



António Victorino D'Almeida – Ressonâncias em Nome Próprio. Considerações sobre a Infância, o Panorama Musical Português e a Educação Artística

António Victorino D'Almeida – Resonances in His Own Name.
Considerations on Childhood, The Portuguese
Music Scene and Artistic Education

Luís Manuel Mateus Zagalo
Academia de Música de Elvas
lzagalo@hotmail.com

RESUMO

O presente artigo retrata o pensamento de António Victorino D'Almeida, uma das mentes artísticas mais brilhantes do nosso tempo, a partir das suas próprias palavras, expressas no contexto de uma entrevista. Com uma infância marcada por um ambiente musical prolífero, a sua mãe tinha formação de cantora lírica, embora não tenha feito carreira, o seu avô era músico amador e possuía um notável talento musical e o seu pai, nas palavras do próprio António Victorino D'Almeida, “era tudo menos desprovido de musicalidade”. Victorino D'Almeida é, acima de qualquer outro epíteto, um ser criativo. Compositor, escritor, produtor, realizador, maestro, pianista, conferencista ou mesmo desenhador, a sua criatividade é verdadeiramente plural. A sua produção musical inclui obras para piano solo, música de câmara, peças sinfónicas, corais, lieder, ópera, bandas sonoras, música para teatro ou fados. No decurso da entrevista são abordados diversos temas, que nos permitem entender o seu pensamento a propósito da infância, a educação artística, quer no início da sua carreira, quer na atualidade, os desafios, expectativas e contingências dos jovens músicos, ou o panorama musical português. Em suma, o seu entendimento sobre a própria vida.

Palavras-chave: Victorino D'Almeida; Música; Infância; Panorama Musical Português; Educação Artística

ABSTRACT

The present article reflects about the long and rich creative life of António Victorino D'Almeida, one of the most brilliant artistic minds of our time, in the context of an interview and its interpretation. Composer, writer, producer, television and cinema director, stage director, pianist, conferencist, or even sketcher, his creativity is truly plural. His catalogue includes instrumental piano solo works, chamber music, symphonic pieces and choral-symphonic music, lieder, opera, cinematic, theatre scores, and fados, the Portuguese national song.

He also approaches the theme of artistic education, both now and early in his career, as well as the challenges, expectations and setbacks of young musicians. This particular link has helped to build a substantial part of this article, according to the different roles that António Victorino D'Almeida plays in art, in his very own and refreshingly approach to cultural field, huge diversification and demystifying speech. Building a striking originality either he uses musical notes, words or different kinds of forms. Above all, we had the chance to witness how his creative cosmos influences and interprets childhood, the Portuguese musical panorama and artistic education. Basically, the view of life itself.

Keywords: Victorino D'Almeida; Music; Childhood; Portuguese Musical Scene; Artistic Education

Leitmotiv¹ – António Victorino D'Almeida – Ressonâncias em Nome Próprio. Considerações sobre a Infância, o Panorama Musical Português e a Educação Artística

1. Prelúdio² – Apontamento Biográfico de António Victorino D'Almeida

António Victorino d'Almeida nasceu em Lisboa em 1940 e iniciou os seus estudos musicais com Marina Dwander Gabriel, tendo mais tarde estudado piano com Fernando Leitão, composição com Artur Santos e Joly Braga Santos e História da Música com Maria Augusta Barbosa.

Terminou o Curso Superior de Piano no Conservatório Nacional com média final de 19 valores, o que lhe permitiu obter uma bolsa do Instituto da Alta Cultura para prosseguir estudos em Viena de Áustria, onde aperfeiçoou a sua técnica de concertista com Wladislav Kedra e Dieter Weber.

Dedicou-se ao estudo da composição com Karl Schiske, tendo obtido o diploma final do Curso de Composição com a máxima classificação por distinção e unanimidade, o que lhe garantiu o prémio do Ministério da Cultura da Áustria, por ter sido o melhor aluno finalista de cada ano.

Mais tarde, obteve uma bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar música contemporânea com o compositor Friedrich Cehra, música eletrónica com Dieter Kaufman e direção de orquestra com o Prof. Koslik. Entre 1974 e 1981 foi Adido Cultural em Viena. Fundou o Trio Almeida-Pluhar-Marinoff, em 1983.

Foi também Professor Convidado na Universidade do Porto e na Casa-Museu Álvaro de Campos. Enquanto membro do júri participou nos Concursos Vianna da Motta (Lisboa) e Tchaikovsky (Moscou).

Como intérprete, participou em inúmeros concertos, tanto a nível nacional como internacional, tendo sempre sido, paralelamente, uma presença constante nos *media* portugueses.

Mantém uma atividade plural e multifacetada em áreas tão diversas como a música, a literatura, o cinema ou a televisão.

O seu notável contributo no domínio das artes foi reconhecido tanto em Portugal como no estrangeiro. Foi condecorado pelo Presidente da República da Áustria, Rudolf Kirchschläger, em 1981, com a Grande Insígnia de Prata (por altos serviços prestados às relações culturais entre Portugal e a Áustria) e também em 1991, pelo então Presidente da República da Áustria, Kurt Waldheim, com a Cruz de Honra Austríaca das Ciências e das Artes.

Mais tarde, em 2004, o Sindicato dos Músicos viria a distinguir o seu contributo, atribuindo-lhe o Prémio de Mérito e Louvor Sindical.

A principal condecoração portuguesa data de 10 de Junho de 2005, e surge pelas mãos do Presidente da República, Jorge Sampaio, que lhe impõe a Grã-Cruz da Ordem do Infante D. Henrique.

1 Termo alemão que significa «motivo condutor», principalmente utilizado por Wagner para designar um tema ou uma ideia musical que simboliza uma pessoa ou um conceito numa obra dramática (tradução livre de Sadie: 2001).

2 Obra instrumental breve originalmente concebida para preceder a uma outra obra. A partir do séc. XIX designa uma peça breve e independente, geralmente para piano (tradução livre de Sadie: 2001).

Também França, por intermédio do seu Embaixador em Portugal, Jean-François Blarel, viria a reconhecer o seu mérito, entregando-lhe as insígnias de Cavaleiro da Ordem das Artes e Letras da República Francesa, a 13 de maio de 2014.

Na sequência da forte ligação a Elvas, consolidada em mais de duas décadas de concertos regulares e visitas frequentes à Academia de Música de Elvas, a 31 de outubro de 2015 a cidade reconheceu a sua dedicação e mérito artístico. Nessa data, o Presidente da Câmara Municipal de Elvas, Nuno Mocinha, inaugurou a “Rua António Victorino D’Almeida (Maestro)”.

Em 2019 terminou a “Missa de Santo António”, para orquestra sinfónica, coro misto, coro infantil, solistas e banda filarmónica. Esta obra foi dedicada ao Papa Francisco. No dia 19 de Junho de 2019, António Victorino D’Almeida teve a oportunidade de oferecer pessoalmente ao próprio Papa, no Vaticano, a partitura original desta obra, momento que se revestiu de particular simbolismo e emoção.

2. A Cappella³ – Entrevista a António Victorino D’Almeida

Esta entrevista foi composta em forma binária⁴, na medida em que compreende dois momentos, separados por mais de uma década. A primeira parte integra o trabalho académico desenvolvido no âmbito de uma tese de mestrado (Zagalo 2008: 184 a 194), não publicada, tendo sido realizada a 21 de abril de 2006, em Elvas.

3 Termo latino aplicado à música vocal sem acompanhamento instrumental (tradução livre de Sadie: 2001).

4 Forma de uma peça musical com duas secções, A e B (tradução livre de Sadie: 2001).

Este primeiro andamento⁵ aborda elementos relativos à formação, identidade e influências na construção da personalidade de António Victorino D’Almeida. A segunda parte foi realizada a 11 de janeiro de 2019, em Lisboa. Neste segundo andamento está presente o pensamento de António Victorino D’Almeida sobre a educação artística, em particular o ensino especializado da música, seus atores e desafios.

I

Lúis Zagalo – *Como foi a sua infância?*

António Victorino D’Almeida – Devo dizer que foi boa. Foi boa porque tive realmente a sorte de nascer num sítio, eu quase diria nevrálgico.

Nasci no Campo Grande num sítio onde começava a Avenida da República, portanto era já cidade, mas mesmo ao lado havia hortas. Portanto eu estava mesmo no fim da cidade e no começo das hortas. Isso permitiu que eu pudesse ir brincar para a rua, com os miúdos da rua, os “pés-des-calços”. Tive essa sorte! O meu avô tinha ali uma moradia e ofereceu um apartamento a cada uma das três filhas. E ali nasceram os cinco netos.

Sendo eu filho único, o neto mais novo e a tocar piano, ainda que os meus pais nunca tivessem explorado essa coisa horrenda da “criancinha-prodígio”, felizmente nunca fizeram isso, era, de qualquer forma, um miúdo especial, porque tocava piano e ao mesmo era “capitão da areia”, ou seja, em casa era uma coisa e cá fora saía à rua e andava lá com os outros e tinha que me aguentar.

5 1 – Parte diferenciada de uma mesma peça musical. 2 – Velocidade/tempo de uma determinada peça musical (tradução livre de Sadie: 2001).

LZ – É capaz de identificar o momento em que optou por uma carreira musical? Seria possível explicar esse acontecimento? É algo que constituiu para si uma recordação viva e precisa ou apenas uma reminiscência?

AVA – Eu lembro-me que me ofereceram no Natal ou nos anos, tinha eu 4 ou 5 anos, uma bateria. E foi por eu tocar bateria, ouvir a rádio, e passar o dia a acompanhar o rádio na bateria, que uma professora de canto, a Marina Dwander Gabriel, que vivia em Paris, tinha sido professora da minha mãe, e ela própria era aluna do Francisco Lacerda, considerou que eu devia estudar música e que daria sintomas de querer vir a ser músico. Portanto o meu primeiro instrumento foi a bateria.

Na minha casa havia um ou dois pianos e eu nunca brinquei com o piano, nunca achei graça nenhuma a fazer barulho com o piano, o que eu acho que é bom sinal. A bateria sim. Depois puseam-me a aprender piano com uma professora, o que foi um falhanço total, de parte a parte, meu e dela. Passados dois meses a senhora disse que nunca tinha visto ninguém com tanta incapacidade para poder tocar piano. Os meus pais acharam isso perfeitamente normal e desistiu-se, até que um mês ou dois depois apareceu outra vez a tal professora que vivia em Paris, a Marina Dwander, perguntou se o “miúdo” já estava a aprender. E os meus pais responderam que o miúdo não tinha jeito nenhum para a música, tendo a Marina afirmado que tal não era possível. Então ela estava em Lisboa, pegou em mim, e foi estilo “capicua”. Dois meses com uma deu para concluir que eu era incapaz de fazer, fosse o que fosse, e dois meses com outra e eu fiz a primeira, entre aspas, audi-

ção em casa dela. E toquei já umas coisinhas, sei lá, o princípio da “Para Elisa” e umas coisas assim. Também tinha seis anos, não é. Foi exatamente o mesmo tempo para provar uma coisa e provar exatamente o contrário. Isto vem mostrar que, realmente, o professor pode ter uma influência muito grande e o aluno também tem influência no professor.

Há efetivamente aspetos em que as pessoas se coadunam umas com as outras e outros em que não há ligação possível. Eu sei que detestava as aulas dessa primeira professora, e obviamente nunca aprendi nada, e comecei a gostar logo das aulas da segunda e obviamente comecei a aprender. Portanto, praticamente, eu lembro-me de quando tocava bateria, eu lembro-me de odiar a primeira professora de piano, e de me ter começado a interessar com a Marina Dwander pelo piano. E a partir daí foi praticamente sempre um facto assente que eu ia ser músico. Não me lembro de ter admitido, a partir daí, ser outra coisa que não fosse músico.

LZ – E em que momento é que despertou o seu gosto pela composição, e decidiu, de alguma forma, também enveredar pela carreira de compositor?

AVA – A composição até foi antes. A primeira coisa que eu fiz, quando ainda não sabia tocar piano, foi um tema que eu cantei, a única vez, felizmente, na minha vida em que eu terei cantado, porque desafino horrorosamente, e cantei um tema que muito mais tarde eu viria a utilizar no *tema e variações opus 1*. Essa melodia cantarei-a quando tinha cinco anos. E depois adaptei-a quando tinha doze anos ou coisa parecida.

LZ – *E a sua carreira acabou por ter, de alguma forma, sempre em paralelo, a composição e a vertente de músico num sentido mais prático, nomeadamente ao nível da atividade de concertista, ao nível da regência ou do comentário de concertos?*

AVA – Sim, mas eu sempre gostei mais de compor. Repare, eu gosto muito de tocar piano, ainda hoje gosto, e sei que tenho jeito para tocar piano, mas a verdade é que sempre preferi a composição.

O piano funciona em mim como a bicicleta; por exemplo, quando eu gravei as dezanove valsas de Chopin, aqui há uns dez anos, havia uns dez que não tocava piano, nesse sentido de fazer um repertório clássico, de preparar concertos, e num mês e meio estudei nove horas por dia e gravei o disco da integral das valsas de Chopin.

Larguei a carreira de concertista quando fui para a embaixada de Viena, à exceção desse mês e meio em que fiz esta gravação, mas estou convencido que se tivesse tempo e disponibilidade voltaria em qualquer altura ao piano, no entanto, isso não quer dizer que não fosse a composição que me interessasse sempre muito mais. E entre optar por uma coisa e outra optei sempre pela composição.

Eu sinto com o piano, exatamente o contrário que sinto com a regência de orquestra, eu sei reger porque sei reger, porque sou músico, mas não tenho jeito nenhum para aquilo. Claro que sei reger, porque acho que um músico deve saber reger, porque aprendi e porque sei como se faz, mas sei perfeitamente que não tenho jeito nenhum para reger. E já regi muito mais orquestras do que possa imaginar, já regi a Sinfónica de

Praga, a Sinfónica de Sófia, a Sinfónica de Viena, a Sinfónica de Linz, as orquestras portuguesas e nunca tive problemas, mas sei perfeitamente que se eu fosse chefe de orquestra de carreira era um medíocre. Por isso é que não quero ser chefe de orquestra de carreira, só rejo as minhas coisas porque faço o essencial. Porque esse jeito que eu sei que tenho para o piano, sei que não tenho para a regência. Essa capacidade, essa habilidade de resolver as coisas ali, instintivamente...

Portanto, essencialmente, a composição em primeiro lugar, sempre, o piano, se pudesse fazia mais, a regência só faço quando não aparece ninguém melhor, e muitas vezes não aparece e tenho que ir eu.

LZ – *Do conjunto de pessoas com as quais convivia de forma assídua nos primeiros anos de vida, alguém tinha algum tipo de ligação à música?*

AVA – A minha mãe era cantora e tinha formação musical de cantora lírica. No fundo aquela história das senhoras que casavam e deixavam de cantar, mas ainda me lembro de ouvir a minha mãe a cantar, lá em casa, Schumann, Schubert, Brahms, Wolf. Mas nunca fez carreira, apesar de ter formação artística e formação de cantora lírica.

Por outro lado o meu avô paterno, era músico amador. Fazia revistas, música ligeira, fados e coisas do género. Coisas muito bonitas. Era um homem do teatro, por exemplo no Barreiro estreou não sei quantas revistas, escrevia, encenava, ensaiava, fazia a música, fazia a letra, fazia a coreografia. Era mais um homem do teatro musical, dentro do amadorismo. Mas sabia escrever. Eu

tenho partituras dele, escrevia para violino, piano, o que fosse, ainda que como amador, mas tinha um grande talento para a música.

LZ – *E que tipo de contacto tinha o seu pai com a música?*

AVA – O meu pai era advogado, não era músico, nem nunca soube ler música. Assobiava! Fez uma balada lindíssima para a festa de final de curso. Acho que fez ainda umas músicas, mas sempre a assobiar, todavia, não era de todo músico, o que não quer dizer que não tivesse jeito, pois essa balada é muito bonita. Eu lembro-me que aqui há uns cinquenta anos chegou a ser cantolada na rádio. Eu às vezes ainda a toco. Mas insisto; esse é que era o amador mais total, até porque fora ter assobiado a balada e mais uma ou outra melodia, nunca fez mais nada, não era de todo em todo músico, era advogado.

LZ – *Mas, de alguma maneira, podemos dizer que o Maestro provém de uma família de músicos, ainda que não seja no sentido mais convencional?*

AVA – Sim, até certo ponto, realmente. A minha mãe tinha formação e era música, o meu avô era músico amador e o meu pai era tudo menos destituído, ainda que não fosse de facto músico.

LZ – *E depois desse episódio com a primeira professora de piano, em que as coisas não correram muito bem, e da segunda professora que de facto despertou em si a sensibilidade musical, como continuou a sua aprendizagem musical? Isto é, desde essa altura, portanto, a partir dos seus seis anos, como se desenvolveu a sua for-*

mação musical?

AVA – Depois foi um bocadinho tumultuoso, porque havia que optar. Nessa altura não havia as escolas profissionais (eu até espero bem que não acabem com elas, têm o hábito de acabar com tudo o que funciona, portanto...) Bem, uma pessoa tinha de optar em fazer o liceu em casa e o conservatório no conservatório ou o liceu no liceu e o conservatório em casa. Os meus pais, não sei porquê, mas optaram, e ainda bem, foi uma sorte para mim, por eu fazer o liceu em casa, o que me permitiu ter alguns professores, algumas vedetas, quer dizer, ter aulas particulares com o António José Saraiva ou com Jorge Borges Macedo era quase a mesma coisa que ter o Aristóteles. E portanto frequentava as aulas no Conservatório e fazia o liceu em casa.

Depois houve alguns problemas, por exemplo essa professora que me ensinou e que foi ela que me “fez”, digamos assim, a Marina Dwander, foi para Paris e eu comecei a ter aulas com um homem maravilhoso chamado Fernando Leitão. Comecei a estudar com ele mas depois apareceu a Marina de volta e queria continuar a dar-me aulas. Mas isso não estava certo, porque o senhor, que ainda por cima era uma pessoa maravilhosa e um ótimo professor, deixava de me dar aulas só porque a outra professora tinha vindo de Paris? De modo que isto foi uma questão salomónica. O meu pai entre o cortar-me ao meio decidi mandar-me para uma terceira pessoa. O que foi um desgosto terrível para todos. Foi uma daquelas atitudes que se tomam, sabendo que se está sempre a cometer, assim como assim, uma injustiça. Por um lado a Marina era realmente a pessoa que me tinha levado para a música, o Fer-

nando Leitão estava a fazer um trabalho seriíssimo comigo. Bom, acabei por ir para uma louca, era uma senhora polaca completamente doida, a madame Amesel, que andava sempre com um daqueles chapéus enormes, de casamento, que parecia um guarda-chuva. Entrava nos concertos com aquele chapéu, não deixava ninguém ver nada e saía sempre a meio da segunda parte a bater os pés, fosse quem fosse que estivesse a tocar. Eu acho que ela era uma aldrabona total, mas há que dizer que a casa dela era frequentada por grandes nomes da música mundial: o Nikita Magaloff, um pianista famosíssimo, Igor Markevitch, maestro famosíssimo, iam lá a casa. Bom, eu não sei o que é que eles viam nela, mas realmente ela tinha essa gente lá em casa. A verdade tem de ser dita: eram frequentadores da casa dela e tratavam-na como música. Ela, pelas aulas que dava, parecia-me ser uma pura vigarista. E foi o meu avô materno, que não tinha nada que ver com a música, que um dia, por sorte, levou-me a uma aula, tinha eu oito anos, chegou a casa e disse à minha mãe e ao meu pai: “você não têm vergonha de ter a criança numa louca?”. E assim eu saí da madame Amesel. Por exemplo, havia um pianista espanhol, muito famoso na altura, que era o Gonçalo Suriano, um homem de quarenta e tal anos, e ela sentou-se ao piano a ensiná-lo e depois pôs-me a mim, com oito anos a ensinar o senhor. Quer dizer, o homem fazia concertos no mundo inteiro, tocava os estudos de Chopin... Era puro surrealismo. E depois tinha outros alunos, que vinham do estrangeiro, zangava-se e atirava-lhes com a tampa do piano para cima dos dedos, eles puxavam pelo pano que estava em cima do piano, caía tudo, a senhora desmaiava. Foi uma

coisa de Fellini! Foram oito meses que tiveram a sua graça, não é? Mas ainda bem que acabaram.

Depois fui estudar com o Artur Santos, que era uma pessoa encantadora, professor de piano e composição, mas curiosamente com quem não me dava bem como professor. Ficámos grandes amigos para a vida, com uma grande admiração mútua, mas a ligação aluno/professor nunca pegou e acabei por sair do Artur Santos, a bem, o mais a bem possível. E dizendo a verdade, havia uma certa incompatibilidade, ele era um homem muito austero e o caráter dele não se dava bem com o meu, apenas no que se refere à relação aluno/professor, mas como amigos ficámos amigos a vida inteira e tenho a maior admiração por ele. E foi um homem que fez um trabalho notável ao nível do estudo do folclore, ainda que o Lopes-Graça não gostasse da palavra folclore, mas da Música Popular. Até que finalmente, pronto, fui para o Campos Coelho e aí a coisa começou a ser a sério. A Maria João Pires estava lá também, fomos mais ao menos ao mesmo tempo. Ela é três anos mais nova do que eu. E ele foi de facto um professor completo, se bem que penso que o Fernando Leitão também teria sido. E em Composição depois estudei, particularmente, com o Joly Braga Santos. Gostei imenso e foi uma figura que marcou muito.

Pelo contrário, nunca fiz no conservatório o curso de composição, só fiz composição em Viena, porque nunca suportei as aulas de composição com o Croner de Vasconcellos. E é engraçado porque em Viena fui um grande aluno de composição, fui o aluno mais laureado de todo o curso, tive a classificação máxima. E era um bom aluno, porque há pessoas que são bons composi-

tores, mas até nem são bons alunos e vice-versa. Havia um ótimo aluno que era o maestro Theodor Guschlbauer, um grande maestro internacional, que era um aluno extraordinário e nunca compôs nada, no entanto era um aluno de composição muito bom. Mas, portanto, desisti logo do curso de composição do conservatório e preferi ter aulas particulares com o Joly, com quem aprendi muita coisa, termos de orquestração, forma, muita coisa. O Joly era um homem com uma pedagogia um tanto pouco ortodoxa, mas era um homem notável.

LZ – Sente que ao longo do tempo procurou, de alguma forma, seguir algum exemplo ou modelo; não falo de um compositor ou um músico de renome internacional que não conhecesse pessoalmente, mas de alguém com quem tivesse um conhecimento próximo?

AVA – A seguir fui para Viena, onde estudei seis anos, uma vez que lá o curso de composição é de seis anos, e a par de todas as cadeiras complementares, como História da Música, Acústica, Análise da Forma, Música Eletrónica, tudo isso fazia parte do curso de Composição e espero que ainda faça, fui aluno de Composição do Karl Schiske. Estudei os seis anos com ele e foi uma pessoa que me marcou. Terá sido talvez a pessoa que mais me marcou. Mais ainda, talvez, do que o próprio Joly, porque foram mais anos e anos mais maduros.

LZ – E houve algum músico ou compositor em especial que, apesar de não conhecer pessoalmente, representasse para si um exemplo com o qual se identificava; alguém que, em maior ou

menor grau, tentasse seguir, alguém cuja carreira, o trabalho ou mesmo o sucesso gostaria de ver transposto para si próprio?

AVA – Quer dizer, naturalmente há figuras para mim fundamentais, o Stravinsky é uma figura fundamental. Em Portugal, antes de ir para Viena, o Prokofiev e Schostakovich eram muito conhecidos cá, depois houve um período em que desapareceram e estão agora a reaparecer, felizmente. Mas o Stravinsky foi sempre uma grande referência.

Para mim, Ravel e Debussy são também uma referência fundamental. Mais tarde, tanto eu como o mundo inteiro, conhecemos o Gustav Mahler, porque até à “Morte em Veneza” ninguém sabia quem era o Gustav Mahler.

Gosto muito de Alban Berg. Gosto de algumas coisas fantásticas que o Schoenberg tem, também é um compositor que me diz muita coisa.

Gosto do Messiaen, não de tudo, mas algumas peças acho que são fundamentais.

Portanto, todos estes compositores que caminhavam para o século XX ou que fazem parte do século XX, sem desmerecer os compositores do século XVIII ou do século XIX, ou até antes, eram para mim um exemplo a seguir.

Também o Bartók, por exemplo.

LZ – E esse sentimento de identificação manteve-se ao longo da sua carreira com a mesma intensidade inicial?

AVA – Eu acho que cada vez gosto mais de Debussy. Ravel e Debussy, mas Debussy, ultimamente...

Tenho assim o desejo de ir pelas ruas a ver se descubro alguma loja onde encontre alguma coisa

de Debussy que não conheça. Infelizmente conheço tudo. É um compositor perfeito para mim, de uma qualidade inultrapassável.

O Stravinsky, naturalmente na *Sagração da Primavera*, *Petrushka* e em muitas outras obras é perfeito, mas o Debussy no que toca à arte consumada de trabalhar com os sons, de “pintar a música” é sublime. Neste momento talvez seja o compositor que eu mais ouço.

LZ – Maestro, e seria possível enumerar o professor ou pedagogo que mais o influenciou? Falou-me há pouco do Joly Braga Santos e do Karl Schiske. Dos vários professores com quem trabalhou foram estes dois os que considera mais marcantes?

AVA – O Campos Coelho influenciou-me como pianista, mas também conheci professores de piano em Viena, o Wladislav Kedra, que era um grande professor de piano, mas enfim, eu tirei o curso de piano em Lisboa e o curso de composição em Viena. Mas o Karl Schiske foi, sem dúvida, uma das personalidades mais marcantes para mim.

LZ – E houve outras influências exteriores à Música?

AVA – Sim, o Chaplin. Sempre o Chaplin. Em miúdo eu também conhecia o Chaplin, mas não tinha a noção exata da sua dimensão. Tive-a quando fui para Viena e comecei a alugar filmes dele. A educação das minhas três filhas foi feita, basicamente, à base de Charlie Chaplin. A minha peça *A fábrica dos sons* é uma homenagem ao Chaplin, em toda a linha.

LZ – Ao longo da sua carreira houve algumas dificuldades que sentiu de forma mais preponderante? Alguns obstáculos que teve de vencer, que o marcaram de uma forma mais particular?

AVA – Vamos lá ver uma coisa, quando uma pessoa tem uma obra e só ouviu, na realidade, talvez uma quinta parte, é duro. É duro. E sobretudo é mais duro quando vemos os anos passar e dizemos: “quando é que eu vou ouvir isto?”. Claro que eu tive a sorte de ter uma pianista genial, como a Ingeborg Baldaszi a gravar as minhas sonatas, mas ao nível das orquestras...

Ouçã uma coisa, ultimamente eu tenho tido imensas coisas estreadas, imensas. Houve um período em que eu tinha uma estreia por mês. O que é uma coisa incrível. Também em Portugal isso acontece e ninguém dá por nada. Nem o próprio... Mas começando a fazer contas, dei por mim a pensar: eu estou a ter uma estreia por mês, espera lá! E não eram propriamente peçazinhas...

Tenho ouvido muita coisa minha, mas simplesmente há muitas outras que nunca ouvi. E como tenho, neste momento, mais de trinta obras sinfónicas, eu, em condições, terei ouvido, menos de um terço, talvez. E isso é duro. Ainda por cima é tanto mais duro quanto não corresponde àquela ideia de as pessoas dizerem “Eh! pá, ninguém me liga”. Não, não, ligam. Quem tem uma obra estreada por mês não pode dizer que não lhe ligam, era o que faltava. Simplesmente a verdade é que a falta de estruturas em Portugal e a escassez de orquestras sinfónicas faz com que o compositor de música sinfónica seja um pescador sem barco. Acabou-se!

Quer dizer, eu até acho que tenho mais pos-

sibilidades de ouvir as minhas obras atuais e do futuro. Porque são aquelas que eu quero ouvir imediatamente, mas se calhar eu próprio estou a cometer algumas injustiças, porque vou pondo à frente as mais recentes e deixo para trás aquelas outras que eu não ouvi.

Para já a coisa mais espantosa é nunca ter ouvido a minha ópera. É espantoso!

Houve uma coisa inacreditável que foi feita no São Carlos. A minha ópera foi apresentada, mas garanto-lhe que nem cinco por cento daquilo que foi feito correspondeu à minha partitura, o resto foi só gritos e porcarias. Eram coisas que se faziam dantes. Hoje já não se faz assim, graças à nova geração de músicos. Eles próprios não aceitam essas coisas. Dantes fazia-se.

Um dia peça na rádio para ouvir uma gravação da *Fábrica dos Sons*, daquelas gravações antigas da Orquestra da RDP, e compare-a com a gravação que recentemente fiz desta obra, com a Sinfónica de Viena. Você não reconhece um som.

Por exemplo, o meu *Concerto para Piano* foi tocado há meia dúzia de anos pela Ingeborg Baldaszi, quarenta e dois anos depois de ter sido estreado por mim. Quer dizer, isto diz alguma coisa, não é?

LZ – Que história, acontecimento, aventura ou episódio, independentemente da sua veracidade, escolheria, se lhe pedisse para mo descrever?

AVA – A propósito daquilo que acabei de lhe descrever, há uma história que define muito do que, musicalmente, se fazia em Portugal aqui há uns anos.

Quando estreei a minha primeira peça para orquestra, o *Concerto para Piano e Orquestra*, por-

tanto há mais de cinquenta anos, reparei que, no ensaio, o xilofonista tocava tudo errado, e eu fui falar com o homem. Entretanto vi que o senhor tinha a boca muito torta e eu perguntei-lhe: O Sr. desculpe, mas a peça é muito complicada? Se calhar está mal escrita. Sabe, é a primeira vez que eu escrevo para orquestra. Tinha eu dezanove anos, não é. E ele disse-me, assim, com a boca torta: “não, não, está bem escrita.” E eu perguntei-lhe: “então é difícil, não?”. E ele voltou a insistir, sempre com a boca torta, um pouco descaída: “não, não, está bem”.

E eu voltei a insistir: “Mas já agora desculpe, se está tudo bem, porque é que sai tudo errado? Não sabe tocar xilofone?” E ele explicou-me: “Vinte e cinco anos clarinetista, tive a trombose e puseram-me a tocar xilofone”.

E isto é o retrato do mundo musical português nesse tempo.

II

LZ – Como olha para a educação artística no nosso Portugal contemporâneo?

AVA – Eu acho que estamos numa situação cheia de contrários, mais que incoerências, são contrários. Por um lado, eu sou levado, às vezes, a pensar que nunca se esteve tão mal, não em relação aos que fazem música, mas ao público em geral, ouço as televisões e dá a sensação de que já nem sequer se acredita que há uma arte chamada Música, existe apenas o funk, o punk e o “ponk” (risos). Por outro lado, nós confrontamos com uma realidade extremamente positiva, desde que tenho consciência, que eu me lembre, nunca houve um período com tanta gente boa a

fazer música, com tão bons músicos, pianistas, violinistas, gente para formar orquestras, cantores, é absolutamente incomparável com o que se passava aqui há quarenta anos, por exemplo. Há que, no mínimo, tirar uma diagonal a isto para se saber efetivamente qual é a verdade. Porque a verdade não é uma nem outra, tem que ser uma coisa no meio, não é? Chego à conclusão que aquela minha prática, que o Luís conhece, de ter levado toda a vida a falar, a tentar explicar a música às pessoas e tal, eu acho que neste momento há que tomar outras atitudes, ou melhor, usar uma pedagogia diferente porque há pessoas que estão completamente como que hipnotizadas. É a sensação que eu tenho. Há pessoas que na realidade pensam que a música acabou mais ou menos no Beethoven e o que vem a seguir são os Beatles, na melhor das hipóteses. Porque, por exemplo, eu tenho falado com miúdos que dizem que gostam de música, são da música e falam da música atual e eu pergunto: “sabem quem foi o Elvis Presley?” E para eles o Elvis Presley é um nome tão inexistente como o Stravinsky. E já há quem não conheça os Beatles! Portanto estamos perante uma situação muito esquisita e temos que ver como podemos lidar com ela. É que eu também não sei quantas são as pessoas que estão infetadas! (risos) A verdade é que os concertos fazem-se, as salas estão cheias e estão cheias de público. Portanto, não podemos dizer que o público português é tonto.

LZ – Há 60 anos fez o exame do 9.º ano de piano (equivalente ao curso superior) no Conservatório Nacional de Lisboa. Comparativamente, quais são as principais diferenças que encontra

hoje, num aluno que faça a sua formação, ambicionando abraçar a carreira de músico profissional?

AVA – Eu acho que, para já, a quantidade de jovens músicos de qualidade, como lhe disse há pouco, é incomparável, há muito mais. Há muita gente a tocar, e bem. O que significa que alguém os ensinou. Isso não nasce por geração espontânea. E esse aspeto é também quase incomparável. Não me venham cá dizer que é por causa das redes sociais... Quando eu fiz o 9.º ano haveria, talvez, 10 ou 15 jovens pianistas de primeiro nível, ainda que houvesse também uma escala de diferenças entre eles. Havia o Sérgio Varela Cid, o Sequeira Costa, a Olga Prats, a Maria João Pires. Procurando bem chegamos até 10. Estes seriam, digamos assim, os melhores. O que não quer dizer que se mantivessem a vida inteira como os melhores. Ou até porque fariam outras opções. A Olga Prats foi mais para a música de câmara, a Maria João Pires é de longe a que mais carreira teve. Dentro dos pianistas portugueses nunca ninguém conseguiu tanto como a Maria João Pires, isso é indiscutível, não é. Hoje em dia nós encontramos bons pianistas, excelentes, nas situações mais inesperadas. Eu diria que se nessa altura havia 15, hoje há 50, 60 ou 70. Ou mais. Porque toca-se muito bem piano. Não estou a dizer que sejam todos ao nível máximo, mas o nível geral subiu muitíssimo.

LZ – E as oportunidades ou perspetivas de trabalho de um jovem músico recém-formado em 2019 são muito diferentes daquelas que o jovem António Victorino D’Almeida encontrou em 1959?

AVA – (risos) Eu acho que temos de pensar,

para já, e esperemos que ela se salve, que exista uma Europa, porque se a Europa acabar como União Europeia isso será uma catástrofe a vários níveis, parece-me a mim, não é? E a parte mais fraca é a que sofre mais sempre. E eu penso que a nível cultural isso será uma absoluta desgraça. Mas depois também haveria a parte económica e financeira e todas essas coisas. E depois, inclusivamente temos de pensar que os últimos 70 anos pela primeira vez, e mesmo assim com a exceção – que não é pequena – da Jugoslávia, em que a Europa teve paz. Se recuarmos cem anos vemos que havia guerra a cada dez anos. Portanto, é muito assustador se a União Europeia acabar. Mas vamos acreditar que a União Europeia não vai acabar e se vai safar. Hoje em dia há perspectivas muito maiores de trabalho num estrangeiro que não é totalmente um estrangeiro, é um estrangeiro que faz parte de uma comunidade. E eu acho que se encararmos a carreira dos jovens músicos portugueses na perspectiva de poderem trabalhar, não só em Portugal, mas também fora de Portugal, eu penso que também melhorámos. Nem sequer tem comparação com o que era. Quando eu comecei os portugueses estavam em Portugal, os franceses estavam em França, os alemães estavam na Alemanha e havia em cada um desses países uma ou duas pessoas que circulavam pelo resto do mundo. Mas era uma ou duas. Ao passo que hoje em dia parece-me que estão abertas outras possibilidades. Cá dentro há muito trabalho, o que é é muito mal pago. E depois há problema gravíssimo do chamado trabalho precário. Porque preocupo-me evidentemente com o trabalho precário dos operários, dos camponeses, dos funcionários, mas não

vamos esquecer que ninguém tem um trabalho mais precário do que os artistas. Os artistas em Portugal têm o trabalho precário por excelência. Enfim, vão-se safando vários a dar aulas em conservatórios e coisas assim, mas a grande maioria está, cada vez mais, a avançar-se a esse problema do trabalho. Simplesmente se recuar os tais sessenta anos, quando eu fiz o exame do conservatório, não havia trabalho precário, não havia trabalho de todo em todo. O que apesar de tudo é diferente!

LZ – Numa das suas célebres canções Jorge Palma pergunta: “Portugal, Portugal, de que é que estás à espera?” Na sua opinião, Portugal ainda está à espera de alguma coisa para melhorar a educação artística e o seu panorama musical ou considera-se agradado com aquilo que observa?

AVA – Neste momento, precisamente porque as coisas se desenvolvem mais rapidamente, tanto para o bem, como para o mal, se a capacidade de informação positiva aumentou, a informação negativa também aumentou. Eu acho que estamos na “hora H”, e quase no limite, de nós tentarmos encontrar acertos de ideias, de interesses e acabar com as mentiras. Para que não haja um grupo aqui um grupo outro acolá, separarmos todos; os da ligeira num lado, os da chamada clássica no outro. Isso pode ser fatal! Portanto, vamos lá ver, nós estamos numa situação boa, por um lado, mas não podemos ignorar que próximo do sítio onde nós estamos está o precipício. Se estou em risco de cair? Neste momento não estou, mas o precipício não está longe. E se começar a surgir cada vez mais gente, mais gente, mais gente, acabamos por ser empurrados para

a borda desse tal precipício. É realmente a altura de deixarmos de estar à espera e começarmos a fazer coisas.

LZ – E na sua opinião o que é que se poderia fazer, de uma forma objetiva e concreta, no imediato, que nos ajudasse a afastar do precipício?

AVA – Ouça uma coisa, é denunciarmos as situações gravíssimas, como ir uma atriz à televisão, a atriz que foi casada com o Sasseti, ser entrevistada, dizer que a avó dela tocava piano, tocava Brahms e Beethoven e tal, e o locutor, com grandes responsabilidades, disse: “Mas isso não é snobismo?” Isto é muito grave, porque isto não é dito por uma pessoa que não tem responsabilidades, é um *opinionmaker*, que diz isto. Eu acho que os chamados órgãos de informação estão-se a transformar cada vez mais em órgãos de desinformação e estão, digamos, a constituir a maior barreira a progresso que, apesar de tudo, existe. É a tal série de contrários que eu referi. Por um lado, nunca estive tão bom, por outro lado, nunca estive tão mau.

3. Coda⁶ – Resumo Interpretativo

Na entrevista realizada a António Victorino D'Almeida, o músico confessou que teve uma infância feliz, caracterizada por uma dicotomia bastante *sui generis*, que lhe permitia, por um lado ser um menino especial que tocava piano, e por outro ser uma criança que brincava com as outras na rua.

Verificou-se também que a infância de Victorino D'Almeida foi marcada por um ambiente musical prolífero, começando a desenvolver um certo entusiasmo pela música, quando lhe ofereceram uma bateria por uma ocasião festiva, contando, nessa altura, quatro ou cinco anos de idade. Além disso, a sua mãe tinha formação de cantora lírica, embora não tenha feito carreira, o seu avô era músico amador e possuía um notável talento musical e o seu pai era tudo menos desprovido de musicalidade. Com seis anos aprende a tocar piano com Marina Dwander, após uma experiência pedagógica negativa, durante dois meses, com uma primeira professora de piano. Victorino D'Almeida recorda que a partir do momento em que começou a ter aulas de piano com Marina Dwander, começou também a interessar-se pela música e a partir desse momento refere que não se lembra de ter admitido ser outra coisa que não fosse músico.

Relativamente à sua forma multifacetada de estar na música, Victorino D'Almeida adianta que cada vertente tem o seu lugar numa hierarquia de valores perfeitamente definida: em primeiro lugar a composição, em segundo o piano e a regência em última instância, nas palavras do próprio “quando não aparece ninguém melhor tenho que ir eu”.

Na opinião deste compositor, reportando-se à sua infância, uma pessoa tinha duas opções, ou fazia o liceu em casa e o conservatório no conservatório ou o liceu no liceu e o conservatório em casa, ou seja, as aulas particulares eram em qualquer uma das hipóteses uma realidade, fossem estas de música ou do ensino regular. No caso de Victorino D'Almeida, os seus pais decidi-

⁶ Significa “cauda” e utiliza-se para designar uma seção conclusiva acrescentada no final de uma obra (tradução livre de Sadie: 2001).

ram que fizesse o liceu em casa e frequentasse o Conservatório Nacional, onde desenvolveu uma parte importante da sua aprendizagem musical. Durante a formação musical que realizou em Portugal destaca dois professores, Campos Coelho e Joly Braga Santos, com quem teve aulas particulares. Depois de concluir o curso de piano, em Lisboa, partiu para Viena, onde fez o curso de composição, realçando neste último o contacto pessoal e pedagógico com Karl Schiske.

Quando questionado sobre a influência de outros compositores com os quais tenha um sentimento de identificação, refere que há algumas figuras fundamentais que não hesita em referir, como sejam Stravinsky, Prokofiev, Ravel, Mahler, Bártok, Alban Berg, Schoenberg, Messiaen e, de uma forma particular, Claude Debussy.

No que toca a influências exteriores à música, Victorino D'Almeida assinala com ênfase a personalidade de Charlie Chaplin, que diz ter sido também a base da educação das suas três filhas.

Paralelamente, o músico lisboeta conta que a falta de estruturas que encontramos em Portugal e a existência de apenas duas orquestras sinfónicas faz com que um compositor sinfónico seja um pescador sem barco.

A propósito do panorama atual da educação artística em Portugal, Victorino D'Almeida aponta para uma realidade paradoxal, marcada pela presença de contrários; se por um lado os vários atores (intérpretes, compositores, diretores de orquestra, entre outros) protagonizam uma época dourada e sem precedentes, por outro, os *media* e uma expressiva franja da população ignora este momento áureo e inédito.

O entrevistado confessa ainda ser preocupan-

te a ameaça assustadora que atualmente paira sobre a União Europeia, tal como a conhecemos. Caso se verificasse a sua desintegração a música sofreria efeitos nefastos e, particularmente, Portugal, na medida em que o intercâmbio artístico que hoje se estabelece, com vantagens múltiplas, sobretudo para países de menor dimensão ou tradição cultural, representaria uma perda colossal no contexto dessa incontornável mais-valia.

É também referida a precaridade do trabalho de um artista em Portugal. De acordo com o próprio, abraçar uma carreira de artista é abraçar a carreira do trabalho precário, por excelência. Em todo o caso, em comparação com o início da sua carreira, Victorino D'Almeida traça uma evolução positiva, na medida em que nessa época, nem trabalho havia.

Reitera, por fim, uma ideia amplamente por si defendida, designadamente o facto de ser pernicioso a defesa intransigente do paradigma clássico. Para si, a música é apenas divisível em boa ou má. Ocasionalmente, péssima! A suposta supremacia que vários puristas defendem a propósito da música de tradição clássica pode, ironicamente, ser-lhe muito mais prejudicial do que benéfica. Parece ser também fundamental, segundo opina o entrevistado, que se denunciem situações de desinformação e inscícia, em particular vindas dos meios de comunicação, quando apontam para uma visão distorcida e obscurantista da Arte Musical.

Referências Bibliográficas

- Azevedo, Sérgio (1998), *A invenção dos sons – Uma panorâmica da Composição em Portugal hoje*. Lisboa: Caminho da Música.
- Costa, Jorge Alexandre (Coord.) (2015), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Matosinhos: Verso da História.
- Tilly, António e Castelo-Branco, Salwa (Dir.) (2010), *A Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX – 1.º Volume A – C*, Lisboa: Instituto de Etnomusicologia, Círculo de Leitores/Temas e Debates, 4 volumes.
- Sadie, Stanley (2001), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), Londres: Macmillan, 2.ª edição.
- Zagalo, Luís (2008), *Fatores biográficos na construção de uma carreira musical na área da composição em Portugal: cinco estudos de caso* (Tese de Mestrado em Ciências Musicais – Psicologia e Pedagogia Musical, não publicada). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.