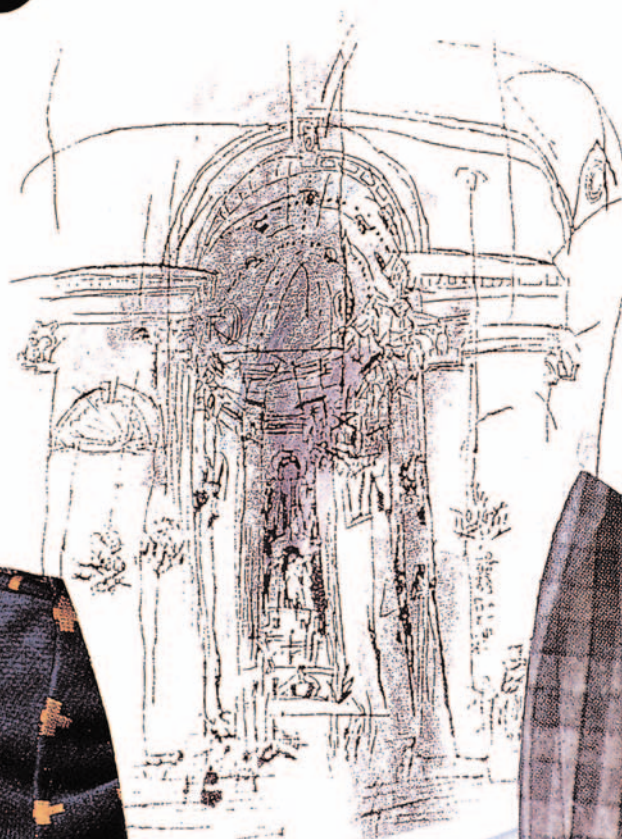


第一屆澳門國際音樂節

1.ST INTERNATIONAL MUSIC FESTIVAL OF MACAU



ILEANA COTRUBAS
LUCIA VALENTINI-TERRANI
INGRID HAEBLER
PETER DAUELSBERG
MAX VAN EGMOND
ADRIANO JORDÃO
KONG ZHAO HUI
PEDRO BURMESTER
MALCOM LAYFIELD YUAN FANG SILVA PEREIRA
GOLDBERG ENSEMBLE
THE BROADCASTING ORCHESTRA
OF THE PEOPLE'S REPUBLIC OF CHINA

24 - 31 OCTOBER 1987
一九八七年十月二十四日至三十一日



GOVERNMENT OF MACAU
澳門政府



Macau: “A Salzburgo do Oriente”, do Sonho à Realidade

O Festival Internacional de Música de Macau Durante o Período de Transição (1987-1999)

OSWALDO VEIGA JARDIM*

Aqueles que residem há mais anos em Macau, hão-de se recordar das declarações do idealizador e primeiro director artístico do Festival Internacional de Música de Macau, o pianista português Adriano Jordão (n. 1946) que, por ocasião das primeiras edições do Festival, afirmava à imprensa que, através daquele evento, sonhava em transformar Macau “numa Salzburgo do Oriente”.¹ Na época, a ousadia da afirmação gerou alguma controvérsia, porém a permanência da iniciativa acabou por se comprovar e, em 2011, o Festival completou um quarto de século.

Contudo, o seu percurso não foi sempre fácil. A desorganização observada nas primeiras edições resulta do choque de duas enormes forças: de um lado, a genuína vontade de se realizar algo culturalmente meritório e que elevasse Macau a uma outra dimensão artística e cultural e, do outro, a ausência das estruturas e do *know-how* necessário para o fazer. Ausência de pessoal treinado, falta de uma sala de concertos, inexistência de recursos técnicos necessários para a encenação de espectáculos de ópera e falta de um bom piano de concerto (que viria a ser adquirido somente mais tarde),² eram alguns dos problemas que obrigaram sempre o Festival a criar estruturas improvisadas, onerosas e, em geral, de eficácia duvidosa. O Festival foi

também perturbado por convulsões de ordem política como aquelas que, em 1990, levaram ao drástico afastamento de Carlos Montez Melancia (governador de Macau, 1987-1990) do Governo do território, facto que viria a provocar uma avalanche de acontecimentos que iriam mudar por completo a fisionomia do certame. Como consequências directas da mudança da equipa governativa destacam-se a troca do director artístico do Festival, interrompendo abruptamente um ciclo de crescimento, e o atraso na implementação de projectos fundamentais para o desenvolvimento do Festival, tais como o restauro do Teatro D. Pedro V, a construção do Centro Cultural de Macau e a profissionalização das orquestras locais.

Um olhar retrospectivo para os jornais e revistas da época mostra-nos os governadores Joaquim Pinto Machado (governador de Macau 1986-1987)³ e Carlos Melancia como uma espécie de anjos tutelares do Festival, abrindo com generosidade os cofres públicos para o evento e disponibilizando todos os recursos logísticos que estavam ao seu alcance para a sua realização. Acusados de perdulários por alguma imprensa local (e também de Portugal), Governo e direcção artística do Festival começam a esbarrar em incompreensões de ordem vária que, quase sempre, tiveram origem em questões de ordem orçamental.⁴ Estas questões, que viriam fazer manchetes como “Festival de Música este ano é mais barato”,⁵ “Festival de Macau custa 120 mil contos”⁶ ou “Festival de Música custa 3 milhões de patacas”,⁷ não tinham qualquer

* Detentor do grau de Master of Philosophy (Musicologia) pela Universidade de Hong Kong, chefe de orquestra, compositor e investigador.

Holds a Master of Philosophy degree in Musicology from the University of Hong Kong, conductor, composer and researcher.

MACAU: ARTES & LETRAS - II

atênção ao aspecto musical do certame, desviando a atenção do público daquilo que deveria ser a sua preocupação essencial: a qualidade artística do evento e a sua importância no contexto cultural em que Macau se insere.

A qualidade artística do Festival, por razões que não interessa aqui dissecar, nunca (ou quase) foi abertamente discutida. Desta forma, as críticas que

sempre houve ao Festival, quando isoladas do seu contexto temporal, parecem-nos despropositadas, sem sentido e reveladoras tão-somente de incompatibilidades de ordem política ou ideológica. É, no entanto, importante sublinhar o seu lado positivo, pois buscavam também chamar atenção para uma gestão mais racional dos recursos financeiros, tendo em conta a existência em Macau de áreas carenciadas, nomeadamente a nível da



MACAO: ARTS & LETTERS - II

formação artística e de equipamentos culturais. Além disso, alguma ignorância acerca das reais características e necessidades de um evento dessa natureza acabaram por criar querelas e confrontos supérfluos que, para o bem da vida cultural da cidade, importava evitar. É sabido, por exemplo, que não existe um rigor científico (a não ser as regras básicas do bom senso) que determine, de ano para ano, a aparição de artistas em festivais. Vale a pena recordar que há festivais que se concentram na presença de um determinado artista, como foram no passado os festivais de Salzburgo, com Herbert von Karajan (1908-1989) e a Filarmónica de Berlim, ou de Prades, com o violoncelista Pablo Casals (1876-1973).⁸ Contudo, logo nas primeiras edições do festival de Macau, até mesmo a repetição de artistas esteve na origem de polémicas: “Uma das críticas que por vezes é feita ao programa do festival, prende-se ao facto de este repetir em edições diferentes alguns dos seus participantes e de contratar certos artistas que se encontram na derradeira fase da respectiva carreira”, comentava, em 1990, a *Tribuna de Macau* a propósito do retorno a Macau de Ileana Cotrubas (n. 1939) e Sandor Végh (1912-1997).⁹ Esbracejou, como se verá adiante, durante muitos anos, o Festival de Música neste mar de polémicas.

A partir de 1992, após a saída do governador Carlos Melancia, adoptou-se um novo modelo de gestão, do qual fazia parte, entre outras coisas, uma nova forma de fazer as contas.¹⁰ Esta pequena manobra contabilística, eficaz na eliminação das resistências que ainda existiam relativamente aos elevados custos envolvidos, libertava o Festival para, finalmente, poder atingir os seus objectivos iniciais: para o exterior, ajudar a combater a “má fama” de Macau (largamente construída pelos clichés hollywoodianos e pela literatura policial), colocando a cidade no calendário internacional dos grandes eventos culturais e, internamente, elevar o nível cultural da comunidade através do contacto com grandes artistas e da audição de boa música.¹¹

O objectivo principal deste artigo é apresentar uma revisão histórica do Festival Internacional de Música de Macau (FIMM) desde a sua criação, em

1987, até 1999, data da transferência de administração para a República Popular da China. Extrapolando a mera descrição factual dos eventos, procuro trazer para debate algumas reflexões sobre a importância e as eventuais repercussões que, durante esse período, o Festival teve no desenvolvimento das actividades educacionais, culturais e artísticas de Macau, tais como a criação de um curso profissionalizante de música, a profissionalização da orquestra local e a construção de uma sala de concertos. Em geral, iniciativas inovadoras são susceptíveis a rejeição e protestos, porém, com ajustes e boa gestão tendem a legitimar-se. Por isso, também trago para discussão algumas das estratégias (ou a ausência delas) empregadas pelos organizadores no sentido de obter a adesão do público e, das entidades governamentais, o apoio político e aporte financeiro necessários para conquistar esta legitimidade, factor determinante para a continuidade e permanência do evento. Por fim, coloco algumas questões sobre o nível de eficácia destas estratégias e se, mesmo com o apoio institucional que lhe garantiu a continuidade, o Festival terá verdadeiramente atingido os seus objectivos conquistando reconhecimento internacional e legitimidade junto à população local.

Os exemplos históricos que apresento a seguir têm por finalidade explicar melhor as tradições e características que estes eventos foram adquirindo ao longo dos séculos e, até hoje, vêm justificando a sua existência: a comemoração de datas de importância comunitária, o interesse turístico (através do comércio cultural que se desenvolve com a venda de produtos relacionados aos artistas e ao programa apresentado), *passarelle* por onde desfilam artistas de excepção e a não menos importante criação de condições para a fruição de algo que seja excepcionalmente belo ou “fora do vulgar” e que, em outras circunstâncias, não seria possível ver ou ouvir.

AS TRADIÇÕES E ORIGENS HISTÓRICAS DOS FESTIVAIS

De acordo com o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a palavra festival deriva do latim *festivitas*,¹² um evento social organizado a propósito de uma celebração ou acção de graças. Estas celebrações eram, originalmente, de natureza ritual e estavam associadas a tradições étnicas, mitológicas e religiosas. No seu início, os festivais de música distinguiam-se

O Festival era considerado um evento de elites. O espectáculo está a decorrer, porém a maioria está de costas para o palco, falando de outros assuntos, menos da música. Vêm-se também alguns rostos conhecidos, como o do Mons. Manuel Teixeira, sentado na segunda fileira, e possivelmente o pianista Adriano Jordão, sentado ao piano. O *cartoon* de João Lam publicado no jornal *Comércio de Macau*, 9.10.1991, suplemento “Fim de Semana”, p. 5, ilustra bem a indiferença e o alheamento do público local relativamente às primeiras edições do FIMM.

MACAU: ARTES & LETRAS - II

de outras actividades congéneres por usarem a música aliada ao teatro. Das suas origens rituais até o fim do século XIX, os festivais podem ser classificados de acordo com as seguintes categorias: festivais competitivos, festivais de corte e estado, festivais corais e festivais comemorativos. Nos tempos actuais, onde este tipo de actividade se tornou uma iniciativa cultural desvinculada das tradições populares, os festivais de música frequentemente abrangem também outras formas de arte; entretanto ainda nos é possível descobrir algum vestígio das suas origens, em especial quando alguma importante figura histórica é homenageada. O desenvolvimento dos meios de comunicação levou a que, no século XX, os festivais de música já estabelecidos nos séculos anteriores se tornassem eventos cada vez mais internacionalizados, com a presença de artistas de todos os pontos do globo. Por outro lado, o século XX assistiu também a uma grande proliferação de festivais de música, abrangendo não somente música erudita mas também outros géneros musicais, como o jazz e a música pop.

Os “festivais competitivos”, nos quais a luta corporal esteve sempre presente através de torneios e justas, são hoje em dia simbolizados na forma de concursos para instrumentistas, cantores, maestros e compositores. Um exemplo de festival competitivo é o Concurso Internacional Vianna da Motta, por duas vezes realizado em Macau (em 1997 e 1999) onde, lado a lado, pianistas de diversos países procuram, diante de um painel de julgadores, demonstrar de modo convincente a excelência e superioridade dos seus dotes artísticos.

Durante a Idade Média, particularmente em França e Itália, os festivais traduziam-se em exhibições que tinham como finalidade dar uma expressão concreta ao “direito à divindade” dos monarcas. Com a Renascença, os festivais, conhecidos como “festivais da corte do estado”, eram em geral realizados por ocasião de casamentos, funerais, visitas de outros chefes de estado e tratados de paz. Durante esse período, os festivais começam a ser usados pelas casas reais europeias como uma demonstração de poder, riqueza e prestígio. Um dos mais famosos festivais de música com estas características ocorreu em Salzburgo, em 1682, quando se interpretou na catedral local, uma Missa a 53 vozes com acompanhamento de órgão e conjunto instrumental composto por cordas, clarins e timbales. Essa *Missa Salisburgensis*, da provável autoria

de Heinrich Biber (1644-1704), foi encomendada para a comemoração dos 1100 anos de Salzburgo como arcebispado. Salzburgo teve durante séculos um estatuto político muito especial: desde 1213 os arcebispos locais eram reconhecidos pelo Sacro Império Romano como príncipes e a cidade acabaria por se tornar a sede de uma poderosíssima linhagem de príncipes-arcebispos. Uma espécie de “estado religioso”, Salzburgo viria, com as guerras napoleónicas, a ser secularizada em 1803, pondo fim ao reinado do conde Hieronymus von Colloredo (r. 1771-1803), em cuja corte Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), ele próprio natural de Salzburgo, trabalhara como compositor de 1773 a 1777. Em 1809, com a derrota da Áustria na Batalha de Wagram, Salzburgo foi anexada à Baviera e foi somente com o Congresso de Viena (1814-1815), que tinha como objectivo resolver as questões territoriais e fronteiriças deixadas pendentes pelas guerras napoleónicas e a dissolução do Sacro Império Romano, que foi definitivamente anexada à Áustria.

Pelo menos desde o século XVII a comemoração do dia de Santa Cecília (22 de Novembro), padroeira dos músicos, foi um importante motivo para a realização de festivais nos quais a música coral ocupou uma parte importante. Na Inglaterra, concertos nos quais participaram importantes os mais importantes artistas da época como George Frideric Handel (1685-1759), John Blow (1649-1708) e Henry Purcell (1659-1695) foram organizados em Londres. Purcell, autor da ópera *Dido e Eneas*, é também o autor da primeira ode à santa, *Wellcome to all the pleasures* (1683).

Estes “festivais comemorativos”, que também podiam ser dedicados a um grande artista, escritor ou músico, parecem ter tido a sua origem na segunda metade do século XVIII. Em 1769, Stratford-on-Avon, cidade natal de William Shakespeare (1564-1616), registou o bicentenário do nascimento do escritor com um grande evento no qual se ouviu música de Thomas Arne (1710-1778), autor da célebre canção patriótica *Rule, Britannia!* No entanto, não houve nenhum outro compositor que estimulasse mais a realização de festivais do que o próprio Handel. As suas obras, concebidas para grandes conjuntos corais, utilizando um estilo que muito se assemelhava aos hinos patrióticos ingleses, gozaram, desde sempre, de uma estrondosa popularidade. Após a sua morte, foram criados vários

MACAO: ARTS & LETTERS - II

festivais corais, na Inglaterra e Alemanha, com o intuito de manter viva a sua memória bem como relembrar as suas composições sinfónico-corais que tanto agradaram as plateias do seu tempo.

Nos países de língua alemã os festivais corais também viriam a proliferar não só em função das composições de Handel como também pelas obras corais de Joseph Haydn (1732-1809). Narra a crónica que, em Junho de 1810, um certo G. F. Bischoff reuniu cantores e instrumentistas de todas as cidades vizinhas da Turíngia para a execução do oratório *A Criação*, de Haydn, sob a direcção de Louis Spohr (1784-1859). Este foi o primeiro festival, na acepção moderna da palavra, que se realizou na Alemanha e o seu êxito fez com que se realizassem eventos similares nos anos seguintes.

Após a morte de Beethoven, em 1827, o culto a este grande artista tornou-se cada vez maior e os festivais em sua homenagem espalharam-se por toda a Europa. Em Agosto de 1845, uma nova estátua de Beethoven foi inaugurada em Bona, cidade natal do compositor que, através de um festival pela primeira vez verdadeiramente internacional, quis prestar, com a participação de músicos de todo o mundo, a sua devoção ao grande mestre. Este evento foi, sem dúvida, o precursor dos inúmeros festivais dedicados a Beethoven que até hoje se realizam em vários pontos do globo.

Richard Wagner (1813-1883), viria a instituir em 1876, por ocasião da inauguração em Bayreuth de uma nova casa de ópera por ele mesmo projectada, um festival com o único propósito de “celebrar” as suas próprias obras. Auxiliado financeiramente pelo excêntrico príncipe Ludwig II da Baviera (r. 1864-1886), Wagner concebeu e construiu o Bayreuther Festspielhaus, um extraordinário teatro com todas as condições acústicas e cénicas que atendiam às necessidades impostas pela montagem de suas complexas óperas. Desde então os seus descendentes têm vindo a realizar, anualmente, aquele que é conhecido internacionalmente como o Festival de Bayreuth.

A Fundação Internacional Mozarteum de Salzburgo (Internationale Stiftung Mozarteum), instituição cultural e artística criada em 1880 como resultado da fusão da Internationale Mozart-Stiftung (1870) e do Mozarteum (1841), é um importante centro cultural e artístico voltado exclusivamente ao estudo da vida e das obras de Wolfgang Amadeus Mozart. Entre 1877 e 1910 esta instituição organizou

de modo mais ou menos regular festivais de música na cidade e é considerada a precursora do actual Festival de Salzburgo (Salzburger Festspiele), criado em 1920 e totalmente dedicado à música e ao teatro. Este Festival, certamente o mais conhecido evento do género existente no mundo, tem vindo a realizar-se todos os anos até os dias de hoje, praticamente sem interrupções, sempre se caracterizando por ter nos seus programas a presença dos mais ilustres nomes do mundo musical como Arturo Toscanini (1867-1957), Bruno Walter (1876-1962) e Herbert von Karajan (seu director artístico entre 1956 e 1989). Em 1938, apresentou um concerto vocal da família Von Trapp, cuja biografia mais tarde foi dramatizada para o teatro e para o cinema no musical *The Sound of Music*, de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, facto que contribuiu ainda mais para a sua internacionalização e notoriedade. Este Festival, curiosamente, viria, mais tarde, a ser referenciado pela imprensa, não só pela excelência dos artistas e da música, mas também pelos “prazeres gastronómicos” que se experimentam após cada espectáculo, solução inteligente e útil para um evento que sobrevive, em muito, às custas do turismo. A par do encanto da cidade, da venda de bilhetes e do comércio cultural, uma série de pequenos e rendosos negócios floresceram à volta do Festival de Salzburgo. São de destacar as hoje famosas em todo mundo “Salzburger Mozartkugeln” (Bombons Mozart de Salzburgo). Concebidos originalmente em 1890 por Paul Fürst, um pasteleiro vienense que se radicara em Salzburgo em 1884, estes bombons, constituídos por uma capa de chocolate recheada por uma pasta de nozes, cacau e amêndoas, embrulhados individualmente numa folha prateada com a efígie de Mozart estampada em azul, são, entre muitos, um dos mais importantes cartões de visita da cidade. De sabor e qualidade assegurados (tal como as interpretações que se ouvem no Festival...), estas gulodices demonstram também um outro aspecto, não menos importante, que os festivais possuem como representantes da cultura e do modo de vida dos locais onde são realizados.

Através dos exemplos acima apresentados concluímos que os festivais são, na realidade, eventos de natureza social e artística que, mesmo distanciados das suas antigas origens mitológicas, rituais e étnicas, ainda preservam o seu perfil agregador e celebratório. Os festivais musicais, por extensão, são celebrações em torno de uma herança cultural comum, partilhada

MACAU: ARTES & LETRAS - II

por aqueles que encontram na música uma intérprete de sensações e pensamentos, uma forma superior de linguagem e comunicação.

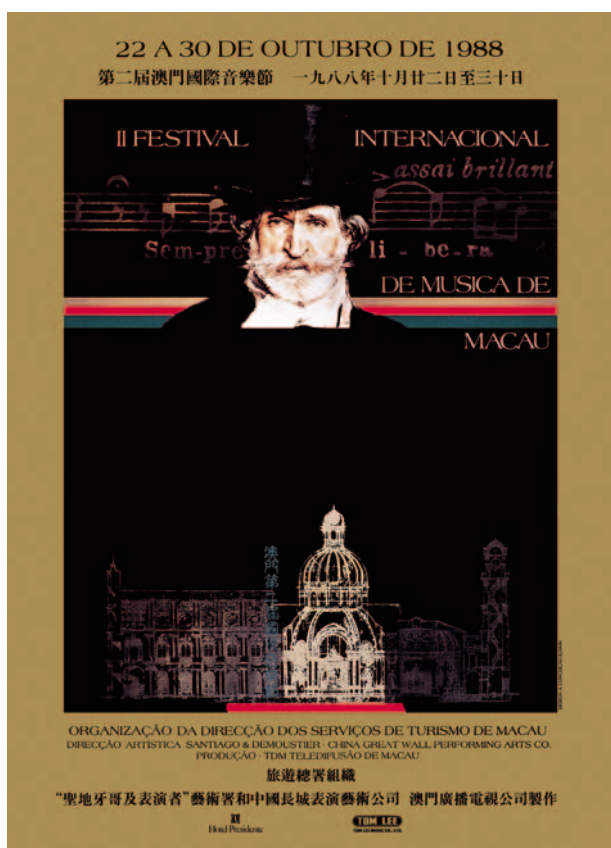
O FESTIVAL DE MACAU: PIONEIRISMO E EXPERIMENTAÇÃO (1987-1991)

Consequência de uma iniciativa inédita da administração local, durante a gestão do governador Joaquim Pinto Machado, o Festival Internacional de Música de Macau teve a sua primeira edição no ano de 1987, entre os dias 24 e 31 de Outubro. A princípio com uma conotação filantrópica, apresentado à comunidade internacional como uma iniciativa do Governo do Território a favor da UNICEF, o Festival de Macau, sem uma estrutura orgânica definida, resultou do esforço colectivo de diversos departamentos do Governo que contribuíram para a sua realização. Concorreram pois, sob a coordenação de António Carmo (1936-2003) e a direcção artística de Adriano Jordão, a Teledifusão de Macau (TDM), realizando a documentação e cobertura televisiva dos espectáculos, o então Instituto

Cultural de Macau (ICM),¹³ com a coordenação de toda a parte de textos, *design* e material impresso e, finalmente, os Serviços de Turismo, contribuindo com os meios logísticos, divulgação e alojamento dos artistas e personalidades. Jordão, pianista nascido em Angola e com uma sólida carreira internacional, parecia reunir as qualidades necessárias para o desempenho das funções de director artístico do Festival. Dono de um carácter naturalmente comunicativo, movimentava-se com desembaraço nos circuitos musicais internacionais, o que lhe permitiu trazer a Macau os mais importantes nomes do cenário musical da época. Na primeira edição, o Festival contou, além do próprio Jordão como pianista, com a participação de Ileana Cotrubas, Max van Egmond (n. 1936), Lucia Valentini-Terrani (1946-1998), Silva Pereira (1912-1992), Yuan Fang 袁方 e Orquestra Sinfónica da Radiodifusão da China, Pedro Burmester (n. 1963), Peter Dauelsberg (n. 1933) e Ingrid Haebler (n. 1929), Kong Zhaohui 孔朝晖 e o Goldberg Ensemble sob a direcção de Malcolm Layfield.¹⁴

Para o efeito, esteve presente em Macau a actriz Audrey Hepburn (1929-1993), que, na qualidade de embaixadora da UNICEF, proferiu um comovido discurso no fim do último concerto, onde expressou o seu agradecimento à República Portuguesa pela iniciativa de significativo teor humanitário. O Festival emergia, então, como um prático e importante veículo de divulgação e de internacionalização do Território.

Em 1988, o Festival, ao lado do Concurso Miss Macau e o do Grande Prémio, foi inserido num conjunto de actividades prioritárias desenvolvidas pela Direcção dos Serviços de Turismo (DST) e que tinham por objectivo principal promover, no exterior, uma imagem mais positiva da cidade.¹⁵ Entre os intervenientes destacam-se os nomes da já desaparecida Orquestra Filarmónica Central da China, sob a regência de Chen Zuohuang 陈佐湟, a violoncelista portuguesa Irene Lima, a Camerata de Salzburgo, sob a direcção do Sandor Végh, Claudio Scimone (n. 1934) e Ileana Cotrubas. Florin Paul (n. 1958) e Théodore Paraskivesco interpretam a íntegra das sonatas para piano e violino de Beethoven. Esta edição, tal como a primeira, realizou um concerto em benefício da UNICEF no qual foram interpretados o *Gloria*, de Vivaldi e o *Magnificat* do compositor português Francisco António de Almeida (1702-1755). Um concerto “dedicado às crianças de Macau”¹⁶ teve



MACAO: ARTS & LETTERS - II



Capa do livro *Making Music in Macau*, onde se vêem Alfredo Kraus e Chen Zuohuang de mãos dadas recebendo aplausos após a “Gala de Ópera”. O livro, produzido em Londres e publicado pelo Governo de Macau em 1990, é de autoria de Clive Barda (fotos) e Graeme Kay, produtor da BBC.

no programa obras de Haydn, Schubert e o *Carnaval dos Animais*, de Saint-Saëns, narrado em português por António Victorino d’Almeida (n. 1940). No dia 30 de Outubro, a encerrar o Festival, foi encenada no Fórum I – com recursos quase que exclusivamente locais (alguns dos elementos cenográficos de apoio usados no palco faziam parte do mobiliário dos palácios da

Praia Grande e de Santa Sancha, sede do Governo e residência do governador, respectivamente), cenografia do artista macaense António Conceição Júnior (n. 1951) e um vasto elenco composto por artistas chineses e estrangeiros encabeçado por Ileana Cotrubas (no papel de Violeta) e Matteo Manuguerra (como Giorgio Germont) – a ópera *La Traviata*, de Verdi. A sala, no

EAST MEETS WEST



Festival spirit: tenor Alfredo Kraus gives an impromptu master-class – festival director Adriano Jordão finds himself sight-reading Puccini

A photo-report by Clive Barda. Story by Graeme Kay

The Macau International Music Festival is approaching its fourth year with renewed confidence. But Macau is a Portuguese-administered territory attached to the Chinese province of Canton, and is due to be handed back in 1999. Yet the Festival is a classic illustration of co-operation between an enlightened local authority, the tourism industry, and local business: the result is cultural diplomacy at the highest level, intended to leave its mark well into the 21st century

A Classical Music Supplement
6 January 1990

MACAO: ARTS & LETTERS - II

entanto, decepcionou: o ruído da chuva torrencial que caiu na noite do espectáculo, amplificado pelo telhado metálico do pavilhão fez com que o público não conseguisse ouvir boa parte da música.

No ano seguinte, sob a coordenação do historiador açoriano Jorge Pamplona Forjaz (n. 1944), o Festival viria a adquirir uma estrutura mais adequada às necessidades de um certame cuja envergadura se tornava cada vez maior. Além de ter exercido funções no executivo açoriano na qualidade de director-geral dos Serviços dos Assuntos Culturais, Forjaz possuía já vasta experiência na organização deste tipo de eventos, pois, desde 1984, trabalhara ao lado de Adriano Jordão como coordenador do Festival Internacional de Música dos Açores.¹⁷ Num esforço de envolver mais a população no evento acabam-se com os concertos fechados e a distribuição indiscriminada de convites que, nas duas primeiras edições, provocara reacções desfavoráveis da população. Algumas delas tiveram eco na imprensa chinesa e portuguesa: “É pena que o acesso aos diversos espectáculos integrados nesse Festival não é extensivo (*sic*) à população de Macau, não obstante o Erário Público contribuir com uma grande soma para a sua realização. O [concerto] que vai ser realizado na Igreja de S. Lourenço [...] Salvo erro, [é] só [para] convidados”,¹⁸ afirmava um leitor da *Gazeta Macaense*. Em 1990, um artigo do jornal *Va Kio*¹⁹ apresentava também algumas opiniões sobre o assunto: “Ainda que a entidade organizadora, desta vez, tenha reduzido muito a oferta de bilhetes a fim de alcançar bons resultados, a realidade de Macau é, infelizmente diferente. Muitas pessoas acostumaram-se ao regime de oferta de bilhetes...”.

Polémicas à parte, o III Festival, realizado em 1989, talvez tenha sido aquele que, até então, tenha se revestido da maior importância em termos de projecção artística internacional: Coro Gulbenkian, Lucia Valentini-Terrani, Michel Corboz (n. 1934), Ferruccio Furlanetto (n. 1949), Dame Moura Lympany (1916-2005) e Alfredo Kraus (1927-1999). Foi também neste Festival que Macau viria a protagonizar um momento de peso na sua vida musical: a estreia, nos palcos do Festival, de uma representação local – a Macau

Sinfonietta. Esta orquestra, formada pela combinação de alguns talentos locais e músicos convidados de Hong Kong, apresentou a *Sinfonia n.º 5*, de Schubert e o *Stabat Mater*, de Rossini com o Coro Gulbenkian, Jennifer Smith (soprano), Liliana Bizineche (mezzo), Neil Mackie (tenor) e Oliveira Lopes (barítono). Realizado na bonita Igreja de São Lourenço, o concerto, transmitido pela TDM, visava divulgar o património artístico de Macau nas suas vertentes musical e arquitectónica. A actuação, classificada pelo *Diário de Notícias* como “boa” e estando “a um nível muito positivo”,²⁰ mereceria, contudo, da imprensa de Hong Kong, comentários mais entusiásticos: “A orquestra [...] fez uma apresentação emocionante na Igreja de S. Lourenço”.²¹ Para a imprensa de Macau, o evento “constituiu o ponto máximo do 3.º Festival de Música [...], em termos de rentabilidade imediata para benefício local”.²²

No ano seguinte, o Governo decide atribuir a sua organização ao Instituto Cultural de Macau. Esta mudança que, a princípio, se afigurava como



“East Meets West”, capa do suplemento publicado pela revista *Classical Music*, 6.1.1990, onde se vêem o tenor espanhol Alfredo Kraus e o pianista Adriano Jordão. Iniciativas como esta, tal como a ilustrada na página 13, revelam o grande investimento realizado pelo Governo da época com o propósito de internacionalizar o Festival.

MACAU: ARTES & LETRAS - II



MACAO: ARTS & LETTERS - II



A mezzo-soprano espanhola Teresa Berganza canta zarzuelas espanholas com a Orquestra Filarmónica Central da China, sob a regência de Chen Zuohuang. Note-se as alterações feitas no recinto, originalmente um pavilhão desportivo, com a adição de luzes e reflectores acústicos no fundo e no tecto. Fórum I, Macau, 20.10.1990.

positiva, acabaria, gradualmente, por revelar sérios inconvenientes, já que o Festival, que tinha necessidades muito específicas, ficou atrelado à máquina administrativa de um serviço público. A este propósito, Jordão expressou publicamente o seu ponto de vista, declarando ao jornal *Comércio de Macau* que “num momento em que todo o mundo se [...] desburocratiza [...] e se pedem resultados mais do que parágrafos sobre decretos regulamentares, a ‘governamentalização’ dum Festival [...] parece-me um erro de palmatória”.²³ Só muito mais tarde, a instituição viria a criar uma divisão²⁴ exclusivamente dedicada à sua produção. O exemplo próximo de Hong Kong, que promovia desde 1973²⁵ um dos mais importantes festivais da Ásia – o Hong Kong Arts Festival – desde sempre realizado através de uma empresa privada com autonomia jurídico-financeira criada especialmente para o gerir, não foi suficiente para impedir que toda a estrutura do

Festival de Macau fosse transferida para uma instituição que ainda não estava preparada para o acolher. Ao contrário, o silêncio raramente quebrado diante das limitações do ICM e, mais tarde, a assunção de uma “superioridade” do Festival de Macau diante de eventos similares organizados na Ásia, desencadearam uma onda de imobilismo e tácita concordância que acabariam por retardar a implementação dos melhoramentos administrativos e logísticos que eram urgentes: “O [Festival de Música] é hoje o melhor festival do género da Ásia e conseguiu atingir uma notoriedade que o torna conhecido pelo mundo fora”,²⁶ afirmava em 1997 o seu director artístico.

O programa do IV Festival, realizado entre 20 e 28 de Outubro de 1990, ultrapassou, em termos de prestígio, a edição anterior, trazendo a Macau nomes como o tenor Peter Schreier (n. 1935), Ileana Cotrubas, Teresa Berganza (n. 1935), Christa Ludwig (n. 1928), Oleg Maisenberg (n. 1945), Sandor Végh e a Deutsche Kammerphilharmonie, orquestra em cujas fileiras se contavam instrumentistas das mais prestigiadas orquestras alemãs entre as quais a Filarmónica de Berlim. Com o objectivo de atrair uma parcela maior de espectadores portugueses, o Festival organiza, pela primeira vez, uma noite de fado, protagonizada pelos fadistas portugueses Vicente da Câmara (n. 1928) e

Estreia da Macau Sinfonietta, 20.10.1989, Igreja de S. Lourenço. Da esquerda para a direita Jennifer Smith, Liliana Bizineche, Veiga Jardim, Neil Mackie e Oliveira Lopes. Foi a orquestra possível para a época. A quantidade de músicos convidados despertou o seguinte comentário do crítico Harry Rolnick: “A estreia da Macau Sinfonietta é um equívoco duplo. A orquestra já realizou concertos com diferentes nomes no passado e, segundo informações, poucos dos seus músicos são realmente de Macau. Contudo, sob a regência de seu director brasileiro [...] a orquestra teve uma actuação emocionante na Igreja de S. Lourenço.”²⁷ “Grand Settings Complement Musical Jewels”, *South China Morning Post*, 23.10.1989, p. 16.

MACAU: ARTES & LETRAS - II

José da Câmara (n. 1967), seu filho. É de destacar também a presença do Coro da Fundação Gulbenkian que, ao lado de Schreier, Elsa Saque, Liliana Bizineche e Ionel Pantea, prestigia a orquestra local, interpretando com a Macau Sinfonietta, o *Requiem* de Mozart. O “Concerto da Amizade”, que tradicionalmente fechava o Festival com a actuação combinada de artistas chineses e portugueses, contou neste ano com a presença da Orquestra Sinfónica da Radiodifusão da China, sob a regência de Yuan Fang que, com o Coro Gulbenkian, apresentou a *Fantasia Coral* e a *Sinfonia no. 9*, de Beethoven. Foram solistas Elsa Saque (soprano), Wang Lei 王蕾 (mezzo), Liu Weiwei 刘维维 (tenor), Vaz de Carvalho (barítono) e Tania Achot (piano).

É raro, mesmo nos grandes festivais europeus, encontrar-se um naipe de artistas deste calibre reunidos num único evento. No entanto, este terá sido também o mais caro Festival de sempre,²⁸ facto que, ao lado de uma fraca adesão do público local, viria a provocar reacções adversas por parte da imprensa portuguesa e chinesa:

“Embora o 4.º Festival de Música, que terminou recentemente, tivesse trazido algum ânimo musical para Macau, o montante que foi gasto [...] não o justifica, pelo que consideramos necessária a reflexão sobre o assunto pelos respectivos responsáveis.”²⁹

Relativamente à fraca adesão do público chinês, o jornal *Va Kio* afirmou que

“houve necessidade de se gastar tão grande quantidade de dinheiro, para promover os concertos a um nível tão elevado, mas faz pena que assim seja. [...] Por ser tão dispendioso, deveriam ser dadas aos habitantes de Macau mais oportunidades para os assistir, mas a organização fez pouca divulgação do Festival, pelo que a presença de espectadores nos concertos não chegou a 10%. [...] Como é que o Festival que gasta tanto dinheiro consegue tão pouca audiência? Acho que é necessário examinar seriamente o trabalho realizado pela organização, com vista a melhorar os festivais futuros.”³⁰

Apesar das críticas e da indiferença local, a presença de músicos alemães no Festival chama a atenção da cadeia televisiva NDR (Norddeutscher Rundfunk) que produz um documentário sobre o Festival, intitulado *Musik vom Ende der Welt* (“A música que vem do fim do mundo”), realizado por Günther

Bock, com a assistência do crítico Peter Cossé (n. 1948). Com 60 minutos de duração, o documentário, que entremeava entrevistas e cenas do Festival com imagens e comentários sobre Macau, deu naturalmente maior relevo aos espectáculos protagonizados por artistas alemães, sem, no entanto, deixar de dar realce aos concertos da Macau Sinfonietta, da Orquestra Filarmónica Central da China e da Orquestra Sinfónica da Radiodifusão da China. O texto de abertura, apesar de não ser particularmente lisonjeiro para a imagem de Macau, punha o Festival no seu devido contexto de pioneirismo:

“Macau, uma cidade na costa chinesa [...] Para muitos europeus, Macau está associada ao jogo, aos antigos piratas e ao Extremo Oriente. Macau, ainda sob administração portuguesa, é palco de um festival internacional de música. Foi uma decisão corajosa convidar artistas de todo o mundo, sobretudo da Europa, para actuar numa cidade onde não se chega directamente de avião e onde não há atractivos de grande esplendor [...] O peculiar de Macau é a sua atmosfera,



MACAO: ARTS & LETTERS - II



Momento de descontração durante os ensaios do ciclo de canções *Liebeslieder Walzer*, op. 52, de Brahms e o concerto, realizado no Auditório da Universidade de Macau. Apesar das suas precárias condições acústicas, este recinto era aquele que, na época, oferecia as melhores condições de conforto para o público e para os artistas. Da esquerda para a direita, Ileana Cotrubas, Liliana Bizineche, Peter Schreier e Ionel Pantea. Ao piano, Adriano Jordão e Théodore Paraskivesco. Auditório da Universidade de Macau, 22.10.1990.

a sua originalidade [...] O olhar do visitante inexperiente tende a incidir nas vielas, onde se aglomeram quase meio milhão de chineses. Mas tudo isto é facilmente esquecido. Uma atmosfera especial de pacifismo e amabilidade facilita ao visitante o conhecimento deste mundo estranho; começa-se aqui [em Macau] a perceber que caminha-se sob os vestígios de uma cultura e religião milenárias.”³¹

Estava-se em 1990 e as incertezas e interrogações quanto ao futuro de Macau (e do próprio Festival) após a transferência de administração ainda eram muitas. O documentário termina com imagens do “Concerto da Amizade”, onde solistas e o Coro Gulbenkian, acompanhados pela Orquestra Sinfónica da Radiodifusão da China, entoam a grandiloquente *Fantasia Coral*, op. 80, de Beethoven. A poesia usada por Beethoven, de autoria de Christopher Kuffner (1780-1846) era de particular significado para o evento: “Elegante, encantador e doce é o som / das harmonias da nossa vida, / e de um sentido de beleza / nascem flores que despontam sem parar. / Paz e alegria / caminham em amizade / tal como as ondas cambiantes. / Tudo o que era duro e hostil / transformou-se em prazer sem par. / Quando a magia da música reina, / falando de palavras sagradas / a magnificência toma forma, / a noite e a tempestade em luz se transformam. (...) / A grandeza, uma vez no coração / floresce de novo em beleza. / E quando livres estivermos, / um coro de espíritos vai ressoar. / Aceitem alegremente, ó belas almas, / as ofertas da grande arte / pois quando o amor e a força estão juntos / a graça de Deus cai sobre o Homem.”³²

As palavras finais do narrador descrevem o papel que o Festival representava (e continuou a representar nos anos que se seguiram) como um eficaz elo de amizade e ligação entre as culturas chinesa e portuguesa, irmanadas pela música. As imagens mostram um jantar num restaurante chinês onde se vêem Sandor Végh e os músicos da Deutsche Kammerphilharmonie descontraíndo após o concerto:

“Para Sandor Végh e a Deutsche Kammerphilharmonie o Festival já terminou. Eles desempenharam uma missão importante. Cada ponte estabelecida entre pessoas e culturas diferentes contribui para a paz, uma vez que o ódio e a inimizade só crescem no isolamento [...] Um intercâmbio cultural entre a Europa e a Ásia pode ser uma grande esperança para o futuro.”³³

É certo que a difusão deste programa em muito contribuiu para aumentar a notoriedade do FIMM a nível local e, muito possivelmente, representou o primeiro grande (e mais efectivo) passo para a sua internacionalização.

No ano seguinte, atenta às críticas e sugestões feitas, a organização opta por uma política de contenção de despesas. A quinta edição, realizada entre 26 de Outubro e 3 de Novembro de 1991, sofre um corte orçamental de cerca de 22%: “[isto] não impede de continuar a fazer um festival de prestígio. Este ano, teremos é menos grandes artistas”, declarava Jorge Forjaz, secretário-geral do Festival.³⁴ Quanto à questão da adesão da comunidade local, Carlos Marreiros (n. 1957), arquitecto nascido em Macau e então presidente do ICM, afirmava que “este ano tentámos dar ao

MACAU: ARTES & LETRAS - II

Festival um sentido mais ‘local’, numa tentativa de atrair a população chinesa do Território.”³⁵ Menos ambicioso em termos artísticos do que as edições passadas, o Festival expande a série de concertos à hora do almoço iniciada no ano anterior, incluindo programas totalmente dedicados à música tradicional chinesa. Ao lado da Macau Sinfonietta, intervém pela primeira vez no Festival a Orquestra Chinesa de Macau, aumentando assim a parcela da participação local no evento. E, de um total de 16 concertos, três são totalmente dedicados ao repertório tradicional chinês, com a presença de Zhang Ying 张莹 (peipá), Ma Xiaohui 马晓晖 (*erhu*) e outros intérpretes do género. Para além destes, obras de compositores chineses para orquestra sinfónica são incluídas no concertos da Macau Sinfonietta – o Concerto do “Rio Amarelo”, de Xian Xinghai 冼星海, (1905-1945), tendo como solista o pianista português António Rosado – e na “Gala de Ópera”, um coro da ópera *Ayiguli* 阿依古丽 do compositor Shi Fu 石夫 (n. 1929), interpretada pelo Coro e Orquestra Sinfónica da Radiodifusão da China. A comunidade portuguesa do Território

é também contemplada com a programação de duas aparições do guitarrista Carlos Paredes (1925-2004), que, por motivos de saúde, acabou por não poder comparecer. É de se destacar a presença do flautista francês Jean-Pierre Rampal (1922-2000), que abre o Festival com um concerto no salão nobre do Leal Senado,³⁶ interpretando, ao lado da orquestra Capella Istropolitana, obras de Bach e Mozart. Apesar dos cortes orçamentais e das modificações introduzidas na programação, o Festival continuou a ser alvo de críticas e acusado publicamente de ser “um Festival demasiado ocidental para um ponto tão oriental do Planeta (*sic*) [e] com uma incidência exagerada no campo da música antiga”.³⁷

Além do mais, o Festival parecia não agradar ao governo local. Em Setembro de 1991 é nomeado um grupo de consultores para “apoiar a realização do Festival ... [e elaborar] um modelo para as futuras realizações”³⁸ que conclui: “A contratação de um director artístico de prestígio e a redução do número de concertos constituem dois dos objectivos estratégicos delineados para o Festival Internacional de Música de Macau”.³⁹ Em Lisboa, no entanto, delineava-se o que se chamou de “movimentação espontânea de solidariedade”⁴⁰ ao director artístico. Esta demonstração contou até mesmo com a participação da então primeira-dama de Portugal, Maria Barroso, esposa de Mário Soares (Presidente de Portugal, 1986-1996) que veio a Macau expressamente para assistir ao evento: “Tenho a melhor opinião possível sobre este festival [...] a prova disso é que é com grande sacrifício que aqui estou, mas quis vir demonstrar a consideração que tenho pelo festival e pelo trabalho de Adriano Jordão”, declarou a primeira-dama ao deixar Macau.⁴¹

Mesmo assim, as manchetes dos jornais da época são eloquentes quanto ao desinteresse e o mau ambiente que se criaram em torno do evento: “[o certame sofreu] ataques bastante grandes [...] quer nas discussões orçamentais na Assembleia Legislativa quer junto de alguns sectores da comunidade chinesa”, declarava o então Secretário-Adjunto da Cultura, tenente-coronel António Salavessa da Costa.⁴² No dia do concerto de abertura do Festival, o semanário *Tribuna de Macau* divulgou um inquérito no qual “menos da metade (45,8%) dos inquiridos, afirmou pensar assistir aos concertos do Festival Internacional, enquanto os outros 54,1 % não tinham qualquer dúvida em assinalar o seu não.” O jornal acrescentava



MACAO: ARTS & LETTERS - II



O flautista francês Jean-Pierre Rampal apresentou obras de Bach e Mozart com a Capella Istropolitana no Salão Nobre do antigo Leal Senado (actual Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais), 26.10.1991.

ainda que apesar da “massiva divulgação” e do programa ser “muito equilibrado [...] voltou, um pouco como é habitual, a não recolher o interesse da comunidade portuguesa aqui residente”,⁴³ facto curioso já que se tratava da comunidade para a qual o Festival tinha sido inicialmente concebido. Apesar disso, as alterações introduzidas parecem ter surtido algum efeito, pois, no fim do Festival, o saldo foi positivo: “surpreendendo a própria organização, o público local acorreu em massa ao festival [...] entre um público fixo que assistiu a quase todos os espectáculos, a população chinesa também esteve bem representada”,⁴⁴ constatou o *Comércio de Macau*. Mais estruturado, o Festival começava a ser gradualmente aceite pela população e dar sinais de recuperação.

No entanto, impunham-se alterações e o Governo decide afastar o pianista Adriano Jordão, substituindo-o por João Pereira Bastos, apresentado como crítico musical dos jornais *Reflexão* e *Diário de Notícias*, produtor da RDP e, na época, coordenador de produção do teatro S. Carlos de Lisboa.⁴⁵ “Festival de Macau tem novo rumo”,⁴⁶ anunciou um diário de Lisboa ao noticiar a sua nomeação para o cargo.

OS ANOS DE CONSOLIDAÇÃO E BUSCA DE MATURIDADE (1992-1999)

Em 1992, o novo director do Festival declarava à imprensa local que desejava “aproveitar o que há de bom para introduzir alterações positivas”,⁴⁷ revelando também que o Festival, a partir daí, seria “certamente diferente ... [com prioridade] a concertos dedicados à

juventude [...] a componente chinesa [com] a realização de espectáculos instrumentais dedicados à história dos instrumentos chineses [e] a ópera.” As suas declarações foram acolhidas positivamente:

“À boa maneira dos craques de futebol podemos dizer que [o novo director artístico] ‘chegou, viu e venceu!’ [...] convidado para substituir Adriano Jordão numa das mais importantes e polémicas iniciativas que a Administração portuguesa promove todos os anos [...] O desafio era enorme, até porque as ordens superiores apontavam para a redução do orçamento. Macau [...] deveria continuar a promover um festival de nível internacional que mantivesse a componente de qualidade [...] mas era necessário reduzir os custos.”⁴⁸

Tendo como colaborador o experiente encenador italiano Paolo Trevisi, consegue pôr em prática nos anos seguintes as metas anunciadas nesta primeira entrevista. Com cenários, guarda-roupa e adereços vindos de Itália, e um “núcleo duro” de artistas e técnicos vindos de Portugal, Itália e RPC (que incluíam



MACAU: ARTES & LETRAS - II

pianista preparador para as óperas, maestro, aderecistas e maquilhadores), os festivais seguintes darão especial ênfase ao grandioso, aos espectáculos de ópera, ao musical americano e apresentações ao ar livre. Tendo em conta as lições do passado e as especificidades do público local, o Festival procura ter um perfil mais popular. Mais económico e, por conseguinte, menos ambicioso artisticamente, o Festival tem de limitar a presença das grandes estrelas, dando oportunidade a artistas jovens e aos artistas portugueses, cuja presença se torna uma constante nas edições que se seguiram. Com uma imagem interna mais bem cuidada e uma contabilidade⁴⁹ que se revela efectiva no silenciamento das controvérsias que até então o atormentavam, o Festival de Música de Macau inicia uma nova fase, que bem pode ser resumida nas seguintes palavras, veiculadas em 1993 num jornal local:

“sem tantos nomes sonantes como em passado recente que a austeridade orçamental é um facto que a organização não pretende escamotear, esta edição do Festival tem um ‘fio condutor’ [...] poderá dizer-se que volta a ser o ‘encontro’

musical entre Ocidente e Oriente, talvez ainda mais aprofundado [...] outra ‘direcção’ importante neste Festival que pretende ‘localizar-se’ o mais possível.”⁵⁰

Esta “localização”, no entanto, deve ser vista dentro de uma outra perspectiva. Tratou-se, como os factos o demonstraram, de concentrar o Festival dentro do eixo geográfico Lisboa-Macau, trazendo ao território o maior número possível de artistas portugueses. Em 1992, por exemplo, 16 músicos portugueses participaram no Festival, em 1993 o número aumentou para 18 (sem incluir o efectivo de mais de 50 vozes do Coro do Teatro S. Carlos de Lisboa), em 1994, nove, e em 1995, dez. Curiosamente, apesar dessa presença constante, a polémica relacionada com a idade e a repetição de artistas assumiu na imprensa uma importância secundária.⁵¹

Em 1992 é apresentada na Fortaleza do Monte a ópera *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, com um elenco composto maioritariamente por artistas portugueses: Jorge Vaz de Carvalho e Ana Paula Russo (n. 1959) nos papéis de Fígaro e Rosina, para além da presença de Manuel Ivo Cruz (1935-2010) como director musical. Com as duas récitas esgotadas e “bilhetes no mercado negro”,⁵² o espectáculo prometia ser um sucesso. A ideia de ambientar a ópera (cuja acção se passa na Sevilha do século XVIII) nos jardins de uma fortaleza construída pelos portugueses no século XVII era interessante e inovadora. Contudo, o forte vento que soprou nas duas noites por várias vezes pôs em risco o andamento do espectáculo. O director artístico, porém, desdramatizou, declarando à imprensa que a representação “ganhara em espontaneidade”.⁵³ Outros concertos incluíram artistas como Ana Mafalda Castro (cravo), João Paulo Santos (piano), os cantores Helena Vieira e Carlos Guilherme (n. 1945), os pianistas Pedro Burmester e Mário Laginha (n. 1960) e a violoncelista Irene Lima, que se apresentou ao lado da Orquestra Filarmónica de Hong Kong (pela primeira vez a actuar no Festival) sob a direcção de David Atherton (n. 1944). Das presenças estrangeiras são de destacar o jovem violoncelista italiano Mario Brunello (n. 1960) e o barítono Domenico Trimarchi (n. 1940). Pouco conhecida pelo público, a soprano alemã Monica Pick-Hieronimi (n. 1943) foi descrita pela imprensa como “uma das grandes divas da actualidade”,⁵⁴ tendo-se apresentado com êxito no concerto “O Canto do Século XIX” interpretando árias de Verdi e Wagner.



MACAO: ARTS & LETTERS - II



Ópera ao ar livre nos jardins da Fortaleza do Monte. *O Barbeiro de Sevilha*, de Rossini, com (da esquerda para a direita), Ana Paula Russo, William Mateuzzi, José Manuel Pereira, Radoslaw Zukowski, Domenico Trimarchi e Jorge Vaz de Carvalho, 30.10.1992.

Devido ao trágico acidente automobilístico que encerraria para sempre a sua carreira,⁵⁵ a anunciada presença do eminente barítono italiano Piero Cappuccilli (1929-2005) não se concretizou, sendo substituído pelo cantor japonês Akiya Fukushima.⁵⁶ Contrariando, no entanto, as recomendações dos consultores (que desejavam uma redução do número de concertos), foram realizados, a exemplo dos anos anteriores, os 16 concertos habituais, espalhados entre os dias 25 de Outubro e 8 de Novembro. Aquilo que anteriormente acontecia de forma concentrada em cerca de uma semana, ficava agora diluído por 15 dias. Com um maior espaçamento entre cada

concerto, o público podia melhor aproveitar as actividades realizadas ao mesmo tempo que se criava a ilusão de um Festival mais longo, permanente e, por conseguinte, aparentemente mais económico.⁵⁷ Este novo formato despertou os melhores comentários do então administrador do Teatro S. Carlos de Lisboa, Manuel Frexes, que fora convidado a assistir ao FIMM: “uma programação excelente. Nenhum país se envergonharia de ter um festival com uma programação tão rica e intervencionista.”⁵⁸ Ao falar do orçamento do Festival, Frexes espantou-se com os baixos custos do mesmo: “Não acredito que em algum lugar do mundo se faça um festival de música por este preço.”⁵⁹

MACAU: ARTES & LETRAS - II

O concerto de abertura foi realizado ao ar livre, com a participação da Orquestra da Camera di Padova e del Veneto, na baía da Praia Grande, que interpretou, entre outras obras, a *Música para os Reais Fogos de Artifício*, de Handel, acompanhada por um espectáculo pirotécnico. A imprensa dá destaque ao evento com as manchetes: “Concerto com fogo de artifício abre Festival na Praia Grande”⁶⁰ e “Macau fechou o trânsito e celebrou a Música”.⁶¹ A nível institucional, o Festival e sua nova equipa organizadora recebem um louvor especial no qual o Secretário-Adjunto da Cultura tornou “manifesto o público testemunho de reconhecimento a todas as entidades singulares e colectivas que a diversos títulos contribuíram para a realização de mais esta edição [...] e [...] em especial, o mérito de todo o pessoal [...] envolvido e a acção do secretário-geral [...] e do director artístico [...] a cujo empenho dinamizador e coordenador se deve grande parte do êxito alcançado.”⁶²

A opereta e o musical americano marcam presença no concerto da Macau Sinfonietta, no qual são apresentadas obras de Johann Strauss, Gershwin, Franz Lehár, Cole Porter e Leonard Bernstein. Os jornais aprovam sem reservas a escolha do programa: “Opereta e musical americano arrebatam público de Macau”.⁶³

No ano seguinte, a sétima edição, que teve lugar entre 23 de Outubro a 7 de Novembro, é aberta com uma exposição de instrumentos musicais ocidentais e orientais dos acervos do Museu Glinka (Moscou) e do Museu de Jingzhou 荊州⁶⁴ e um concerto sinfónico nas Ruínas de São Paulo que incluiu clássicos populares como a *Abertura 1812*, de Tchaikowsky e as *Danças Polovtsianas*, da ópera *O Príncipe Igor*, de Borodine. Na conhecida obra de Tchaikowsky, canhões e sinos foram utilizados com a seguinte justificativa:

“O soar de sinos das igrejas de Macau, Taipa e Coloane, e o troar dos canhões da Fortaleza

Na sua segunda fase (1991-1999), o FIMM passou a dar especial ênfase ao grandioso, aos espectáculos de ópera e apresentações ao ar livre. Coro do Teatro S. Carlos de Lisboa com a Orquestra Sinfónica de Ópera Central da China, sob a regência de Yuan Fang, nas Ruínas de S. Paulo, 23.10.1993.



MACAO: ARTS & LETTERS - II

do Monte, mesmo que de pólvora seca – a Igreja e a defesa armada, duas ‘instituições’ que percorrem a história da vida de Macau desde que os portugueses aqui puseram o pé, há mais de quatro séculos – também actuam nesta edição do Festival Internacional de Música, com êxito certo. [...] Uma forma de chamar a atenção do público local para a realização deste Festival, fazendo-o participar do evento, mesmo que não sendo melómano.”⁶⁵

Dentre os 16 eventos realizados, é de destacar a apresentação da ópera *Turandot*, de Puccini. Ambientada na China imperial, a ópera, em particular nas cenas de rua, deu ensejo para que houvesse a participação de associações locais de acrobacia, tendo envolvido entre músicos e figurantes um total de 350 pessoas. É no mínimo curiosa, a descrição da novidade feita pelo director artístico: “quando o ‘carrasco’ mostrar a sua alegria, entram os elementos da Associação Desportiva do Leão Acordado ‘Lo Leong’ para cerca de três minutos de demonstração da dança do leão, tão popular entre nós.”⁶⁶ Sobre *Turandot*, o enviado do *Diário de Notícias*, em crónica simultaneamente publicada em Macau, deixa suas impressões:

“foi globalmente um deslumbrante espectáculo: na encenação e cenografia de Paolo Trevisi, inspiradamente acrescida da original dança do leão; na requintada direcção musical de Renato Palumbo, à frente da Orquestra Sinfónica da Ópera Central de Pequim; na revelação de um Calaf superdotado, o tenor russo Vitaly Taraschenko, que tira do bolso os *dós de peito*; na belíssima e comovente Liù de Elsa Saque; nas impecáveis ‘máscaras’ de Miguelângelo Cavalcanti, Carlos Guilherme e Frederico Félix António; no Timur do jovem e já muito reclamado norueguês Carsten Stabell; na condigna participação, nos outros papéis, de António Silva, Alberto Silveira e Alcino Vaz e, finalmente, do Coro do S. Carlos, indispensável quanto primoroso [...] e o seu maestro, o pianista João Paulo Santos.”⁶⁷

O Coro do Teatro S. Carlos de Lisboa deslocou-se a Macau especialmente para actuar na ópera, tendo participado igualmente no oratório *A Criação*, de Haydn e no concerto coral-sinfónico onde foram apresentados os *Chichester Psalms*, de Leonard Bernstein (1918-1990) e a primeira audição mundial de *Hossoroa*,



a memória de um sonho, do compositor timorense Simão Barreto (n. 1940). A nível internacional, destacaram-se as presenças do pianista John Lill (n. 1944) que interpretou, ao lado da Filarmónica de Hong Kong, os concertos para piano n.º 2 e 3 de Rachmaninoff, do soprano Elena Obraztsova (n. 1939) e do maestro Harry Christophers (n. 1953), que dirige *A Criação*, na Igreja de S. Lourenço.

A oitava edição do Festival, realizada entre 15 de Outubro e 3 de Novembro de 1994, manteve os 16 concertos habituais, dando, uma vez mais, destaque à ópera, ao musical americano e aos concertos corais-sinfónicos. A Sinfonia n.º 2, *Ressurreição*, de Mahler, esteve no programa. Dirigida pelo maestro ítalo-argentino Bruno Pizzamiglio (f. 1997),⁶⁸ oboísta do grupo de câmara Opus Ensemble, que também realizou dois concertos (nos dias 23 e 25 de Outubro), a sinfonia foi apresentada na Catedral de Macau com as cantoras Elisabete Matos e Sylvia Corbacho acompanhadas pelo Coro Filarmónico e Orquestra Sinfónica de Xangai. Uma filosofia temática, apelidada no programa do Festival de “instrumentos FIMM”, é introduzida.

MACAU: ARTES & LETRAS - II

Visava focalizar a cada ano um instrumento musical diferente. O violino e a viola foram os “instrumentos FIMM 94”, representados pelos violinistas Vasco Barbosa, William Preucil e a violista Ana Bela Chaves (n. 1952) que actuaram com a Orquestra Filarmónica de Hong Kong e o Opus Ensemble, respectivamente. No entanto, apesar das presenças de peso dos I Musici de Montreal, das irmãs Katia (n. 1950) e Marielle Labèque (n. 1952), e do barítono italiano Renato Bruson (n. 1934), acompanhado ao piano por Enza Ferrari, foi a ópera *Falstaff*, de Verdi que, no dizer das notícias divulgadas pelos organizadores, representou o ponto alto do programa: “Penso que o espectáculo irá proporcionar deliciosos momentos de humor”,⁶⁹ resumiu o director artístico. Com as suas quase três horas de duração, a escolha bem como a montagem local desta complexa ópera da maturidade do compositor, suscitaram algumas controvérsias que ocuparam a mesma página do jornal *Tribuna de Macau* com o título “Duas visões da ópera de Verdi”. “Um ‘Falstaff’ original”, afirmara após a primeira récita, o enviado especial do *Diário de Notícias* de Lisboa.



Aparentemente temeroso de desagradar a quem quer que fosse, o jornalista evidenciou, sem excepção, o trabalho de todos, desde os cantores e director musical até a costureira:

“O agrado da assistência, estimada em três mil pessoas, foi manifesto. Paolo Trevisi [...] concebeu este *Falstaff* de forma original e que temos como bastante feliz, adequando-o às condições do Fórum de Macau, que não é mais do que um pavilhão desportivo. [...] Roy Stevens [...] mostrou-se, para além de cantor dos melhores, um actor de talento [...] a Alice de Elisabete Matos é outra das excelentes impressões desta produção macaense [...] sua presença senhoril, a vocalidade modelar, o fascinante registo agudo voltaram a cativar o público de Macau. [...] Conceição Galante, na Nanetta, confirmou os méritos reconhecidos [...] Foi vivaz e graciosa, e cantou com brilho a ‘Canção das Fadas’ [...] Jordi Galofré, exibiu o claro timbre de tenor ligeiro que [...] o leva para um plano destacado. Outro excelente cantor, e nome a fixar, pelo que promete, é o barítono Andrea Zese [...] Também o Pistola de Brian Jauhiainen revelou um baixo em início de carreira que muito alto chegará. Maria Luisa Nave, na Quickly, foi a cantora consagrada que se conhece. [...] António Silva [...] desempenhou o dr. Cajus com a desenvoltura que vem da experiência e a segurança costumada no plano vocal. Resta citar o correcto Bardolfo de Gianfranco Manganotti. A direcção musical coube, mais uma vez, a Renato Palumbo, em carreira ascensional [...] o resultado global do seu trabalho [...] atesta o que não precisa de o ser (*sic*): um Maestro. [...] Em geral ignorados [...] os prestimosos colaboradores que estiveram na sombra e sem os quais, afinal, o espectáculo também não teria tido o êxito que se assinalou: Enza Ferrari, maestro assistente e correpetidor [...] e Lurdes Landeiro, costureira chefe de um guarda-roupa muito vistoso da Casa Fiore, de Milão.”⁷⁰

“Maçador para muita gente”, rebateu um professor universitário e melómano local que, na sequência de um artigo de divulgação publicado dias antes,⁷¹ onde, antecipando a beleza do espectáculo, revelava algumas curiosidades históricas sobre a ópera, exprime a sua opinião após a primeira récita:

MACAO: ARTS & LETTERS - II



“Terá sido uma boa escolha trazer o *Falstaff* a Macau? Ora nós sabemos que esta ópera nunca foi uma obra popular no sentido em que o são o *Rigoletto* ou a *Aida*, o que me faz pensar que trazer o *Falstaff* para um local onde a ópera não é um espectáculo habitual é correr um certo risco. É de apreciar e de louvar o esforço da organização, mas um risco deste tipo só pode ser ultrapassado se a interpretação for boa e isso, pelas razões que referi, infelizmente não aconteceu e daí a impressão geral de não agrado que causou em substancial parte da assistência, que em muitos casos optou por abandonar o espectáculo antes de terminado.”⁷²

Estas declarações causaram uma enorme polémica que viria a prolongar-se por cerca de três semanas⁷³ e que, pela natureza do seu conteúdo, muitas vezes de ordem extramusical, nos dá a nítida impressão de que o Festival e seus organizadores se tinham desabituated à crítica. A este propósito, já em 1992, após a sexta edição do Festival (e primeira da responsabilidade da nova direcção artística), o jornal *Macau Hoje* comentava:

“Esta deve ter sido a primeira edição do festival, em cinco anos, que não levantou polémica na Imprensa chinesa sobre os famosos custos do certame.”⁷⁴ Como se verificará adiante, a polémica sobre o *Falstaff* terá sido, em oito anos de Festival, um dos raríssimos episódios que envolveu a intervenção pública de uma voz discordante.⁷⁵ Este facto tem também algumas ramificações que, talvez, valha a pena abordar.

Não é que fosse totalmente inadmissível, ou até mesmo aceitável, uma unanimidade generalizada de pensamentos em torno das iniciativas do Festival, “Mesmo o crítico mais severo sente, algumas vezes, a necessidade de *elogiar*”, declarou a esse propósito o compositor Robert Schumann.⁷⁶ Contudo, a ausência de uma segunda voz, capaz de antagonizar o discurso institucional e realizar uma análise crítica mais profunda e fundamentada, pode revelar também a indiferença (ou algum receio, motivado por razões que não interessa aqui discutir) daqueles sectores da comunidade que poderiam eventualmente contribuir nesta área. Uma observação e análise minuciosas dos títulos e do conteúdo (em geral encomiástico) da prosa publicada nos jornais desse período revelam a ausência deste salutar e necessário antagonismo, facto que, sem dúvida, lhes diminui em muito a credibilidade.⁷⁷

A nona edição do certame, que teve lugar entre 14 e 29 de Outubro de 1995, trouxe a Macau uma montagem semi-encenada da opereta *A Viúva Alegre*, de Franz Lehár com a direcção musical de Manuel Ivo Cruz e tendo como intérpretes principais Ana Paula Russo (Ana Glawari), Donald Maxwell (Danilo) e o actor José Manuel Mendes (Niégus). O piano foi o instrumento mais evidenciado nesta edição do Festival, na qual foram apresentados, de Beethoven, os cinco concertos para piano, o *Concerto Triplíce* para piano, violino e violoncelo, para além de outras peças do mesmo compositor. Foi nesse ano também que, através do Festival, Macau finalmente ganharia o seu primeiro piano Steinway de concerto, actualmente em uso no Centro Cultural de Macau. O director artístico declarava então, a propósito da aquisição deste instrumento: “Logo que aceitei a direcção do FIMM coloquei, como um dos horizontes a exigir, ‘deixar’ em Macau um piano Steinway Grand Concert, sonho vivido por muitos, mas finalmente realizado por mim. É um piano muito importante na vida cultural de Macau.”⁷⁸ São de destacar, neste Festival, as presenças dos pianistas Sequeira Costa (n. 1929) e Jorge Moyano

MACAU: ARTES & LETRAS - II



MACAO: ARTS & LETTERS - II

(n. 1951), o clarinetista António Saiote (n. 1960), Paulo Gaio Lima (violoncelo), Aníbal Lima (violino), Harry Christophers e o grupo vocal The Sixteen (interpretando o oratório *O Messias*, de Haendel), a orquestra de jazz de Maria Schneider e a montagem da ópera *Il Trovatore*, de Verdi, tendo nos papéis principais Elena Obraztsova, Vincenzo Bello, Mauro Augustini e Elisabete Matos. No decorrer do Festival esteve patente ao público, no Centro de Actividades Turísticas, uma exposição de cartazes de ópera, pertencentes ao acervo do coleccionista italiano Nando Salce (1895-1962), actualmente propriedade da municipalidade de Treviso. A música chinesa continuaria a marcar presença com concertos da Orquestra Chinesa de Macau e da Orquestra Chinesa de Pequim.

Em 1996 foram realizados, a exemplo dos anos anteriores, 16 concertos. A encenação da ópera *Tosca*, de Puccini, com a soprano búlgara Anna Tomowa-Sintow (n. 1941) no papel principal e os bailados *Spartacus*, de Khatchaturian e *O Lago dos Cisnes*, de Tchaikowsky, pela Orquestra e Corpo de Baile do Teatro de Novosibirsk, representaram os momentos de destaque desta edição. A música chinesa, com as orquestras de Macau e Pequim, e a música ligeira portuguesa, com Rui Veloso (n. 1957), Bernardo Sassetti (n. 1970), os grupos Vozes da Rádio e Gaiteiros de Lisboa, estiveram também representadas. Nessa altura, Bernardo Mariano, crítico de música do *Diário de Notícias*, fazendo um balanço do Festival e uma rápida análise da vida musical local acaba por formular, coincidentemente, as mesmas interrogações que, dez anos antes, se faziam aquando da criação do Festival:

“Em termos de vida cultural, parece-me que há um ‘déficit’ musical em relação a outras iniciativas, como as exposições ou o lançamento de livros. O que impede Macau de ter uma temporada musical mais consistente? O facto de não ter ainda um grande auditório para concertos não explica tudo... Falando concretamente do Festival, é óbvio que atingiu já uma importância merecida e indiscutível nesta zona do globo, onde a penetração da música ocidental, à excepção do Japão e da Austrália e Nova Zelândia (e Hong Kong), é bastante reduzida. [...] Alguns problemas e falhas ao nível da organização e do

apoio aos concertos surpreendem, se pensarmos que esta foi já a 10.^a edição do Festival.”⁷⁹

Ano marcado pelas cerimónias de mudança de soberania em Hong Kong, 1997 foi o ano da décima primeira edição do Festival, realizado entre os dias 11 e 26 de Outubro. Macau recebe a Orquestra Metropolitana de Lisboa, sob a regência de Miguel Graça Moura, que apresenta um espectáculo intitulado “Música para ver”, com a colaboração do pintor francês Gérard Economos (n. 1935). Ao som do *Staccato Brillante*, de Joly Braga Santos (1924-1988) e da *Sinfonia n.º 7*, de Beethoven, Economos executa uma gigantesca pintura num palco improvisado no Largo do Leal Senado. Dois dias depois, a mesma orquestra participaria também do concerto intitulado “Música e Humor”, com a participação de Paulo Gaio Lima (violoncelo) e António Rosado (piano). Seguindo a tradição dos anos anteriores, foi encenada a ópera *Carmen*, de Bizet, com a participação, no II acto, da Companhia de Dança “Ciudad de Sevilla”. Em comemoração ao centenário da morte (1897) de Johannes Brahms, foi apresentado um vasto programa



Anna Tomowa-Sintow e Donald Maxwell contracenam como Tosca e Scarpia na ópera *Tosca*, de Puccini. Fórum I, 20.10.1996.

MACAU: ARTES & LETRAS - II



A soprano russa Svetlana Sidorova canta a célebre "Habanera", cena do primeiro acto da ópera *Carmen*, de Bizet. Este espectáculo contou com a participação da Companhia de Danza Ciudad de Sevilla. Fórum I, 18.10.1997.

de obras do compositor, que incluiu o *Requiem Alemão*, o *Concerto n.º 1 para piano e orquestra em ré menor* (tendo como solista António Rosado), o concerto duplo para violino e violoncelo (com Mario Brunello e Domenico Nordio) e a execução integral das 4 sinfonias, com a Orquestra Sinfónica de Xangai. O agrupamento de música antiga Segréis de Lisboa mereceu também destaque com dois concertos onde foram interpretadas obras do período barroco e de compositores oitocentistas ibéricos e brasileiros.

Em 1998, a versão semi-encenada do musical *Of Thee I Sing* de George Gershwin esteve em destaque na décima segunda edição do Festival, a par da ópera *O Baile de Máscaras*, de Verdi, que contou, nos papéis principais, com actuações de Anna Tomowa-Sintow (Amélia), Andrea Zese (Renato), Warren Mok (Ricardo), Svetlana Siderova (em substituição de Elena Obraztsova), no papel de Ulrica. Neste Festival foi grande a presença de artistas portugueses em três dos cinco concertos de câmara (com a actuação, entre

outros, do agrupamento de sopros Solistas de Lisboa e da violoncelista Irene Lima), através da presença de bailarinos da Companhia Nacional de Bailado (Portugal), da Orquestra Nacional do Porto e de um vasto naipe de cantores que actuaram no musical de Gershwin. Dois concertos de música chinesa são realizados e o Festival terminou com a apresentação do *Requiem*, de Verdi.

Inaugurado o Centro Cultural de Macau em Março de 1999 com a representação da ópera o *Navio Fantasma*, de Wagner, o Festival ganhava, finalmente, um espaço próprio com as condições necessárias para a sua realização. Era também um ano de despedidas e justificava-se uma representação portuguesa de maior peso. Assim, foram convidados, entre outros, a Orquestra e o Coro Gulbenkian, os pianistas Adriano Jordão (que se apresentava em Macau pela primeira vez após o seu afastamento em 1991), António Rosado e Artur Pizarro (n. 1968) tendo sido interpretadas a *9.ª Sinfonia* e a *Fantasia Coral*, de Beethoven, o *Requiem*

MACAO: ARTS & LETTERS - II

à *Memória de Camões*, de Domingos Bomtempo, e duas composições encomendadas a compositores portugueses. A nível internacional são de destacar as actuações das irmãs Kátia e Marielle Labèque, Muhai Tang (n. 1949), à frente da Orquestra Gulbenkian, Michel Corboz e David Atherton dirigindo a Orquestra Filarmónica de Hong Kong. O maior destaque foi, sem dúvida, a ópera *Aida*, de Verdi, quando o público de Macau pode finalmente assistir a um espectáculo de ópera em toda a sua plenitude.

Após a mudança de administração, a direcção artística do Festival passou a ser assegurada por Warren Mok 莫华伦, tenor e empresário chinês de Hong Kong que, acompanhando o figurino mais abrangente que já se delineava nas edições mais recentes do Festival, diversifica os géneros abordados, incluindo jazz, flamenco, balé clássico, música tradicional chinesa e cantores pop de Hong Kong e Macau que actuaram no concerto de encerramento. Em homenagem a Xian Xinghai, compositor chinês natural de Macau,

1999 foi um ano de despedidas e justificava-se uma representação portuguesa de maior peso. Relembrando o “Concerto da Amizade” de oito anos antes, a última edição do FIMM sob a administração portuguesa reuniu, no recém-inaugurado Centro Cultural de Macau, o pianista António Rosado, Coro e Orquestra Gulbenkian sob a regência de Muhai Tang, para apresentar a *Fantasia Coral*, op. 80, de Beethoven, 23.10.1999 (foto GCS).



MACAU: ARTES & LETRAS - II



Com um elenco maioritariamente composto por artistas russos, Galina Gorchakova, Irina Gelakhova e Iuri Vedeneev, nos papéis de Aida, Amneris e Amonasro, respectivamente, a ópera *Aida*, de Verdi, foi um dos destaques do último FIMM organizado pela administração portuguesa. O Centro Cultural de Macau fora inaugurado em Março de 1999 e o público de Macau pôde finalmente assistir a um espectáculo de ópera em toda a sua plenitude. Da esquerda para a direita, Maurizio Frusoni (Radamés), Vedeneev e Gorchakova.

foi apresentada nas Ruínas de São Paulo, a popular e grandiloquente *Cantata do Rio Amarelo*, com o Coro da Ópera de Xangai e Orquestra e Coro da Ópera da China. Mantendo a tradição dos anos anteriores, o Festival apresentou também a ópera *Othello*, de Verdi, desta vez, em cooperação com a Royal Opera House, Covent Garden.

A FALTA DE UM AUDITÓRIO: PROBLEMA CRÓNICO DO FESTIVAL

Com a ausência de uma sala de concertos, o Festival socorria-se dos locais de interesse histórico-arquitectónico que naturalmente emprestavam aos espectáculos ali realizados um sabor muito próprio assim como davam à audiência a oportunidade de entrar em contacto com o património artístico da

cidade. Em 1989, o empresário escocês John Duffus, director-geral da Orquestra Filarmónica de Hong Kong entre 1979 e 1986, fez algumas considerações de interesse, sem deixar, no entanto, de apontar a necessidade urgente de uma sala de espectáculos para Macau:

“Qualquer cidade pode organizar um bom festival de música desde que ele seja desejado pela comunidade [...] Macau é um local ideal para festivais porque é relativamente pequeno e possui edifícios característicos e atraentes, o que permite a criação de uma atmosfera típica para um festival de música. Factor este que Hong Kong não possui. [...] O real problema que Macau enfrenta é a inexistência de recintos próprios para este tipo de acontecimentos. Os edifícios antigos são excelentes, as igrejas são muito belas,

MACAO: ARTS & LETTERS - II

o Jardim Lou Lim Iok [*sic*] é maravilhoso, mas a verdade é que só comportam audiências muito pequenas.”⁸⁰

Jean-Pierre Rampal que participara da quinta edição do FIMM, realizada em 1991, apresentara-se em Macau pela primeira vez em 1965, no Teatro D. Pedro V, acompanhado pela pianista Moya Rea (1914-2004). O flautista francês surpreendeu-se com as grandes mudanças que se operaram na cidade, constatando, no entanto, a ausência de uma sala de concertos:

“Quando vi tantos prédios altos e as ruas mais limpas pensei logo [...] que Macau deveria ter [...] uma excelente sala de espectáculos. [...] uma sala de espectáculos não existe [...] [a sala do Leal Senado] é muito simpática e bonita [...] embora não seja nunca um espaço destinado especificamente a concertos de música.”⁸¹

À primeira vista, a ausência de uma sala de concertos poderia representar um obstáculo à realização do Festival, no entanto poderia ser também considerada uma “vantagem”, como sintetizou, em 1989, Adriano Jordão à imprensa:⁸²

“Antes do mais, acho que é urgente recuperar o património português que se degrada. Falo no Teatro D. Pedro V. Para 91 tencionamos inaugurar este teatro com as *Bodas de Figaro*. [...] Não há concorrência possível [com Hong Kong], pela simples razão de que por mais que os nossos vizinhos façam, uma coisa não podem fazer – um teatro do século XVIII...”⁸³

E era verdade. Em Setembro de 1989, a imprensa local dava destaque à notícia de que o Festival de música teria duas novas salas, com 500 e 1500 lugares, respectivamente. A primeira seria resultante da recuperação do Teatro D. Pedro V e a segunda, uma espécie de grande auditório, funcionaria no Casino Jai-Alai, em recinto até então utilizado para o jogo da pelota basca.⁸⁴ Contudo, as obras de reconversão do casino em sala de concertos jamais foram realizadas e o Teatro D. Pedro V viria a ser reaberto ao público somente muito mais tarde, em Abril de 1993.⁸⁵ E as obras nele realizadas, infelizmente, não contemplaram um tratamento acústico adequado, deixando-o inutilizável para certos espectáculos.⁸⁶ Além disso, as igrejas mais usadas nos festivais, como a de São Lourenço e a do Seminário São José, apesar da sua indiscutível beleza e interesse arquitectónico, apresentavam sérias

desvantagens: mesmo com a interrupção do tráfego de automóveis, o ruído exterior era elevado (devido à sua localização em zonas urbanas de alta densidade populacional), e a acústica descontrolada devido à presença excessiva de superfícies de reflexão, como vitrais, colunas e altares laterais.

Outro local também utilizado com frequência, sobretudo para a encenação de óperas, foi o Fórum de Macau, originalmente um pavilhão desportivo, que o crítico musical Harry Rolnick, em artigo de 1989 intitulado “Alien Setting Made Concerts Lose Potential”, subtilmente condenava:

“foi decepcionante que o *Requiem* de Verdi tenha sido realizado no Fórum de Macau. O potencial era extraordinário. [...] O que desvalorizou todo o concerto foi o próprio local. [...] as grandes cenas que Verdi concebeu para envolver a audiência simplesmente perderam-se nos panejamentos das paredes [...] Verdi solicitou o maior bombo disponível na Itália para o *Dies Irae*, mas, no Fórum, o som foi abafado e sem brilho [...]





MACAO: ARTS & LETTERS - II

esperamos que o orçamento do próximo ano contemple a aquisição de alguns reflectores de madeira para o auditório.”⁸⁷

Nesse mesmo ano, o *Diário de Notícias* de Lisboa, fazendo eco aos comentários de Rolnick num artigo assinado por João Figueira, afirmava:

“Mas se é certo que Macau assistiu a bons concertos durante os nove dias que durou o certame, a verdade é que a falta de uma sala de concertos com as qualidades necessárias em termos de conforto e de condições acústicas levou a que músicos e cantores não conseguissem, muitas vezes, tirar pleno rendimento das suas capacidades. Isso aconteceu, por exemplo, nas actuações de Alfredo Kraus, Cecília Gasdia e de Elmar Oliveira.”⁸⁸

O Independente de Lisboa, sobre o mesmo concerto, também criticava as condições do recinto:

“Milhar e meio de pessoas que no último sábado entraram no Fórum de Macau para assistir ao concerto inaugural do III Festival Internacional de Música tiveram uma surpresa desagradável. Deparam-se com algo que prometia, se não arruinar o concerto, ao menos prejudicá-lo bastante: um zumbido vindo de cima do palco, junto às luzes. Cada vez que a música baixasse de volume ou houvesse uma pausa, a nossa atenção caíria desamparada naquele ruído intenso, incómodo, irritante.”⁸⁹

Em 1990, o soprano romeno Ileana Cortubas, em entrevista ao diário chinês *Ou Mun*, aborda a questão da falta de uma sala de espectáculos apropriada para a realização de concertos:

“O Fórum é somente propício [*sic*] ao desporto; o Centro Cultural da Universidade da Ásia Oriental [presentemente Universidade de Macau] apenas favorece as conferências, não tendo ambas condições para a realização de espectáculos musicais. Só o jardim de Lou Lim Yok é próprio para o efeito, sendo, infelizmente, muito pequeno.”⁹⁰

E é exactamente a partir da quarta edição do Festival, realizada em 1990, que se chega a um consenso acerca das más condições do Fórum para a realização de espectáculos musicais. Público e organizadores, irmanados nas mesmas preocupações, assistiram com regozijo à criação, em 1989, pelo governador Carlos Melancia, do Gabinete do Complexo Cultural, que

tinha por objectivo realizar os estudos preliminares de viabilização do projecto. Contudo, foram precisos dez anos⁹¹ para que este se tornasse uma realidade. Sobre esta questão, o jornal *Ou Mun* publicava, em 1991, um artigo no qual antecipava alguns problemas:

“O Conselho [de] Cultura aprovou, anteontem, a proposta da construção do Complexo Cultural, apresentada pelo Gabinete do Complexo Cultural. O estudo sobre a viabilidade da construção [...] teve início em 1989. O tempo que o Gabinete do Complexo Cultural levou para realizar este trabalho parece-nos arrastado, não correspondendo, aliás, ao ritmo do desenvolvimento cultural do Território nos últimos anos. [...] Embora a proposta da construção do Complexo Cultural indique que este estará operacional em 1994, a sua concretização dependerá das circunstâncias do prosseguimento dos trabalhos [...] Obviamente, não se tomou ainda uma decisão final quanto ao local de construção. Muito menos se fala da atribuição do terreno e da verba para o começo da obra.”⁹²

Apesar da unanimidade existente nesta matéria (que se comprova pelos extractos reproduzidos acima), e que, por si só, talvez já fosse suficiente para sensibilizar o governo de então para a necessidade imperiosa de se adoptar o mais rapidamente possível uma solução compatível e economicamente viável, assiste-se a um surpreendente retrocesso nesta área. Este facto parece ter resultado de uma aparente incapacidade da administração local em formular, de maneira coerente, soluções para a questão.

Os questionamentos que havia sobre as falhas do Festival, e que chegaram mesmo a pôr em risco a sua continuidade, desaparecem subitamente a partir de 1992, cedendo espaço a uma concordância generalizada. Não é meu objectivo explorar as razões que deram origem a este silenciamento, mas sim, as suas consequências. E, mesmo respeitando a opinião contrária, julgo terem sido de pouca valia as reiteradas tentativas de disfarçar os problemas através de afirmações pouco consentâneas com a realidade. Relativamente ao *Barbeiro de Sevilha*, por exemplo, vemos, em 1992, o encenador italiano Paolo Trevisi comentar as condições da Fortaleza do Monte, local escolhido para a montagem: “Magnífico! Uma maravilha! Não há Arena de Verona que tenha

MACAU: ARTES & LETRAS - II

acústica assim.”⁹³ Curiosamente, meses antes, o mesmo encenador lamentava “não existir um auditório próprio para música erudita. Embora o auditório da Universidade reúna as condições necessárias, é um espaço que está mal localizado. [...] É uma grande falta para Macau.”⁹⁴

Em 1995, duas igrejas que habitualmente albergavam espectáculos do Festival estavam a sofrer obras de restauro, o que fez com que alguns concertos fossem realizados no Fórum II, espaço de características polivalentes, anexo ao Fórum I. A sala, dotada de um pequeno palco e com aproximadamente 300 assentos de plástico, tem um pé direito de mais de 4 metros de altura sendo coberto (tal como o Fórum I) com telhado metálico não isolante. As suas paredes de betão aparente e o chão de cerâmica vermelha estão longe de propiciar as condições necessárias para a fruição de um concerto de câmara ou sinfónico. No entanto, ao justificar a escolha desta sala para a apresentação da íntegra dos concertos para piano de Beethoven (com Sequeira Costa e a Filarmónica de Hong Kong), João Pereira Bastos, em entrevista ao *Ponto Final*, declarava que “a acústica do Fórum II não é nada má e a arquitectura da sala torna intimista a vivência deste tipo de concertos no que diz respeito à formação sinfónica utilizada.”⁹⁵

No ano seguinte, o anúncio de que se pretendia recriar no Fórum I o Scala de Milão⁹⁶ e de que esta sala tinha excelentes condições para os espectáculos que lá se realizavam, desperta num leitor identificado do jornal *Ponto Final* os seguintes comentários:

“Preparava-me [...] para sair de casa com o objectivo de assistir ao ballet ‘Spartacus’, quando oiço na televisão [...] que o Fórum tem excelentes condições para a realização deste tipo de espectáculos. [...] A verdade é que desconfiava das declarações e [...] Tristemente, o decorrer da noite deu-me razão. Chegado ao Fórum, com os bilhetes [...] mais caros da bilheteira [...] dou por mim e pela família a ser empurrados como se de um jogo de futebol se tratasse para um sector, visto que não havia lugares marcados. [...] Mas o pior é que só havia lugares vagos no fundo da bancada, ao mesmo nível das últimas filas da plateia. Resultado: sentado numa cadeirita de plástico e esticando o pescoço, conseguia ver os joelhos dos bailarinos. [...] É claro que me apressei a ir para casa logo

no primeiro intervalo, porque não sendo budista não acredito que a base da condição humana é o sofrimento.”⁹⁷

CONCLUSÃO

Segundo António Carmo, coordenador do primeiro FIMM, “Macau era conhecida em todo o mundo pelos seus casinos e nem mesmo o Grande Prémio de Macau realizado anualmente foi capaz de melhorar a imagem da cidade.”⁹⁸ Havia, pois, a necessidade, por parte da administração portuguesa, em fazer algo de forma a melhorar a imagem externa de Macau. No entanto, os festivais sempre representaram, a nível comunitário, um estímulo para o desenvolvimento das actividades culturais, promovendo uma relação de causa e efeito entre a sua realização, a formação de público, artistas e técnicos de palco, bem como o aproveitamento dos talentos locais. No contexto educacional e cultural em que o Festival de Macau se insere, é de se atribuir a esta última questão um significado superlativo, pois foi esta, em meu entender, a sua grande falha: isolado das realidades locais, transformou-se numa iniciativa pontual, assumidamente voltada quase que exclusivamente para o exterior⁹⁹ e divorciada da realidade artística e educacional que se vivia na cidade durante o resto do ano. E é também por este motivo que se observa, especialmente na primeira fase (1987-1991), uma reacção sempre enérgica da imprensa diante de questões polémicas como orçamento, programa e escolha de artistas. Os consensos e a ausência de oposições observados na segunda fase (1992-1999) certamente ofereceram um maior espaço de manobra que os organizadores não souberam aproveitar, tendo-se o Festival transformado num fim em si mesmo e não um meio que facilitasse a introdução de melhorias e a implementação de novos processos de desenvolvimento educacional e artístico em Macau.

As primeiras iniciativas no sentido de se estabelecer em Macau uma escola oficial de música datam muito possivelmente de 1923, quando o Conselho Legislativo recebe uma proposta de lei sobre o “Ensino da Música e Organização da Banda, Sexteto e orfeom musical”¹⁰⁰ que tinha por objectivo a criação de uma escola de música com seis professores vindos de Portugal para ensinar teoria musical, piano, violino,

MACAO: ARTS & LETTERS - II

instrumentos de sopro e canto coral. Apesar dos esforços de individualidades da época, a ideia jamais vingou e o ensino da música continuou, como sempre, a ser garantido pelas escolas religiosas e por professores particulares. Na década de 1980, a educação musical em Macau encontrava-se numa situação bastante precária: a falta de uma legislação que regularizasse o ensino oficial da música nos seus diversos níveis criava uma lacuna importante dando ensejo, simultaneamente, ao aparecimento de escolas particulares cujo ensino – pela ausência de fiscalização adequada e de professores devidamente treinados – era de qualidade duvidosa. A primeira referência à criação de um festival de música em Macau data de 1986, quando o pianista português Adriano Jordão em entrevista intitulada “Macau vai ter no próximo ano um Festival Internacional de Música”¹⁰¹ dava conta de suas ideias bem como os projectos governamentais no campo musical:

“Uma série de concertos em Macau, de jovens músicos portugueses [...], levar músicos de Macau a Portugal, para que as pessoas conheçam o que por aqui se vai fazendo, no campo da música; a apresentação, aí por alturas do 10 de Junho de uma obra simbólica que penso deveria ser o ‘Requiem à Memória de Camões’ de João Luís (*sic*) Bomtempo, uma obra de grande fôlego que nunca foi feita no Oriente¹⁰² [...]; um grande Festival Internacional de Música, um Festival anual de alto nível que pudesse constituir um ponto de atracção para os amantes da boa música, nesta área do Globo. [...] e até queria que esse Festival ficasse federado na Associação Portuguesa de Festivais de Música que vai ser criada brevemente em Lisboa, e por via dessa filiação, que ficasse inscrito na Associação Internacional, em que o único Festival asiático inscrito é o de Lusaca.¹⁰³ Isso seria um facto muito importante, porque o que interessa é um Festival que possa ‘dar cartas’ nesta zona da Ásia.”

A propósito desta entrevista, António Andrade, professor, artista plástico e residente em Macau por quase três décadas, escreve um artigo de opinião na *Tribuna de Macau* onde observa:

“tenho a impressão de que a educação musical em Macau, apresenta um aspecto verdadeiramente catastrófico. E isto porque, nos casos em que existe [...], está entregue, em regra, a pessoas sem a devida preparação técnico-pedagógica e

ocupa, curricularmente, uma situação de ‘pobre tolerada’. A Academia S. Pio X, organismo particular exclusivamente dedicado à formação musical, sendo instituição única em Macau, em esforço de qualidade, conhece várias dificuldades, segundo julgo saber [...]. Pergunto: não é estranho que Adriano Jordão não inclua, nos seus projectos, a intenção de impulsionar o progresso da educação musical em Macau?”¹⁰⁴

Quase uma década mais tarde, em 1995, Liu, após entrevistar diversas autoridades locais ligadas à cultura, chegava à lamentável conclusão que

“A educação musical profissional em Macau ainda encontra-se em estágio muito incipiente. A Universidade de Macau não possui um departamento de música e aqueles estudantes que queiram seguir esta carreira precisam deslocar-se à China continental, Hong Kong, Taiwan ou ir para o Ocidente. O Conservatório de Macau foi criado em 1992, sob a tutela do Instituto Cultural [...] A Academia de Música S. Pio X foi fundada em 1962 e oferece aulas de teoria musical, piano, história da música e percepção musical, mas todas elas incidem demasiado no piano [...] Além do Conservatório e da Academia de Música S. Pio X, o ensino da música é feito por professores particulares, associações de música e ópera tradicional chinesa, escolas de dança e assim por diante [...] São escolas dirigidas por particulares e não organizações oficiais de ensino musical.”¹⁰⁵

Em 1997, Jorge Morbey, presidente do Instituto Cultural de Macau entre os anos de 1985 e 1989, em entrevista à *Tribuna de Macau*, assim comentava o tema:

“Suponho que um festival destes deve ser prioritariamente o produto de uma ambiência local. Sem pôr em causa o seu êxito, dá-me a sensação que o FIMM começou por ser uma casa construída pelo telhado. Esse é, digamos, o seu pecado original.”¹⁰⁶

A única consequência visível do Festival, em termos de contribuição efectiva e permanente para o meio local, foi a criação da Macau Sinfonietta, formação sinfónica que se estreou em 1989, por ocasião do III Festival, e que, após sucessivos processos de reestruturação, se transformou no único agrupamento sinfónico profissional de Macau e que existe até hoje com o nome de “Orquestra de Macau”.¹⁰⁷ A propósito

MACAU: ARTES & LETRAS - II

desta questão, o jornalista João Figueira fazia, já na época, algumas reflexões sobre a necessidade de entrosamento do Festival com a realidade local afirmando ser

“importante referir que é fundamental que as autoridades de Macau decidam investir a sério na Macau Sinfonietta, orquestra que agora realizou a sua estreia. Se o enorme investimento que representa este festival não for devidamente complementado com outras iniciativas de fundo, como sejam a criação de uma orquestra tendencialmente profissional no território, capaz de dar concertos com alguma regularidade e de poder afirmar-se como suporte nos casos em que fossem convidados solistas, poucos frutos se podem colher, a nível interno, do festival, mesmo sabendo que ele faz parte de uma política de promoção externa de Macau. A criação de um público local representa, pois, outra das vertentes a ter em conta...”¹⁰⁸

Os apoios, contudo, tardaram a vir e, mesmo desenvolvendo um papel educacional e artístico importante no meio cultural local, a orquestra local viria a ser completamente reestruturada somente após 1999. Não pretendo esvaziar o Festival da importância que teve nesse período como veículo de divulgação da música erudita na zona geográfica em que Macau se insere. Contudo, o seu carácter efémero leva-nos a pensar sempre no facto de que os recursos nele despendidos poderiam ser orientados para algo mais permanente. É por isso que, a título de exemplo, mencionei o aparecimento de uma orquestra local, como algo “concreto” e que vive para além das fronteiras temporais do evento. Nesta mesma perspectiva, acho também que é de realçar a iniciativa de encomendar com alguma regularidade obras novas a compositores portugueses. Apesar da pouca repercussão a nível local, parece-me que a iniciativa ambicionava deixar um “património” musical ligado ao Festival o que, sem dúvida, é de louvar. Simão Barreto, compositor timorense radicado em Macau, é o primeiro a ter uma obra encomendada – *Hossoroa, a memória de um sonho*, para coro feminino e orquestra (estreada em 1993 e repetida em 1997, na décima segunda edição do Festival). No ano seguinte, de António Victorino d’Almeida, é apresentada, na abertura do VIII Festival, *Memórias de Amanhã*, para orquestra. Em 1998, a Orquestra Nacional do Porto interpreta duas obras

inéditas, *Festa*, de Sérgio Azevedo e *Deploração sobre a morte de Jorge Peixinho*, de Eurico Carrapatoso, ambas encomendadas pelo Festival de Música. Finalmente, em 1999, a Orquestra Gulbenkian apresenta *Anamorphoses*, de Pedro Amaral e é a vez de Victorino d’Almeida retornar a Macau com a sua *Sinfonia*, para grande orquestra, interpretada pela Orquestra de Câmara de Macau, expandida com reforços de Hong Kong e RPC.

A análise dos factos aqui apresentados ajuda-nos a formular interrogações sobre o que aconteceu na área da música durante o Período de Transição (1987-1999). Ajuda-nos também a reflectir sobre as suas eventuais repercussões a nível cultural, educacional e até mesmo na própria credibilidade da presença portuguesa em Macau. Relativamente ao Festival de Música, percebe-se claramente a existência de duas perspectivas opostas: na primeira fase (1987-1991), uma perspectiva resultante de uma preocupação e interesse legítimos, que tinham como principal propósito a afirmação, internacionalização e sobrevivência do certame mas que ao mesmo tempo procurava alertar, chamar a atenção e dar conta da sua perplexidade diante da realidade artificial que o Festival representava num meio cultural inóspito e, na segunda (1992-1999), uma perspectiva nitidamente institucional, que politicamente visava a manutenção do *status quo* mas que, pelas falhas aparentes, denunciava uma fraca avaliação do que eram as verdadeiras condições em que se realizava o Festival de Música (e do seu verdadeiro papel dentro da comunidade). E apesar de não ser o propósito deste artigo, ficam também por investigar e explicar as razões que levaram às radicais mudanças que se observaram ao longo da segunda fase do Festival (1992-1999), quando as instituições locais e a imprensa passaram a apoiar incondicionalmente a iniciativa. E malgrado as suas muitas contradições e falhas – algumas das quais aqui apontadas – elas muito raramente suscitaram quaisquer debates públicos de opinião que visassem o seu esclarecimento ou correção. Nesta fase, o Festival esteve mais atento à sua imagem interna,¹⁰⁹ procurando criar consensos em torno das polémicas do passado. Até mesmo uma atenção especial foi dada à problemática questão da idade e da repetição de artistas¹¹⁰ que, outrora, provocara tantos protestos na imprensa. Contudo, em vez de esclarecer e educar o público, estes consensos visaram tão somente dar respostas evasivas aos falsos problemas gerados pela desinformação generalizada.

MACAO: ARTS & LETTERS - II

Na área da música, a aposta em iniciativas de resultado imediato e, no caso específico do Festival, a ilusão auto-congratatória de que este, tão prematuramente, tivesse atingido a maturidade, foram, ano após ano, adiando o debate e a reflexão mais ponderada sobre questões de fundo como, por exemplo, a construção do auditório (que se materializou somente no último ano da administração portuguesa), a profissionalização das orquestras (concretizada somente após 1999) ou a criação de um curso profissionalizante de música, que entrou em funcionamento somente em 1997.¹¹¹

Em 1987, o governador Pinto Machado justificava de maneira exemplar a iniciativa, afirmando que “a música assume a característica de concretizar

a aproximação de espaços culturais de grande contraste.”¹¹² Terá o Festival sempre cumprido esta função? No contexto histórico, geográfico e social em que Macau se insere, parece-me que a sua existência poderia ter sido ainda mais rentabilizada se consigo tivesse trazido um maior desenvolvimento nas áreas educacional, profissional e artística.

Olhando retrospectivamente, o percurso do Festival Internacional de Música de Macau durante os anos de transição constituiu-se essencialmente de um longo processo de aprendizado. Deste processo tiraram-se lições, cuja aplicação prática no período pós-transição contribuíram decisivamente para a continuidade da iniciativa nos anos que se seguiram. **RC**

NOTAS

- 1 Esta afirmação, amplamente divulgada na imprensa da época, está indelevelmente gravada na memória colectiva de todos aqueles que estiveram envolvidos na produção das primeiras edições do Festival de Música, contudo ainda não foi possível localizar o jornal onde se encontra registada. Para a realização deste trabalho foram consultadas as seguintes publicações periódicas: *Boletim Oficial de Macau* (BO, variável, Macau), *Revista Macau* (RM, mensal, Macau), *Tribuna de Macau* (TM, semanário, Macau), *Comércio de Macau* (CM, semanário, Macau), *Macau Hoje* (MH, semanário, Macau), *O Clarim* (OC, semanário, Macau), *Gazeta Macaense* (GM, diário, Macau), *Ponto Final* (PF, semanário, Macau), *Jornal de Macau* (JM, diário, Macau), *Jornal Tribuna de Macau* (JTM, diário, Macau), *Futuro de Macau* (FM, diário, Macau), *South China Morning Post* (SCMP, diário, Hong Kong), *Ou Mun Iat Pou* 澳門日報 [*Macau Daily News*] (diário, Macau), *Jornal Va Kio* 華僑報 (diário, Macau), *O Independente* (OI, semanário, Lisboa), *A Capital* (AC, diário, Lisboa) e *Diário de Notícias* (DN, diário, Lisboa).
- 2 Um piano Yamaha de concerto foi adquirido em 1989 e um primeiro piano Steinway & Sons, actualmente no Centro Cultural de Macau, viria a ser adquirido em 1995. Na ausência destes instrumentos, recorria-se ao aluguer de instrumentos em Hong Kong.
- 3 Deve-se a iniciativa do governador Pinto Machado a criação do Festival de Música, cf. CM, Macau, 25.7.1987, p. 18. Ver também António Carmo, “A aventura do primeiro Festival”, CM, 23.10.93, p. 8, onde o autor declara que “partimos da estaca zero, com um tempo curtíssimo para pôr de pé a ideia do Professor Pinto Machado, então governador de Macau”.
- 4 O jornal CM, na sua secção “Tempestade Tropical”, veiculava diversas notícias que chamavam a atenção para esta questão, chegando mesmo a referir que “vamos ficar a aguardar as contas do festival que, com a transparência ‘machadista’, não poderão deixar de ser apresentadas. Com vista a futuros festivais, interessa ver quais as despesas supérfluas”, CM, 31.10.1987, p. 23. O diário chinês *Ou Mun Iat Pou*, na sua edição de 22.10.1989, p. 7, também se manifestava relativamente à questão dos orçamentos afirmando “duvidar se valerá a pena organizar uma actividade que orça os 6 milhões de patacas para

- uma audiência inferior a 6000 espectadores, ou seja, um valor médio correspondente a cerca de mil patacas por cada bilhete de entrada”. (tradução do Gabinete de Comunicação Social, GCS).
- 5 “Festival de música este ano é mais barato”, OC, 25.10.1991, p. 8.
- 6 “Festival de Macau custa 120 mil contos”, AC, 6.10.1989, p. 29.
- 7 “Festival de Música custa 3 milhões de patacas”, TM, 24.10.1987, p. 5.
- 8 A lista de festivais temáticos e que têm artistas residentes é enorme. Para além daqueles acima citados, destaco o Festival de Bayreuth (Bayreuther Festspiele), fundado em 1876 e dedicado exclusivamente à interpretação de obras de um único compositor: Richard Wagner. O Festival de Bucareste (“George Enescu” International Festival), fundado em 1958, dá ênfase às obras deste compositor romeno. Assim denominado desde 1952, o Festival de Granada (Festival Internacional de Música y Danza de Granada), tem uma orquestra residente – a Orquestra Sinfónica da RTVE – que actua todos os anos devido ao facto da Rádio e Televisão Espanhola ser uma das co-organizadoras do evento. Para mais informações ver “Euro-Festival Info Centre”, localizado no endereço <http://www.euro-festival.net/>. Acedido em 30.4.2001
- 9 “10 perguntas a Jorge Forjaz”, TM, 10.3.90, p. 11.
- 10 Segundo informações que circularam na imprensa da época, os custos indirectos decorrentes da participação dos serviços públicos envolvidos no Festival deixaram de ser contabilizados, entrando em contas somente os custos directos, tais como *cachets* dos artistas, transportes, aluguer de cenários, concessão de serviços a empresas privadas, etc. Para mais informações ver PF, 6.11.1992, p. 12, onde a súbita redução dos custos em relação ao Festival anterior (o Festival de 1990, cf. semanário OC de 25.10.1991, p. 8, custara à administração de Macau aproximadamente 13 milhões de patacas, enquanto o de 1992 custará cerca de 6 ou 7 milhões), chama a atenção do articulista que afirma: “Quanto ao número de seis milhões de patacas que tem sido apresentado como o custo do festival deste ano, alguns chamam a atenção para o facto de não incluir as despesas de secretaria, este ano sob a alçada do ICM [Instituto Cultural de Macau]”. Ver também MH, 14.12.92, p.

MACAU: ARTES & LETRAS - II

- 15, comentário intitulado “Vira o disco e toca o mesmo”; Miguel Correia, “As dissonantes notas de um festival”, CM, 26.10.91, p. 15 e “Boa qualidade artística *vs* má imagem interna”, *ibidem* 27.4.91, p. 9. É muito provável que tenha havido um “mascaramento” de contas de modo a calar os protestos da imprensa e da população pois as discrepâncias são demasiado grandes. Os números falam por si mesmos: IV Festival (1990), MOP\$20 000 000; V Festival (1991), MOP\$13 000 000; VI Festival (1992), MOP\$6 000 000; VII Festival (1993), MOP\$7 000 000; VIII Festival (1994), MOP\$9 000 000; IX Festival (1995), MOP\$10 000 000. Após entrevistar João Pereira Bastos (director artístico 1992-1999), Liu Ching-chih afirma que “*the organisation and management, especially the financial management, of this major event are obviously very important and require great expertise*”. Liu Ching-chih, *A Critical History of New Music in China* (Hong Kong: The Chinese University Press, 2010), p. 603.
- 11 A propósito das repercussões do Festival de Música na vida cultural da cidade, é sugestivo o título do artigo publicado, em 1987, no CM sobre a iniciativa: “Festival Internacional de Música de Macau – Ileana Cotrubas vem quebrar ‘vazio cultural de Macau’”, *ibidem*, 25.7.1987, p. 18.
- 12 Partes deste texto foram já publicadas na secção “Contraponto” da RM, 2.ª Série, n.º 5, Setembro de 1992, com o título de “E por falar em festivais...”. Informações obtidas em Percy Young, Edmund Bowles and Jennifer Wilson, “Festival”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie and John Tyrrel (Nova Iorque: Oxford University Press, 2001), vol. 8, pp. 733-737.
- 13 Actualmente Instituto Cultural do Governo da Região Administrativa Especial de Macau da República Popular da China (IC).
- 14 Para informações ainda mais detalhadas sobre a primeira edição do Festival de Música, ver António Carmo, “A aventura do primeiro festival”, CM, 23.10.93, p. 8.
- 15 A análise dos artigos de jornal e de outras fontes relevantes não mostra, infelizmente, qualquer outro objectivo a não ser o de divulgar no exterior a imagem da cidade. É somente após a estreia da Macau Sinfonietta (1989), que o Festival começa a ganhar legitimidade interna atendendo às necessidades locais como defensor da criação de um agrupamento orquestral em Macau que pudesse actuar durante o evento.
- 16 Sobre a natureza filantrópica do Festival bem como sua integração no calendário de eventos turísticos, João Manuel Costa Antunes, então director dos Serviços de Turismo de Macau e Presidente do Secretariado Permanente do Festival, escreve na mensagem de abertura do programa de 1988: “Tal como na sua primeira edição, o FIMM 88 vai contribuir [...] para minorar o sofrimento das crianças desprotegidas, tanto em Macau (concerto de 28 de Outubro) como no Mundo (concerto para a UNICEF – 25 de Outubro). Os fundos obtidos com estes concertos reverterão integralmente para a melhoria das deficientes condições de vida de crianças desprovidas [...] Procurando atribuir-se ao Festival o sentido de uma projecção de Macau no exterior, em boa hora foi designada a Direcção dos Serviços de Turismo como entidade organizadora desta iniciativa.” *Programa do II Festival Internacional de Música de Macau* (1988), página de abertura.
- 17 “Jorge Forjaz”, CM, 16.9.1989, p. 8.
- 18 Carta do leitor Nuno Fernandes Bento com o título “Festival Internacional de Música”, publicada na secção Cartas ao Director, GM, Macau, 28.10.1987, p. 5.
- 19 “Sobre o IV Festival Internacional de Música de Macau”, *Va Kio*, 24.10.1990, p. 16.
- 20 João Figueira, “Uma boa estreia da Macau Sinfonietta”, DN, 21.10.1989, p. 26.
- 21 “*The orchestra [...] gave an exciting performance in St Lawrence Church*”. Harry Rolnick, “Grand settings complement musical jewels”, SCMP, 23.10.1989, p. 16.
- 22 Cardoso de Almeida, “A Estreia da Macau Sinfonietta”, GM, 25.10.1989, p. 5.
- 23 “A governamentalização dum festival parece-me um erro de palmatória”, CM, 26.10.1991, pp. 16-17.
- 24 Somente em fins de 1994 o Decreto-Lei n.º 63/94/M, de 19 de Dezembro, relativo à reestruturação do Instituto Cultural de Macau, criava a Divisão de Projectos Especiais, subordinada ao Departamento de Acção Cultural, que ficava responsável por “realizar anualmente o Festival Internacional de Música de Macau e o Festival de Artes de Macau, nos termos definidos por despacho do Governador.” Em termos práticos, contudo, a transição foi muito mais lenta em função da ausência de pessoal treinado e de estruturas administrativas próprias.
- 25 O certame teve o seu início em 1972, quando um grupo formado por individualidades locais decide organizar o Hong Kong Arts Festival Society Limited, instituição sem fins lucrativos que organiza a primeira edição do festival em 1973. Para mais informações v. “Hong Kong Arts Festival - About Us” (internet), disponível em <http://www.hk.artsfestival.org/eng/aboutus/index.asp>. Acedido em 11.3.2001.
- 26 João Drago, “Ópera ‘O Baile de Máscaras’ traz a Macau elenco de luxo”, TM, 24.10.1997, p. 11.
- 27 “*The debut of the Macau Sinfonietta is a double misnomer. The orchestra has performed under different names before—and reportedly, few of the players are from Macau itself. Nonetheless, under their Brazilian conductor [...], they gave an exciting performance in St. Lawrence Church*”.
- 28 Há aqui algumas controvérsias. Algumas fontes (*Va Kio* de 13.11.90, p. 18.) referem 12 milhões de patacas (aprox. USD 1 500 000) e outras (semanário OC de 2.11.90, última página) falam de 14 milhões de patacas (aprox. USD 1 750 000).
- 29 “Reflexão sobre o Festival de Música”, *Ou Mun Iat Pou*, 03.12.90, p. 12 (tradução do chinês: GCS).
- 30 “Continua-se a falar do Festival de Música”, *Va Kio*, 13.11.90, p. 18. Para uma perspectiva da imprensa portuguesa, ver “Música muito cara”, OC, 02.11.90, última página.
- 31 Citação extraída da narração do filme *Musik vom Ende der Welt*, Günther Bock (textos e realização), 60 minutos, NDR, 1991 (trad. TDM/Pedro Bastos). Apesar de produzido em 1990, o documentário foi difundido somente no ano seguinte (1991) em Macau e simultaneamente na Alemanha, Portugal e outros países europeus.
- 32 Tradução livre do autor. “*Schmeicheld bold und lieblich klingen / unseres Lebens Harmonien, / und dem / Schönheitssinn entspringen / Blumen sich, die ewig blühen. / Fried und Freude gleiten freundlich / wie der Wellen Wechselspiel. / Was sich drängte rauh und feindlich, / ordnet sich zu Hochgefühl. / Wenn der Töne Zauber walten / und des / Wortes Weihe spricht, / muss sich Herrliches gestalten, / Nacht und Stürme werden Licht. [...] Großes, das ins Herz gedrungen, / blüht dann neu und schön empor. / Hat ein Geist sich aufgeschwungen, / hallt ihm stets ein Geisterchor. / Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen, / froh die Gaben schöner Kunst / Wenn sich Lieb und Kraft vermählen, / lohnt den Menschen Göttergunst.*”
- 33 Citação extraída da narração do filme *Musik vom Ende der Welt*, Günther Bock (textos e realização), 60 minutos, NDR, 1991 (trad. TDM/Pedro Bastos).
- 34 “Algumas surpresas e menos grandes artistas”, CM, 14.2.91, p. 9.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Presentemente Instituto para os Assuntos Cívicos e Municipais (IACM).
- 37 João Drago, “O rosto crítico do Festival...”, TM, 01.11.91, p. 11 (entrevista com o futuro director artístico do Festival, João Pereira Bastos).
- 38 “Festival de Música tem consultores”, CM, 28.9.91, p. 32.
- 39 “Novo figurino para o festival de música”, JM, 21.11.91, p. 9. A partir de 1990, o debate sobre o orçamento do Festival atinge o seu

MACAO: ARTS & LETTERS - II

- auge, tendo chegado a estar mesmo na origem da acirrada polémica que redundou na substituição de Adriano Jordão (director artístico de 1987-1991) por João Pereira Bastos (1992-1999). Para mais informações sobre o afastamento de Jordão ver Carlos Morais José, “Jordão despede-se”, in GM, 08.11.91, p. 4 (reproduzido de OI, 01.11.91); “Adriano Jordão sente-se ‘extremamente magoado’ com Governo”, GM, 13.11.91, p. 3; “Festival de mão em mão”, OI 13.12.91, p. 49; Alexandre Andresen Leitão, “Jordão contra-ataca”, *ibidem*, 06.12.91, p. 44; “Jordão vem resolver de vez rescisão do contrato”, TM, 8.2.92, p. 11 e “Um Festival não-elitista (*sic*)”, OC 24.1.92, p. 6.
- 40 “Maria Barroso vem ao Festival de Música”, CM, 04.10.1991, p. 32.
- 41 Cláudia Diogo, “Música em lotação quase esgotada”, CM, 02.11.1991, p. 10.
- 42 “Festival de Música dá muito o que falar”, JM, 09.8.91, p. 9. Para mais informações v. também Pedro Correia, “Música com pautas novas”, OC, 08.11.91, p. 1, “Um Festival mal-amado”, CM, 10.8.1991, p. 5, “Boa qualidade artística *vs* má imagem interna”, CM, 27.4.1991, p. 9.
- 43 “Inquérito da Tribuna sobre o Festival - Menos da metade pensa assistir mas não adquiriu bilhetes”, TM, 26.10.1991, p. 8.
- 44 Cláudia Diogo, “Música em lotação quase esgotada”, CM, 02.11.1991, p. 10.
- 45 Informação biográfica extraída do programa do XII Festival Internacional de Música (1998) e do jornal TM de 1.11.91, p. 11.
- 46 In DN, 25.1.92, p. 11.
- 47 João Drago, “Director Artístico do FIMM avança com novas linhas de orientação: Aproveitar o que há de bom para introduzir alterações positivas”, TM, 22.2.92, p. 9.
- 48 Gilberto Lopes, “O rosto da questão...”, *ibidem*, 17.10.92, p. 2.
- 49 Ver nota 10.
- 50 “À procura de perucas para a Turandot”, TM, 14.11.93, p. 11. A expressão “localização” esteve muito em voga no período de transição de soberania, em virtude das acções governamentais no sentido de criar quadros locais de técnicos para a ocupação de postos no serviço público pós-1999. No Festival de Música, no entanto, a expressão está empregada fora do seu contexto e contraria a própria natureza de um festival que se pretende internacional.
- 51 Em 1992, Rui Matos, jovem maestro português de visita a Macau, em entrevista concedida ao CM, emitiu opinião corajosa sobre a questão da repetição de artistas: “Tenho visto o programa e parece-me que à semelhança do que se passa em Portugal são sempre os mesmos artistas a serem convidados. Quem vai a um festival vai a todos. É um grupo fechado que controla os festivais, que infelizmente acontecem todos na mesma altura do ano. Há uma série de artistas novos que não são convidados. Além disso, penso que esta ‘festivalite aguda’ tem motivações políticas: os políticos precisam de coisas para mostrar, acções que se vejam imediatamente.” “Macau sofre de festivalite aguda”, CM, 08.8.1992, p. 2.
- 52 “FIMM 93 - ‘Turandot’, Tchaikovsky e piano”, CM, 7.11.1992, p. 8.
- 53 *Ibidem*.
- 54 *Ibidem*. Com uma carreira construída na juventude através de apresentações em teatros alemães cantando sobretudo ópera italiana, Pick-Hieronimi, em 1992, já estava longe de ser “uma das maiores divas da actualidade”, pois na maturidade afastara-se gradualmente dos palcos, dedicando-se inteiramente ao magistério. Desde 1993 lecciona na Escola de Música e Dança de Colónia (Hochschule für Musik und Tanz Köln) onde adquiriu uma sólida e respeitável reputação como professora de canto lírico. Para mais informações v. “Hochschule für Musik und Tanz Köln” [Internet], disponível em <http://www.hfmt-koeln.de/nc/personen/lehrende.html> (Acedido em 15.11.2011).
- 55 Anthony Tommasini, “Piero Cappuccilli, 75, Rich-Voiced Baritone, is Dead”, *The New York Times*, 21.8.2005.
- 56 “FIMM 93 - ‘Turandot’, Tchaikovsky e piano”, CM, 7.11.1992, p. 8.
- 57 Sobre este aspecto v. “Dar música...”, MH, 14.11.92, p. 15, onde se lê: “Salavessa da Costa [Secretário-adjunto para Comunicação, Turismo e Cultura] foi lesto em divulgar que o festival custara apenas seis milhões de patacas, menos de um terço do que o do ano passado – quando até tinha durado o dobro dos dias do anterior”.
- 58 “São Carlos: ‘Racionalizar custos’”, entrevista de Manuel Frexes concedida à jornalista Clara Gomes, CM, 7.11.1992, p. 8.
- 59 *Ibidem*.
- 60 In TM, 24.10.92, p. 12.
- 61 *Ibidem*, 31.10.92, p. 26.
- 62 Despacho n.º 25/SACTC/92 publicado no *Boletim Oficial de Macau* de 16.11.92, p. 4703.
- 63 In TM, 07.11.92, p. 13.
- 64 Cidade localizada na província de Hubei, cujo museu se distingue pela vasta colecção de instrumentos musicais tradicionais chineses antigos.
- 65 “Sinos e canhões nas Ruínas de S. Paulo”, TM, 14. 8.93, p. 11.
- 66 “À procura de perucas para a Turandot”, *ibidem*, p. 11.
- 67 Fernando Pires, “Festival de Música: a reexposição do VII andamento”, RM, 2.ª Série, n.º 19, Novembro 1993, pp. 171-174.
- 68 Pizzamiglio faleceu em Paris no dia 18.8.1997. Segundo o jornal ABC, de Madrid, “*Su muerte constituye una gran pérdida para la música en Portugal y en el mundo [...] En 1980, Pizzamiglio había ayudado a fundar el ‘Opus Ensemble’ en Portugal, donde residía.*” ABC, 28.8.97, p. 48.
- 69 “Compositores portugueses abrem Festival de Música”, TM, 15.10.94, última página e “Ópera de Verdi domina programa”, *ibidem*, 30.9.94, p. 8.
- 70 Fernando Pires, “Um ‘Falstaff’ original”, *ibidem*, 5.11.94, p. 12.
- 71 Raul Pissarra, “O Falstaff de Verdi: uma jóia da arte lírica”, *ibidem*, 29.10.94, p. 16.
- 72 Raul Pissarra, “Maçador para muita gente”, *ibidem*, 5.11.94, p. 12.
- 73 Para maiores detalhes v. Fernando Pires, “Falstaff está de volta”, *ibidem*, 3.12.94, p. 24 (onde relativamente às críticas feitas, o autor do artigo apresenta uma tabela de tempos comparando a interpretação de Renato Palumbo às de Georg Solti e Herbert Von Karajan), Raul A. Pissarra, “A Re-volta de ‘Falstaff’”, *ibidem*, 17.12.94 p. 12 (com a réplica ao artigo anterior) e, finalmente a resposta de Fernando Pires, “Sem areia nas mãos”, *ibidem*, 17.12.94, p. 12.
- 74 “Dar música...”, MH, 14.11.92, p. 15.
- 75 Para esta afirmação tomei em consideração somente artigos devidamente assinados e que tivessem pelo menos uma das seguintes características: extensão, consistência e argumentação factual que pudesse ser comprovada em outras publicações. Anedotas e pequenas notas foram ignoradas. A polémica do *Falstaff* teve um papel pedagógico importante, na medida em que, a partir daí, houve uma preocupação, pelo menos aparente, de se criar um espaço de opinião. É de se chamar a atenção para a presença de Bernardo Mariano, crítico de música do DN que, nos anos de 1995 e 1998, visitou Macau tendo publicado algumas crónicas sobre concertos do Festival. Raul A. Pissarra continuaria episodicamente a fazer alguns artigos de divulgação e opinião sobre ópera (ver, por exemplo, “A ‘Tosca’ de Puccini”, TM, 16.10.96, p. 9, e “Embora rotineira, aceita-se!...”, *ibidem*, 25.10.96, p. 9). Fora este, é de se assinalar um único artigo de fundo, publicado em 1992 no PF intitulado “Música e fachada”, de autoria de Isaura Nunes (23.10.92, p. 23). Para além da *Tribuna de Macau*, a imprensa portuguesa estava representada ainda por mais cinco jornais: *O Clarim*, *O Futuro de Macau*, *Jornal de Macau*, *Ponto Final* e *Macau Hoje*. Em nenhum deles foi possível encontrar, no período de 1992 a 1999, quaisquer críticas ou análises de fundo sobre o Festival de Música de Macau.

MACAU: ARTES & LETRAS - II

- 76 “even the most hard-hearted critic sometimes feels an urge to praise”, citado em Allan Walker (ed.), *Robert Schumann: the Man and his Music* (Londres: Barrie & Jenkins, 1976).
- 77 Como se pode claramente observar pelos exemplos que se seguem dos artigos sobre o Festival, da autoria de Fernando Pires, enviado do DN: “Um ‘Barbeiro’ *di qualità*...” (TM, 07.11.92), “Uma ‘Carmen’ que dá gosto ver” (TM, 24.10.97, p. 10), “Memoráveis momentos musicais” (JTM, 21.10.99, p. 14), “Os grandes intérpretes” (TM, 22.10.95, p. 4), “Uma ‘Aida’ deslumbrante pelos cenários e figurinos” (JTM, 20.10.99, p. 14), “Grande sucesso de um musical de Gershwin” (JTM, 09.10.98, p. 20), “A Criação [de Haydn] muito bem criada” (TM, 30.10.93, p. 17), “Uma deslumbrante ‘Turandot’” (TM, 06.10.93, p. 10), “Música de sonho nas noites de Outono” (JTM, 23.10.98, p. 2), “Amantes do barroco não ficarão desapontados, os mozartianos convictos vão deliciar-se” (TM, 17.10.92, p. 2), “Um rio de pérolas musicais” (PF, 05.11.93, p. 29), “Como todos se renderam a um violoncelo italiano” [a propósito do violoncelista Mario Brunello] e “Dois intérpretes que merecem os deuses” [a propósito de Mario Brunello e João Paulo Santos] (TM, 31.10.92, p. 27), “‘Viúva Alegre’ alcançou grande sucesso”, TM, 27.10.95, p. 19.
- 78 Paulo Rego, “A importância do piano”, in “Parágrafo” (suplemento), PF, 06.10.95, pp. 12-14.
- 79 Bernardo Mariano, “O que fica do que parte”, TM, 08.11.96 p. 11.
- 80 “Macau precisa de uma boa sala de espectáculos”, CM, 19.8.1989, pp. 12-13.
- 81 “Das pipas aos trompetes”, CM, 26.10.1991, p. 18.
- 82 “O quarto festival já tem programa”, CM, 28.10.1989, p. 4.
- 83 Jordão engana-se quando afirma que o teatro é do século XVIII. Apesar de ser o mais antigo edifício teatral de Macau (e o terceiro mais antigo de todo o Sudeste Asiático, depois de Calcutá e Jacarta), o Teatro D. Pedro V foi construído em 1858. A relativamente mal sucedida experiência, em 1988, de *La Traviata*, a falta de soluções imediatas para as más condições do recinto e as críticas generalizadas fizeram, ao que tudo indica, com que a direcção artística de então descartasse definitivamente o Fórum como uma das opções possíveis para a realização de espectáculos de ópera. As expectativas voltavam-se então para o Teatro D. Pedro V, como se comprova no artigo publicado em 1990 no CM, onde se lê: “A falta de condições acústicas de alguns dos recintos, por exemplo o Fórum I, em que decorreram concertos em festivais anteriores, têm suscitado diversas críticas. Um problema que segundo a direcção do Festival ‘só será resolvido quando o teatro D. Pedro V estiver recuperado. Só nessa altura poderemos trazer novamente um bom espectáculo de ópera ou realizar outro tipo de espectáculos musicais mais elaborados’. Este teatro, que constitui ‘a grande aposta do Festival’ prevê-se que esteja completamente restaurado na próxima edição do Festival (...) ‘Se não temos mais iniciativas nesse sentido é também por não dispormos de espaços adequados.’ Cláudia Diogo, “As vicissitudes de um Festival de Música”, CM, 20.10.90, pp. 19-20.
- 84 “Festival de música vai ter duas salas novas para o ano”, CM, 16.10.1989, pp. 16-17. Construído em 1972, o Casino Jai-Alai está localizado próximo do Terminal Marítimo do Porto Exterior, de onde partem os barcos que fazem a ligação marítima entre Macau e Hong Kong. No idioma basco, “jai-alai” significa um tipo de jogo de pelota basca que se pratica com uma cesta de vime. Expressão também empregada como sinónimo de pelota basca.
- 85 João Drago, “Clube Macau e orquestras locais futuros utilizadores do Teatro D. Pedro V”, TM, 02.10.92, p. 9. O processo de recuperação do Teatro D. Pedro V gerou enorme polémica. Em 1989, o então governador Carlos Melancia autorizara a recuperação do teatro de forma a permitir que lá se realizassem alguns dos espectáculos do Festival. No entanto, um ano mais tarde, Francisco Luís Murteira Nabo (Encarregado do Governo de Macau, 1990-1991) sob a alegação de que uma empresa portuguesa, SOMEC, teria sido beneficiada indevidamente na concessão dos trabalhos de restauro, decide anular a decisão do governo anterior. O teatro foi finalmente restaurado com recursos provenientes da Fundação Oriente. Para maiores informações v. “Direcção do Clube de Macau está a ‘zero’ sobre o processo”, TM, 22.6.1991, p. 8.
- 86 Através do uso de superfícies parabólicas de reflexão, o teatro vem sendo utilizado pontualmente para a realização de ópera, recitais e concertos de câmara.
- 87 “it was disappointing that the [Verdi’s Requiem] should have been held in the Macau Forum. The potential was remarkable. [...] What demoted the entire concert was the Forum itself. [...] the greater scenes which Verdi demanded to wash over the audience simply got lost in the drapery on the walls. [...] Verdi called for the largest bass drum in Italy for the Dies Irae, but in the Forum, the drum was muffled, anything but sharp [...] one would hope that the financing of next year’s festival might include some wood buffers for the auditorium.” SCMP, 17.10.1989, secção Review.
- 88 João Figueira, “Festival em hora de balanço: Macau precisa de sala para concertos”, DN, 24.10.1989, p. 24.
- 89 “Estrelas a oriente”, OI, 20.10.89.
- 90 “Ileana Cotrubas falou do Festival Internacional de Macau”, *Ou Mun lat Pou*, 30.10.90, p. 8 (tradução GCS).
- 91 O Centro Cultural de Macau foi inaugurado a 19 de Março de 1999.
- 92 “Sobre a construção do Complexo Cultural de Macau”, *ibidem*, 07.2.91, p. 1 (tradução GCS).
- 93 João Drago, “Paolo Trevisi ‘Uma magia que só acontece em Macau’”, TM, 24.10.92, p. 13.
- 94 João Drago, “Paolo Trevisi: ‘Fiquei doido com Macau!’”, *ibidem*, 29.2.92, p. 4.
- 95 “A importância do piano”, entrevista concedida a Paulo Rego, PF, 6.10.95, p. 14.
- 96 “Música, maestro!”, in FM, 11.11.96, pp. 2-3.
- 97 “Carta a João Pereira Bastos”, PF, 18.10.96, p. 14.
- 98 “Macao was known throughout the world for its casinos and even the annual international motor-racing Grand Prix held there had done nothing to improve its image.” Liu Ching-chih, *A Critical History of New Music in China*, p. 601.
- 99 “Festival Internacional de Música não é para consumo interno”, GM, 15.9.1989, p. 5.
- 100 Cf. Suplemento ao n.º 14 do *Boletim Oficial do Governo da Província de Macau*, 7.4.1923, pp. 240-241.
- 101 In TM (suplemento), 02.8.86, pp. 11-13.
- 102 Esta ideia foi aproveitada 13 anos depois, em 1999, aquando da realização do último Festival de Música sob administração portuguesa. A interpretação esteve a cargo de Liliana Bizineche, Sandra Medeiros, Mário Alves, Luís Rodrigues, Coro e Orquestra Gulbenkian, sob a direcção de Michel Corboz.
- 103 Jordão refere-se provavelmente a algum dos acordos celebrados em 1974 entre Portugal e Moçambique na cidade de Lusaca, capital do Zâmbia.
- 104 In TM (suplemento), 02.8.86, pp. 11-13.
- 105 “Professional music education in Macau is in its infancy. There is no music department at the University of Macao, and if school-leavers want to study music, they have to go to Mainland China, Hong Kong, Taiwan or the West. The Macao Academy of Performing Arts (Conservatório de Macau) was established in 1992, under the jurisdiction of the Cultural Institute. [...] The Academia de Música S. Pio X was founded in 1962, and offers classes in music theory for piano, music history and ear-training, but these are all very much piano-focused. [...] Apart from the Academy for Performing Arts and the Academia de Música S. Pio X, other music teaching is carried out by private piano teachers, quyi [regional opera songs] societies, dances schools, societies for guqin lovers and so on. [...] These are all schools run by individuals, not music education organisations.” Liu Ching-chih, *A Critical History of New Music in*

MACAO: ARTS & LETTERS - II

China, p. 599. Apesar de publicado em 2010, o trabalho de Liu no que concerne ao ensino da música em Macau está extremamente desactualizado. No momento, a situação nessa área apresenta notáveis progressos, especialmente após a criação do Curso de Música do Instituto Politécnico de Macau (1996), a fundação da Associação Orquestra Sinfónica Jovem de Macau (1997) e a implementação pioneira de cursos de música a nível secundário no Macau Baptist College (2008) e no Conservatório de Macau (2009). No entanto, o livro não deixa de ter interesse para este trabalho, pois retrata de maneira fiel a precária situação em que se encontrava o ensino da música nas décadas de 1980 e 1990.

- 106 João Drago, “Instituto Cultural de Macau era uma casa com grandes limitações”, TM, 02.10.97, pp. 2-3 (entrevista com Jorge Morbey).
- 107 A Orquestra de Macau tem as suas origens na antiga Orquestra de Câmara de Macau, fundada em 1983 na Academia de Música S. Pio X, por iniciativa do Pe. Áureo de Castro e de um grupo de músicos amadores. Na dependência do Instituto Cultural de Macau desde 1984, a orquestra teve como directores artísticos Stuart Bonner (temporada 1983-1984), Doming Lam (1984-1989), Veiga Jardim (1989-1995) e Yuan Fang (1995-2000). Em 1989, com a estreia da Macau Sinfonietta no III Festival Internacional de Música configurava-se o perfil que, mais tarde, seria adoptado pela actual Orquestra de Macau: um agrupamento de maiores dimensões que não se limitasse exclusivamente à apresentação de música de câmara. Desta forma, ao interpretar as grandes obras do repertório sinfónico e coral-sinfónico, tinha condições de proporcionar ao público local um repertório mais vasto e diversificado. Desde então, a orquestra vem se apresentando ao lado de artistas de renome internacional e desempenhando um importante papel no panorama musical da cidade, não só em suas apresentações regulares como através de participações especiais no Festival Internacional de Música de Macau, no Festival das Artes de Macau e, nas escolas, contribuindo para a promoção e divulgação da música erudita junto a população estudantil. Entre 2001 e 2003 a orquestra sofreu sucessivas reestruturações e ampliações nas suas fileiras através da contratação de músicos na Europa, China e Estados Unidos passando a designar-se definitivamente Orquestra de Macau.

Nesta nova fase, teve como directores artísticos En Shao 邵恩 (2002-2008) e Lü Jia 吕嘉 (2008-presente). É de realçar também, como consequência directa da Macau Sinfonietta, a criação, em 1997, da Orquestra Sinfónica Jovem de Macau que vem protagonizando um importantíssimo papel na área musical, fazendo parcerias com instituições culturais e educacionais de Macau e Hong Kong com o objectivo de proporcionar aos talentos locais espaço, treinamento e aprendizado de prática de orquestra. Desde a sua fundação, a orquestra já realizou mais de uma centena de concertos, tendo já actuado na Austrália, Tailândia, Singapura, Hong Kong, República Popular da China, Estados Unidos e Europa.

- 108 João Figueira, “Festival em hora de balanço: Macau precisa de sala para concertos”, DN, 24.10.1989, p. 24.
- 109 Não foi possível obter maiores informações sobre as estratégias empregadas pela direcção artística no sentido de conquistar uma maior visibilidade internacional para o evento. A partir de 1996, o FIMM passa a integrar nos seus materiais publicitários a sigla da União Europeia de Radiodifusão (EBU-UER) à qual a RTP (Rádio e Televisão de Portugal) é associada desde 1950. Sabe-se que a TDM transmitia ao vivo alguns espectáculos do Festival, contudo não temos informações sobre programas deste período que tenham sido difundidos em rádios ou televisões membros da EBU-UER.
- 110 Em diversas entrevistas, João Pereira Bastos sempre se declarou “apologista de repetir o menos possível os artistas” (como, por exemplo, PF, 06.10.95, pp. 12-14). Contudo, na mesma entrevista, também reconheceu que “em equipas vencedoras não se tocam.” E foi verdade, como se poderá confirmar pela quantidade de artistas cuja presença se repetiu em diferentes edições do Festival.
- 111 O primeiro curso de música devidamente oficializado, com graus e *curriculum* reconhecidos, foi criado somente em 1996, através do Decreto-Lei n.º 204/96/M, de 12 de Agosto de 1996. O curso, subordinado à Escola Superior de Artes do Instituto Politécnico de Macau, iniciou suas actividades em Setembro de 1997. Actualmente confere os graus de Bacharelato e Licenciatura em Música (Ramo educacional).
- 112 Cf. OC, 02.11.90, p. 2.