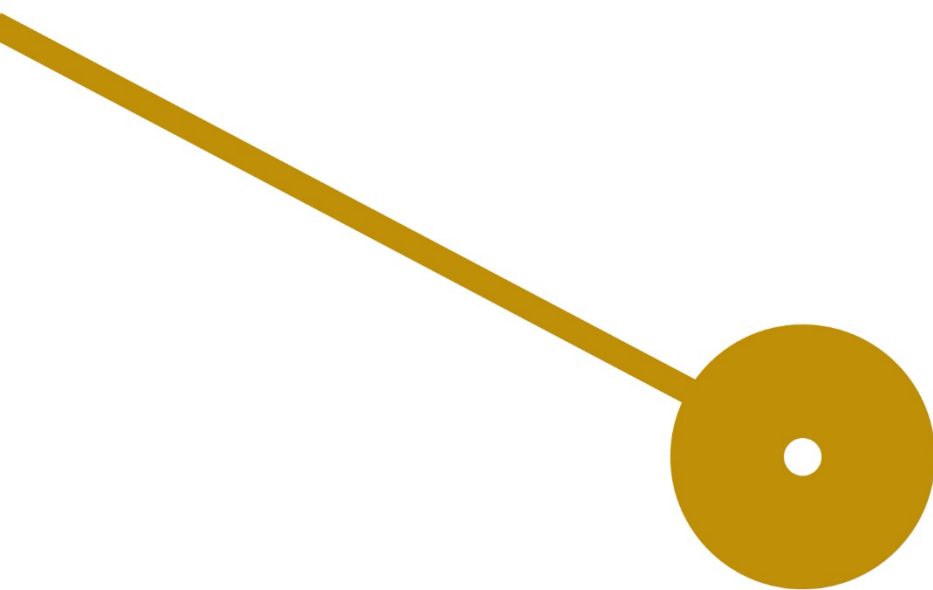




O Papel dos Festivais de Violoncelo no Desenvolvimento Musical e Cultural

Teresa Rodrigues Soares

06/2021





O Papel dos Festivais de Violoncelo no Desenvolvimento Musical e Cultural

Teresa Rodrigues Soares

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização
Cordas, *Violoncelo*

Professora Orientadora
Daniela da Costa Coimbra

06/2021

Dedico este trabalho às pessoas mais importantes da minha vida pelo amor e apoio incondicionais, e ao mundo musical e cultural por me ajudar a perceber cada vez melhor qual é a missão e o caminho a seguir.

Normality is a paved road: It's comfortable to walk, but no flowers grow on it,
Vincent Van Gogh¹

¹ Tradução para português: *A normalidade é uma estrada pavimentada: caminhar nela é confortável, mas nunca dará flores*; Citação de autor: <https://citacoes.in/citacoes/2003443-vincent-van-gogh-a-normalidade-e-uma-estrada-pavimentada-e-confort/>. Todas as traduções existentes ao longo do trabalho são da minha responsabilidade, salvo indicação expressa em contrário.

Agradecimentos

À minha família, Clara Rodrigues, Elísio Soares, André Soares e Tiago Azevedo e Silva, um agradecimento vindo do lugar mais precioso do meu coração, pela fonte de inspiração, compreensão, companheirismo, acompanhamento e apoio constantes, amor e carinho infindáveis e incondicionais.

Os meus maiores agradecimentos à minha professora orientadora Daniela da Costa Coimbra por toda a ajuda, apoio, dedicação, orientação, carinho e constante motivação que tornou esta etapa bonita.

Agradecer aos 21 entrevistados que fizeram parte deste estudo que com alegria e entusiasmo aceitaram contribuir e com gosto continuo a acompanhar os seus caminhos no mundo violoncelístico, cultural e artístico.

Por último, aos meus amigos queridos, aos professores que acompanharam e continuam a acompanhar o meu percurso, a todas as pessoas que fazem parte do meu Mundo e a todos os pensadores, profissionais e artistas que admiro, que de uma forma ou outra acabaram por contribuir para esta investigação.

Resumo

O objetivo da presente investigação foi o de compreender o impacto da participação em festivais de violoncelo na performance musical. De forma a obter testemunhos reais deste impacto, foram elaboradas entrevistas a participantes que apresentam diferentes atividades no mundo artístico e cultural, como professores de violoncelo, violoncelistas profissionais, organizadores de festivais de violoncelo, estudantes de violoncelo de nível superior, gestores e programadores culturais, num total de 21 participantes. Pretendeu-se ainda explorar e adquirir um conhecimento mais abrangente sobre a origem, história, evolução e emancipação do violoncelo ao longo dos tempos e importância do mesmo na atualidade, assim como a origem, história e evolução dos festivais de música, tanto em contexto nacional como internacional, e, de forma mais específica, dos festivais de violoncelo. Relativamente a estes últimos, foi elaborada uma tabela que contém as principais atividades, conceitos, objetivos e violoncelistas participantes dos festivais coligidos. Os conceitos explorados neste trabalho foram amplamente estudados, de forma a fazer um paralelo com a literatura existente, o contexto atual e os testemunhos dos entrevistados. Da análise dos resultados conclui-se que a participação em festivais de violoncelo tem um impacto significativo ao nível das competências técnicas, artísticas e pessoais dos *performers*. Finalmente os resultados indicam que um festival de violoncelo pode também ter um impacto significativo ao nível de desenvolvimento cultural da localidade em que se insere.

Palavras-chave

Festivais de Música; Festivais de Violoncelo; Testemunhos; Participação; Comunidade.

Abstract

The aim of the present research was to understand the impact of participation in cello festivals has on musical performance. In order to obtain real testimonies of this impact, interviews were conducted with participants who present different activities in the artistic and cultural world, such as cello teachers, professional cellists, organizers of cello festivals, higher level cello students, managers and cultural programmers, in a total of 21 participants. It was also intended to explore and acquire a more comprehensive knowledge about the origin, history, evolution and emancipation of the cello over time and its importance today, as well as the origin, history and evolution of music festivals, both nationally and internationally, and, more specifically, of cello festivals. Regarding the latter, a table was prepared containing the main activities, concepts, objectives and participating cellists of the collected festivals. The concepts explored in this work were widely studied, in order to make a parallel with the existing literature, the current context and the testimonies of the interviews. From the analysis of the results we conclude that the participation in cello festivals has a significant impact on the technical, artistic and personal skills of the performers. Finally, the results indicate that a cello festival can also have a significant impact on the cultural development of the locality where it takes place.

Keywords

Music Festivals; Cello Festivals; Testimonials; Participation; Community.

Índice

<i>Índice de Figuras</i>	1
<i>Introdução</i>	2
<i>1. A Emancipação do Violoncelo</i>	5
1.1. A Evolução do Instrumento	5
1.1.1. Origem da Família dos Violinos.....	5
1.1.2. O Desenvolvimento do Violoncelo.....	7
<i>2. Evolução do conceito de Festival: Breve contextualização</i>	16
1.1.1. Definição de festival.....	21
1.1.2. Tipologias de festivais.....	24
1.2 A evolução dos festivais de música	26
1.3 Os festivais de música clássica em Portugal	33
1.3.1 Panorama musical português do Século XX: Breve contextualização	33
1.3.2. Os festivais de música clássica em Portugal	36
<i>3. Festivais de violoncelo</i>	47
3.1 Objetivos e conceito em comum	55
3.2 Atividades comuns aos festivais	57
3.3 Violoncelistas convidados nos festivais de violoncelo	58
3.4 Evolução dos festivais de violoncelo.....	60
<i>4. Entrevistas</i>	85
4.1. Objetivo das entrevistas.....	85
4.2. Critérios seleção da população amostral	85
4.3. A entrevista: Os guiões das entrevistas	86
4.4. Procedimentos	91
4.5. A análise de conteúdo.....	91
4.5.1. Análise professores de violoncelo.....	91
4.5.2. Análise Violoncelistas Profissionais e Organizadores de Festivais de Violoncelo.....	98
4.5.3 Análise Alunos de Violoncelo Nível Superior	114
4.5.4. Análise gestores culturais/programadores	132
<i>5. Resultados</i>	137
5.1. Discussão dos resultados	137
<i>Conclusão</i>	150
<i>Bibliografia</i>	155
<i>Webgrafia</i>	160

***Anexos*..... 165**
Transcrição das entrevistas..... 165

Índice de Figuras

Figura 1 - Os principais fatores do desenvolvimento de festivais na segunda metade do século XX (compilação do autor). Adaptado de Cudny, 2014, p. 646.....	20
Figura 2 - Os elementos constituintes dos festivais de música (compilação do autor). Adaptado de Cudny, 2014, p. 644.....	24
Figura 3 - Os principais critérios da tipologia de festivais (compilação do autor). Adaptado de Cudny, 2014, p. 649	25
Figura 4 - Mensagem de Rostropovich para Alexander Ivashkin sobre o <i>Adam International Cello Festival</i> ...	49
Tabela 1 - Festivais de Violoncelo	61

Introdução

É através das nossas convicções, experiências e vivências que compreendemos o que nos motiva, o que nos impulsiona, o que nos impele a levar algo a cabo. A escolha e escrita sobre este tema foi influenciada pelas incríveis experiências e participações no *Cello Biennale Amsterdam*, em 2016, a participação em diversas masterclasses, nomeadamente no *Festival Internacional de Violoncelo de Santa Cristina*, entre outras, e a ida à primeira edição do *Cellofest.fi* em Helsínquia, em 2019. Este último tem como diretor artístico Martti Rousi, professor da *Sibelius Academy* com que me cruzei precisamente numa masterclass realizada na *Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo* do Porto. O *Cellofest.fi* iria acontecer uma semana após esta masterclass e o professor fez o convite à classe de violoncelo para participar no festival, tanto como estudantes como performers, isto é, respetivamente, como participantes ativos em masterclasses e como solistas, inseridos na programação do festival com concertos em grupos de música de câmara e/ou orquestra de violoncelos. Foi das melhores experiências que tive. Por todas as razões: o contacto com violoncelistas magníficos de culturas e nacionalidades distintas, os concertos, as masterclasses, as palestras, inclusivé a de um aluno do grande violoncelista Mstislav Rostropovich, a viagem e o conhecimento da cidade que estava coberta de neve. A presença e participação num festival de violoncelo possibilita-nos o encontro com muitas pessoas e como consequência disso, o contacto com diferentes visões, opiniões e nova informação. Há muito por onde crescer nesta matéria. Penso que a luta está na perceção por parte do público em geral que a Cultura é essencial e uma ferramenta que pode moldar os territórios, os pensamentos e promover a partilha e o encontro entre pessoas. Todas estas iniciativas têm de começar a ser pensadas e idealizadas com boas estratégias e formas aliciantes de chegar a um público mais alargado. Por tudo isto, decidi investigar o assunto.

Há tantos caminhos que podemos seguir quando falamos de música, e todos vão acabar por nos reunir com outras pessoas, quer sejam portugueses ou pessoas do outro lado do mundo com as mesmas convicções, objetivos e vontades. Nunca estamos sozinhos neste caminho e

essa é uma verdade sempre boa de reter, a partilha constante de algo que nos motiva e inspira sem medida.

Com base nestas questões, o caminho partiu da pesquisa mais aprofundada sobre festivais, mais especificamente dos festivais dedicados ao meu instrumento, o violoncelo, realizados por todo o mundo. Pelo facto de terem influenciado o meu percurso enquanto violoncelista e estudante de violoncelo de forma tão positiva, inspiradora e enriquecedora, decidi escrever e analisar o impacto deste tipo de experiências através de testemunhos de violoncelistas profissionais, organizadores de festivais de violoncelo, alunos de nível superior, professores de violoncelo, gestores e programadores culturais.

A primeira parte será composta pela pesquisa sobre a origem de festivais de música, uma recolha mais abrangente de festivais de todo o Mundo e, posteriormente, especificamente de festivais de violoncelo: onde, quando, e com que regularidade se realizam, principais atividades, conceito e objetivos dos mesmos e respetiva abertura a novos projetos e ideias. Serão apresentadas as principais atividades dos festivais nacionais e internacionais, de forma a conseguirmos uma análise mais detalhada de todo o conteúdo, particularidades e curiosidades.

Na segunda parte, haverá uma apresentação das entrevistas, respetiva metodologia, diferentes guiões realizados por categorias adaptados às diversas ocupações e experiências profissionais da população amostral envolvida, transcrição e análise de conteúdo das mesmas.

A partir do conteúdo retirado da realização destas entrevistas, o objetivo principal é perceber se o aparecimento e respetivo conhecimento dos festivais internacionais de violoncelo tem vindo a aumentar, se a participação tem algum impacto na performance destes estudantes e profissionais envolvidos na área do violoncelo e analisá-lo, quais as experiências, expectativas, sentimentos durante e após a presença no festival.

A escrita desta dissertação tem vindo a abrir muitas portas nesta fase da minha vida em que, profissionalmente, de forma muito feliz ocupo o meu

dia a dia como violoncelista em agrupamentos de música de câmara e orquestra. Sou co-responsável do *Showcase by Artway culture & arts* que tem sido um desafio constante, mas uma atividade que me tem dado muito prazer desenvolver pela quantidade ínfima de projetos, criações e ideias que podem ser colocadas em prática que acabam por me fazer sentir mais forte no mundo complexo que é a cultura e a importância da mesma em Portugal. Um trabalho que possibilita que eu acenda, tanto as minhas próprias possibilidades e ilumine o meu caminho, como o das outras pessoas. O inconformismo que nos provoca ansiedade, o pensar para onde vamos, são processos de angústia, mas ajudam-nos a encontrar e percorrer um caminho.

É muito interessante fazer um paralelo entre o desenvolvimento histórico do violoncelo, a procura e experimentação constantes e minuciosas ao longo destes últimos séculos para a existência do violoncelo com as características com que o conhecemos hoje e a atual convicção e cada vez maior vontade de fazer com que as iniciativas culturais, nomeadamente os festivais de música, especificamente de violoncelo, consigam chegar a um número maior de pessoas. Este aspeto pode ser conseguido através das múltiplas atividades que um evento destes pode conter, apelando sempre à versatilidade do instrumento em questão, dos intérpretes que o exploram continuamente e o cruzamento do mesmo com diversas artes e matérias.

1. A Emancipação do Violoncelo

1.1. A Evolução do Instrumento

1.1.1. Origem da Família dos Violinos

A história da origem do violino constitui-se de um longo processo de desenvolvimento que culminou na combinação de muitos elementos de diversos instrumentos de arco. Por essa razão, segundo Winternitz (1979) a história da origem do violino consiste num dos grandes vazios na história dos instrumentos musicais. O autor relata que a partir de meados do século XVI surge uma espécie de modelo das características base do violino, ainda que com posteriores alterações e adaptações, algo que é conhecido pelos registos em tratados, obras pictóricas da altura e pelos instrumentos que ainda hoje existem. Winternitz (1979) acrescenta ainda que a evolução da construção do violino foi um processo de muita procura no qual grandes transformações levaram a um modelo praticamente único na história dos instrumentos. De acordo com Holman (2001), na viragem para o séc. XV, os violinos eram designados por *viola da braccio*, instrumento de cordas da renascença que se segurava no braço, se tocava com um arco e era muito semelhante ao violino de hoje, estando o seu modelo totalmente desenvolvido por volta de 1500 (Winternitz, 1979). Os membros da família de violinos que conhecemos hoje nasceram e evoluíram a partir do modelo da *viola da braccio*, e é Giovanni Maria Lanfranco em *Scintille di musica* (1533,

[https://imslp.org/wiki/Scintille_di_musica_\(Lanfranco,_Giovanni_Maria\)](https://imslp.org/wiki/Scintille_di_musica_(Lanfranco,_Giovanni_Maria))

que faz a primeira descrição detalhada da família dos violinos, relatando a existência de quatro registos, que iam do baixo ao soprano, e de diferentes tamanhos para a *Violette da Arco senza tasti: o soprano, o contraalto, o tenore e o basso*, facto que se traduz na existência de um violino, duas violas de diferentes tamanhos e de um violino baixo. Desta forma, conseguimos saber que na primeira metade do séc. XVI já existia um instrumento da família do violino com o qual era possível interpretar ou acompanhar melodias num registo baixo (Sadie, 2001a, p.708).

Relativamente à sua chegada a violino baixo, esta terá acontecido durante o processo de criação de instrumentos que tocavam num registo mais grave, pois os construtores experimentaram diversas formas de expandir o tamanho da *viola da braccio*, aumentando o comprimento das cordas e a resposta dos graves. No entanto, logo se aperceberam que não era possível os instrumentos serem mantidos nos braços, mas posicionados no chão entre os joelhos do instrumentista. Esta realidade é acompanhada também pelo aparecimento da possível necessidade, segundo Christopher Bunting, violoncelista inglês do século XX, da existência de um instrumento com tessitura de baixo suficientemente portátil para ser utilizado nas procissões. Desta forma, os primeiros violoncelos que se conhecem, chamados de violoncelos de procissão e utilizados em procissões religiosas, apresentavam uma característica particular que consistia em dois pequenos orifícios nas costas através dos quais passava uma corda, de modo a segurar o instrumento no pescoço do intérprete, deixando as mãos livres para tocar (Henrique, 2004).

Os instrumentos da família do violino continuaram a ser alvo de muita experimentação e evolução, e, no caso específico do violino baixo, ainda não existia um tamanho ideal. Era um instrumento que requeria uma contínua procura do desenvolvimento do aspeto acústico, do registo e da dimensão, o que desafiava tanto os construtores, como os intérpretes, principalmente por esta última razão. A dimensão superior do instrumento estava aliada à questão acústica, pois a corda mais grave teria que ser longa para que o som tivesse qualidade na emissão da frequência desejada. Estas características técnicas do violino baixo, que faziam dele um instrumento mais indicado para executar uma simples linha de baixo, fizeram com que fosse comparado com a viola da gamba, vista como um instrumento mais ágil de execução. Ainda que esta preferência pela viola da gamba, que apresentava um som mais suave e discreto e que ia mais ao encontro da estética musical da época possa ter sido uma das razões para o adiamento da aceitação do violoncelo, era de notar que a viola da gamba não era capaz de competir com a sonoridade e ressonância do violino baixo para manter o equilíbrio sonoro de um grupo instrumental. Este facto foi considerado e resultou no aparecimento e utilização do violino baixo com mais

frequência em paralelo com a contínua procura e evolução para um design e tamanho aprimorados (Bonta, 1977).

Apesar deste reconhecimento e da presença mais assídua nos conjuntos instrumentais do violino baixo, as suas grandes dimensões continuavam a ser um obstáculo, pois tornavam-no pouco ágil para as dimensões humanas. As primeiras tentativas feitas para solucionar este problema passaram pela construção do instrumento em dois tamanhos diferentes. Nenhum deles, porém, satisfazia de forma plena os intérpretes e os compositores, quer a nível de facilidade na execução, quer a nível de sonoridade. A maior parte dos compositores antes de 1670, no entanto, privilegiou a sonoridade, preferindo o violino baixo maior, o que criava maiores dificuldades ao intérprete.

É por volta de 1660 que se dá um grande marco para o violoncelo, pois os construtores de cordas de Bolonha, na procura de colmatar o contínuo problema do tamanho do instrumento, encontram uma solução que consistia no enrolamento com prata de uma corda de tripa, o que fazia com que as cordas pudessem suportar uma tensão muito maior e que se mantivesse a qualidade sonora do instrumento maior no mais pequeno. O instrumento maior entrou em desuso e deixou até de se construir (Bonta, 1977). Foi em Itália que renomearam este último modelo de violino baixo, o violone de menor dimensão, o que, graças aos diferentes dialetos, épocas e lugares, resultou em nomes como *violoncino*, *violoncello*, *violoncelo*, *violonzino* ou *violonzelo* (Pleeth, 1992). Não obstante, o termo que se manteve na cidade de Bolonha foi *violoncello* (Bonta, 1977).

1.1.2. O Desenvolvimento do Violoncelo

O violoncelo tornou-se um dos instrumentos mais importantes da música ocidental e a colaboração entre construtores, violoncelistas e compositores, como Stradivari, Franciscello ou Vivaldi, foi fundamental para retirar o violoncelo do anonimato de baixo contínuo e para o afirmar e elevar como instrumento solista (Pombo, 1996).

No século XVI nascem no norte da Itália duas escolas de *luthiers*, a de Cremona e a de Bréscia (Henrique, 2004). De acordo com Stowell (1999), os

mais antigos violoncelos terão sido construídos por Andrea Amati e a sua família em Cremona, e ao longo do século XVIII, havia ainda dois tamanhos de instrumento que permaneciam: os de tamanho superior (79 centímetros de comprimentos do tampo inferior) feitos em Cremona, e os de tamanho inferior (71 centímetros de comprimento do tampo inferior) vindos de Bréscia. Outros construtores guiavam-se por um ou outro modelo e, ainda havia o caso do Gofriller que produzia ambos. Os mais prestigiados centros de construção fora de Itália foram o de Tirol (Áustria), onde se destaca Jacob Stainer (1621-1683), e o da cidade francesa de Mirecourt. Segundo Henrique (2004), Stainer deixou um legado que foi continuado por construtores que se mudaram para Paris e onde se tornaram célebres, como Jean Baptiste Vuillaume (1798-1875) e Nicolas Lupot (1758-1824). No caso português, no século XVIII e início do século XIX destaca-se o *luthier* Joaquim José Galvão (s.d.), no século XIX A. Sanhudo (1851-1901), e J. J. Fonseca (s.d.), e no século XX a família Capela, cuja tradição foi iniciada por Domingos Ferreira Capela (1904-1976) e continuada pelo seu filho, António Capela (1932), e pelo seu neto, Joaquim Capela (1966).

A origem do modelo standardizado de violoncelo que ainda hoje vigora surge em 1680 graças à construção de um novo modelo (75 centímetros de comprimento do tampo inferior) desenvolvido por um discípulo de Nicolo Amati, Francesco Rugeri (1628-1698), que foi sujeito a uma revisão de António Stradivari (1644-1737). Foi a partir desta revisão e de todo o trabalho de Stradivari na construção dos violoncelos com a atenção para a dimensão estabelecida e para o design, que o violoncelo estaria definitivamente estabelecido como instrumento. A denominada forma B de Stradivari, introduzida depois de 1707, é uma das maiores conquistas da sua extraordinária carreira, e consiste num legado valioso no mundo do violoncelo e, especialmente, para os violoncelistas. Adicionalmente, foi este padrão que contribuiu para o aparecimento de violoncelistas virtuosos, como o compositor e violoncelista Luigi Boccherini (1743-1805). Visto como um pioneiro musical, que em vez de usar o violoncelo somente em registos mais baixos em acompanhamentos e linhas sustentadas, começou a utilizar os harmónicos do instrumento e a tocar melodias mais

elaboradas em registos mais agudos, demonstrou que o violoncelo tinha um lugar igual aos dos outros instrumentos solistas.

Na viragem do século XIX, o maior e mais abrangente conhecimento e experiência de violoncelistas e *luthiers* levou a importantes melhorias em todos os aspetos do modelo do violoncelo, como é exemplo a atenção para a ergonomia do instrumento e a maior facilidade de o tocar, o que permitia uma maior expressividade e uma sonoridade mais poderosa. Este facto, constituiu um importante marco na história, pois permitiu que o violoncelo conquistasse o estatuto que possui atualmente na prática instrumental e se tornasse ideal para trabalhos a solo, dando aos instrumentistas a oportunidade de se tornarem violoncelistas virtuosos.

Segundo Stowell (1999), os primeiros violoncelos possuíam tampos superiores e inferiores muito arqueados que eram ideais para a produção de baixos ressonantes, porém Stradivari reduziu este arco, o que resultou num aumento, projeção e foco sonoro em todas as cordas. Desta forma, Stradivari conseguiu aumentar significativamente as possibilidades organológicas do instrumento ao encontrar o equilíbrio que é tão característico do violoncelo - a junção de um registo baixo poderoso e profundo a um registo agudo cristalino e sonoro. Dos grandes exemplos da influência de Stradivari na construção de instrumentos posteriores foi a de um dos seus discípulos, Domenico Montagnana (1686-1750), que construiu dos melhores violoncelos produzidos ao longo dos tempos, entre os quais se destaca o violoncelo que pertenceu a Guilhermina Suggia, a mais célebre violoncelista portuguesa (1885-1950) (Henrique, 2004).

Sadie (2001), explica ainda que depois do surgimento deste modelo de violoncelo de Stradivari, durante o século XVIII, a procura de melhoria continuou minuciosa e foram variadas as modificações físicas tidas em conta, tanto em instrumentos criados posteriormente, como em instrumentos já existentes, de forma a satisfazerem as dimensões modelo, facilitarem aspetos técnicos relacionados com a performance, qualidade do som, projeção sonora e execução do instrumento, de modo a acompanharem também a evolução das formas musicais. Os violoncelos de maior dimensão eram, por exemplo, cortados a pedido dos executantes,

para irem ao encontro das dimensões estandardizadas de Stradivari, alterações estas feitas à posteriori da construção dos instrumentos e que resultaram na perda da integridade original dos mesmos. Outras das modificações físicas que o violoncelo foi sofrendo incidiram no braço, no ponto, na barra harmónica e no cavalete. Relativamente ao braço e ponto, estes tornaram-se mais finos e compridos, com o objetivo de facilitar a utilização das posições superiores, e o braço foi também um pouco recuado para melhorar a clareza e a resposta do instrumento, o que vinha surgindo a par da evolução do repertório para violoncelo, no qual já estava presente uma amplitude de quatro oitavas, obrigando a uma utilização recorrente da posição de polegar. Para além disto, o ponto era fabricado em ébano, de forma a suportar a pressão das cordas que eram então cobertas de metal neste período. A barra harmónica sofreu também alterações e foi aumentada em comprimento e profundidade, garantindo maior suporte nas cordas mais graves. A tensão das cordas foi também mais ajustada, o que levou a uma resposta mais rápida e mais clara do instrumento, conseguido também pelo aprimoramento do cavalete, que foi elevado e modificado. Esta evolução resultou em dois modelos comuns que ainda hoje conhecemos: o Francês e o Belga. O Francês, que era o mais utilizado, permite um espectro sonoro mais amplo e o Belga, por ser o mais leve, ajuda numa grande projeção sonora (Stowell, 1999). Desta forma, o violoncelo obtinha um som mais projetado e poderoso com a capacidade sonora e de projeção de se evidenciar num ensemble e mesmo na orquestra. Todas estas alterações, com vista a melhorar o volume, a clareza e a capacidade de resposta, evoluindo de um timbre delicado para uma maior plenitude e brilho, deram também resposta a importantes mudanças culturais neste período decorrentes da Revolução Francesa, a partir da qual o instrumento tocava em espaços maiores.

Atualmente encontramos violoncelos que têm o ponto com uma quebra na curva da sua superfície superior entre as cordas sol e dó. Esta invenção, que teve implicações mínimas na disposição geral do violoncelo, também fez parte da evolução do violoncelo e deve-se ao violoncelista e compositor alemão Bernhard Romberg (1767- 1841), detentor de uma atividade muito frequente e ativa como instrumentista. Consiste num novo formato do

ponto em que existe uma ligeira aresta que acompanha todo o seu comprimento, facilitando, sem que esta entre em contacto com a madeira ao vibrar, a execução de passagens em posições agudas na corda dó. Foi só apenas no final do século XIX que esta modificação conseguiu estabelecer-se universalmente (Sadie, 2001).

É por volta de 1860 que o violoncelista belga Adrien-François Servais recorre a uma das invenções mais notáveis para o conforto da execução do intérprete, o espigão de madeira. A sua utilização e prática foi considerada uma inovação, que, de forma gradual, se tornou comum até ao fim do século XIX. Trinta anos depois, em 1890, surgiria o espigão ajustável (Sadie, 2001). A utilização do espigão permitia um maior equilíbrio, estabilidade e conforto a tocar o instrumento, facilitando mudanças de posição mais amplas.

O arco foi também alvo de uma grande evolução que se conferiu muito importante no percurso e reconhecimento do violoncelo. Antes de 1500, o controlo do arco era muito difícil, pois as cerdas eram mantidas em permanente tensão e a curvatura da vara mantinha o centro de gravidade do arco muito elevado. Durante o século XVI o centro de gravidade foi alterado e a curva diminuída. A noz do talão também surge nesta altura. Os fabricantes de arcos desta época permaneceram anónimos, e não é claro se seriam os construtores de instrumentos a fornecê-los. Segundo Stowell (1999), a grande evolução dos materiais usados no fabrico do arco observada durante o período barroco não está propriamente associada aos fabricantes, que apenas começaram a assinar os arcos durante o século XVIII, mas aos intérpretes, normalmente violinistas, como Arcangelo Corelli (1653-1713) e Giuseppe Tartini (1692-1770). Os violoncelistas nesta altura utilizavam o modelo desenvolvido para os gambistas. As propriedades básicas que o arco moderno apresenta foram consolidadas depois da inovação da vara côncava inventada por Wilhelm Cramer (1745-1799), também violinista, e a forma definitiva do arco foi determinada pelo *archetier* francês François Tourte (1747-1835) que redesenhou a ponta do arco, introduziu a noz ajustável, aperfeiçoando a curvatura e contribuindo para a construção de um arco mais equilibrado (Stowell, 1999).

Foram construídos vários tipos de violoncelo sobretudo no século XVIII e, de forma a mencionar todos os que existiam para os quais foram escritas obras notáveis que nos acompanham até aos dias de hoje, podemos acrescentar o *violoncello piccolo*, violoncelo de pequenas dimensões que apresentava 5 cordas (a 5ª corda era a mais aguda, a nota mi), tendo J. S. Bach escrito nove das suas cantatas para este instrumento. Adicionalmente, em 1823, o *luthier* vienense G. Staufer (1778-1853) construiu um instrumento denominado de *arpeggione* que tinha as dimensões de um violoncelo, mas apresentava 6 cordas. A única composição que se conhece para este instrumento é a *Sonata Arpeggione* (1824) de Schubert, escrita para *arpeggione* e piano, que faz parte do repertório dos violoncelistas atuais (Henrique, 2004).

Segundo Henrique (2004), Franciscello (1691-1739) foi o primeiro violoncelista prestigiado que se tem conhecimento, assim como L. Boccherini (1743-1805), B. Romberg (1767-1841) e J. Duport (1749-1819). Pensa-se que Franciscello teve uma influência significativa no desaparecimento da viola da gamba como instrumento solista e, de acordo com Pombo (1996), foi ao longo dos séculos XIX e XX que o violoncelo foi gradualmente adquirindo um papel cada vez mais relevante e significativo, tanto como instrumento de orquestra ou de agrupamentos de música de câmara, como instrumento solista. É nesta altura que surgem então outros violoncelistas como o A. Servais (1807-1866), F. Grutzmacher (1832-1903), K. Davidoff (1838-1889), C. Piatti (1822-1901), D. Popper (1843-1913), entre outros.

A nível de repertório, uma das primeiras obras que se conhecem para violoncelo é *Ricercare* do bolonhês Domenico Gabrielli (c. 1650-1690). É no século XVIII que aparece um número significativo de obras, como concertos e sonatas de Vivaldi e as 6 *Suítas para violoncelo solo* de J. S. Bach. Porém é a partir do século XIX que se verifica um grande aumento no número de obras escritas para violoncelo, tanto sonatas, como peças a solo, peças virtuosísticas, concertos e obras para diversas formações em música de câmara. Nestes últimos, destaca-se o exemplo de W. Mozart (1756-1791) que na escrita das partes de violoncelo dos seus quartetos K.575, K.589 e K.590 apresentou um grande conhecimento das suas potencialidades de

som e timbre. A nível de concertos para violoncelo no período clássico destacam-se os de J. Haydn (1732-1809) e os de L. Boccherini que também escreveu duos de violoncelo e sonatas. Das mais notáveis obras escritas no século XIX podemos encontrar peças de compositores como L. Beethoven (1770-1827), J. Brahms (1833-1897), F. Chopin (1810-1849), A. Dvořák (1841-1904), E. Elgar (1857-1934), G. Fauré (1845-1924), E. Lalo (1823-1892), F. Mendelssohn (1809-1847), S. Rachmaninov (1873-1943), C. Saint-Saëns (1835-1921), R. Schumann (1810-1856) e R. Strauss (1864-1949). No século XX a literatura que se salienta e que é também mais interpretada atualmente é a de C. Debussy (1862-1918), Z. Kodály (1882-1967), A. Glazunov (1865-1936), S. Prokofiev (1891-1953), D. Shostakovich (1906-1975), B. Britten (1913-1976), W. Lutoslawski (1913-1994), G. Ligeti (1923-2006), K. Penderecki (1933-2020), H. Dutilleux (1916-2013), P. Hindemith (1895-1963), E. Bloch (1880-1959), entre outros (Henrique, 2004).

Em paralelo com esta lista de compositores, as obras que deles reconhecemos e informação que já foi referida anteriormente relativamente às grandes evoluções técnicas que ocorreram na construção do violoncelo, principalmente no século XVIII, é de notar que neste século havia uma grande procura de registos mais agudos no violoncelo, que se traduzia numa tentativa de imitação do violino, e, de acordo com Henrique (2004, p.121):

É no século XIX que se assiste a um grande enriquecimento da literatura e à exploração das possibilidades artísticas do violoncelo: os românticos puseram em grande evidência o registo grave, tornando o instrumento extremamente vibrante e conferindo expressão à sua sonoridade.

Nesta linha de pensamento, Guilhermina Suggia (1885-1950), notável, singular e violoncelista portuguesa, detentora de um carácter, paixão e energia próprias foi a primeira instrumentista mulher a internacionalizar-se num momento em que o violoncelo ainda não era visto como um instrumento solista, facto que se consistiu num marco muito importante de viragem na sociedade do século XX. Ao longo da sua carreira, Suggia sempre defendeu e demonstrou as capacidades do violoncelo, afirmando:

O violoncelo é para mim o instrumento que melhor reproduz o angustiante lamento da voz humana ou a expressão triunfal de um cântico vitorioso de resgate e de amor (Citado por Garcia, 1950, p.5).

Como já foi referido, o violoncelo teve uma grande importância e evolução na história ao longo dos tempos. Desta forma, torna-se também importante fazer uma breve referência ao contexto em que se insere o violoncelo nos dias de hoje e mencionar alguns exemplos de acontecimentos marcantes que têm tido como um dos elementos principais a presença do violoncelo.

Artistas como Pablo Casals (1876-1973), Mstislav Rostropovich (1927-2007) e Yo-Yo Ma (1955), são violoncelistas de prestígio não só pelo seu percurso musical de excelência, mas também pelo seu contributo social para a comunidade.

Atualmente o violoncelo é mais conhecido e continuamente explorado porque demonstrou ser um instrumento versátil, que envolve muitas possibilidades e permite a existência de um *crossover* com a música clássica. O violoncelo é nos dias de hoje inserido em grupos dos mais diversos estilos musicais como o pop, no caso dos *2Cellos*, o metal, no caso dos *Apocalyptica*, o jazz, blues, rock, folk, experimental, étnico, entre outros, estilos estes que são explorados em dois dos festivais mencionados neste estudo, o *New Directions Cello Festival* e o *Spyke Cello Fest*.

Em 1971, aos 94 anos de idade, Pablo Casals, na Assembleia Geral das Nações Unidas, recebeu a medalha da Paz das Nações Unidas em reconhecimento do seu papel na defesa da paz, dos direitos humanos e da identidade dos povos (<https://aviagemdosargonautas.net/2013/07/25/pau-casals-na-onu-eu-sou-catalao/>, 2021, para.1).

Mstislav Rostropovich, para além de ser considerado um dos melhores violoncelistas de todos os tempos, é também referenciado em questões políticas e sociais, como é o caso da sua performance na Queda do Muro de Berlim em 1989. O muro separou completamente Berlim Oriental de Berlim Ocidental por mais de 28 anos e a sua queda foi acompanhada por eventos públicos e celebrações que afirmaram o papel da música como símbolo de unidade e reconciliação. Rostropovich começou a tocar Suítes para

violoncelo solo de J. S. Bach para admirar a liberdade que os alemães orientais estavam a sentir naquele momento pela primeira vez (<https://www.wqxr.org/story/berliners-celebrated-freedom-rostropovich-played-bach/>, 2021, para.1).

Yo-Yo Ma, para além de ser um violoncelista de renome internacional e possuir álbuns editados da mais variada música do mundo em diversas formações em grupos como o *The Silk Road Ensemble* e o *Goat Rodeo Sessions*, é também o atual Mensageiro da Paz das Nações Unidas. Quanto a eventos marcados pela presença de Yo-Yo Ma, é de referir a apresentação em Paris na base do *Arc de Triomphe* no *Champs-Élysées* a interpretar a *Sarabande* da *Suíte para violoncelo solo n.º 5* de J. S. Bach durante a cerimónia que marcou o 100.º aniversário do fim da Primeira Guerra Mundial (<https://www.wqxr.org/story/century-after-great-war-yo-yo-ma-plays-german-music-paris-larc-de-triomphe/>, 2021, para.1). Mais recentemente, em 2018, Yo-Yo Ma começou um projeto denominado *Bach's Project* que durou dois anos e consistiu em apresentar as seis suítes de Johann Sebastian Bach para violoncelo solo em 36 locais em todo o mundo. Na visão de Yo-Yo Ma, a música de 300 anos de Bach é um exemplo extraordinário de como a cultura nos conecta e nos pode ajudar a imaginar e construir um futuro melhor. Para ele, a cultura inclui não apenas as artes, mas tudo o que nos ajuda a entender o nosso contexto, uns aos outros e a nós mesmos. O *Bach's Project* explora e celebra todas as maneiras pelas quais a cultura nos torna mais fortes como indivíduos e como comunidade (<https://bach.yo-yoma.com/about/>, 2021, para.1).

2. Evolução do conceito de Festival: Breve contextualização

Neste capítulo serão apresentadas várias definições de festivais, a descrição da evolução histórica dos festivais e apresentação de tipologias dos mesmos encontradas na literatura. A análise é baseada numa revisão abrangente da literatura relevante, em exemplos de festivais da atualidade e da sua evolução histórica. Porém, é de salientar que *a análise científica de festivais é uma disciplina relativamente recente* (Formica 1998, p. 641).

Os festivais fazem parte da vida humana desde a antiguidade e constituem um reflexo de cultura humana amplamente compreendida (Falassi, 1987). De acordo com Frazer (2009), eram já típicos na maioria das culturas antigas em todo o mundo. Além de ocasiões sociais (casamento, nascimento, morte) e feriados religiosos, as pessoas frequentemente celebravam elementos relacionados com a natureza, como a mudança das estações ou outras atividades agrícolas, como a época de semear ou colher (Frazer, 2009). Adicionalmente celebravam-se eventos como o Ano Novo ou a coroação de um novo Rei. No entanto, segundo Cudny (2014) deve ser enfatizado que os festivais modernos são definitivamente mais variados e têm muito mais funções relacionadas com a arte, a educação, a ciência, a tecnologia, ou viagens, entre outras. Festivais relacionados com as artes apareceram também na antiguidade como é o exemplo do Festival *Dionysia* na Grécia criado em homenagem ao Deus Dionísio, quando, além dos rituais estritamente religiosos, também eram organizadas apresentações teatrais (Osnes, 2001). Os festivais mais famosos da Antiga Roma eram a *Bacanal*, criada em homenagem a Baco (ou Dioniso), o deus do vinho, e a *Saturnália*, dedicada ao deus romano Saturno. Durante a *Saturnália*, as pessoas tinham tempo livre e podiam participar nas celebrações e em banquetes públicos. Estas ocasiões acabavam por derrubar as normas sociais romanas, pois o jogo era permitido, todos os habitantes eram considerados iguais e inclusive os senhores ofereciam serviço de mesa aos seus escravos, que durante as festividades assumiam simbolicamente o poder nas casas romanas.

Já na idade média, o Carnaval era considerado a época mais festiva que precedia o período de Natal, havendo também outros eventos populares em

alguns países europeus que consistiam em feiras locais visitadas por comerciantes da região ou mesmo do exterior. Embora fossem eventos principalmente comerciais, muitas vezes incluíam espetáculos culturais, como apresentações de mímica ou performances de circos itinerantes de grupos teatrais (Lazarek & Lazarek, 2005). Durante este período surgiram também novos eventos urbanos que podem ser considerados como os primeiros festivais. Strong (1984) distinguiu três tipos destes acontecimentos: o primeiro inclui eventos organizados para a chegada do rei à cidade ou ao castelo com tropas em marcha, um banquete, performances e encontros com a aristocracia local; o segundo inclui os torneios de cavaleiros em que o objetivo original era treinar os cavaleiros na arte da luta, que, mais tarde, se transformaram em concursos, acompanhados de elementos culturais como a recitação de poesia e apresentações musicais; no terceiro o rei incluía entretenimentos que aconteciam na corte real que consistiam em encontros de cortesãos e aristocratas durante banquetes, danças, recitações de poesia e apresentações teatrais.

No século XVII, em França, a corte de Luís XIV tornou-se famosa pelas suas apresentações particularmente refinadas que reuniam a dança, a pantomima e o canto de ópera. Ainda assim, a ideia dos antigos festivais e festas que imitavam a *Saturnália* Romana ou a *Bacanal* também foi revivida ao nível popular (Strong, 1984).

As décadas seguintes trouxeram novos desenvolvimentos nessa área e o festival público mais antigo realizado na Grã-Bretanha que ainda hoje é organizado, *The Three Choirs Festival in Hereford*, aconteceu pela primeira vez em 1724 (Segal & Giorgi, 2009). Em 1784, o primeiro *Festival de Händel* foi organizado na Abadia de Westminster para homenagear a memória de George Frederick Händel (Frey, 1994).

Um acontecimento histórico que teve grande impacto nos festivais modernos foi a Revolução Francesa (1789-1799), pois foi durante a Revolução Francesa que os festivais foram organizados extensivamente para conectar o corpo político e ajudar a manifestar os valores da nova ordem social (Tompkins, 2013).

O século XIX foi o período da revolução industrial, marcado por importantes invenções no setor de transporte, o que resultou no aumento dos rendimentos, mais tempo de lazer, o aparecimento da classe média e um grande número de migrações para as cidades. Estes fatores desencadearam também um maior interesse pela cultura, bem como pelo desenvolvimento do turismo (Kaczmarek et al., 2010). Isto foi refletido por um maior aparecimento de turistas que assistiam a eventos, incluindo festivais (Rohrscheidt, 2008). Em 1810, o *Oktoberfest* alemão foi organizado pela primeira vez (Schulenkorf, 2008) e constitui um dos maiores eventos festivos do mundo. Outro momento histórico foi a criação do *Bayreuther Festspiele* (1876), um dos festivais mais antigos ainda em funcionamento que decorre anualmente na Alemanha, dedicado a Richard Wagner (Frey, 1994). Em 1895, surgiria *La Biennale di Venezia*, outro famoso e respeitado festival de arte organizado até hoje.

Para além disto, o século XIX trouxe o renascimento do Carnaval nas grandes cidades da América, assim como em várias cidades europeias, como Veneza, Colónia e Nice, que acabaram por alcançar o título de festivais urbanos (Chasteen, 2009; Duvignaud, 1989).

O século XIX e o início do século XX foram também marcados pelo aparecimento e realização de exposições mundiais dedicadas às realizações científicas e tecnológicas em cidades como Londres, Nova York, Viena, Filadélfia, Paris e Chicago (Jackson, 2008). Continuadas hoje em dia como *Expo*, as exposições estão entre os eventos mais significativos e festivos do mundo e costumam ser acompanhadas por acontecimentos culturais e de entretenimento. Após a Segunda Guerra Mundial, a Europa e outros continentes experienciaram um verdadeiro *boom* de festivais (Frey, 2000; Segal & Giorgi, 2009). O pós-guerra trouxe o *Festival Internacional de Cinema de Cannes* (1946), o *Festival Internacional de Edimburgo* (1947), que reúne diversos eventos e festivais de arte e cultura, o *Festival Internacional de Cinema de Berlim* (1951) e o *Festival de Cinema de Sundance* (1978).

O primeiro grande festival de música a nível mundial que pretendia celebrar a importância do *rock and roll* foi o *Monterey International Pop Music Festival* que ocorreu em 1967 nos EUA (Estados Unidos da América) e

serviu de inspiração para festivais futuros, como é exemplo o Festival de Woodstock. Posteriormente, em 1968, surgiu o maior festival de verão, o *Isle of Wight Festival*, no Reino Unido, e ainda no mesmo ano o *Miami Pop Festival* nos EUA. Em 1969, foi organizado também nos EUA o primeiro *Festival de Woodstock*, um festival de música que nasceu da afirmação da contracultura hippie e dos seus principais valores – a paz e o amor – e um dos maiores festivais de rock. Pela sua relevância política, social, musical e cultural, afirmou-se como um marco na história dos festivais, pois oficializou a integração dos festivais de música nas secções culturais de países e cidades (Evans & Kingsbury, 2009).

De volta à Europa, um acontecimento importante para o desenvolvimento dos festivais foi também o lançamento do *Programa Capital Europeia da Cultura* em 1985. O programa foi concebido por Melina Mercouri e implementado pelas autoridades da antiga Comunidade Económica Europeia, hoje denominada de União Europeia. Porém, o maior aumento do número de festivais foi registado na década de 1990 e depois de 2000 (Hunyadi et al., 2006). Um fator de desenvolvimento positivo foi o crescimento do turismo após 1945. De acordo com a Organização Mundial do Turismo, o número de viagens turísticas aumentou de 25 milhões em 1950 para cerca de 760 milhões em 2004 e o turismo realizado para a participação em eventos e, mais especificamente, o turismo para a participação em festivais, tornou-se uma parte importante do turismo em geral (Wysokinski, 2005).

No que diz respeito ao número de festivais modernos, Janiskee (1980) citou em Getz (2005) mais de 12000 festivais comunitários diversos apenas nos EUA. Na Austrália, Gibson et al. (2010) identificaram 2856 festivais que são regularmente organizados em apenas três estados: Tasmânia, Victoria e New South Wales. De acordo com Frey (1994), cerca de 1000 festivais de música foram organizados na Europa na década de 1990. Da mesma forma, Hannefors (2000), citado em Tomljenovic et al. (2001), relatou que 430 festivais de música foram realizados na Suécia apenas no verão de 1993. Na Polónia, em Łódź, cerca de 60 festivais de diferentes tipos são organizados todos os anos (Cudny, 2006). Noutras cidades polacas, a situação é semelhante: Cracóvia realiza 100 eventos anualmente, Varsóvia cerca de

80, Szczecin e Wroclaw com cerca de 70 cada e Gdansk cerca de 50 festivais anuais (Stanislawska, 2007).

A Figura 1 abaixo, indica as razões apontadas por Cudny (2014) para o crescimento da atividade de festivais desde meados do século XX. Segundo o autor, o *boom* de festivais em meados do século XX resultou de uma série de fatores, civilizacionais - incluindo componentes sociológicas, psicológicas e ecológicas -, económicos - incluindo o desenvolvimento na indústria do turismo -, evolução política e os avanços tecnológicos.

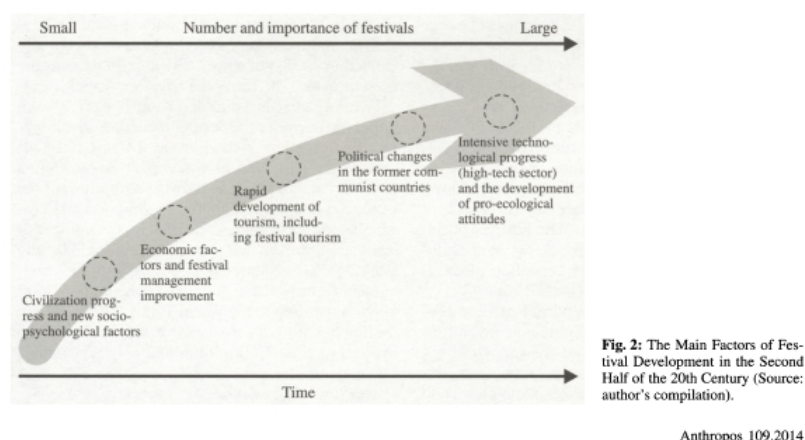


Figura 1 - Os principais fatores do desenvolvimento de festivais na segunda metade do século XX (compilação do autor). Adaptado de Cudny, 2014, p. 646

Para Cudny (2014), os festivais estão atualmente entre os eventos culturais de mais rápido desenvolvimento no mundo e o fenómeno é acompanhado por um grande número de publicações científicas sobre festivais que surgiram nas últimas décadas. É importante destacar que os festivais floresceram mais durante a segunda metade do século XX, após a Segunda Guerra Mundial, período em que um grande número de novos festivais apareceu (Segal & Giorgi, 2009), a análise de festivais tornou-se também um domínio de pesquisa geográfica na vertente urbana e do turismo, e teve como foco o impacto dos festivais nas comunidades locais, na economia, no desenvolvimento do turismo e na imagem da cidade moldada pela atividade do festival. Derret (2000) e Arcodia e Whitford (2006) afirmam que os festivais estão atualmente entre os acontecimentos mais dinâmicos

relacionados com o lazer e o turismo, e a razão deste rápido desenvolvimento de festivais surgiu em parte graças a uma maior procura por parte da comunidade de outras formas de passar o tempo livre, como a ida ao teatro, à ópera, ao cinema ou a viajar. Atualmente, como referido anteriormente, os festivais são tratados como um importante elemento de promoção das cidades e regiões, pois a abrangente multidão de festivais demonstra o seu crescente significado cultural, estes constituem um produto turístico que atrai turistas, e isso faz com que haja movimento económico e dinamismo nas regiões. Para além disto, tornaram-se um importante elemento de reestruturação e desenvolvimento de certas áreas rurais subdesenvolvidas e cidades estagnadas.

1.1.1. Definição de festival

Cudny (2014) refere que desde a década de 1980 surgiram muitas definições detalhadas, citadas em publicações sobre estudos de eventos, mas após uma pesquisa em diversas fontes, podemos afirmar que não existe uma definição de festival única, precisa ou universalmente aceite (Frey, 2000; Hunyadi et al., 2006). Certos investigadores chegam a definir festival como *tudo o que os seus organizadores consideram um festival* (Hunyadi et al., 2006, p.8). Os investigadores abordam o fenómeno dos festivais de diversas formas e perspetivas e existem muitas definições formuladas em diferentes épocas e por diversas instituições e disciplinas científicas, como a sociologia, a geografia, a antropologia e a etnomusicologia em fontes como enciclopédias e dicionários. Cudny (2014) acredita que é muito importante formular uma definição objetiva e coesa de forma a haver uma terminologia padrão na educação e uma melhor comunicação dentro da indústria de eventos, necessária para que os estudos dos festivais sejam comparáveis. De acordo com o mesmo autor, os festivais são celebrações de eventos sagrados e seculares, acontecimentos extremamente vivos e hedonísticos, que davam a possibilidade às pessoas de fugir da rotina diária. Na mesma linha de pensamento, Piette (1992) afirma que os festivais representam a celebração, a diversão, a cerimónia, as transgressões da vida quotidiana e o conseqüente afastamento do comum. Reforça a ideia e afirma ainda que:

O festival é retratado como um reforço da sociedade estabelecida. O comportamento antitético do festival destrói as convenções sociais para as reforçar. Assim, o festival é deslocado da sua lógica própria, a do ritual, das regras e dos regulamentos, jogo e ambivalência (p.40).

Existem também diferentes instituições internacionais que formulam definições, como a *United Nations Educational Scientific and Cultural Organization* (UNESCO, 2003) que define que os eventos festivos representam parte da herança e património cultural, ou *as práticas, representações, expressões, conhecimentos, habilidades - bem como os instrumentos, objetos, artefactos e espaços culturais associados - que as comunidades, grupos e os indivíduos reconhecem como parte da sua herança e património cultural*. De acordo com *The South Australian Tourism Comission* (Arcodia & Whitford, 2006, p.3):

Os festivais são uma celebração de algo que a comunidade local deseja compartilhar e que envolve o público como participante na experiência. Os festivais devem ter como objetivo primordial a participação máxima das pessoas, que deve ser uma experiência diferente ou mais ampla do que a que vivem no seu quotidiano.

Tendo em consideração as definições presentes na literatura científica que, adicionalmente, nos mostram que existe uma componente social de união e inserção da comunidade na definição e características de um festival, uma das mais citadas em publicações sobre estudos de eventos é a formulada por Falassi (1987, p.2) que refere:

Festival significa uma ocasião social periodicamente recorrente na qual, por meio de uma multiplicidade de formas e uma série de eventos coordenados, todos os membros de uma determinada comunidade participam direta ou indiretamente a vários níveis, unidos por laços étnicos, religiosos, linguísticos, históricos, compartilhando uma visão do mundo.

Para enfatizar esta ideia de comunidade Horne (1989) refere que os festivais são uma quebra ritualizada da rotina que define certos valores numa atmosfera de alegria na comunhão. Da mesma forma, de acordo com

Getz (1994), os festivais são temáticos, celebrações públicas, comemoram algo que tem valor para a comunidade, criados especificamente para dar às pessoas algo para partilhar, informar, fomentar orgulho na comunidade e, por isso, podem apresentar performances ou dramas sociais cheios de conflito e declarações de poder. Nesta lógica de identidade cultural e social, o *Euro-Festival Project* apresenta o evento *festival* como uma manifestação através da qual uma sociedade ou grupo torna clara a consciência da sua própria identidade e a sua determinação em preservar a sua identidade (Friedrich, 2000).

Dentro destas definições também podemos encontrar estudos que nos apresentam uma perspetiva mais direcionada para a organização de pensamento de um organizador de festivais e o seu consequente estudo e contextualização à volta dos mesmos, como é o caso dos autores Abfalter et al. (2012) que afirmam que os festivais são caracterizados por uma estrutura semi-permanente em que um pequeno número de funcionários garante a organização durante o período do festival, sendo que as atividades de compartilhamento de conhecimento devem ser adaptadas a este contexto específico. Organizadores, performers e público reúnem-se para uma experiência intensiva que depois se dissolve após o evento de forma cíclica (Waterman, 1998). Os festivais são um exemplo extremo de organizações sazonais, a temporada principal sendo efémera, reduzida a um período de dias ou semanas quando todos os membros da equipa se reúnem, a atividade empresarial ocorre e os serviços e experiências são prestados. Portanto, usamos este exemplo extremo para elucidar os desafios organizacionais que o carácter sazonal de um festival apresenta (Pettigrew, 1990).

Após a Segunda Guerra Mundial, a análise de festivais tornou-se também um domínio de pesquisa geográfica na vertente urbana e do turismo e teve como foco o impacto dos festivais nas comunidades locais, na economia, no desenvolvimento do turismo e na imagem das cidades moldadas pelas atividades do festival.

Depois de toda a análise e de podermos entender que um festival é um evento situado num local específico num determinado período de tempo

que contém uma temática e, no caso de festivais de música, um ou vários estilos e géneros musicais, apresentações e performances ao vivo, bem como que constitui uma forma de as pessoas poderem ter algo diferente e estimulante a acontecer no seu quotidiano, Cudny (2014) apresenta a sua própria definição de festival: *um festival é um fenómeno socio-espacial organizado que ocorre num determinado momento, fora da rotina diária, que aumenta o volume geral do capital social e celebra elementos selecionados da cultura tangível e intangível* (p.643). Trata-se de uma definição abrangente e, ao mesmo tempo, objetiva o suficiente para refletir sobre os componentes essenciais e estruturais dos festivais.

1.1.2. Tipologias de festivais

Na figura 2 estão representados os elementos constituintes dos festivais de música, tal como compilados por Waldemar Cudny (2014, p.644):

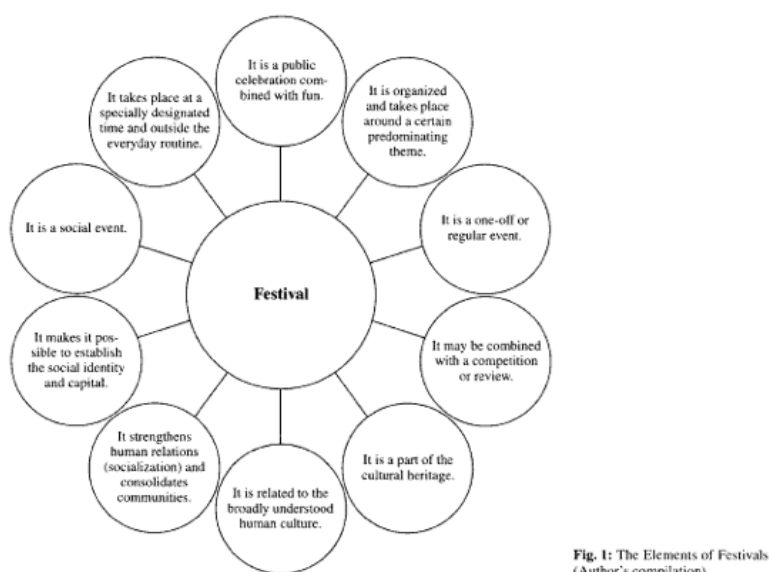


Figura 2 - Os elementos constituintes dos festivais de música (compilação do autor). Adaptado de Cudny, 2014, p. 644

Segundo o autor há uma quantidade enorme de festivais no mundo atualmente. Na literatura sobre festivais encontra-se mesmo o termo *festivalização* que se refere *ao papel e à influência dos festivais nas sociedades que os recebem e organizam, direta ou indiretamente, a curto e longo prazo* (Roche, 2011, p.127). A figura 3, abaixo, ilustra a compilação do autor dos principais critérios que servem de base à criação de vários tipos de

festivais:

	Criterion
Festivals	Attitude to religion
	Location
	Social class structure, power distribution, and social roles
	Important moments in life
	Season
	Scale and status/rank
	Theme

Figura 3 - Os principais critérios da tipologia de festivais (compilação do autor). Adaptado de Cudny, 2014, p. 649

Outros autores classificam os festivais em eventos de verão e inverno, de acordo com o período em que acontecem, e baseiam-se em critérios como a escala, a localização, o tema, a escolha dos organizadores e os objetivos do evento em específico. As primeiras tipologias de festival apareceram através de sociólogos franceses, como Durkheim (2001) que distinguia dois tipos básicos de festivais: o religioso e o secular. Falassi (1987) partilha a mesma ideia de divisão de Durkheim, mas identifica outros tipos de festivais que se baseiam na localização de um acontecimento festivo (festivais rurais e urbanos), nas estruturas sociais e na distribuição de poder e papéis sociais de cada um. Duvignaud (1989) dividiu os festivais com base nos que celebram os marcos da vida humana (nascimento, casamento, sepultamento), os festivais que revivem a memória de culturas passadas, os festivais baseados em rituais, como o Carnaval e celebrações políticas, e as celebrações privadas em pequena escala.

De acordo com Cudny (2014), outros autores distinguem três tipos de festivais, tais como os *home-grown* (pequenos, festivais de campo, importantes para as comunidades locais), os *tourist-tempter* (festivais de tamanho médio organizados para a comunidade local e turistas nas cidades ou nas periferias), e os *big bang* (grandes eventos urbanos, organizados principalmente para turistas e moradores com a finalidade de crescimento económico das cidades através do turismo). Relativamente às categorias de eventos descritos por Kaczmarek et al. (2010), Cudny (2014) faz uma divisão dos festivais de acordo com a sua classificação e escala: *mega-events* (classificado na categoria superior, de grande escala, presente nos media mundial e com influência na economia do país), *distinctive events*

(classificado na categoria superior, de pequena escala, amplamente reconhecido e identificado com o espírito da cidade ou região), *large-scale* (classificado na categoria média, de grande escala e bastante popular com a presença de muito público) e *local* (classificado na categoria inferior, de pequena escala, organizado localmente e a um custo baixo).

O mesmo autor afirma que a maior parte dos estudos sobre este tema não se refere a nenhuma tipologia particular, embora descrevam festivais de diferentes tamanhos e escalas, como festivais locais, festivais regionais ou grandes festivais internacionais, festivais divididos de acordo com os seus temas, e, por exemplo, festivais multiculturais que se referem a várias áreas da cultura humana e da arte.

Há assim uma diversidade enorme de festivais pelo mundo, como, por exemplo, o caso dos festivais marítimos que são organizados em países costeiros (Atkinson & Laurier, 1998; Krausse, 1998), os festivais agrícolas dedicados ao campo e à agricultura, festivais de ciência, festivais que incluem viagens e expedições a um ou mais países, festivais ligados à arte em geral, assim como festivais de referência numa arte específica, como a música, o teatro ou o cinema, bem como festivais dedicados à fotografia, ao design gráfico, banda desenhada ou arte popular (Cudny & Rouba, 2011).

1.2 A evolução dos festivais de música

Como já foi referido no subcapítulo anterior *1.1 Evolução do conceito de Festival*, as pessoas juntavam-se já no período da Antiguidade, independentemente das suas diferenças, quando existiam interesses comuns entre si (como é o exemplo das celebrações realizadas na Grécia Antiga para honrar *Dionísio*, o Deus do vinho). De facto, isto continua a acontecer e é neste sentido que André (2017, p.7) refere que:

A música e algumas das suas extensões como os festivais de música, constituem uma ilustração perfeita daquilo que são estas congregações, já que indivíduos de diferentes contextos sociais, económicos, políticos e culturais se juntam na comunhão de um mesmo interesse, a música.

Na tentativa de responder às limitações acerca da informação dispersa e diversa sobre festivais de música, foi criada a *Musical Festivals Database* (MFD, www.musicalfestivals.org) que consiste numa base de dados que permite uma pesquisa eficiente do maior número possível de variáveis relativas a festivais; inclui a descrição de intérpretes (solistas vocais, instrumentais e organistas), agrupamentos (corais, orquestras e bandas), diretores (maestros, líderes de orquestra e concertinos), compositores e arranjadores musicais. Segundo McGuire (2017), trata-se de um banco de dados relacional totalmente pesquisável de locais de atuação, performers e repertório em festivais de música que visa ajudar estudantes e académicos a realizarem investigação sobre esta temática. Ademais, a sua utilização pode ser uma forma de divulgação da mecânica e da história social, não só dos festivais de música britânica realizados na Grã-Bretanha entre 1695 e 1940, mas também da história musical europeia em geral. McGuire (2017) partiu de três estudos de caso e o ensaio demonstra possíveis aplicações dos dados já presentes no MFD de festivais realizados entre 1784 e 1834: uma investigação sobre se há ou não uma designação de repertório - as *Westminster Abbey Selections* - significado para um grupo específico de composições ou uma escolha de programação filosófica em festivais; a forma como os concertos do festival são planeados e executados e podem diferir em termos de artistas e repertório; e perceber como e porque é que o repertório de uma soprano, por exemplo, mudou ao longo de dezoito anos cantando em festivais britânicos. Estes estudos de caso, e muitos outros possibilitados pelo MFD, podem revelar muito sobre a mecânica e a história social, neste caso, da música britânica. A vida em contexto de concerto, as expectativas dos artistas e do público, e a flexibilidade dos programas são refletidos nos dados do MFD. Desta forma o MFD torna-se uma ferramenta muito útil para identificar performers e repertório, e aplicar essas informações para criar um programa de recitais com uma visão mais abrangente da música que ocorria no século XIX.

O caso da Grã-Bretanha

Segundo McGuire (2017), os festivais de música foram um dos meios mais

importantes de produção de música de concerto na Grã-Bretanha nos séculos XVIII e XIX. Estes festivais não só começaram a ter influência na sociedade, pois as classes médias acabaram por se tornar espectadoras e detentoras de um gosto musical, mas a própria infraestrutura do festival foi a responsável pelo grande crescimento de um grupo internacionalmente reconhecido de compositores nacionais, como Edward Elgar, Ralph Vaughan Williams, Gustav Holst e Benjamin Britten. Os festivais possibilitavam a colaboração entre indivíduos que não se encontravam na cidade de Londres, tanto estrangeiros como nacionais, para a criação de música de compositores contemporâneos, dando vida e forma aos géneros desejados e celebrados pelos britânicos, que em grande parte incluíam formas corais, como oratórios e cantatas. O festival ajudou a alterar a situação dos músicos que passaram de classe servil, considerada moralmente duvidosa por causa de associações que eram feitas a géneros aristocráticos decadentes, como a ópera, para se tornar numa profissão respeitável de classe média. À medida que os festivais arrecadavam dinheiro para uma causa específica, as associações de caridade dos festivais encorajavam os britânicos a parar de pensar na música como um passatempo prazeroso, vendo-a como uma força didática e edificante. Para além do conhecimento acerca da infraestrutura, género ou compositores e músicos individuais presentes nos festivais musicais britânicos entre 1695 e 1940, estes também nos mostram de que forma começou a haver uma mudança de crenças sobre a importância e o lugar da cultura musical na sociedade britânica.

Segundo McGuire (2017), entre 1695 e 1940, os festivais eram eventos que aconteciam em todo o tipo de locais da Grã-Bretanha, e investigadores da *Musical Festival Database* têm informação específica sobre 1082 festivais e a estimada existência de pelo menos mais 600. Alguns festivais foram criados simplesmente como iniciativas pontuais, organizados por funcionários da igreja local ou da cidade para celebrar a instalação de um órgão ou a inauguração de um novo edifício local (Grantham, 1854). Porém, existem outros que duraram mais de um século, como o *Sons of the Clergy Festival* em Londres, que apresentava música possivelmente já em 1695, e o *Three Choirs Festival*, que já foi mencionado anteriormente, iniciado no início da

década de 1720 e que ainda hoje existe.

A contínua existência de festivais foi uma grande vantagem para compositores e intérpretes, pois com eles conseguiam ter trabalho facilmente em Londres e noutras cidades britânicas noutro tipo de apresentações, como teatro, ópera e, mais tarde, em temporadas de orquestra e música de câmara. Finalmente, devido à grande quantidade de publicidade que os festivais geravam, eram locais que permitiam que o músico tivesse visibilidade.

De acordo com o mesmo autor, a história do festival é extremamente complexa, pois o que consideramos ser um festival de música hoje, conforme descrito em estudos de outras fontes, é na verdade uma fusão de várias ideias às vezes congruentes, mas mais frequentemente concorrentes. Essas ideias incluem a comemoração, a competição e a caridade, como já foi mencionado. Os festivais de comemoração celebravam uma ideia ou um indivíduo, políticos, realeza, escritores, músicos, entre outros. Um dos exemplos mais famosos, em 1784, foi a *Comemoração de Händel*, realizada em Londres na Abadia de Westminster e no Panteão. Havia também festivais competitivos, onde o objetivo principal seria que indivíduos e pequenos grupos mostrassem as suas habilidades técnicas e musicais, outros em que se poderia encontrar apresentações de obras corais, como *O Messias* de Händel em concertos noturnos, após o término da competição do dia, e ainda aqueles que eram impulsionados pela caridade, como o *Norfolk ou o Norwich Triennial Festival* de 1824.

O período entre 1784 e 1834 foi decisivo na história do festival, bem como na história da música britânica, pois foi nesta altura que o festival deixou de ser só para a elite e passou a ser mais popular e a incluir públicos cada vez maiores, tornando-se uma instituição verdadeiramente nacional de importância musical e pública.

O caso da Polónia e da Alemanha

Segundo Tompkins (2013), os festivais de música explodiram em número e tamanho em toda a Europa Central na década após 1945. Muitas pessoas

começaram a fazer parte de coros e ensembles musicais, assim como outras começaram a frequentar concertos e festivais de forma mais assídua. As formas de aumentar o interesse do público e de todos os grupos populacionais foi incluir grupos amadores nesses festivais e haver a presença de músicos e maestros. Para compositores contemporâneos, os festivais proporcionaram oportunidades para as suas obras serem apresentadas ao público. Tanto a Polónia como a República Democrática da Alemanha (RDA) apresentaram uma ampla variedade de festivais com a música como foco, incluindo eventos de alta qualidade em cidades menores e áreas rurais, e outros dedicados a grupos musicais amadores. Alguns festivais consistiam em alguns concertos que se estendiam por um longo fim de semana, enquanto outros apresentavam centenas de eventos e duravam meses. As entidades públicas com foco na cultura utilizavam os festivais como um incentivo para os compositores criarem música que fosse ao encontro dos ideais e objetivos políticos e, em seguida, trabalhavam para apresentar essa música à população em geral num ambiente divertido e festivo. A programação destes festivais geralmente incluía uma mistura de obras ideologicamente aceitáveis de antigos compositores alemães e polacos, que servia para fortalecer a reivindicação dos partidos de serem os verdadeiros herdeiros de uma tradição nacional, bem como obras socialistas-realistas de compositores contemporâneos. A complexa interação entre as entidades públicas com foco na cultura e compositores moldou muito a organização dos festivais. Os festivais foram uma forma eficaz de influenciar compositores por meio de tentativas de controlo da programação e a participação destes produtores musicais era um imperativo político, pois o seu trabalho criativo a serviço do partido era fundamental para o projeto de controlo e transformação da sociedade. Os partidos em ambos os países, portanto, tentaram mobilizar, moldar e controlar as suas elites artísticas, bem como a população em geral, por meio de festivais de música (Tompkins 2013).

Estes festivais de música forneceram ferramentas-chave na construção e manutenção de um paradigma político-cultural definido pelos partidos que se via legitimador, progressista, nacional e socialista. Os festivais de música eram considerados como um meio particularmente eficaz de

propagar as suas ideias e valores entre a população, com o objetivo de influenciar crenças e visões acerca do mundo. Trabalhadores e camponeses iam a concertos e até a alguns festivais através do envolvimento em grupos musicais amadores, para, desta forma, não só entrarem em contacto com as ideias e objetivos dos festivais, mas de facto participarem na sua realização. Estes festivais de música depreendem, por um lado, a interação entre os objetivos da educação do trabalhador e da formação cultural e ideológica, e por outro lado, o desejo de controlar e dominar a população (Tompkins, 2013).

Como referido anteriormente, após a Revolução Francesa foram surgindo festivais criados com objetivos políticos e sociais que iam ao encontro do que era definido pelos partidos nacionais, tendo sempre em conta o impacto que poderiam causar na população geral e na tradição política e cultural nacional que iriam preservar para as gerações futuras. Richard Wagner, por exemplo, imaginou os festivais como um local onde os artistas se fundiriam com o povo numa união de valores compartilhados, e o *Salzburger Festspiele*, criado em 1877, foi uma manifestação da ideia wagneriana, mas desempenhou um papel fundamental na criação de uma identidade austríaca, estabelecendo um vínculo com o passado, de modo a transmitir um conjunto de valores conservadores e católicos para as gerações futuras. No caso da Alemanha, havia uma rica tradição de festivais da classe trabalhadora, pois os ativistas social-democratas no final do período Imperial e de Weimar organizavam festivais que funcionavam como rituais políticos e envolviam milhares de cantores e espectadores, o que fez com que houvesse uma reformulação e expansão da tradição dos festivais alemães. A União Soviética, que utilizava festivais e espetáculos para projetar mitos legitimadores e acreditava que os festivais podiam transformar a consciência das massas e organizavam vários eventos para esse fim, constituiu o modelo para a Polónia e a RDA. Os partidos polacos e alemães inspiraram-se na experiência da União Soviética, mas também usaram aspetos das suas próprias tradições nacionais para criar festivais que apresentariam os eventos como herdeiros e protetores lógicos de uma cultura musical nacional progressista e que serviria para influenciar as suas próprias populações. Compositores, maestros, performers e público, todos

enfrentaram eventos festivos que tinham uma forte componente política (Tompkins, 2013).

O caso do Canadá

De acordo com Dantas e Colbert (2016), existem investigadores que se debruçam sobre festivais que apresentam uma diferenciação e preocupação constantes acerca da experiência proporcionada aos participantes, como é o caso de um festival que se realiza no Canadá, o Festival de Lanaudière, que surgiu no século XX e que ainda hoje existe. Os organizadores defendem que para se diferenciar no mercado competitivo e para construir uma oferta de elevado valor acrescentado, o Festival tem de apostar na valorização da experiência do visitante através da melhoria contínua do seu serviço ao cliente.

Desta forma, os autores argumentam que o *Festival de Lanaudière*, fundado em 1978, graças ao foco na disponibilização de uma experiência única e de excelência para o cliente e de um posicionamento focado em oferecer música clássica de alta qualidade com a presença das maiores referências da música clássica num ambiente único na América do Norte, tornou-se o festival de música clássica mais importante do Canadá. Pesquisas de comportamento do cliente mostram que a idade do público de música clássica está entre 50 e 60 anos e que os gostos e preferências são moldados quando as pessoas são jovens (Colbert et al., 2012), facto que não passou despercebido aos organizadores do festival. Um dos fatores do seu sucesso passará pela dedicação de esforços significativos para tornar o Festival mais acessível aos jovens, oferecendo descontos nos bilhetes de entrada ou mesmo disponibilizando concertos gratuitos para menores de 17 anos.

Desta forma, os festivais são meios de transmissão e de conhecimento e fazem a mediação entre indivíduos, grupos e culturas, o que os torna importantes espaços potenciais de interação intercultural, pois há espaço para a experimentação de coisas novas:

Este aspeto é também salientado por Ronström et al. (2001) ao referirem que os organizadores do festival se tornam assim controladores do poder

político e ideológico, pois acabam por ser responsáveis pelos recursos musicais e culturais, bem como da estética, da ética, das etnias, dos valores, dos símbolos, das representações e das músicas apresentadas num festival. Os autores defendem também que o formato de um festival é importante, pois o quando e o onde são tão importantes para as performances culturais como o o quê e o como, acrescentando que o meio é uma mensagem.

1.3 Os festivais de música clássica em Portugal

1.3.1 Panorama musical português do Século XX: Breve contextualização

Na primeira década do Século XX, Portugal encontrava-se num período de instabilidade pós-monarquia que foi agravado pelo eclodir, em 1914, da Primeira Guerra Mundial, e pela insegurança interna originada pelas diferentes sucessões de governos durante a Primeira República. Deste modo, em 1926, instalou-se uma ditadura militar que permitiu, em 1933, a entrada em vigor do Estado Novo, um regime autoritário e corporativista.

António de Oliveira Salazar (1889-1970), o chefe do regime, legitimava a sua visão político-ideológica através da defesa do ruralismo e da depreciação do meio urbano. Tratava-se de um regime opressivo no qual as diversas formas de liberdade não eram valorizadas e contava com a atuação da Polícia Internacional de Defesa do Estado (PIDE) para a repreensão de todas as formas de oposição.

Em 1974 ocorreu a Revolução do 25 de abril que colocou fim à ditadura do Estado Novo e depois deste acontecimento que marcou significativamente a história e o contexto de Portugal, terminaram as censuras impostas, estando assim abertas as portas à liberdade.

Segundo Hora (2020), em Portugal é escasso o repertório de música erudita gravado ao longo da primeira metade do século XX, ao contrário do que se verifica no mercado internacional, onde se gravou regularmente repertório erudito. No entanto, é nas primeiras décadas do século que surgem as

primeiras gravações comerciais realizadas em Portugal de música erudita, sendo que estes fonogramas surgiam num universo de consumidores reduzido e assumiam-se como bens de luxo.

Em 1934 é criada a *Emissora Nacional*, estação oficial do Estado, e, no ano seguinte, surge a Orquestra Sinfónica Nacional (fundada no âmbito da Emissora Nacional), sob direção de Pedro de Freitas Branco (1896-1963), ao cargo da *Rádio do Estado*, que irá proporcionar uma programação regular de concertos e gravações para emissão radiofónica.

É neste período que se assiste a uma oferta de concertos regular, onde se destacam as temporadas de ópera e de concertos do *Teatro Nacional de São Carlos*, a programação da *Orquestra Sinfónica Nacional*, às quais acrescentamos também as temporadas de concertos de sociedades particulares, como o *Círculo de Cultura Musical* (em Lisboa e no Porto) e a sociedade *Orpheon Portuense* (Porto).

A partir do final da década de 1950 assistimos a um alargamento de repertório e artistas, desencadeando-se, assim um processo de crescente desenvolvimento da música erudita em Portugal e do aparecimento, em 1957, do primeiro festival internacional de música clássica alguma vez realizado em Portugal, o *Festival Gulbenkian Música*, levado a cabo pela recente criada *Fundação Calouste Gulbenkian* (1956), mais concretamente pelo Serviço de Música que iniciou a sua atividade em 1958 e era liderado por Madalena de Azeredo Perdigão (1923-1989). Nesta época a ação da Fundação Calouste Gulbenkian torna-se fundamental pelo alargado âmbito de intervenção, investimento e fomento na divulgação e formação.

Na sequência do processo de desenvolvimento nacional de música erudita produzida em Portugal, que começa a difundir-se a partir do final dos anos cinquenta, a década de 1970 dá continuidade ao desenvolvimento iniciado anteriormente. A década de 70 é ainda uma altura em que o repertório considerado *mainstream* é regularmente apresentado em concerto pelas principais salas de concerto do país. Porém, é também a partir do final da década de 70 que, para além da programação de concertos com grandes intérpretes internacionais e repertório variado no campo da música clássica, começam a surgir programações mais específicas na área da

música antiga e contemporânea, como é o caso das *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* (entre 1980 e 2001) e os *Encontros de Música Contemporânea* (1977 a 2002), criados pelo Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian. Como refere Hora (2020, p.68):

Estes dois casos pioneiros são exemplos reveladores de uma sintonia gradual entre uma indústria fonográfica portuguesa emergente e movimentos musicais que, paralelamente, se vinham autonomizando em alternativa ao repertório “mainstream” que marcava grande parte da programação musical até meados da década de 1970.

As décadas de 80 e 90 são anos de uma grande modificação do mercado da música erudita, pois, em 1986, é posta em vigor a Lei do Mecenato pelo Governo Português, que influenciará significativamente a realização de eventos culturais, visto que haverá um maior investimento por parte de fundos privados que irão permitir levar a cabo uma maior quantidade de projetos na área da cultura (Reis, 2000).

São vários os fatores que mostram que a partir do final da década de 1980 e os primeiros anos do século XXI o mercado da música erudita continua em crescimento e com maior dinamismo, quer pela quantidade maior de intérpretes, quer pela fundação de mais orquestras, como é o caso da *Orquestra Metropolitana de Lisboa* (1992) com o apoio público da Câmara Municipal de Lisboa. De acordo com Hora (2020), o Estado Português também interviria neste alargamento de atividades, pondo em prática um Decreto Normativo (no. 56/92, de 29 de Abril) que tinha como grande objetivo a criação de orquestras regionais, tanto para gerar um aumento das possibilidades de trabalho a músicos profissionais, como para que houvesse oferta de concertos e formação descentralizada dos centros urbanos. Surgem assim agrupamentos como a *Orquestra do Norte* (1993), a *Orquestra das Beiras* (1997), a *Orquestra Clássica do Centro* (2001) ou a *Orquestra do Sul* (2002), as quais traziam consigo uma atividade regular com temporadas anuais de concertos.

1.3.2. Os festivais de música clássica em Portugal

A *Enciclopédia da Música em Portugal no século XX* (Castelo-Branco, 2010) também apresenta a sua definição de festival que nos mostra uma tipologia de festival com características, aspetos e atividades muito semelhantes àquilo que acontecia nos exemplos europeus mencionados anteriormente, e refere o seguinte:

Evento ou conjunto de eventos onde são apresentados espetáculos musicais, podendo igualmente integrar outras artes performativas, como a dança, e um leque diversificado de atividades. Por vezes assume um carácter competitivo, disputando-se a qualidade das interpretações ou das composições. Habitualmente de periodicidade anual, realiza-se em épocas e locais previamente definidos, sobretudo no Verão, decorrendo em alguns casos durante vários dias. Além dos espetáculos, integra frequentemente seminários, conferências, colóquios, palestras, debates, workshops, masterclasses, exposições, feiras, sessões cinematográficas, cursos e sessões didáticas. Alguns eventos designados por “ciclo de concertos”, “ciclo musical”, “semana de música”, “jornada”, “festa”, “encontro” ou “concurso”, partilham as mesmas características. O financiamento e a organização de festivais, muitas vezes a cargo de diversas entidades públicas e privadas (autarquias, organismos relacionados com a atividade turística, associações culturais, empresas e escolas de música), articulam-se frequentemente com estratégias regionais ou empresariais para o desenvolvimento e autopromoção através de atividades culturais e turísticas (Castelo-Branco, 2010, p. 492).

A ocorrência e diversidade de festivais aumentou significativamente nas décadas de 80 e 90 do século XX, tendo lugar sobretudo nas regiões norte, de Lisboa e Vale do Tejo. Para uma leitura mais clara da evolução dos festivais de música em Portugal em número e diversidade, Martinho e Neves (1999) sugerem dividi-los em três momentos diferentes - 1985, 1990 e 1999.

Assim, de acordo com os autores, em meados da década de 80 podíamos encontrar 11 festivais, nos quais dez são de música erudita (festivais de

Sintra, do Algarve, da Costa do Estoril, de Paços de Brandão, dos Capuchos, de Óbidos, de Leiria, de Espinho, da Póvoa de Varzim, da Figueira da Foz) e um de música jazz, o festival Jazz num Dia de Verão. Em 1990 a expansão em termos de diversidade de géneros torna-se mais significativa e surgem três festivais de música étnica: Intercéltico (Porto), Cantigas do Maio (Setúbal) e Encontros Musicais da Tradição Europeia (realizado em quatro regiões nacionais no Alentejo e Centro). No período entre 1991-1999 surgem mais festivais de jazz, rock e festivais de música de verão. É nesta altura que surgem dois novos festivais de música erudita, o Festival Internacional de Música de Castelo Branco e o Festival de Música Évora Clássica. É de notar que os eventos que vão surgindo tendem a aparecer em zonas em que a realização de festivais é já uma realidade e tradição. Nos anos 1992, 1994, 1997, 1998 e 1999 surgem 33 novos festivais (alguns deles ainda existem) dos quais cerca de metade se centra na música erudita e outra parte se distribui pela música étnica, jazz ou rock, entre outras.

A realização destes festivais deveu-se ao facto de, entre 1997 e 1999, o estado ter apoiado financeiramente cerca de 75 festivais, em concursos públicos, procurando desenvolver os domínios da música erudita, do jazz e da música étnica. Também em Portugal o desenvolvimento dos meios de transporte e de comunicação durante o séc. XX, associado à necessidade de expansão e desenvolvimento da atividade turística, estimulou a realização de festivais, especialmente a partir da década de 50, que procuravam captar um elevado número de espectadores, contribuindo fortemente para o desenvolvimento sazonal de economias locais ou regionais (Castelo-Branco, 2010). É importante não esquecer que a dimensão turística está entre o leque de fatores que possibilitavam a realização de festivais e, efetivamente, na década de 90 foram surgindo outros festivais de música porque:

De acordo com Oliveira (2004), (...) se a liberdade necessária ao trânsito nacional e internacional de grupos e repertórios veio logo em 1974, os recursos financeiros chegaram verdadeiramente nos anos 90, quando os apoios à cultura, por parte de instituições locais e nacionais reforçam individualmente e, por vezes, se conjugaram em projectos com interesse nos jogos de afirmação regional (Pinho, 2007, p.15).

Desta forma, surgiram festivais realizados principalmente em pequenas localidades descentralizadas que eram escolhidas para a realização dos eventos, sobretudo pela sua arquitetura, paisagem natural ou localização, como são exemplo *A Semana Internacional de Piano de Óbidos*, o *Festival de Vilar de Mouros*, o *Festival de Música de Sintra*. Num excerto de uma apresentação deste último festival refere-se que: *a escolha criteriosa dos intérpretes, aliada aos locais de rara beleza onde decorrem os concertos, que vão da monumentalidade dos nossos palácios ao cenário único das nossas quintas, são razões para que o Sintra Festival, ainda que especialmente destinado aos munícipes de Sintra, aqui atraia muitos nacionais e estrangeiros*; e no festival Encontros da Primavera em Guimarães refere-se que tinha como um dos objetivos a valorização e a dinamização do *centro histórico e outros espaços monumentais da cidade* (Martinho & Neves, 1999, p.4)

Os festivais poderiam ser criados a pensar numa única categoria ou várias em simultâneo com diversas atividades, como é o exemplo da apresentação de obras musicais e instrumentais de um determinado compositor, período ou intérprete ou a comemoração de um certo evento ou data. No entanto, abordando especificamente os festivais de música erudita, estes são unificados tematicamente através do domínio musical (Castelo-Branco, 2010).

Como referido atrás, a Fundação Calouste Gulbenkian teve um papel preponderante no contexto português, pois de acordo com os livros *Fundação Calouste Gulbenkian (1956-2006): Factos e Números e Fundação Calouste Gulbenkian – Cinquenta anos (1956-2006)*, no âmbito da oferta pública de eventos musicais, *o papel da Fundação é inquestionável* (Barreto, 2007, p.286), visto que, para além das performances dos seus agrupamentos artísticos residentes, a Fundação Gulbenkian organizou desde sempre séries de concertos e de espetáculos de dança por solistas e agrupamentos convidados, tanto portugueses como estrangeiros, realizados quer nos seus auditórios, quer distribuídos por outros espaços de Lisboa. Havia ainda séries idênticas promovidas por todo o país no quadro do plano de descentralização cultural do Serviço de Música.

Na década de 50, Portugal está fora de circuitos internacionais, com exceção dos pequenos recitais organizados pelo Círculo de Cultura Musical e dos cantores do Teatro Nacional de São Carlos. É nesta altura que Madalena de Azeredo Perdigão admite que é necessária a criação, segundo as suas próprias palavras, de uma *Fundação portuguesa, mas de caráter internacionalista (...) que deve realizar uma política cultural cosmopolita* (Barreto, 2007, p.286).

É neste contexto que surgem os primeiros festivais de música erudita em Portugal que, como já foi referido, tiveram lugar na década de 50 por ação da recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian. A primeira edição ocorreu em 1957, em Lisboa, sendo a iniciativa alargada a outros centros urbanos nos anos sucessivos e ampliada no que diz respeito ao número e à variedade de concertos. Tratava-se de um festival anual que contou com catorze edições e o seu impacto na abertura da vida musical portuguesa, quer no plano da criação, quer no da interpretação, foi determinante e constituiu um marco fundamental da oferta musical do país, visto que a sua programação e apresentações espalhavam-se pelas várias salas de Lisboa e outras portuguesas, como o Coliseu dos Recreios de Lisboa ou o Teatro Nacional de São Carlos.

As edições do Festival Gulbenkian foram um acontecimento ímpar numa realidade portuguesa desértica. Eles provocaram, naturalmente, uma sensação de novidade extraordinária, traduzida em lotações esgotadas no Coliseu dos Recreios, por exemplo. A digressão dos concertos pelo país teve um impacto comparável ao das bibliotecas itinerantes, no sentido em que ambas as iniciativas surpreenderam, em absoluto, os hábitos culturais da população. Para a sua organizadora, Madalena Perdigão, os festivais constituíam uma experiência única que a satisfazia profissionalmente (Barreto, 2007, p.289).

Também Castelo-Branco, (2010, p.493) reforça este aspeto, salientando que estes festivais iniciaram as atividades tendo sempre em conta um elevado nível artístico e como objetivo a *divulgação de manifestações musicais de elevada qualidade que, pela sua temática, tradição musical das regiões de acolhimento, beleza paisagística ou ambiente peculiar dos seus locais*

permitiam a continuidade de tradições enraizadas na História da Europa e a consciência do significado da música na cultura dos povos.

Desta forma, este festival resulta numa grande popularidade nacional e prestígio internacional para a *Fundação Gulbenkian* pela importância dos grupos vocais e instrumentais, das orquestras, companhias de ópera e bailado, dos solistas e compositores de renome internacional que participavam nas suas edições e que transformaram os Festivais Gulbenkian Música em grandes acontecimentos que absorveram uma grande parte do público dos concertos regulares e da ópera. Os *Festivais Gulbenkian* prolongaram-se até 1970, data da conclusão dos auditórios da nova sede da *Fundação Calouste Gulbenkian* e do início das temporadas regulares.

À medida que as edições do Festival Gulbenkian Música se iam sucedendo, a qualidade e exigência da sua programação tornava-se cada vez maior (é possível encontrar no livro *Fundação Calouste Gulbenkian (1956-2006): factos e números* e no *Fundação Calouste Gulbenkian – Cinquenta anos (1956-2006)* imagens de capas de programas e fotografias de concertos que decorreram durante as diversas edições). O Festival contava com a presença de grandes e conceituadas orquestras e figuras da época, como a *Orquestra Filarmónica de Berlim*, de Filadélfia e de Viena; coros em que se destaca o *Bach Noir de Londres*; grupos de música de câmara como o *Quarteto de Cordas de Guarneri* e *Julliard*; companhias de dança contemporânea como o *Ballet du XXème Siècle*; solistas no violoncelo como Rostropovich e Starker, Kempf e Rubinstein no piano, Oistrakh e Stern no violino, entre muitos outros; conferencistas como Messiaen, Milhaud e Copland; compositores contemporâneos e intérpretes, como Stravinsky, Britten, Penderecki; e maestros de renome internacional como Barbirolli, Karajan, Leinsdorf e Markevitch. Para além dos concertos destes solistas e agrupamentos, apresentavam também ciclos de conferências e exposições dedicados a compositores portugueses e internacionais que representavam diferentes períodos da História da Música. A programação do festival incluía ainda a apresentação de algumas óperas que até então não tinham sido produzidas em Portugal, as primeiras audições portuguesas do principal repertório do século XX e estreias absolutas de obras de

compositores portugueses. Os principais intérpretes portugueses da música erudita a destacar que participaram na programação foram as Orquestras Sinfónicas da Emissora Nacional e a do Porto e maestros como Pedro de Freitas Branco e Silva Pereira, programados com o intuito de incluir artistas portugueses nas plataformas internacionais, absolutamente pioneira na programação em Portugal (Esgaio & Forjaz, 2008).

A evolução ao longo das edições dos *Festivais Gulbenkian* Música foi notória. A primeira edição foi considerada elitista por causa dos preços muito elevados dos bilhetes e de pouca ambição, já que foi constituída apenas por quatro concertos. É neste período que Madalena Azeredo Perdigão programa uma segunda edição com uma série de concertos sinfónicos com uma bilheteira mais acessível a todos e alguns deles descentralizados e apresentados noutras cidades do país, algo que foi acontecendo cada vez mais ao longo das edições e que fez com que dos quatro espetáculos apresentados em Lisboa na primeira edição se passasse, na última edição em 1970, para 84 espetáculos realizados em dezanove localidades (Barreto, 2007).

Na década de 70 a Fundação sofreu a grande crise do petróleo que obrigou a uma redução nos apoios à criação e produção de obras, e foi também, à semelhança de todas as outras instituições, afetada pela Revolução de 25 de abril de 1974, que ao instaurar no país um regime democrático, afetou toda a sociedade portuguesa, provocando grandes convulsões sociais que atingiram todas as instituições.

Com a Revolução de 25 de abril de 1974 que veio iniciar um processo de renovação, a vários níveis, da sociedade portuguesa, juntou-se a entrada de Portugal na União Europeia, em 1986. No entanto, o já referido Serviço de Música da Fundação tinha um elevado orçamento e poder, pois é, *inquestionavelmente, também o responsável de um gosto musical nacional, facto a que não é alheia a ausência de resposta do Estado e a inexistência de outras organizações similares.* (Barreto, 2007, p.295).

Em 1972 já não havia festival, mas começava a surgir um outro de música contemporânea. Xenakis é então a presença mais importante, sustentando ciclos de música que se aproximam de um modelo de festival de música

contemporânea.

Nasceriam, no final da década de 70, três novas iniciativas: os *Encontros de Música Contemporânea* (1977), as *Jornadas de Música Antiga* (1980) e o início dos *Seminários de Composição de Emmanuel Nunes* (1980).

Os Encontros de Música Contemporânea são uma consequência da integração de obras contemporâneas nos Festivais de Música Gulbenkian. A programação destes Encontros viria a marcar a linha dos Encontros seguintes: a apresentação de compositores da segunda metade do século XX, condicionada, é claro, pela previsível receção de um público português que se sabia ser verdadeiramente minoritário e que padecia de uma grande deficiência de informação histórica. Nestes Encontros havia também a apresentação de compositores portugueses (Barreto, 2007, p.295).

Em 1980, por iniciativa de Fernanda Cidrais, iniciaram-se as *Jornadas Gulbenkian de Música Antiga* que foram responsáveis pela vinda a Portugal de muitos dos maiores intérpretes e diretores musicais do repertório pré-romântico. Nas décadas de 80 e 90, à exceção dos Encontros e as Jornadas, o Serviço de Música concentra as suas atividades, meios e recursos na Orquestra, no Coro e na Temporada (Barreto, 2007).

Depois de uma contextualização do primeiro festival internacional de música erudita a acontecer em Portugal, o Festival Gulbenkian Música, e a forma como foi sofrendo evolução ao longo das suas edições, vamos concentrar-nos na década de 50 em diante e focarmo-nos mais nos anos que se seguiram a partir da década de 80, período em que podemos ter uma melhor noção de como se encontrava o panorama nacional fora da capital, e que outra oferta poderíamos encontrar no país a nível cultural, abordando mais concretamente os festivais de música clássica.

De acordo com Castelo-Branco (2010), outro evento de dinamização cultural e turística que surgiu no verão de 1957 foi o *Festival de Música de Sintra* (denominado nesta altura de *Jornadas Musicais de Sintra*). Os festivais de verão eram já uma realidade e decorriam em vários pontos da Europa, e foi assim que em 1952 foi criada a *Associação Europeia de*

Festivais de Música (posteriormente, em 1992, denominada de Associação Europeia de Festivais, e criada pelo filósofo Denis de Rougemont e pelo maestro Igor Markevitch, de forma a haver uma união e sistematização do conceito.

Entre os festivais portugueses, somente o *Festival de Música da Costa do Estoril* foi integrado nesta associação em 1983. Teve a sua primeira edição apenas em 1975, mas constitui um dos festivais mais antigos, pois iniciou-se em 1962 com a criação dos *Cursos Internacionais de Música da Costa do Sol*. Era um festival que apresentava professores e músicos, tanto nacionais como internacionais, que davam masterclasses e apresentavam-se em concerto, enriquecendo assim o meio musical da época que era ainda bastante pobre em termos de dinamismo cultural.

É após o 25 de abril, de forma mais acentuada a partir dos anos 90, que se assiste ao surgimento de novos festivais, sendo que, apesar de já existirem iniciativas fora dos centros, continuavam a deixar o interior mais carenciado até finais do século XX. Este *boom* de festivais de música erudita na década de 90, mais especificamente nos anos 1997, 1998 e 1999, deveu-se, entre outros fatores que com ele estão relacionados, ao apoio atribuído pela tutela da Cultura a estes eventos. A quantidade de candidaturas apresentadas a concurso público cresciam, assim como as que eram aceites, e a legislação tornou-se também mais abrangente porque começou a referir-se a estes apoios como *festivais de música e ciclos de concertos*. Relativamente aos montantes atribuídos nestas alturas é de notar o crescimento dos que são atribuídos à categoria de “Música Erudita” (Martinho & Neves, 1999):

Tal continuidade de apoios poderá encontrar fundamento, ao nível do enquadramento legislativo, em documentos definidores de normas reguladoras da atribuição de “incentivos financeiros aos promotores (...) de programas de concertos ou ciclos de concertos”, em que se explicita fazer parte do papel do Estado o “reconhecimento e reforço da multiplicidade de iniciativas de divulgação da música erudita (Martinho & Neves, 1999, p.5)

Envolvidos na criação e produção de festivais poderíamos ter

departamentos de turismo, algumas autarquias, escolas de música, apoios privados e iniciativas individuais que resultaram em festivais como o da Costa do Estoril, de Sintra, do Algarve, da Póvoa de Varzim, de Leiria, Espinho, Santa Maria da Feira, Tomar, Castelo Branco, Vila Nova de Gaia, o Festival dos Capuchos e o Festival Internacional de Música de Coimbra. Também a Madeira e os Açores têm apresentado festivais de música erudita, como é exemplo o *MusicAtlântico* que se realiza desde 1999 e proporciona concertos em todas as ilhas do arquipélago. Havia também os festivais mais especializados, dedicados a um instrumento ou área musical específica, como os Festivais de Guitarra de Santo Tirso e da Trofa ou o *Festival de Órgão*, que se realiza em Lisboa desde 1998, e os festivais mais direcionados para a música do século XX, como é o caso do *Festival de Electroacústica Música Viva* e as *Jornadas Nova Música*, em Aveiro (desde 1997). Estes festivais são marcados pela qualidade das programações e dos intérpretes participantes, o interesse das programações temáticas e o facto de encomendarem obras a compositores portugueses contemporâneos (Castelo-Branco, 2010).

Os festivais constituíram centros de programação variada em que era possível estabelecer ligações com práticas musicais de outras culturas (árabe, turca, cigana) e domínios (fado e jazz). O seu carácter inovador estendeu-se igualmente a novas formas de promoção (através dos conteúdos das notas de programa e da iconografia associada) e produção de espetáculos (realizando eventos paralelos, tais como passeios, piqueniques, etc.), assim como à subversão dos moldes tradicionais do concerto, com a exploração de locais de atuação pouco convencionais (piscinas, grutas, jardins) (Castelo-Branco, 2010, p.498).

A literatura sobre festivais de música em Portugal é escassa, e seria até um caminho de investigação futura. Encontram-se artigos, publicações ou informações em sites como o da *Biblioteca Nacional de Portugal* (http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?term=festival+de+música&index=.GW&limitbox_2=BBND01+%3D+BND&menu=tab20&aspect=subtab98&profile=bn, 2021) que nos apresenta alguns livros e artigos sobre festivais de música clássica, principalmente documentos criados em edições individuais dos festivais já mencionados, alguns de música popular

e outros géneros musicais; podemos encontrar também informação na *Revista Portuguesa de Musicologia* (<http://rpm-ns.pt/index.php/rpm>), na *RTP Arquivos* em anúncios e programas (<https://arquivos.rtp.pt>, 2021), no *Jornal PÚBLICO* online no separador Música a anunciar festivais de música, incluindo a clássica, críticas e reportagens sobre os mesmos (<https://www.publico.pt/2019/07/06/culturaipsilon/noticia/-musica-classica-rota-festivais-verao-1878935>, 2021) e em páginas online de turismo e venda de bilhetes que, por vezes, apresentam a informação de forma mais esquematizada. No entanto, falta uma sistematização de informação, uma base de dados, como é o exemplo a ferramenta digital *Musical Festival Database* (MFD, www.musicalfestivals.org), que já foi apresentada no subcapítulo anterior, algo que seria muito interessante desenvolver no contexto português, e que, curiosamente, não tem qualquer informação sobre festivais portugueses. Existem vários estudos sobre festivais de pop e rock, mas não há de música clássica.

A falta de festivais de música erudita em Portugal está também relacionada com o facto de não haver estrutura de programação de concertos a nível nacional, pois não há, por exemplo, nenhuma associação de festivais de música erudita. A única associação que existe é a APORFEST (*Associação Portuguesa dos Festivais de Música*) que é “a organização mais representativa da área dos festivais de música em Portugal e internacionalmente, que aposta na representação dos seus associados, no desenvolvimento e investigação na área e na interligação de todos os *players* do mercado (<https://www.aporfest.pt/missao>, 2021, para.1) que apresenta festivais de música de vários géneros. Existe também a *Meloteca* que consiste numa plataforma digital enciclopédica dedicada à música, criada, lançada e gerida por António José Ferreira desde 2 de setembro de 2003. Contribui desde então para a preservação da memória musical portuguesa, faz a divulgação dos músicos à escala global e promove a replicação de boas práticas musicais (<https://www.meloteca.com/quem-somos/>, 2021, para.2) que, no entanto, apesar de conter um separador de *Educação e Cultura* e um separador de catálogos, mas apenas de compositores, não cataloga informação sobre festivais. Outro dos fatores é a falta de força por parte de Portugal no âmbito da música clássica e um

dos exemplos que o comprova é o facto de existir uma *Associação Europeia dos Agentes de Música* desde 1947 e a *Artway Culture & Arts*, que consiste na única empresa de agenciamento artístico e gestão cultural no âmbito da música clássica em Portugal, tendo por base os mais altos padrões de exigência e qualidade profissional artística, ter sido a primeira portuguesa a entrar somente no ano de 2014 em toda a história desta associação.

As questões que podemos colocar depois de toda a contextualização são: Até que ponto é que seria interessante pôr em prática festivais de música para haver mais música erudita e oferta a mais público? Os festivais implicam intensidade menor de orçamento e permitia que em diferentes espaços houvesse mais oferta. Em 1900 só havia música clássica, mas a partir dos anos 30 e 40 outros géneros musicais começam a surgir, como o rock e o jazz. Até que ponto a programação de festivais de música surge, designadamente em Portugal, como uma necessidade face ao crescimento das programações e públicos de outros géneros musicais a partir das décadas de 1940/1950? Alguns festivais surgem como uma possibilidade de programação que acaba por ser um pouco menos dispendiosa do que fazer uma temporada anual, e mais capaz do ponto de vista de concentrar público que poderia ficar disperso numa programação anual, uma vez que a partir da segunda metade do século XX há uma maior fragmentação do público para outros géneros musicais.

Em pleno século XXI a oferta de festivais de música clássica e outros géneros musicais é maior e mais diversificada graças a eventos que mostraram grande adesão por parte do público, como é o caso da Temporada Música em São Roque, o Festival Internacional de Órgão de Lisboa ou as Temporadas das Capitais Europeias da Cultura (Lisboa, Porto e Guimarães).

3. Festivais de violoncelo

Nesta secção pretende-se aprofundar o conhecimento sobre os festivais, abrangendo critérios como o objetivo da sua realização, o formato adotado ou o tipo de atividades promovidas, parâmetros importantes para a decisão dos intérpretes aquando da escolha do Festival no qual desejam participar. Os festivais de violoncelo que analisaremos nesta secção estão inseridos no período entre 1950 e 2021 (neste último ano alguns estão já programados, mas ainda não se realizaram).

Desta forma, apresento uma recolha de festivais cujo objetivo comum é dar a conhecer o mundo do violoncelo nas suas mais diversas vertentes, tanto artísticas, como técnicas, sociais ou pedagógicas.

Os festivais são apresentados por continente, na Europa (Portugal, Espanha, França, Irlanda, Escócia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Alemanha, Polónia, Ucrânia, Lituânia, Letónia, Finlândia e Rússia), na América (Canadá, Estados Unidos da América, Porto Rico, Brasil, Argentina, Patagónia), na Oceânia (Austrália e Nova Zelândia) e, por fim, na Ásia (China).

Um dos grandes impulsos para o início da organização de festivais de violoncelo aconteceu graças à comemoração do bicentenário da morte de J. S. Bach, músico tão apreciado por Pablo Casals. No site do *Festival Pablo Casals de Prades* (<https://prades-festival-casals.com/le-festival/>, 2021, para.3) é referido que:

O projeto de Alexandre Schneider, ansioso sobretudo por possibilitar a Pablo Casals a concretização da sua promessa, pois, no ano de 1950, comemora-se o bicentenário da morte de Bach, músico tão apreciado pelo Mestre. Para a ocasião, que consideramos única, os maiores intérpretes europeus e americanos concordarão em vir e doar o seu cachet. Os lucros serão doados ao hospital de Perpignan, onde muitos refugiados espanhóis ainda estão a ser tratados. Apesar das dúvidas e reservas, pelas óbvias críticas, Casals entende que não pode recusar tal oferta. Organizar um festival, montar uma orquestra, realizar ensaios é uma tarefa desafiante da qual Casals conhece os riscos, até porque naquela altura a pequena

cidade de Prades não dispõe de uma infraestrutura hoteleira decente - apenas trinta quartos de hotel disponíveis -, nem fácil acesso para alcançar Perpignan. É preciso arrecadar fundos, organizar a viagem e a recepção dos músicos, fazer publicidade e, principalmente, encontrar um local que pudesse acomodar doze concertos num período de três semanas. Alexander Schneider formou um comité americano para financiar o festival e, no local, a boa vontade reuniu-se em torno de Pablo Casals, proporcionando-lhe inspiração e alento.

De facto, os festivais de violoncelo *Festival Pablo Casals de Prades* realizado em França (antigo *Festival Prades* renomeado de *Festival Pablo Casals* em 1982) e o *Casals Festival* realizado em Puerto Rico, fundados pelo famoso violoncelista, maestro e compositor Pablo Casals, são dos mais antigos que celebram o violoncelo; o primeiro estabelecido por Casals em 1950 e o segundo em 1956. Ambos nascidos da inesperada mistura de uma necessidade artística muito forte e a posição apaixonadamente comprometida de um humanista e artista excepcional que era Casals, apresentam uma componente cultural e social muito fortes pela dinamização da zona onde se realizam anualmente em homenagem ao seu criador. Ambos se dedicam a preservar as memórias do legado e da carreira de Pablo Casals. Trata-se de eventos de música clássica que apresentam as grandes obras-primas da música de câmara, a descoberta de repertórios menos conhecidos, clássicos ou contemporâneos, e todos os anos acolhem artistas e músicos de todo o mundo de renome mundial. O *Festival Pablo Casals de Prades* procura ser inovador em termos de repertório e de promoção de novos talentos. Para este último fim, estabeleceu uma parceria com a *Ecole de Musique du Conflent* e outras escolas da região, organizando, por exemplo, encontros com alunos para a introdução à prática de música de câmara nas suas atividades (<https://prades-festival-casals.com>, 2021).

O *Adam International Cello Festival* é outro dos festivais mais antigos e, de certa forma, acaba por ajudar e justificar o aparecimento de posteriores festivais de violoncelo. Alexander Ivashkin (1948-2014), violoncelista, compositor e maestro russo, fundou em 1995 o *Adam International Cello Festival*, tendo sido seu diretor artístico. Anos antes desta primeira edição,

quando ele e a sua esposa Natalia Pavlutskaya, também violoncelista russa, emigraram para a Nova Zelândia, encontraram muitos jovens violoncelistas talentosos e na altura, estes jovens, pelo isolamento geográfico, não tinham muita oportunidade de conhecer, conviver e competir com outros músicos de todo o mundo. Posto isto, um dos objetivos de Alexander foi tornar esta competição possível e fazer com que o *Adam International Festival and Competition* na Austrália se tornasse numa tradição no mundo violoncelístico. Este festival foi uma iniciativa com muita adesão e sucesso e deu aos violoncelistas da Nova Zelândia a possibilidade de entrar em contacto com outras culturas, de conhecer os melhores músicos do mundo e de lhes proporcionar a oportunidade de descobrir mais sobre os programas internacionais de violoncelo (Howard, 1995). A Figura 4, abaixo, ilustra a satisfação de Rostropovich para com a criação do *Adam International Cello Festival*.

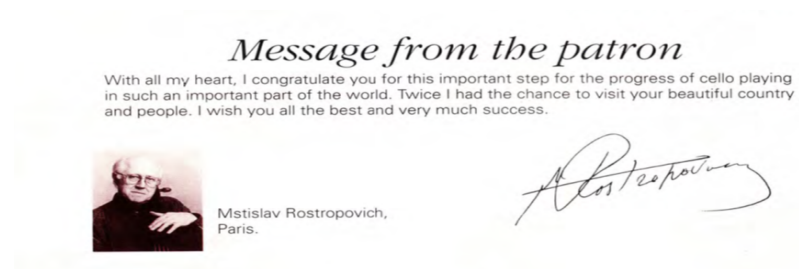


Figura 4 - Mensagem de Rostropovich para Alexander Ivashkin sobre o *Adam International Cello Festival*

De acordo com a descrição dos festivais de Violoncelo analisados, estes pretendem ser um ponto de encontro e fonte de inspiração para violoncelistas e amantes de música de todo o mundo. São criados para promover o violoncelo ao mais alto nível, através de performances de violoncelistas de renome internacional, mas também de jovens músicos. Percorrendo os vários períodos da história da música, apresentam uma ampla gama de géneros e estilos musicais, da sinfonia e da música de câmara às peças contemporâneas.

A competição presente em festivais pretende inspirar e estimular jovens talentos, dar-lhes visibilidade e, na maior parte dos casos, oportunidades

para tocarem a solo em recital ou com orquestras em concertos de laureados.

Reunir artistas, professores, estudantes, apreciadores e entusiastas do violoncelo e de toda a música promove a observação, a troca de experiências, a inspiração, a aprendizagem, bem como o enriquecimento artístico e cultural. Os festivais podem também incluir uma vertente didática dedicada às crianças e adolescentes violoncelistas, dando-lhes a possibilidade de contactar, tocar com outros violoncelistas e experienciar o que é estar no meio profissional enquanto performer, tanto em orquestra como em ensemble de violoncelos, música de câmara ou a solo.

O formato dos festivais de violoncelo é baseado em atividades comuns entre eles, tais como: a presença de solistas e estudantes internacionais de, masterclasses ministradas por violoncelistas nacionais e internacionais com um percurso artístico reconhecido e que visitam o festival como solistas, professores e/ou membros do júri dos seus concursos; incluem ainda recitais a solo, de música de câmara e/ou de ensemble de violoncelos com artistas e professores convidados e, por vezes, das respetivas classes, concertos de alunos, concertos com repertório específico como as *Suítes para violoncelo solo* de J. S. Bach. Outros fatores mais comumente visíveis são a existência de um ensemble/orquestra de violoncelos do festival que inclui estudantes a partilharem o palco com artistas e professores de renome internacional, a existência de um concurso do festival com diferentes rondas e concerto final de laureados durante o seu decorrer. Finalmente, contempla-se ainda a existência de estreias mundiais de várias composições, concertos temáticos de homenagem a um compositor, país ou cultura, aulas de yoga, cursos de pedagogia, formação de orquestras de crianças e adolescentes, masterclass de jazz para cordas, concertos e espetáculos noturnos, *jam sessions*, palestras, workshops, feiras de música com a presença de *luthiers*, empresas de cordas, partituras ou utensílios para o violoncelo, entre outros.

Atualmente o violoncelo está a ser experimentado em todo o mundo. Os violoncelistas criam as suas próprias obras, vão além da música clássica e às vezes até das técnicas clássicas de tocar, explorando as suas múltiplas

possibilidades. Por exemplo, por vezes o violoncelo surge aliado ao *Live looping*², à improvisação, interpretação de música clássica com ligações a estilos e culturas diferentes: pop, jazz, improvisação, folk, blues ou música eletrónica, entre outras. Dois dos exemplos de festivais que se guiam nesta direção e os mais inovadores a nível de exploração da versatilidade do violoncelo, são o *New Directions Cello Festival* e o *Spyke Cello Fest*. De acordo com Long (<https://www.spikecellofest.com>, 2021, para.2):

The playful provocations of the Spike Cello Festival are a joy to behold, particularly as they nudge punters through the depths of winter with their wily, waggish ways. Now in its fourth year, this boutique weekend festival has managed to lure lovers of classical, contemporary, traditional and folk music to concerts that dispense mischievously with any and all preconceptions of what this most divine of instruments can or should be.

O *Spyke Cello Fest* trata-se de um festival alternativo do violoncelo com workshops de improvisação, séries de performances de improvisação, exploração de outros géneros musicais com o violoncelo, workshop de Yoga com violoncelo tocado em tempo real, workshop com interação da música e *Mindfulness*, a música e movimento (*Flow with the Cello: Music & Movement*) e instalações de violoncelo interativas (<https://www.spikecellofest.com>).

O *New Directions Cello Festival* apresenta concertos a solo e em diversas formações, workshops, *Cello Big Band*, exposições, o violoncelo explorado em variados géneros musicais e improvisação.

A associação *New Directions Cello Association and Festival* criou uma rede para o campo crescente do violoncelo versátil e não-clássico. Chris White (<https://newdirectionscello.org/about/new-directions-cello-festivals-a-retrospective/>, 2007, para.17) explica que:

Since the beginning, an important feature of the festival has been the workshops. Cellists come from far and wide to learn what others are up to.

² Gravação e reprodução de uma peça musical em tempo real através da utilização de dispositivos de *hardware* chamados de *loopers* ou *samplers* de frase, ou software em execução num computador com uma interface de áudio.

The festival usually runs from Friday at noon to Sunday mid afternoon and is packed with workshops and jam sessions in addition to the concerts. One of the few complaints we hear is that there is too much going on! We usually have beginning workshops scheduled concurrently with more advanced workshops. Improvisation in different styles is a big focus of the workshops, but we have had a wide range of very interesting workshops over the years from “how to amplify your cello” to “how to sing and play the cello at the same time,” making weird noises, play over changes, even including panel discussions of the business side of being a non-classical cellist, and many more.

Não se tratando de um festival de violoncelo, a *London Cello Society* (<https://www.londoncellos.org/about>) merece ser mencionada, pois, de acordo com os seus organizadores, promove a prática do violoncelo preservando as suas grandes tradições e, ao mesmo tempo, encorajando o seu desenvolvimento contínuo. A Sociedade existe para o benefício de jovens estudantes, violoncelistas profissionais e professores, violoncelistas amadores e amantes do violoncelo e o seu repertório. Vista como um apoio estrutural dos violoncelistas no Reino Unido, a Sociedade tem vindo a apresentar atividades como uma temporada de concertos, homenagens cinematográficas a Pierre Fournier ou Bernard Greenhouse, celebrações da Escola Francesa de Violoncelo, um Espetáculo Russo, uma homenagem em memória a Mstislav Rostropovich, Olimpíadas de Violoncelo e recentes eventos como *Simply Strad* e *Beyond Cello and Two Cellos*. A temporada anual também apresenta eventos educativos nos principais locais e celebrações do violoncelista-compositor, bem como um *CelloDay* para jovens estudantes e eventos especiais para alunos adultos. Ou seja, apesar da *London Cello Society* não promover um festival de violoncelo propriamente dito, foi criada para celebrar e promover eventos à volta do violoncelo de uma forma mais regular durante o ano.

Esse é o caso da *Belgium Cello Society* (ASBL), a qual, para além de funcionar como sociedade com objetivos comuns à *London Cello Society*, promove simultaneamente um festival de violoncelo. Na sua maioria os festivais de violoncelo têm por detrás da sua organização empresas, instituições de ensino superior e/ou associações sem fins lucrativos que

promovem estes eventos, como, por exemplo, a inclusão, em 2017, da categoria de violoncelo no concurso *Queen Elisabeth* (<https://www.brusselcelfestival.com/about>).

Para além disto, estas instituições apresentam uma missão repleta de objetivos que se cruzam com a finalidade da criação de um festival de violoncelo, tanto para os artistas que o compõem como para a comunidade em geral. Segundo o conceito do *Aronson Cello Festival*, que surgiu em homenagem ao professor e violoncelista Lev Aronson e tem uma componente social e cultural muito fortes, foi criado *to demonstrate the power of music and the arts to bring us closer as a community* (<https://www.aronsoncellofestival.com>, para.1).

O financiamento geral ou apoios para a concretização de um festival de violoncelo podem constituir uma variedade potencial de doadores, como fundos de caridade, patrocinadores comerciais, empresas privadas e/ou patrocinadores privados.

A procura online de festivais torna-se uma tarefa dificultada porque alguns destes festivais não têm sites próprios, a informação que fornecem é escassa, desatualizada ou pouco objetiva. Adicionalmente, alguns dos festivais apresentados já deram por terminada a sua atividade e acabam por ser descobertos através de outras fontes de informação, como material de imprensa (crítica, artigo, reportagem), anúncios de concertos e atividades ou até cartazes dos concertos e programação dos festivais. No entanto, alguns dos festivais têm um separador no site que nos leva ao arquivo com informação de programações anteriores, como é o exemplo do *Cello Biennale Amsterdam*, do *Festival Internacional de Violoncelle de Beauvais*, ou o *Vivacello Festival* o que facilita significativamente a pesquisa.

A minha procura começou pelos diretórios e associações de festivais, como a European Festivals Association (EFA) que apresenta uma página direcionada para a procura de festivais na Europa (<https://www.festivalfinder.eu>); seguindo-se a procura pelo nome dos violoncelistas mais conceituados, a procura na Revista STRAD (que é parceira oficial de um dos festivais da minha recolha, o Piatigorsky International Cello Festival, realizado em Los Angeles -

<https://www.thestrad.com/cello-focus>), em plataformas musicais como a Musicalchairs, no motor de busca Google Académico (onde se pode encontrar páginas que nos reencaminham para repositórios de artigos sobre festivais, incluindo de violoncelo https://scholar.google.com/scholar?hl=ptPT&as_sdt=0%2C5&q=cello+festival&btnG).

Para além destas fontes, podemos ainda encontrar informação sobre festivais de violoncelo na imprensa nacional, destacando-se:

- *Jornal Público: Guia do lazer* (http://www.lazer.publico.pt/festivais/266040_festival-suggia,2021);
- *iPorto: Agenda metropolitana da cultura* (<http://iporto.amp.pt/eventos/festival-internacional-de-violoncelo-de-santa-cristina?theme=/temas/iporto/festivais,2021>);
- *Glosas* (<https://glosas.mpmp.pt/violoncelos-sta-cristina-iii-festival/>);
- *Jornal do Ave* – anúncio de um concerto a acontecer no Festival Internacional de Violoncelos de Sta. Cristina (<https://www.jornaldoave.pt/festival-internacional-de-violoncelos-arranca-dia-7-em-santo-tirso/,2021>);
- Site das Câmaras Municipais do local onde o festival acontece (<https://www.cm-stirso.pt/conhecer/eventos/evento/festival-internacional-de-violoncelos-de-santa-cristina,2021>);

Dos portais com informação nacional e internacional destacam-se os seguintes:

- *Xpressing music: portal do conhecimento musical* (<http://xmusic.pt/blog/item/festival-do-violoncelo-metropolitana,2021>);
- *Meloteca* - informação sobre o *Forum de Violoncelos de Espanha* na

biografia da prof. Maria de Macedo (<https://www.meloteca.com/portfolio-item/maria-de-macedo/>, 2021)

- *Language and Music for Life* – informação da biografia do prof. Daniel Grosgurin (<https://www.lmfl.org.uk/teacher/daniel-grosgurin-violoncelista/?lang=pt-pt>, 2021)
- “*MyCello – il mondo del violoncelo in um click*” - site com informação e anúncio de alguns festivais de violoncelo (<http://www.mycello.it/en/category/festivals-en/>, 2021)
- Site da *Cultural Capital of Canada 2010* (O primeiro *Festival Internacional de Violoncelo do Canadá* aconteceu de 15 a 19 de junho de 2011 como parte da celebração da Capital Cultural de Winnipeg do Canadá - http://www.artsforall.ca/index.php/AFA/new_article/winnipeg_international_cello_festival/, 2021)

3.1 Objetivos e conceito em comum

É importante referir que os mais antigos festivais serviram de mote e inspiração para os que apareceram posteriormente e que foram criando a sua identidade. Como referido anteriormente, entre os objetivos principais dos festivais de violoncelo estão:

- Promover a cultura e as artes, em particular da música, com especial atenção na celebração e reconhecimento do violoncelo ao mais alto nível;
- Unir e aproximar violoncelistas, professores, estudantes, músicos de todo o mundo, com diferentes culturas e comunidades através da admiração pelo violoncelo e a música e nutrir o interesse das gerações mais jovens para a música e a arte:

Cello is the most beloved solo instrument among music lovers, this has been confirmed by many opinion polls. From Pablo Casals, Rostropovich

to Yo-Yo Ma, cellists have been able to communicate with a wider range of audiences than any other instrumentalists - Martti Rousi, violoncelista e director artístico do *Cellofest* (<http://cellofest.fi/about-cellofest/>, 2021, para.3)

- Apresentar violoncelistas de prestígio de todo o mundo, incluindo solistas, professores, violoncelistas principais das orquestras e estudantes, tanto nacionais como internacionais:

Bringing together masters of the cello and young cellists from around the world, this remarkable celebration of the cello, its music, and musicians will present more than 30 renowned international artists representing 15 countries and four continents (<https://piatigorskyfestival.usc.edu/about/>, 2021, para.1)

- Proporcionar a interação entre professores e jovens músicos de escolas no exterior;
- Recordar o legado dos violoncelistas que dão nome ao festival;
- Apresentar vários estilos de música e percorrer todos os períodos da história da música;
- Promover a criação de repertório de violoncelo, nas vertentes de solo, ensembles ou orquestra e programando estreias mundiais absolutas no festival, assim como do repertório já existente;
- Promover encontros com o violoncelo e dinamizar a cidade em que acontece o festival, através do envolvimento com o público;
- Promover oportunidades para estudantes tocarem em público;
- Promover atividades abertas à comunidade;

It is all about music and communication. Everyone has a great time here - Chu Yi-Bing, fundador do festival *SuperCello* (https://www.chinadaily.com.cn/a/201803/14/WS5aa87c68a3106e7dcc141828_1.html, 2021, para.7).

- Fornecer oportunidades educativas diversas: aperfeiçoamento das habilidades técnicas e interpretativas)
- Dar a conhecer diferentes abordagens artísticas e pedagógicas e, ao mesmo tempo, conhecer melhor o repertório do violoncelo e saber mais sobre música em geral;
- Fomentar o crescimento do repertório do violoncelo em todos os estilos além da música clássica;
- Inspirar, informar, refletir, provocar, desafiar e compreender o mundo moderno da música clássica que nos rodeia;
- Enriquecer a formação artística dos jovens alunos que participam através do intenso convívio e da troca de experiências;
- Construir um público amplo e experiente de todas as idades para a música clássica, música moderna e qualquer forma de expressão artística relacionada com a música.

3.2 Atividades comuns aos festivais

- Masterclasses (solo, música de câmara, improvisação, jazz, preparação para provas ou audições para orquestra);
- Concertos a solo com orquestra, recitais a solo, de música de câmara e de ensembles de violoncelos;
- Concertos com professores convidados e respetivas classes;
- Concertos temáticos: homenagem a um compositor, país ou cultura;
- Ensembles e orquestra de violoncelos do festival (incluindo estudantes, professores e violoncelistas profissionais);
- Apresentação de diferentes géneros musicais em diferentes agrupamentos que incluem o violoncelo: jazz, folk, rock, experimental, étnico, música eletrónica, blues, improvisação, entre

outros;

- Concurso do festival;
- Workshops (iniciação à improvisação, jazz, relacionados com questões técnicas, artísticas e pedagógicas que envolvem o violoncelo, como métodos de estudo, yoga, técnica Alexander, *Music and Mindfulness*);
- Palestras, conferências e ações de formação;
- Discussões abertas entre professores e alunos (debates sobre questões de repertório, performance e composição);
- Eventos sociais;
- Exposição de *luthiers* e *archetiers* (exposição de instrumentos e arcos e dar a conhecer questões relacionadas com a construção e montagem de um instrumento e complexidade da mesma para a qualidade sonora); oportunidade de experimentar instrumentos contruídos por *luthiers* convidados.

3.3 Violoncelistas convidados nos festivais de violoncelo

Os festivais de violoncelo geralmente reúnem os mais reconhecidos violoncelistas a nível mundial e nacional (violoncelistas que são naturais, residem e/ou são professores na área onde se realiza o festival), e entre os violoncelistas mais presentes nestes festivais incluem-se:

- Giovanni Sollima
- Yo-Yo Ma
- Anner Bylsma
- David Geringas
- Frans Helmerson
- Gary Hoffman
- Tsuyoshi Tsutsumi

- Thomas Demenga
- Claudio Bohórquez
- Marc Coppey
- Daniel Grosгурin
- Gautier Capuçon
- Jérôme Pernoo
- Raphaël Pidoux
- Boris Andrianov
- Anastasia Kobekina
- Ivan Monighetti
- Miklós Perényi
- Mischa Maisky
- Natalia Gutman
- Ralph Kirshbaum
- Jean-Guihen Queyras
- Alban Gerhardt
- Dmitry Ferschtman
- Jian Wang
- Nicolas Altstaedt
- Jens Peter Maintz
- Wolfgang Emanuel Schmidt
- Tatjana Vassiljeva
- Torleif Thedéen
- Daniel Müller-Schott
- Julian Steckel

- Martti Rousi
- Aurélien Pascal
- László Fenyő
- Narek Hakhnazaryan

3.4 Evolução dos festivais de violoncelo

O principal sinal de evolução dos festivais de violoncelo é a adaptação às mudanças e evolução que foram ocorrendo na sociedade ao longo dos tempos: o aparecimento de novas tecnologias, a constante criação de projetos diferentes, inovadores e multidisciplinares, a apresentação do violoncelo como sendo cada vez mais um instrumento versátil capaz de se fundir dentro de diversas formações e estilos de música, a escrita de novas obras ou a própria apresentação de todo o material de marketing e design dos programas, como no caso, por exemplo, do *Cello Biennale Amsterdam*. Por fim, o aumento da dimensão destes festivais pela maior facilidade de mobilidade e, por conseguinte, a presença de mais pessoas. De forma resumida, são festivais onde se pode testemunhar os valores, as qualidades musicais que marcam o século XXI: o nosso tempo, novas revelações ou experiências.

Todos os organizadores ou fundadores de festivais de violoncelo são violoncelistas. Este aspeto pode significar que é necessário conhecer o meio e o mundo do violoncelo para organizar um festival específico para este instrumento. Um exemplo deste conhecimento obtido pela própria experiência de ser violoncelista é a atenção às questões próprias de logística de transporte, de espaços e conforto relacionadas com o violoncelo tão importantes nos eventos, independentemente da sua dimensão.

A partir da década de 60 do século XX, surgiram muito mais festivais. Na seguinte tabela apresentam-se e descrevem-se os festivais de violoncelo relativamente às suas atividades principais, conceitos/objetivos e violoncelistas convidados. Os resultados dividem-se por continentes e por

países dentro destes.

Tabela 1 - Festivais de Violoncelo

Festivais	Atividades	Conceito/Objetivos	Violoncelistas
EUROPA			
<p>Festival Suggia Porto, Portugal</p> <p>http://www.lazer.publico.pt/festivais/266040_festival-suggia</p>	<p>Dá a conhecer o violoncelo com um programa que coordena estreias absolutas e clássicos do repertório sinfónico. Para além do espaço da Casa da Música, o festival promove encontros com o violoncelo nos cafés emblemáticos da cidade do Porto, recordando o espírito de outros tempos com recitais em que o violoncelo é o ator principal.</p>	<p>Festival criado para recordar o legado da violoncelista portuense Guilhermina Suggia através de uma série de concertos, conferências e recitais de violoncelo na Baixa do Porto.</p>	<p>Filipe Quaresma Marco Pereira Konstanze von Gutzeit Anssi Karttunen Bruno Borralhinho Romain Garioud</p>
<p>Festival Internacional de Violoncelo de Santa Cristina (Fundação Franz Schubert) Santo Tirso, Portugal</p>	<p>Criação e promoção de concertos e ainda um programa paralelo com masterclasses, palestras, discussões abertas, ações de formação e exposição de lutherie.</p>	<p>Promoção da cultura e das artes, em particular da música, com especial ênfase no violoncelo.</p> <p>Promoção do ensino da música, cultura e das artes.</p> <p>Criação de concertos em todas as instituições possíveis, de forma a poder oferecer aos alunos constantes oportunidades de atuar em público.</p> <p>Criação e a exploração de um centro de música.</p> <p>(https://fundacaofranzschubert.pt/fundacao/missao/)</p>	<p>Maria de Macedo Paulo Gaio Lima Tsuyoshi Tsutsumi Claudio Bohórquez Marc Coppey Amit Peled Daniel Grosgurin Lluis Claret Filipe Quaresma Teresa Valente Pereira David Cruz Hugo Paiva</p>
<p>Festival do Violoncelo Metropolitana Lisboa, Portugal</p> <p>http://xmusic.pt/blog/item/festival-do-violoncelo-metropolitana</p>	<p>Masterclasses, <i>ateliers</i>, palestras e recitais.</p>	<p>Celebrar o violoncelo através da divulgação e promoção de violoncelistas e repertório de compositores nacionais e internacionais que escreveram para violoncelo solo e o violoncelo inserido em diversas formações de música de câmara. Dar a conhecer questões relacionadas com a construção e montagem de um instrumento e complexidade da mesma para a</p>	<p>Xavier Gagnepain Paulo Gaio Lima Filipe Quaresma Irene Lima Nuno Abreu Miguel Fernandes Marco Pereira Raquel Reis</p>

		qualidade sonora.	
Fórum de Violoncelos de Espanha Madrid, Espanha	Concertos, palestras e masterclasses.	<i>Em 2001, Maria de Macedo fundou o prestigioso Forum de Violoncelos de Espanha, incluindo alguns dos mais importantes nomes mundiais a nível da performance e do ensino do violoncelo</i> (https://www.meloteca.com/portfolio-item/maria-de-macedo/)	Daniel Grosgrin
Festival Pablo Casals de Prades Prades, França https://prades-festival-casals.com	<i>Concert Jeunes Talents & Friends</i> muito frequente na programação do festival, masterclasses, concertos de diversas formações de música de câmara em que está inserido o violoncelo, existência da orquestra do festival.	O <i>Festival Pablo Casals</i> em Prades é um dos poucos que nasceu da inesperada mistura de uma necessidade artística muito forte e a posição apaixonadamente comprometida de um humanista e artista excepcional. Fiel ao espírito do seu criador, ao lado das grandes obras-primas da música de câmara, oferece a descoberta de repertórios menos conhecidos, clássicos ou contemporâneos. Todos os anos, acolhe solistas de renome mundial. Trata-se de um dos festivais mais antigos que existem, e é um dos mais inovadores na procura de repertórios e de novos talentos. (https://prades-festival-casals.com). O <i>Festival Pablo Casals</i> tem também uma componente cultural e social muito forte pela dinamização que cria na zona onde se realiza. Em parceria com <i>l'Ecole de Musique du Conflent</i> e as escolas da região, o <i>Festival Pablo Casals</i> organiza encontros com alunos para a introdução à música de câmara.	Pablo Casals Leonord Rose Sol Gabetta Gautier Capuçon Pierre Landy Yosuke Kaneko François Kieffer Luka Galuf Thomas Duran Luc Dedreuil Hermine Horiot Bogeun Park Marion Platero
Festival International de Violoncelle de Beauvais Beauvais, França https://www.festivalvioloncellebeauvais.com/	Concertos de violoncelo solo, inserido em grupos de música de câmara, violoncelo a solo com orquestra, ensembles de violoncelos, orquestra de jovens de violoncelos, masterclasses, ateliês e para além do estilo clássico, apresentação de outros géneros musicais em diferentes agrupamentos que incluem o violoncelo.	Ao promover, divulgar e desenvolver um património musical marcante e diverso, nomeadamente em torno da música para violoncelo ou com o violoncelo, o festival promove a partilha de momentos excecionais de grande intensidade para todas as gerações. A criação musical é incentivada, são feitas encomendas a compositores e estas obras são estreadas mundialmente durante os	Cerca de 80 violoncelistas ao longo de 27 edições (https://www.festivalvioloncellebeauvais.com/). Jérôme Pernoo Emmanuelle Bertrand Ophélie Gaillard Natalia Gutman Peter Wisperlwey

		concertos do Festival. (https://www.festivalvioloncellebeauvais.com/l-association)	<p>Lluis Claret</p> <p>Gary Hoffman</p> <p>Henri Demarquette</p> <p>Christophe Coin</p> <p>Raphaël Pidoux</p> <p>Thomas Demenga</p> <p>Andreas Brantelied</p> <p>Giovanni Sollima</p> <p>Timothée Marcel</p> <p>Alison Mc Gillivray</p> <p>Sébastien Hurtaud</p> <p>Patrick Demenga</p> <p>Florian Lauridon</p> <p>David Simpson</p> <p>Sonia Wieder-Atherton</p> <p>Ernst Reijseger</p> <p>Adrian Brendel</p> <p>Morgan Gabin</p> <p>Raphaël Wallfisch</p> <p>Gautier Capuçon</p> <p>François Salque</p> <p>Anne Gastinel</p> <p>Xavier Gagnepain</p> <p>Camille Thomas</p> <p>Victor Julien-Laferrière</p> <p>Boris Andrianov</p>
<p>Festival Violoncelles en folie França</p> <p>https://violoncellesenfolie.com/%20Le%20Festival%20%20/</p>	<p>Programação eclética que vai da música barroca à música contemporânea em torno do violoncelo com concertos realizados em igrejas e salas de espetáculo, masterclasses a solo e de música de câmara, formação de agrupamentos diferentes de música de câmara, ensemble de violoncelos e cursos de iniciação à improvisação.</p>	<p>Trata-se um festival de violoncelos que se realiza no verão, com concertos, masterclasses e a oportunidade de conhecer violoncelistas apaixonados pelo seu instrumento, sejam iniciantes ou futuros profissionais, adultos ou crianças, que vão com o desejo de melhorar a sua forma performance para participarem em diferentes grupos de música de câmara, ou simplesmente para passarem o tempo com o seu instrumento.</p>	<p>Cerca de 16 edições.</p> <p>Elise Bailly-Basin</p> <p>Diego Cardoso</p> <p>Diego Coutinho</p> <p>Marinela Doko</p> <p>Fernando Lima de Albuquerque</p> <p>Marie-Françoise Nageotte</p>

			<p>Didier Poskin</p> <p>Marine Rodallec</p> <p>Karel Steylaerts</p> <p>Aude Vanackere</p>
<p>Festival Cello Fan: Festival de violoncelle de Caillian França</p> <p>https://www.cello-fan.com/index.php/festival/le-projet-cello-fan</p>	<p>Recitais de violoncelo solo, em música de câmara e a solo com orquestra. Inclui também criações contemporâneas e reportório antigo e clássico tocado com os instrumentos da época.</p>	<p>Festival de violoncelo com música clássica, romântica, barroca e contemporânea, incluindo também encontros com o jazz e a música francesa. Festival que ganha uma dimensão social e cultural viva importante por dar acesso a todos os públicos a concertos e a participação em ações de formação sobre música clássica, barroca e contemporânea ao longo de todo o ano.</p>	<p>Frédéric Audibert</p> <p>Gary Hoffman</p> <p>Anton Nicolescu</p> <p>Florent Audibert</p> <p>Julie Sévilla-Fraysse</p> <p>Xavier Chatillon</p> <p>Paul-Antoine de Rocca Serra</p> <p>Guillermo Lefever</p> <p>Annick Reneze-Emery</p> <p>Manuel Cartigny</p> <p>Émilie Rose</p> <p>Anne Gambini</p> <p>Manon Ponsot</p> <p>Frédéric Lagarde</p> <p>Manon Kurzenne</p> <p>Natacha Sedkaoui</p>
<p>Spyke Cello Fest: Dublin Alternative Cello Festival Irlanda</p>	<p>Festival alternativo do violoncelo com workshops de improvisação, séries de performances de improvisação, exploração de outros géneros musicais com o violoncelo, workshop de Yoga com violoncelo tocado em tempo real, workshop em que há interação da música com a atenção plena (<i>Music and Mindfulness</i>), a música e o movimento (<i>Flow with the Cello: Music & Movement</i>), instalações de violoncelo interativas (https://www.spikecellofest.com)</p>	<p><i>The playful provocations of the Spike Cello Festival are a joy to behold, particularly as they nudge punters through the depths of winter with their wily, waggish ways. Now in its fourth year, this boutique weekend festival has managed to lure lovers of classical, contemporary, traditional and folk music to concerts that dispense mischievously with any and all preconceptions of what this most divine of instruments can or should be.</i> – Irish Times, 1 de fevereiro de 2020, Siobhan Long (https://www.spikecellofest.com)</p>	<p>Abel Selacoe</p> <p>Christian Elliott</p> <p>Clíodhna Ní Aodáin</p> <p>Anna Marcossi</p> <p>Gyða Valtýsdóttir</p>
<p>Cello Festival – Royal Conservatoire of</p>	<p>Dias comunitários de workshops para todos, de</p>	<p>Festival realizado no Conservatório Nacional da</p>	<p>Sheku Kanneh-Mason</p>

<p>Scotland Escócia</p> <p>https://www.rcs.ac.uk/cello-festival/</p>	<p>violoncelo e pedagogia, <i>Cello Day</i>, concertos e masterclasses.</p>	<p>Escócia para um fim de semana dedicado ao violoncelo, visto como um instrumento versátil, que recebe grupos visitantes internacionais, um conjunto de alunos e artistas nacionais e internacionais.</p>	<p>António Meneses Anastasia Kobekina Philip Higham</p>
<p>Aboyne Cello Festival Escócia</p> <p>https://aboynecellos.co.uk</p>	<p>Masterclasses de violoncelo, música de câmara, orquestra de violoncelos e workshops.</p>	<p>Surgiu em 2005. <i>Oito dias de inspiração completa à volta do violoncelo!</i> (https://aboynecellos.co.uk); presença de professores de renome com o objetivo de nutrir o desenvolvimento de todos os violoncelistas na escola de verão e também disponibilizar concertos por toda a área da Escócia.</p> <p>Existência de sessões para adultos amadores, estudantes e também oportunidades para os alunos mais jovens terem aulas em grupo e individuais. Existência de dois compositores residentes do festival que fazem arranjos para orquestra de violoncelos das mais conhecidas peças orquestrais.</p>	<p>Philip Higham Rebecca Gilliver James Halsey Joshua Lynch Kim Vaughan Alice Allen</p>
<p>RNCM Manchester International Cello Festival Manchester, Inglaterra</p> <p>https://www.last.fm/festival/228573+RNCM+Manchester+International+Cello+Festival</p>	<p>Concertos a solo de música de câmara e orquestra, recitais de jovens artistas, masterclasses, workshops, debates sobre questões de repertório, performance e composição, exposições de luthiers de instrumentos e arcos de todo o mundo e o concurso <i>Strad Cello & Bow Making</i>.</p>	<p>É o principal festival trienal internacional que celebra o violoncelo e se concentra na música de compositores britânicos, tanto clássicos como compositores contemporâneos que neles se inspiraram. O festival reúne os violoncelistas mais famosos do mundo que se apresentam em diversos momentos e formações. Procura receber violoncelistas, pessoas que habitualmente vão a concertos, estudantes internacionais e novos públicos a reagir às atividades.</p>	<p>Alexander Baillie Alexander Rudin Anner Bylisma David Geringas Colin Carr Frans Helmerson Gary Hoffman Guy Johnston Ivan Monighetti Miklós Perényi Mischa Maisky Natalia Gutman Natalie Clein Ralph Kirshbaum Raphael Wallfisch Rebecca Carrington Richard Harwood</p>

			<p>Sol Gabetta</p> <p>Thomas Demenga</p> <p>Tsuyoshi Tsutsumi</p> <p>Yo-Yo Ma</p> <p>Li-Wei</p> <p>Enrico Dindo</p> <p>Hannah Roberts</p> <p>Thomas Carroll</p> <p>Richard Harwood</p> <p>Alice Neary</p>
<p>Brussels Cello Festival (Belgium Cello Society) Bruxelas, Bélgica</p> <p>https://www.brusselscellofestival.com/</p>	<p>Festival bianual com a duração de uma semana em que decorrem recitais a solo, concertos, masterclasses e conjuntos de música de câmara.</p>	<p>Festival que reúne os maiores violoncelistas do mundo e jovens talentos da Bélgica. (...) <i>ending the first edition with a mass cello sound never before heard in Belgium!</i> (https://www.brusselscellofestival.com/brussels-cello-festival-2018,2008)</p> <p>O festival tem como objetivo promover a consciência social e a responsabilidade no setor cultural europeu, através de repertório clássico que invoca a profunda paixão e compreensão humana.</p>	<p>Conta com duas edições (2018 e 2020).</p> <p>Han Bin Yoon</p> <p>Alexander Buzlov</p> <p>Anne Gastinel</p> <p>Gary Hoffman</p> <p>Jakob Koranyi</p> <p>Angela Park</p> <p>Emmanuel Tondus</p> <p>Sebastian Baverstam</p> <p>David Cohen</p> <p>Justus Grimm</p> <p>Natania Hoffman</p> <p>Olsi Leka</p> <p>Aurelien Pascal</p> <p>Ella Van Poucke</p> <p>Raphael Bell</p> <p>Roel Dieltiens</p> <p>Marie Hallynck</p> <p>Paul Katz</p> <p>Amy Norrington</p> <p>Jeroen Reuling</p> <p>Pieter Wispelwey</p> <p>Jens Peter Maintz</p> <p>Karel Steylaerts</p>

			<p>Sébastien Walnier</p> <p>Victor Julien-Laferrrière</p> <p>Mischa Maisky</p> <p>Bruno Philippe</p> <p>Francis Mourey</p> <p>Didier Poskin</p> <p>Jan Vogler</p>
<p>Cello Biennale Amsterdam Amesterdão, Holanda https://www.cellobiennale.nl/en/</p>	<p>Decorrem bianualmente ao longo de 10 dias com mais de 100 eventos, em Amesterdão. Apresentação de música clássica e conexões com música e outras culturas, concertos (violoncelo solo, ensemble de violoncelos, violoncelo a solo com orquestra), Masterclasses, Palestras, <i>Hello Cello</i> (programa educacional) e Concurso.</p>	<p>O objetivo da Cello Biennale é o de proporcionar <i>a meeting place and source of inspiration for cellists and music lovers from all over the world</i> (https://www.cellobiennale.nl/en/).</p> <p>É um festival que se distingue dos outros pelo foco na produção de novo repertório de violoncelo, nas vertentes de solo, ensembles ou orquestra. Desde a primeira <i>Biennale</i> em 2006, construiu-se um significativo acervo de encomendas a compositores jovens ou consagrados, dos países baixos e do estrangeiro.</p>	<p>(cerca de 100 violoncelistas diferentes ao longo de 8 edições).</p> <p>Christophe Coin</p> <p>Gary Hoffman</p> <p>Giovanni Sollima</p> <p>Pieter Wispelwey</p> <p>Alexander Rudin</p> <p>Frans Helmerson</p> <p>Anner Bijlsma</p> <p>Jean-Guihen Queyras</p> <p>Alban Gerhardt</p> <p>Natalia Gutman</p> <p>Dmitry Ferschtman</p> <p>Miklós Perényi</p> <p>Raphaël Pidoux</p> <p>Truls Mørk</p> <p>Tsuyoshi Tsutsumi</p> <p>Jérôme Pernoo</p> <p>David Geringas</p> <p>Andreas Brantelid</p> <p>Sol Gabetta</p> <p>Johannes Moser</p> <p>Jérôme Ducros</p> <p>Jian Wang</p> <p>Nicolas Altstaedt</p> <p>Mischa Maisky</p> <p>Jens Peter Maintz</p> <p>Wolfgang Emanuel Schmidt</p>

			<p>Laurence Lesser Tatjana Vassiljeva Pablo Ferrández Anastasia Kobekina Edgar Moreau 2Cellos Jeroen den Herder Apocalyptica Antonio Meneses Torleif Thedéen Kian Soltani Ivan Monighetti Daniel Müller-Schott Julian Steckel Gregor Horsch Martti Rousi Aurélien Pascal Bruno Philippe Jonathan Roozeman Alexander Warenberg Santiago Cañón Valencia</p>
<p>Internacional Cellofestival Zutphen Holanda https://cellowerckenzutphen.nl</p>	<p>Recitais de violoncelo solo e música de câmara, masterclasses e palestras.</p>	<p>O festival acontece em vários palcos ao longo do centro histórico da cidade de Zutphen que conta com envolvimento de público em geral e onde se reúnem jovens violoncelistas e estudantes talentosos e mestre do violoncelo de renome. O festival é organizado com as seguintes linhas de pensamento e objetivos que se unem:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Grandes mestres e programação de alta qualidade; - Festival de aprendizagem com foco no desenvolvimento de talentos; - Inovação e conexão com tradições não ocidentais; - Instalação local e regional <p>Impulsionada por uma filosofia</p>	<p>Já conta com 11 edições.</p> <p>Jeroen den Herder Leonid Gorokhov Susanne Rosmolen</p> <p>Nota: Mais informações sobre os músicos que tocam no Festival Internacional de Violoncelo Zutphen serão dadas assim que anunciarem a programação do festival programa (https://cellowerckenzutphen.nl/cello-festival-zutphen/)</p>

		forte. A filosofia do festival é baseada no desenvolvimento permanente do violoncelista e do músico.	
Cello Akademie Rutesheim Rutesheim, Alemanha https://www.cello-akademie-rutesheim.de/en/startpage	Festival realizado anualmente que conta com masterclasses clássicas para estudantes de todo o mundo, masterclass jazz para cordas, curso para estudantes que querem preparar intensivamente provas, orquestra de violoncelos (120 violoncelistas de todas as idades e níveis), workshops, concertos, tanto diurnos como noturnos e existência de uma feira de música em que há palestras, a presença de luthiers, tutores a experimentar instrumentos expostos na feira, entre outras. Todas estas atividades são abertas ao público.	As masterclasses da <i>Cello Akademie Rutesheim</i> foram o núcleo da academia desde o início. Existem vários cursos destinados a diferentes grupos-alvo: alunos talentosos de violoncelo de todo o mundo, amadores de Rutesheim e amadores amantes do violoncelo que viajam para Rutesheim para tocar violoncelo e inspirarem-se nos concertos noturnos, bem como nas masterclasses. Entre os solistas dos concertos estão os tutores das masterclasses, todos eles artistas de renome internacional, e os alunos que são selecionados para se apresentarem em concerto. Concertos que só são possíveis durante um festival, porque, por exemplo, no caso do concerto da orquestra com os tutores, não haverá menos de oito solistas diferentes no palco. Os concertos são performances audiovisuais em que a música e os efeitos de luz são vividos como uma unidade.	Cláudio Bohórquez Natalie Clein Danjulo Ishizaka Sebastian Klinger Jens Peter Maintz Attila Pasztor Wen-Sinn Yang Stephan Braun Jakob Spahn Gunther Tiedmann
Kronberg Academy Festival Kronberg, Alemanha https://www.kronbergacademy.de	Festival bianual realizado no Outono: Kronberg torna-se a <i>world capital of the cello</i> (Mstislav Rostropovich). A destacar estão os concertos dados pelos professores e jovens solistas em formação. Palestras, apresentações e uma exposição de luthiers são <i>a source of all sorts of things worth knowing about the cello and cello music</i> . (https://www.kronbergacademy.de/en/events/cello-masterclasses-concerts/general)	Neste festival há a presença de cinco violoncelistas de renome que ensinam alunos de todo o mundo. É uma oportunidade para cada espectador das aulas públicas conhecer diferentes abordagens artísticas e pedagógicas e, ao mesmo tempo, conhecer melhor o repertório do violoncelo e saber mais sobre música em geral.	Cerca de 8 edições e cerca de 300 violoncelistas. Anner Bylisma Bernard Greenhouse Frans Helmerson Gary Hoffman Jens Peter Maintz David Geringas Claudio Bohórquez Torleif Thedéen Jérôme Pernoo Ralph Kirshbaum Tilmann Wick László Fenyő

			<p>Gabriel Schwabe</p> <p>Andrei Ioniță</p> <p>Amit Peled</p> <p>Julian Steckel</p> <p>Camille Thomas</p> <p>Ivan Monighetti</p> <p>Wolfgang Emanuel Schmidt</p> <p>Marie-Elisabeth Hecker</p> <p>Steven Isserlis</p> <p>Hayoung Choi</p> <p>Ivan Karizna</p> <p>Kian Soltani</p> <p>Pablo Ferrández</p> <p>Benedict Kloeckner</p> <p>Anastasia Kobekina</p> <p>Nicolas Altstaedt</p> <p>Julian Arp</p> <p>Solange Blazy</p> <p>Genevieve Chow</p> <p>Pau Codina</p> <p>Danjulo Ishizaka</p> <p>Tomasz Daroch</p> <p>Blaise Dejardin</p> <p>Tomas Djupsjöbacka</p> <p>Leonard Elschenbroich</p> <p>Maximilian Hornung</p> <p>Marie-Stephanie Janecek</p> <p>Thomas Kaufmann</p> <p>Giorgi Kharadze</p> <p>Ji-Eun Kim</p> <p>Min Ji Kim</p> <p>Sol Kim</p> <p>Benedict Klöckner</p> <p>Bartholomew LaFollette</p> <p>Christian-Pierre LaMarca</p> <p>Claudius Lepetit</p> <p>Li Li</p> <p>Si-Yan Darren Li</p> <p>Vera Milicevic</p> <p>Michael Petrov</p> <p>Beatrice Reibel</p> <p>Heike Schuch</p> <p>Vladimir Sinkevich</p> <p>Jakob Spahn</p> <p>Charly Watt</p> <p>Kaori Yamagami</p> <p>Ru-Pei Yeh</p> <p>Marcin Zdunik</p>
--	--	--	---

<p>Hello-Cello Festival Polónia</p> <p>https://www.facebook.com/hellocellofestival/</p>	<p>Decorre durante dez dias com masterclasses, palestras, ensemble de violoncelos e recitais realizados por toda comunidade do festival, incluindo professores e alunos, em vários locais da parte histórica de Cracóvia. Para além das aulas, os alunos têm também a oportunidade de explorar a Polónia, esta cidade em específico e os seus arredores.</p>	<p>O <i>Hello Cello Festival</i> é um programa intensivo para jovens violoncelistas de todo o mundo que oferece a oportunidade de estes aperfeiçoarem as suas habilidades técnicas e interpretativas. Reúne professores e violoncelistas de renome.</p>	<p>Não há informação. O site está inativo.</p>
<p>ArtCello International Cello Festival Ucrânia</p> <p>https://concert.ua/en/event/artcello-festival-violoncheli-odessa</p>	<p>Masterclasses e concertos para violoncelo solo, diversas formações de música de câmara e ensemble de violoncelos.</p>	<p><i>ArtCello</i> é um festival que reúne violoncelistas de todo o mundo e permite ao público ucraniano ouvir representantes da elite internacional do violoncelo.</p>	<p>Cerca de três edições.</p> <p>Denis Severin</p> <p>Justus Grimm</p> <p>Anne Gastinel</p>
<p>Klaipėda International Cello Festival and Competition Lituânia</p>	<p>Decorre durante 6 dias com concertos, masterclasses, seminários, orquestra de violoncelos para as crianças e pais, exposições, exhibições de filmes, teatro e dança e <i>Travelling cellos</i> (violoncelistas viajantes que tocam diariamente num hotel, num café durante o pequeno-almoço, numa biblioteca ou numa uma capela, entre outros). “Mind the sounds when you walk in the city these days! Travelling cellos are drawing closer to the audience, both casual and keen.” (https://www.koncertusale.lt/Event/Keliaujancios-violoncelos2)</p> <ul style="list-style-type: none"> - 6 dias - 58 eventos - 22 locais - 5 tipos de arte (música, dança, teatro, arte cinematográfica) - Cerca de 300 participantes 	<p>Trata-se de um encontro internacional de violoncelistas de diferentes países que oferece várias perspectivas sobre a arte da música e convida o público a explorar a diversidade de formas, estilos e géneros musicais. Promove o primeiro concurso para violoncelistas realizado em Klaipėda, no qual jovens músicos competem na presença de um júri internacional competente. Acontece em vários locais e espaços abertos em Klaipėda.</p> <p><i>The festival fills the city with sounds from the early morning till late at night, offering a programme packed with concerts, master classes, seminars, exhibitions, film screenings, theatre and dance performances. A wide range of art forms across the disciplines, the synergy of various cultural institutions and artists, a broad selection of events for various tastes turned Klaipėda into a capital of cello during the first week of May!</i> (http://celloklaipeda.com/klaipeda-international-cello-festival-</p>	<p>Mindaugas Bačkus</p> <p>David Geringas</p> <p>Natalie Clein</p> <p>Hillel Zori</p> <p>Johannes Gray</p> <p>Carla Conangla Oliveras</p> <p>Răzvan Suma</p> <p>Bruno Cocset</p> <p>Roel Dieltiens</p> <p>Matthew Barley</p> <p>David Fernández</p> <p>Andrzej Bauer</p> <p>Boris Andrianov</p> <p>Răzvan Suma</p> <p>Rustem Khamidullin</p> <p>Thomas Collingwood</p> <p>Martti Rousi</p> <p>Rimantas Armonas</p> <p>Ivars Bezprozvanovs</p> <p>Rushad Eggleston</p> <p>Alexander Ramm</p>

	de 21 países. <i>All residents and city guests who love Klaipėda and music!</i> (http://celloklaipeda.com/klaipeda-international-cello-festival-and-competition)	and-competition)	Narek Hakhnazaryan Vytautas Sondeckis Anne-Christin Schwarz Stephan Braun
International Cello festival Cēsis Letónia http://cesukoncertzale.lv/en/cello-cesis/	Decorre anualmente no mês de setembro com concertos de violoncelo solo, violoncelo a solo com orquestra e violoncelo em diversas formações de música de câmara. O festival apresenta uma ampla gama de géneros musicais na sua programação, desde a sinfonia e música de câmara a peças contemporâneas e crossover e ainda atividades para apreciar partituras de violoncelo de alguns dos maiores compositores do mundo, peças musicais que não foram ouvidas e não foram executadas na Letónia, sons incomuns de violoncelo, sinergia da música com as artes visuais e a dança.	O festival internacional de violoncelo <i>Cello Cēsis</i> é o único festival de violoncelo na região nórdica do Báltico e é produzido pela <i>Cēsis Concert Hall</i> . O <i>Cello Cēsis</i> foi distinguido com o Selo EFFE, o sinal de qualidade conferido aos mais destacados festivais europeus, concedido pela European Festivals Association. Tem como objetivo ajudar os ouvintes a descobrir a voz inimitável e o som diverso do violoncelo por meio de apresentações de violoncelistas de renome mundial e jovens músicos. O festival é pensado para demonstrar a essência e as mais brilhantes peças musicais escritas para o violoncelo, do barroco aos dias de hoje. Festival onde se pode testemunhar os valores, as qualidades musicais que marcam o século XXI: o nosso tempo, novas revelações, experiências novas, entre outras.	Cerca de 6 edições. Kian Soltani Paul Handschke Anton Spronk Sebastian Braun Gaspar Claus Leonard Elschenbroich Maximilian Hornung Kristine Blaumane Nicolas Altstaedt Daniel Müller-Schott Marko Yloon Marc Coppey Mario Brunello Narek Hakhnazaryan
CelloFest.fi The new Cello Festival in Finland! Helsínquia, Finlândia https://cellofest.fi	Decorre anualmente e apresenta concertos de violoncelo solo, ensemble de violoncelos, violoncelo a solo com orquestra, violoncelo em diversas formações de música de câmara, orquestra e ensembles de violoncelos, masterclasses e palestras.	O <i>CelloFest</i> é o primeiro Festival Internacional de Violoncelo da Finlândia que teve a sua 1ª edição em 2019. Para além do nível de especialização e habilidade dos violoncelistas finlandeses ser realmente alto, a área onde decorre o festival tem-se tornado lentamente um novo centro de artes e cultura na capital finlandesa, e isso foi uma inspiração para a criação deste festival que tem como um dos grandes objetivos apresentar a grande nova geração de violoncelistas finlandeses e jovens talentosos alunos da Academia Sibelius, bem como receber violoncelistas	Conta com 2 edições. Martti Rousi Jian Wang Laura Martin Mauro Monopoli Sujari Britt Boris Andrianov Luca Giovannini Sirja Nironen Jaani Helander Lukas Stasevskij

		de renome e talentosos de todo o mundo para se juntarem com o intuito de todos fazerem parte desta atmosfera única. <i>Cello is the most beloved solo instrument among music lovers, this has been confirmed by many opinion polls. From Pablo Casals, Rostropovich to Yo-Yo Ma, cellists have been able to communicate with a wider range of audiences than any other instrumentalists.</i> - Martti Rousi (violoncelista e organizador do festival) - https://cellofest.fi	Bruno Cocset Lauri Kankkunen Ola Karlsson Senja Rummukainen Erica Piccotti Li Wei Qin Christine Lamprea Yibai Chen
Vivacello Festival Moscovo, Rússia	Apresenta concertos de música de câmara e sinfónica, instalações, <i>crossovers</i> , produções teatrais e apresentações. Todos os anos, o festival <i>Vivacello</i> oferece ao público a oportunidade de assistir a estreias mundiais. O festival é único porque apresenta o violoncelo em géneros completamente diferentes: é executado em combinação com uma banda de jazz e guitarra, orquestra e audiovisual ou em produções teatrais.	<p>Vivacello é o único festival do país dedicado à música de violoncelo. Festival que permite aos amantes da arte olhar para o mundo moderno do violoncelo de uma perspetiva diferente.</p> <p><i>Moscow deserves to be the world's cello capital, and the First International Cello Festival in Memory of Mstislav Rostropovich" (1927-2007) concerts proves this.</i> – Boris Andrianov (violoncelista organizador do festival)</p> <p><i>(...) the idea of the cello festival dates as far back as the time when Rostropovich was still alive. He approved of this idea, and we were eager for the great maestro to take the lead.</i> – Boris Andrianov</p> <p>De acordo com Shalashov, o festival tornou-se <i>a high-profile event on the Moscow cultural platform thanks to its participants – great musicians of different generations and countries including young successors to Rostropovich's school.</i></p> <p><i>VIVACELLO fully represents the instrument's manysidedness, which the great Mstislav Rostropoich always accentuated and proved.</i> (https://www.vivacello.com/viva-cello-i-eng)</p>	Cerca de 11 edições e 100 violoncelistas. Boris Andrianov Giovanni Sollima Monika Leskovar 12 Violoncelos da Filarmónica de Berlim David Geringas Tatyana Vasilieva Jens Peter Maintz Denis Shapovalov Mischa Maisky Sergey Suvorov Yevgeny Rumyantsev Alexander Buzlov Alexander Rudin Steven Isserlis Claudio Bohorquez Michel Letiek Alexander Chaushian Georgy Gusev Georgy Yufa Giovanni Sollima Monika Leskovar Johannes Moser Stephan Braun Jens Peter Mainz

			Jonathan Roozeman Ivan Monighetti Torleif Thedéen Nicolas Altstaedt Evgeni Tonkha Wolfgang Emmanuel Schmidt Xavier Phillips László Fenyő Julian Steckel Li-Wei Qin Danjulo Ishizaka Anna Koshkina Alexander Ramm Vasily Stepanov Edgar Moreau Narek Hakhanazaryan Yibai Chen Guy Johnston
AMÉRICA			
International Cello Festival of Canada Canadá http://www.artsforall.ca/index.php/AFA/article/winnipeg_international_cello_festival	Apresenta masterclasses, recitais a solo e concertos com a Manitoba Chamber Orchestra e a Winnipeg Symphony Orchestra.	Trata-se de um festival internacional de violoncelo que apresenta violoncelistas de todo o mundo em concerto com eventos gratuitos em locais públicos. Apresenta artistas locais, nacionais e internacionais, jovens performers e um repertório diversificado de violoncelo, desde os compositores clássicos a outros géneros musicais. Um festival que oferece algo para todos que teve adesão e entusiasmo por parte do público durante os festivais. (http://www.artsforall.ca/index.php/AFA/new_article/winnipeg_international_cello_festival/)	Alexander Rudin Tsuyoshi Tsutsumi Colin Carr Christophe Coin Miklos Perenyi Denise Djokic John Ehde Amanda Forsyth Yegor Djachkov Shauna Rolston Jian Wang Natalia Gutman Frans Helmerson Minna Rose Chung Patrick Demenga Thomas Demenga Yegor Dyachkov

			<p>Desmond Hoebig</p> <p>Yuri Hooker</p> <p>Paul Marleyn</p> <p>Shauna Rolston</p> <p>Kirk Starkey</p> <p>Thomas Wiebe</p> <p>Leanne Zacharias</p> <p>Rachel Mercer</p> <p>Yina Tong</p> <p>Brian Yoon</p>
<p>Piatigorsky International Cello Festival Los Angeles, EUA</p> <p>https://piatigorskyfestival.usc.edu/</p> <p>https://www.kirshbaumasociates.com/artist.php?id=piatigorskyinternationalcello&aview=bio</p>	<p>Ao longo de 10 dias apresenta 42 eventos com mais de 30 artistas de renome que se apresentam em recitais, galas, masterclasses, workshops, ensembles de 100 violoncelos. Todos os eventos são abertos ao público</p>	<p>O <i>Piatigorsky International Cello Festival</i> é apresentado pela <i>USC Thornton School of Music</i> e pela <i>Los Angeles Philharmonic</i> e reúne mestres do violoncelo e jovens violoncelistas de todo o mundo.</p> <p><i>Bringing together masters of the cello and young cellists from around the world, this remarkable celebration of the cello, its music, and musicians will present more than 30 renowned international artists representing 15 countries and four continents.</i> (https://piatigorskyfestival.usc.edu/about/)</p> <p><i>Together with the invaluable support of our sponsors and donors, and of course the vision and enthusiastic participation of our visiting artists, we have together created an event that through the years has inspired and touched the lives of generations of young musicians the world over.</i> - Artistic Director Ralph Kirshbaum (https://piatigorskyfestival.usc.edu/about/)</p>	<p>Ralph Kirshbaum</p> <p>Ye Lin (Stella) Cho</p> <p>Evan Drachman</p> <p>Chiara Enderle Samatanga</p> <p>Zlatomir Fung</p> <p>David Geringas</p> <p>Clive Greensmith</p> <p>Narek Hakhnazaryan</p> <p>Frans Helmerson</p> <p>Steven Isserlis</p> <p>Michael Kaufman</p> <p>Terry King</p> <p>Maria Kliegel</p> <p>Jakob Koranyi</p> <p>Benjamin Lash</p> <p>Laurence Lesser</p> <p>Antonio Lysy</p> <p>Jens Peter Maintz</p> <p>Mischa Maisky</p> <p>Yoshika Masuda</p> <p>Peter Myers</p> <p>Jean-Guihen Queyras</p> <p>Wolfgang Emanuel Schmidt</p>

			<p>Inbal Segev</p> <p>Andrew Shulman</p> <p>Giovanni Sollima</p> <p>Jeffrey Solow</p> <p>Kian Soltani</p> <p>Torleif Thedeen</p> <p>Camille Thomas</p> <p>Laura Van der Heijden</p> <p>Istvan Vardai</p> <p>Quirine Viersen</p> <p>Raphael Wallfisch</p> <p>Wendy Warner</p>
<p>New Directions Cello Festival EUA</p> <p>https://newdirectionscello.org</p>	<p>Festival anual com a duração de 3 dias que apresenta concertos a solo e em diversas formações, workshops, Cello Big Band, exposições, o violoncelo explorado em variados géneros musicais e improvisação.</p>	<p>Criado em 1995, o <i>New Directions Cello Festival</i> cria um fórum internacional para a troca de música e ideias com o objetivo de fomentar o crescimento do violoncelo em todos os estilos além da música clássica. Neste festival o violoncelo pode ser visto e ouvido em incontáveis géneros musicais em todo o mundo. Haverá edição em 2021.</p> <p>O <i>NDCA & F</i> (associação sem fins lucrativos e festival) <i>has created a network for the growing field of alternative and non-classical cello</i> (https://newdirectionscello.org/about/) e tem como objetivos encorajar a interação entre violoncelistas não clássicos e promover a consciencialização entre todos os violoncelistas e o público voltado para a música sobre as contribuições que os violoncelistas estão a fazer em muitos estilos de música contemporânea. Isto inclui estilos musicais que, de forma geral, não são ensinados aos violoncelistas em escolas de música (jazz, blues, rock, folk, experimental, étnico, etc.), especialmente aqueles que envolvem improvisação.</p> <p>(https://newdirectionscello.org/about/)</p>	<p>Cerca de 25 edições e 150 violoncelistas a solo e com os seus agrupamentos.</p> <p>Yo-Yo Ma</p> <p>Stephan Braun</p> <p>Pierre Michaud</p> <p>Hellen Gillet</p> <p>Trevor Exter</p> <p>Max Lilja</p> <p>Stephen Katz</p> <p>Elizabeth Simkin</p> <p>Artyom Manukyan</p> <p>Jaques Morelenbaum</p> <p>Mark Summer</p> <p>Greg Byers</p> <p>Yaniel Matos</p> <p>Tomeka Reid</p> <p>Vincent Ségal</p> <p>Martín Meléndez</p> <p>Malcolm Parson</p> <p>Gunther Tiedemann</p> <p>Zach Brown</p>

		<p><i>Exploring the current state of non-classical cello music.</i> (https://newdirectionscello.org/festivals/24th-annual-new-directions-cello-festival-2018/)</p>	<p>Jake Charkey Hannah Miller Vincent Courtois Eric Longsworth Ernst Reijseger Jeremy Harman Natalie Haas Saskia De Haas Rushad Eggleston Martha Colby Jami Sieber Lindsay Mac Yoshi, the Samurai Cellist Sue Schotte Gideon Freudmann Zoe Keating Corbin Keep Jody Redhage Rufus Cappadocia Kevin Fox Renata Bratt Mike Block Sera Smolen Matt Haimovitz Dave Eggar Kelly Ellis Matt Turner Ashia Grzesik Alex Kelly Ben Sollee Daniel Levin Laura Moody Emma Beaton</p>
--	--	--	---

<p>Aronson Cello Festival Ohio, EUA</p> <p>https://www.aronsoncellofestival.com/2018performers</p>	<p>Festival realizado bianualmente com a duração de 3 a 4 dias que apresenta uma programação repleta de performances e artistas de renome mundial, palestras, sessões inovadoras e interativas denominadas <i>LevTalks</i>.</p>	<p>O Festival surgiu em homenagem ao professor Lev Aronson e tem uma componente social e cultural muito fortes, pois foi criado <i>to demonstrate the power of music and the arts to bring us closer as a community</i>.</p> <p>(https://www.aronsoncellofestival.com)</p> <p>Tem como grandes objetivos inspirar, informar, refletir, provocar, desafiar e compreender o mundo moderno da música clássica que nos rodeia:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Homenagear os ensinamentos, filosofia e história do professor e violoncelista Lev Aronson. - Apoiar, manter e desenvolver o conhecimento em música clássica. - Reunir professores, artistas, alunos e pensadores que se esforçam para honrar as tradições e ultrapassar os limites. - Fornecer várias oportunidades educacionais. - Construir um público amplo e experiente de todas as idades para a música clássica, música moderna e qualquer forma de expressão artística relacionada com a música. <p>(https://www.aronsoncellofestival.com/vision-and-mission)</p>	<p>Ani Aznavoorian Maja Bogdanovic Madeleine Kabat Melissa Kraut Jennifer Humphreys Anastasia Markina Petronella Malan Seymour Itzkoff Coleman Itzkoff Brian Thornton Frances Brent Ben Hong Sarah Kim Alan Rafferty Karlos Rodriguez John Sharp</p>
<p>UNH Cello Festival EUA</p> <p>https://cola.unh.edu/music/outreach/unh-cello-festival</p>	<p>O festival apresenta concertos e workshops relacionados com questões técnicas, artísticas e pedagógicas que envolvem o violoncelo, como métodos de estudo, formas de enfrentar uma “peça difícil” através da apresentação de algumas técnicas e questões sobre repertório para violoncelo solo desde o barroco até aos dias de hoje.</p>	<p>O Festival realiza-se no âmbito da <i>University of New Hampshire (College of Liberal Arts)</i> e apresenta uma forte componente pedagógica.</p>	<p>Jacques Lee Wood Carol Ou Andrew Mark Dorothy Braker</p>
<p>TCU Cellofest EUA</p>	<p>O Festival apresenta concertos, masterclasses,</p>	<p>O Festival realiza-se desde 2007 na <i>TCU School of Music</i> em que</p>	<p>Christopher Adkins</p>

<p>https://finearts.tcu.edu/music/events-and-programs/festivals/cellofest/</p>	<p>diferentes agrupamentos que incluem o violoncelo pré-formados, um concurso e um ensemble de violoncelos do festival que inclui alunos que tocam ao lado de professores e violoncelistas profissionais.</p>	<p>há a presença de ilustres violoncelistas, estudantes e grupos de violoncelo de locais próximos e distantes do mundo que se reúnem no <i>TCU Cellofest</i> para reencontrar e conhecer novas pessoas ao longo do seu percurso com o violoncelo e a música.</p>	<p>Dmitri Atapine Karen Basrak Claudio Bohorquez Andrés Díaz Norman Fischer Emanuel Gruber Gary Hardie Lynn Harrel Ko Iwasaki Patrick Jee Ralph Kirshbaum Thomas Landschoot I-Ben Lin Thomas Loewenheim Andrew Mark Elizabeth Morrow Namula Eugene Osadchy Aldo Parisot Dennis Parker Carlos Prieto Rhonda Rider Nikola Ruzevic Brinton Smith Bion Tsang David Ying Hai Zheng Zhu Mu</p>
<p>Casals Festival San Juan, Puerto Rico</p> <p>https://en.wikipedia.org/wiki/Casals_Festival;</p>	<p>Festival anual que acontece ao longo de várias semanas.</p>	<p>O <i>Festival Casals</i> é um evento de música clássica celebrado todos os anos em San Juan, Porto Rico, em homenagem ao famoso violoncelista, maestro e compositor Pablo Casals que o fundou em 1956. Reúne artistas e músicos de todo o mundo e dedica-se a preservar as memórias do legado e da carreira de Casals.</p>	<p>O festival celebra este ano o seu 65º aniversário (https://en.wikipedia.org/wiki/Casals_Festival).</p> <p>Pablo Casals Mstislav Rostropovich</p>

		O <i>Festival Prades</i> estabelecido por Casals em França em 1950 foi renomeado de Festival Pablo Casals em 1982.	
Belo Cello Festival Belo Horizonte, Brasil	Festival com a duração de 5 dias que oferece uma série de oficinas, masterclasses e concertos com músicos e professores de renome de diversas universidades do Brasil e exterior.	<p><i>O Belo Cello Festival nasceu com o propósito de reunir artistas, estudantes e entusiastas do violoncelo, celebrando a música dedicada a ele ao longo dos seus quase quinhentos anos de existência</i> (https://www.belocellofestival.com).</p> <p>Tem como objetivo inspirar e enriquecer a formação artística dos jovens alunos que participam através do intenso convívio e da troca de experiências.</p> <p><i>Viva a música, viva o Violoncelo!</i> - Eduardo Swerts, Diretor Artístico do Belo Cello Festival (https://www.belocellofestival.com)</p>	<p>Cerca de duas edições.</p> <p>Eduardo Swerts</p> <p>Matias de Oliveira Pinto</p> <p>Márcio Carneiro</p> <p>Kayami Satomi</p> <p>Abel Moraes</p> <p>Camila Pacífico</p> <p>Isaac Andrade</p> <p>Julia Wasmund</p> <p>Philip Hansen</p> <p>Robson Fonseca</p> <p>Emília Neves</p> <p>William Neres</p> <p>Camilla Ribeiro</p> <p>Lucas Barros</p> <p>Elise Pittenger</p> <p>Frederico Nable</p> <p>Isabele Alves</p> <p>Sheila Sampaio</p> <p>Francisca Garcia</p> <p>Carlos Márcio</p> <p>Risa Adachi</p> <p>Miriam Bastos</p> <p>Rodrigo Miranda</p> <p>Neto Bellotto</p>
Rio International Cello Encounter Rio de Janeiro, Brasil	Festival que acontece anualmente em agosto e integra música, dança, poesia, arte e ação social. Apresenta concertos e workshops interpretados pelos virtuosos dos diversos instrumentos e bailarinos vindos de todas as partes do mundo, tendo o violoncelo como personagem principal.	<p><i>Rio International Cello Encounter</i> é um evento de música clássica criado em 1994 pelo violoncelista inglês David Chew que reúne músicos de todo o mundo.</p> <p>Promove eventos gratuitos nas principais salas de espetáculo e espaços culturais do Rio de</p>	<p>Cerca de 26 edições.</p> <p>David Chew</p> <p>Daniel Sorour</p> <p>Eugene Friezen</p> <p>Mateus Ceccato</p> <p>Raul Andueza</p> <p>Janaina Salles</p> <p>Pablo As</p> <p>Fernando Bru</p>

	Há o <i>CELLO DANCE</i> que conta com a participação de conhecidos bailarinos, coreógrafos, músicos e compositores contemporâneos. Existe também o <i>CELLO TINTAS</i> que unifica a música e a "tinta", e que junta adultos e crianças, artistas plásticos e músicos num só universo.	Janeiro. <i>A atração é a união do corpo e do violoncelo, um instrumento que tem imagem semelhante à do corpo de uma mulher e som quase humano, que o leva a atingir total interação no palco com os artistas, dissolvendo as fronteiras e aproximando as relações.</i> – sobre a atividade <i>CELLO DANCE</i> (https://www.facebook.com/RioCelloOficial/)	Armen Ksajikian David Haughey Ernst Reijseger Marnix Mohring Kely Pinheiro Kaja Pettersen Lisa Holstad
Festival de Violoncelos de Ouro Branco e Minas Ouro Branco, Brasil http://www.minasgerais.com.br/pt/eventos/ouro-branco/6-festival-de-violoncelos-de-ouro-branco	O festival tem a duração de 8 dias e promove masterclasses, oficinas, palestras, um Concurso Nacional de Violoncelos e recitais e concertos, vários deles com a participação dos alunos e professores. Todas estas atividades são abertas ao público.	O <i>Festival de Violoncelos de Ouro Branco</i> reúne estudantes, professores e músicos de diversas áreas do Brasil e de outros países.	Matias de Oliveira Pinto Fábio Presgrave Kayami Satomi Eduardo Swerts Marcio Carneiro Núria Rosa Muntañola
Festivales Latinoamericanos de Cello Buenos Aires, Argentina https://festivaldecello.blogspot.com/	O festival é bianual e promove concertos a solo, de música de câmara, ensemble de violoncelo e orquestra, ensaios abertos, masterclasses públicas.	Festival criado em 2007 em memória de Jorge Pérez Tedesco e Sergio Bacigalupo no âmbito de uma instituição comprometida com a cultura social, desportiva e comunitária. Os Festivais Latinoamericanos de Violoncelo destinam-se a estudantes, profissionais, amadores e a todos os amantes deste instrumento. Promovem dias de intensa aprendizagem e troca de experiências na companhia de excelentes músicos, com os quais é possível fazer música de câmara, ensemble de violoncelo e orquestra.	Cerca de 8 edições de 900 músicos de vários países da América Latina e da Europa já participaram. Eduardo Vassallo Matias de Oliveira Pinto José Alberto Araujo Pablo Bercellini Diego Fainguersch Gregorio Robino Mauricio Veber Marina Arreseygor Juan José Sarriés Andrea Espinzo Valeria Tártara
Patagonia Chelo Fest Patagónia http://patagoniachelofest.cl	O festival promove concertos, masterclasses, encontro de violoncelistas e palestras.	O <i>Patagonia Chelo Fest</i> é o primeiro Festival Internacional de Violoncelo a acontecer na Patagónia e promove atividades gratuitas. Compreende várias gerações de músicos e tem como objetivo o desenvolvimento e implementação de diversos projectos artísticos e musicais relevantes para a comunidade.	Matias de Oliveira Pinto Héctor Méndez Risa Adachi Nuria Rosa Muntañola Mácio Carneiro Fabio Presgrave

			Magdalena Rosas Jorge Espinoza Victor Correa Farías
Ásia			
<p>SuperCello China https://www.faguowenhua.com/en/event/supercello</p>	<p>O festival realiza-se anualmente durante 4 dias e reúne mais de 60 violoncelistas de prestígio de todo o mundo, incluindo solistas, professores, violoncelistas principais das orquestras e talentosos estudantes. Apresenta concertos, ensembles e orquestra de violoncelos, masterclasses, conferências, workshops e oportunidade de experimentar instrumentos contruídos por luthiers convidados</p>	<p>O Festival Internacional <i>SuperCello</i> estreou-se em 2016, foi idealizado pelo músico chinês Chu Yi-Bing e dedica-se à arte do violoncelo e a apresentar a música clássica de uma forma cada vez maior. Trata-se de uma oportunidade de intercâmbios entre jovens músicos e profissionais da China e de todo o mundo, que compartilham a mesma paixão pelo instrumento. O <i>SuperCello</i> tem ajudado muitos jovens chineses a conhecer e interagir com professores e jovens músicos de escolas no exterior e um local que traz sabores de outras culturas para a sociedade e para os amantes de música de todo o mundo.</p> <p><i>The smell keeps me calm and relaxed. I sent hundreds of emails and made phone calls to discuss details with the musicians. It took lots of sleepless nights to make everything happen. – Chu Yi-Bing, fundador do festival</i></p> <p><i>From breakfast to dinner, you are surrounded by music, which is a rare experience for most Chinese audiences. – Chu Yi-Bing, fundador do festival</i></p> <p><i>It is all about music and communication. Everyone has a great time here. – Chu Yi-Bing, fundador do festival</i></p> <p><i>SuperCello is a cello festival with the feeling of a rock show. There is lots of support, knowledge and dedication from the audience. You</i></p>	<p>Cerca de 4 edições. Chu Yi-Bing Éric Picard Blaise Déjarrdin Julius Berger Marc Coppey Wen-Sinn Yang Martti Rousi Jerome Pernoo Raphael Pidoux Leonid Gorokhov Aleksey Shadrin Erica Piccotti Dmitry Ferschtman Péter Nagy Péter Hoerr Narek Hakhnazaryan Phillip Muller Julius Berger Claudio Bohórquez Gavriel Lipkind Aurelien Pascal Anastasia Kobekina Hayoung Choi Alban Gerhardt Reinhard Latzko Anne Gastinel Roland Pidoux Li-Wei Qin Wen-Sinn Yang</p>

		<p><i>must be there to understand it. I feel privileged to be coming back.</i></p> <p><i>I also feel the performers and audience together bring out the beauty, emotion and drama of the fantastic music. Without the audience we cannot do much. - Martti Rousi, violoncelista</i></p> <p>(http://world.supercello.com/html/1/59/329.html)</p>	Jonathan Roozeman
Oceânia			
<p>Melbourne Cello Festival Austrália</p> <p>https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-PT&as_sdt=0%2C5&q=cello+festival&btnG=</p> <p>https://www.facebook.com/melbournecellofestival/</p> <p>https://finearts-music.unimelb.edu.au/showcase/melbourne-cello-festival-2017</p>	<p>O MCF decorre durante uma semana e apresenta performances solo e de música de câmara dos principais artistas australianos e internacionais, bem como masterclasses, a série de concertos <i>Rising Stars</i> e a <i>Orchestra of 100 Cellos</i>.</p>	<p>O <i>Melbourne Cello Festival</i>, organizado pela Universidade de Melbourne, foi fundado em 2015 pelo diretor artístico Alvin Wong.</p> <p>O festival reúne violoncelistas da Austrália e de todo o mundo para celebrar e executar a música clássica escrita para este instrumento. Os objetivos do festival são promover o violoncelo ao mais alto nível, aproximar as comunidades através do amor pelo violoncelo e a música e nutrir o interesse das gerações mais jovens para a música e a arte. O Festival atrai todos os amantes de música da comunidade.</p>	<p>Tsuyoshi Tsutsumi</p> <p>Paul Katz</p> <p>Edith Salzman</p> <p>Inbal Megiddo</p> <p>Howard Penny</p> <p>Meta Weiss</p> <p>Alvin Wong</p> <p>Brandon Vamos</p>
<p>Adam International Cello Festival and Competition Nova Zelândia</p> <p>https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_International_Cello_Festival_and_Competition</p>	<p>O festival e concurso decorriam durante uma semana em que havia as eliminatórias do concurso, recitais de artistas convidados, masterclasses, workshops, conversas e eventos sociais.</p>	<p>O <i>Adam International Cello Festival and Competition</i> ocorreu na Nova Zelândia de 1995 a 2009. A missão do concurso era fornecer uma oportunidade para jovens músicos talentosos da Nova Zelândia se encontrarem e competirem com violoncelistas internacionais.</p> <p>A importância do festival foi demonstrada também pelo alto calibre dos concorrentes do concurso que atraiu o público e, conseqüentemente, o sucesso internacional dos premiados. Esta questão também se refletiu na qualidade dos painéis do júri internacional que incluíam violoncelistas de renome mundial.</p> <p>O aclamado violoncelista, pianista e maestro russo</p>	<p>Cerca de 8 edições e 150 violoncelistas.</p> <p>Mstislav Rostropovich</p> <p>David Geringas</p> <p>Natalia Pavlutskaya</p> <p>Markus Stocker</p> <p>Young-Chang Cho</p> <p>Alexander Ivashkin</p> <p>Wolfgang Schmidt</p> <p>Martin Osten</p> <p>Ashley Brown</p> <p>Siegfried Palm</p> <p>David Pereira</p> <p>Tsuyoshi Tsutsumi</p>

		<p>Mstislav Rostropovich aceitou a posição de patrono do festival.</p>	<p>Tatjana Vassiljeva Gautier Capuçon László Fenyó Danjulo Ishizaka Thomas Carroll Nathan Waks Philippe Muller Karine Georgian Torleif Thedéen David Pia Monika Leskovar Min Ji Kim Lluis Claret Eleonore Schoenfeld Nicolas Altstaedt Stjepan Hauser Adam Mital Santiago Canon Valencia Frans Helmerson Tara Cuddeford Ken Endo Sebastian Foron Stephen Framil Charmian Hammill Christopher Hutton Matthew Jones Bongshin Ko Tibor Nemeth Timothy Park Julie Platt Peter Seidenberg Nicolai Skliarevski Iaroslav Tcherenkov Igor Zubkovski</p>
--	--	--	--

4. Entrevistas

4.1. Objetivo das entrevistas

O objetivo com a elaboração deste projeto é perceber o Impacto da Participação em Festivais de Violoncelo na Performance Musical. Assim sendo, compreender e analisar a influência que os festivais de violoncelo produzem nas pessoas será o objeto de estudo.

4.2. Critérios seleção da população amostral

A escolha dos entrevistados foi feita obedecendo ao critério de atividade profissional. Foi estabelecida uma amostra num processo de amostragem de conveniência, que inclui cinco categorias: violoncelistas profissionais, organizadores de festivais de violoncelo, professores de violoncelo, alunos de violoncelo de nível superior, programadores e gestores culturais, que se encontram no meio musical e que, em parte, já estiveram presentes em festivais de violoncelo.

A amostra populacional tem um total de 21 participantes. Na categoria dos professores de violoncelo estão presentes 4 professores de três gerações diferentes, sendo que os mais velhos (3) lecionam violoncelo e música de câmara em escolas superiores de música nacionais e o mais novo em Academias e numa Escola Profissional do ensino básico e secundário de música. Quanto aos violoncelistas profissionais incluem-se na amostra populacional 6 participantes. Encontramos nesta categoria profissional participantes que já se encontram no mercado profissional e que exercem atividade como solistas, músicos de música de câmara e de orquestra, desempenhando as suas funções em orquestras nacionais e internacionais, e, no caso de um deles, junta a estas atividades a de diretor artístico num Festival Internacional de Violoncelo. Relativamente aos estudantes de nível superior, incluem-se na amostra 8 participantes que estudam ou estudaram na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e outras em contexto internacional, que se encontram na faixa etária dos 20 anos e que estão neste momento a acabar os seus estudos em contextos de licenciatura (4) ou mestrado (4), apresentando atividade em concertos a

solo, de música de câmara e de orquestra. Por fim, os gestores e programadores culturais que se trata do grupo menor desta amostra, é composto por 3 participantes, incluindo programadores (3), produtores (2) e agentes (1) de instituições nacionais.

4.3. A entrevista: Os guiões das entrevistas

Guião (Professores de violoncelo, Violoncelistas profissionais, Alunos de nível superior e Violoncelistas organizadores de festivais de violoncelo):

1. Porque escolheu o violoncelo para a sua carreira profissional? Que idade tinha quando decidiu ser violoncelista?
2. Conhece festivais de violoncelo? Quais? Onde se realizam?
3. Como acede à informação sobre festivais de violoncelo? Como é que essa informação lhe chega?
4. Já participou como ouvinte num festival de violoncelo?

Se sim:

Quantas vezes?

Que idade tinha na primeira vez que participou?

5. Já participou como executante num festival de violoncelo?

Se sim:

Que idade tinha na primeira vez que participou?

Com que frequência participa ou participou como executante?

6. Viaja com o violoncelo quando frequenta festivais de violoncelo?

Se sim:

Como foi ou tem sido a experiência?

7. O que acha da participação num festival de violoncelo, seja como ouvinte ou executante? Porquê? De que forma isso alterou a sua forma de pensar no violoncelo? (lhe trouxe inspiração, ideias,

vontade de evoluir como performer, vontade de criar atividades do género para outras pessoas).

8. Quais são os festivais de violoncelo que recomendaria? Porquê?
9. Das atividades inseridas num festival de violoncelo, quais são as que lhe agradam mais?
10. Costumamos assistir num festival de violoncelo a atividades como masterclasses, concertos, workshops, palestras. Que outras atividades novas gostaria de ver inseridas num festival de violoncelo?
11. Qual é o objetivo da criação de um festival? Quais são, na sua opinião, as convicções subjacentes à criação do mesmo?

12. Somente para professores de violoncelo:

A sua classe, ou algum(ns) aluno(s) da sua classe, já participou em festivais de violoncelo? Acha que essa participação teve algum impacto na performance dos seus alunos?

13. Em que medida pensa que a participação de violoncelistas em festivais de violoncelo, quer seja como ouvintes ou executantes, seja impactante na sua evolução como performers?
14. De uma forma geral, acha que o violoncelo é um instrumento conhecido pelo grande público?

15. Somente para professores de violoncelo, violoncelistas profissionais, alunos de nível superior:

Já participou na organização/agenciamento ou produção de algum festival de violoncelo? **Se não**, gostaria de tornar real algum festival de violoncelo?

16. Tendo em conta a sua experiência, acha que o público adere a este tipo de iniciativas?
17. Acha que um festival poderá trazer interesse pelo violoncelo por parte de um público que não está inserido no meio musical?

18. Já alguma vez comprou CD's em festivais de violoncelo?
19. O que acha da criação/existência de festivais de violoncelo na era digital?
20. Atualmente, o que acha de existir um festival *online*? Ou de um festival ser transmitido em *streaming*?
21. Gostaria de acrescentar algum ponto sobre este assunto?

Interview guide (cello professors, professional cellists, cello students at a higher level and cello organizers):

1. Why did you choose the cello as a professional career? How old were you when you decided to become a cellist?
2. Do you know any cello festivals? Which ones? Where do they take place?
3. How do you access the information about cello festivals?
4. Did you ever take part in a cello festival as a listener?

If yes:

How many times?

How old were you the first time you took part as listener?

5. Did you ever take part in a cello festival as a performer?

If yes:

How old were you the first time you took part as performer?

How often do you participate or participated as performer?

6. Do you travel with your cello when you attend cello festivals?

If yes:

How was that experience?

7. What do you think about the participation as listener or performer

in a cello festival? Why? Has that participation changed your way of thinking about the cello? (brought you inspiration, ideas, chance to evolve as a performer, desire to create similar activities for other people).

8. Which festival or festivals would you recommend? Why?
9. Amongst the activities included in a cello festival, which ones do you prefer?
10. In a cello festival, we usually find activities like masterclasses, concerts, workshops, lectures. What other activities would you like to see taking part of a cello festival?
11. What would be the purpose of creating a cello festival?

12. Only for cello teachers:

Has your class, or any student(s) in your class, participated in cello festivals? Do you think this participation have had any impact on your students's performance?

13. In what way do you think the participation of cellists, as performer or listener, in a cello festival has impact in their evolution as a performers?
14. Do you think the cello is an instrument well known by the general public?

15. Only for cello teachers, professional cellists and superior level students:

Did you ever take part in the organization of any cello festival? If not, would you like to make a cello festival real?

16. In your experience, do you think the public is interested in these type of projects?
17. Do you think a cello festival bring some interest in the cello by a general public?
18. Have you ever bought CD's in a cello festival?

19. What do you think about the creation/existence of cello festivals in the digital age?
20. Actually, what do you think about the existence of an online cello festival? Or a cello festival being transmitted by streaming?
21. Would you like to add something more about the topic?

Guião Gestor/programador cultural:

1. Conhece festivais de violoncelo? Quais? Onde se realizam? (América, Europa, Austrália... Portugal)
2. Como acede à informação sobre festivais de violoncelo? Como é que essa informação lhe chega?
3. Já esteve presente nalgum festival de violoncelo?

Se sim:

Com que frequência marca ou marcou essa presença?

4. Já participou na organização/agenciamento ou produção de algum festival de violoncelo? **Se não**, gostaria de tornar real algum festival de violoncelo?
5. Quais são os festivais de violoncelo que recomendaria? Porquê?
6. Acha que a participação de músicos em festivais de violoncelo tem impacto no seu desenvolvimento como performers?
7. Das atividades inseridas num festival de violoncelo, quais são as que lhe agradam mais?
8. Costumamos assistir num festival de violoncelo a atividades como masterclasses, concertos, workshops, palestras. Que outras atividades novas gostaria de ver inseridas num festival?
9. Na sua opinião, qual é o objetivo da criação de um festival? Quais são, na sua opinião, as convicções subjacentes à criação do mesmo?
10. Acha que o violoncelo é um instrumento conhecido pelo grande público?

11. Acha que um festival poderá trazer interesse pelo violoncelo por parte de um público que não está inserido no meio musical?
12. Já alguma vez comprou CD's em festivais de violoncelo?
13. O que acha da criação/existência de festivais de violoncelo na era digital?
14. O que pensa sobre a existência de um festival *online*? E com transmissão em *streaming*?
15. Gostaria de acrescentar algum ponto sobre este assunto?

4.4. Procedimentos

Os participantes foram contactados por email/telefone. Foi-lhes explicado o objetivo do trabalho e esclarecidas as questões de anonimato. Como dois dos participantes não prescindiram totalmente do anonimato na análise de dados e identificação, foi decidido manter anónima qualquer informação dos entrevistados relativa a estes dois pontos. A realização das entrevistas presenciais ficou impossibilitada devido à pandemia Covid-19 e as mesmas foram agendadas e realizadas via email e na plataforma Zoom.

4.5. A análise de conteúdo

4.5.1. Análise professores de violoncelo

Os participantes começaram a estudar violoncelo entre os 8 e os 12 anos e a decisão de seguir uma carreira profissional nesta área deu-se entre os 12 e os 16 anos. Com as exceções do participante 1 que afirma que decidiu *nos primeiros meses que era o violoncelo que queria* e participante 2 que *Não tinha a certeza que queria ser músico, mas no fundo já sabia e não havia dúvidas*, os outros participantes fizeram a escolha uns anos mais tarde. O participante 4 ainda acrescenta que esta aproximação com o violoncelo se deu pelo contacto com a orquestra e pelo aconselhamento de professores. Todos manifestam um gosto especial pelo instrumento, a obsessão pelo som e o prazer de explorar e conhecer a música, *ser estudioso das suas componentes, guloso de informação e prática* (participante 3).

Todos conhecem festivais de violoncelo, sendo que o participante 1 apresenta um conhecimento mais alargado. Em alguns não lhes reconhece o nome, mas sabe que existem em determinada cidade ou país. Todos partilham o conhecimento dos festivais realizados em contexto nacional, como o *Festival Internacional de Violoncelos de Santa Cristina* e o *Festival do Violoncelo na Metropolitana*, assim como do *Fórum de Violoncelos em Madrid* (organizado pela violoncelista e pedagoga Teresa Macedo) e o *Cello Biennale Amsterdam*. Três dos participantes apresentam conhecimento sobre o *RioCello*, e outros dois apresentam cinco em comum: o *Festival do Royal Northern College of Music* em Manchester, o *Festival de Violoncelos de Ouro Branco e Minas*, o *Kronberg Academy Festival* e o *Festival International de Violoncelle de Beauvais*. Para além destes, como mencionei, o participante 1 ainda refere o *Festival Piatigorsky*, o *Cellofest*, o *Vivacello Festival* na Rússia, o festival organizado pelo Denis Severin na Ucrânia, o *Festival Pablo Casals* e um outro festival realizado na China (que se trata do *SuperCello*). (questão 2)

Os participantes partilham os meios de acesso à informação sobre festivais de violoncelo que se tratam maioritariamente via internet e através de alunos, colegas e amigos. O participante 1 ainda acrescenta que esta informação lhe chega graças a revistas específicas de música e pela grande rede de contactos que detém no mundo musical. (questão 3)

Quanto à participação em festivais de violoncelo, tanto como ouvintes e performers, apenas dois dos professores de violoncelo participaram das duas formas, sendo que foi já por volta dos seus 40/50 anos, e num dos casos, uma única vez. O participante 1 não participou como ouvinte, mas participou uma vez como performer no *Festival do Violoncelo da Metropolitana* há cinco anos atrás, o participante 2 no *Festival Internacional de Violoncelos de Santa Cristina*, e o participante 3 participou como performer no *Fórum de Violoncelos de Madrid* e no *Festival do Violoncelo em Lisboa*, por ele organizado. (questão 5)

Relativamente às viagens com o violoncelo os participantes partilharam a experiência que têm tido a viajar com o violoncelo, seja para festivais, masterclasses, dar aulas, orquestras, apresentarem-se em público ou

apenas estudar, visto que nem todos marcaram presença em festivais de violoncelo. É consensual entre os participantes que viajar com o violoncelo é dispendioso, visto que o instrumento não pode ir no porão por ser demasiado perigoso, e para isso precisaria de uma caixa especial igualmente cara. O participante 1 acrescenta que a experiência é horrível, porque o violoncelo é um (...) *estorvo muito grande em aeroportos, aviões, autocarros, comboios, caminhar com o violoncelo, passagens e companhias aéreas que não estão habituadas ao facto de lewares o violoncelo ao teu lado*. Contudo, dois participantes apresentam uma visão mais positiva. O participante 4 afirma que viajar com o violoncelo é uma experiência excelente pela razão pela qual estamos a viajar e o participante 15 acrescenta que o violoncelo acaba por ser uma companhia para a viagem e que, por vezes, desencadeia interação com outras pessoas que demonstram interesse pelo instrumento e atividade. (questão 6)

Todos os participantes concordam que a participação num festival de violoncelo, seja como ouvinte ou como executante é uma mais valia enorme e uma experiência enriquecedora, tanto pela *riqueza violoncelística e musical enormes por escutar grandes violoncelistas, reportório do violoncelo e novo reportório* (participante 1), como pela troca de ideias, partilha, oportunidade de afunilar conhecimentos, convívio e conversa entre pessoas com o mesmo foco de interesse e pela criação de uma rede de contactos com outros violoncelistas e professores. O participante 3 acrescenta ainda que é uma *Oportunidade de ouvir vários violoncelistas, estímulo de um clima de clã, abrir portas a estudantes que querem estudar com professores presentes no festival, conhecer pessoas com quem nos podemos identificar humanamente e instrumentalmente*. (questão 7)

Todos os participantes recomendam os festivais que conhecem, anteriormente mencionados, pela *programação absolutamente incrível* (participante 1) e pela *possibilidade de contactar pessoalmente com grandes músicos (que) traz incontáveis benefícios, musicalmente e humanamente*. (participante 3) – questão 8

Relativamente às atividades em festivais de violoncelo, o que mais agrada aos quatro participantes é o lado humano, social e de partilha de

conhecimento e experiências que se promove. O convívio entre colegas, o *contacto presencial e troca de ideias e abordagens com outros violoncelistas, ouvir, vê-los e falar com eles* (participante 2) e ainda consiste na *música, a partilha de experiências e caminhos alternativos. A camaradagem dos almoços e dos copos depois dos espectáculos!* (participante 3). O participante 4 acrescenta que um festival é criado para alunos e também para professores, onde é possível que esta partilha de conhecimento e experiência possa ser posta em prática. Para o participante 1 todas as atividades são do seu agrado, pois enumera as *Palestras, luthiers a tirar dúvidas, mostrar novos instrumentos e arcos, diferentes concertos e formações em que o violoncelo é protagonista, masterclasses*. (questão 9).

Neste ponto relativo às atividades novas que os participantes gostariam de ver presentes num festival de violoncelo, houve a apresentação de várias ideias. O participante 1 refere que as atividades novas poderiam passar pela maior abertura e promoção de concertos e atividades que englobem todas as formas e géneros musicais de forma a mostrar a versatilidade do violoncelo. Os participantes 1 e 2 concordam que as mastesclasses deveriam ser abertas a mais violoncelistas de diferentes níveis e idades, mesmo até a pessoas que não seguiram ou não querem seguir carreira de violoncelo, mas que são apaixonadas pelo instrumento. O participante 3 refere que o evento musical deve ser enquadrado *de um modo em que a música apresentada possa ser apreciada ao seu mais alto nível*. Acrescenta ainda que devem ser incluídas mais atividades de lazer e polivalentes em termos do teor das atividades e em grande número para poder ser um festival que agrade a todos, fator que o participante 4 sublinha. O participante 2 sugere a presença de técnica Alexander, palestras e seminários com a participação das pessoas sobre educação postural, métodos de estudo individual, estratégias, psicologia da música. (questão 10)

Para os participantes o objetivo da criação de um festival é proporcionar aos ouvintes e performers o encontro, a aprendizagem e o contacto com outros artistas, tanto nacionais como internacionais, trocar informações sobre repertório, questões de pedagogia, tudo que o engloba o mundo do violoncelo. Numa perspetiva de professor de violoncelo e organizador de

um festival de violoncelo, o participante 3 refere que o objetivo da criação de um festival é *Oferecer aos meus pares a possibilidade de apresentarem programas de sua exclusiva responsabilidade, escolhendo o programa a seu bel prazer, podendo com isso revelar-se intimamente ao público. Não prescindi, igualmente, da possibilidade de dar uma oportunidade @s meus colegas mais jovens.* (questão 11)

Dos quatro participantes, apenas um não teve alunos da sua classe a participar em festivais de violoncelo. Não resta nenhuma dúvida de que, na opinião dos quatro participantes, a participação em festivais de violoncelo teve e tem realmente impacto na performance dos seus alunos. O participante 1 diz que esta participação é uma «Mais valia em termos técnicos, inspiração, motivação, evolução dos violoncelistas como performers.», o participante 2 menciona que *Como violoncelistas e músicos, abre a mente das pessoas, é estimulante, contagioso e inspirador;* e o participante 3 reforça as ideias anteriores e acrescenta que um festival de violoncelo pode ser uma forma de *Integração na futura comunidade musical, neste caso, violoncelística. Atuarem perante os seus pares dá-lhes a dimensão das suas possibilidades e da sua ambição.*

O participante que não teve alunos a participar em festivais de violoncelo tão pouco participou, explicando que apesar disso, na sua visão, a participação num festival pode ser benéfica. Aponta razões como a experiência e a partilha com outros músicos, e a inspiração que um festival de violoncelo pode trazer, bem como uma maior motivação para estudar, o contacto com alunos de outras escolas e diferente repertório, e de ser uma forma de viajar e receber a mensagem de uma pessoa diferente de forma diferente e de conhecer outras pessoas que, de certa forma, marcam o caminho. (questão 12)

Relativamente à questão da participação de violoncelistas em festivais de violoncelo, quer seja como ouvintes ou executantes, seja impactante na sua evolução como performers, os participantes reforçam o que mencionaram na resposta acima dando ênfase à inspiração que um festival de violoncelo pode trazer, assim como o contacto com outras pessoas que é sempre positivo, a recolha de feedbacks de outros professores e colegas, diferentes

opiniões e a oportunidade de assistir a aulas e outras formas de tocar. O participante 3 ainda acrescenta:

A naturalidade com que se apresentam, deixando de lado todo o tipo de comparações ou escutas negativas. Meio ideal de encontrarem a sua voz pessoal, revelar a originalidade sobre a qual o seu caminho musical será feito. (questão 13).

Mais uma vez, esta questão não é consensual, pois o participante 1 refere que o violoncelo não é conhecido pelo grande público em Portugal, mas sim em países em que as culturas musicais são muito fortes. O participante 2 responde que não é conhecido, mas que nos últimos anos tem evoluído muito a nível de projeção, o que leva à resposta do participante 4 que indica que o violoncelo é cada vez mais conhecido graças ao maior número de oportunidades que são criadas nas escolas para conhecer o instrumento. O participante 4 diz que o grande público *É capaz de conhecer e gostar do seu lado sonoramente agradável.* (questão 14)

Todos os participantes professores de violoncelo já participaram na organização de um festival de violoncelo à exceção de um deles que, em resposta à questão seguinte - *Gostaria de tornar real algum festival de violoncelo* -, indica que *Talvez não um festival de violoncelo, também pelo trabalho que dá, mas que tem vontade de criar e estar à frente artisticamente de um evento musical*, sendo que um pouco mais intimista do que um festival da dimensão de um festival de violoncelo. (questão 15)

De acordo com as experiências dos participantes, o público adere a iniciativas como um festival de violoncelo, mas trata-se tanto de um público mais especializado, como é o caso dos violoncelistas que aderem bastante e a procura por parte deles é imensa, como um público local que já está habituado a ir assistir a concertos, e, acrescenta o participante 4, se aposta nas redes sociais for forte. (questão 16)

Relativamente à seguinte questão do guião dos professores de violoncelo, os participantes referem que um festival poderá trazer interesse pelo violoncelo por parte de um público que não está inserido no meio musical, pois *mesmo pessoas que não são da área vão interessar-se pelo violoncelo*

(participante 1), também se o festival for bem publicitado e apresentar «eventos com reportório mais fácil de ouvir, concertos ao ar livre para o grande público. Explorar música popular e outros estilos de música.». Um dos participantes responde que não sabe responder a esta questão. (questão 17)

Nenhum dos participantes comprou alguma vez CD's num festival de violoncelo. (questão 18)

A resposta à questão *O que acha da criação de festivais de violoncelo na era digital* foi uma pergunta que levantou vários aspetos, pois o participante 1 responde que *É uma mais valia o festival existir presencialmente e que seja transmitido por streaming*, no entanto, o participante refere que seria *Uma pena e dececionante ser só online*. O participante 3 indica que acha bem a criação do festival online (...) *se continuar a haver público. Com dignidade e justiça para os músicos, o digital é possível*; e o participante 4 colmata dizendo que é sempre positivo que exista o festival em formato online, mas que a parte humana e social ia ser comprometida. (questão 19)

O participante 4 indica que é espetacular que exista o festival a ser também transmitido em streaming para ser de acesso a um maior número de pessoas, mas todos os participantes partilham a opinião de que *Ver da internet é impessoal e não tem, de longe, o mesmo impacto, em termos de som, em termos de tudo* (participante 1), também porque (...) *toda a parte humana criada à volta do festival não ia acontecer* (participante 4) e valorizam muito *A presença no local, sentir o músico a respirar, estar em contacto físico* (participante 1). O participante 3 ainda acrescenta que *O acto musical é circunscrito essencialmente a um espaço em que a emoção d@ violoncelista possa alcançar as pessoas aí presentes, Todos os actos importantes da vida são íntimos: amor, a comida feita na cozinha, o concerto na sala de concertos. Com apoio de uma boa tecnologia, o concerto pode ser transmitido em excelentes condições, mas nada substitui a oferta dos músicos no devido local*. (questão 20)

No final da entrevista, apenas o participante 4 acrescenta que *Tudo o que se passa à volta do violoncelo é espetacular e extremamente interessante. Não conheço ninguém que não goste de violoncelo*. (questão 21)

4.5.2. Análise Violoncelistas Profissionais e Organizadores de Festivais de Violoncelo

Todos os participantes partilham um gosto enorme pelo violoncelo e, de forma geral, depois do primeiro contacto com o instrumento, quer tenha sido a tocar ou a ouvir um concerto, ficavam imediatamente inclinados a aprender, a saber música e, passado pouco tempo, não restavam dúvidas quanto à carreira a seguir. O participante 10 reforça a ideia e acrescenta: *If I really want to try what it is to be a cellist, it's now. I just found and It was in Brussels and after the first year, I wasn't even wondering anymore. For me it was clear that it was what I wanted. It was just obvious.* Parte dos participantes começou as aulas desde cedo (entre os 7 e os 12 anos) por incentivo de familiares (alguns músicos e outros não), gosto pelas aulas de violoncelo e o contacto com a música em geral, e o participante 6 refere ainda que foi *Muito encorajada a seguir pelo percurso académico de qualidade, o que foi também um aspeto muito importante na decisão.* O participante 9 afirma também que o gosto pelo violoncelo e a decisão de enveredar numa carreira profissional como violoncelista *has been a kind of a normal process. (...) it's sort of day by day process. I think that I understood that it was my real passion maybe when I was 12/13. I started very young and I really love music and cello. And it was kind of always my dream. But there's not exactly one day or one period, it's this living with music that becomes normally, naturally, like eating, like sleeping.* A decisão de se tornarem violoncelistas surgiu entre os 12 e os 19 anos, neste último apenas num dos casos. (questão 1)

Todos os participantes da categoria dos violoncelistas profissionais conhecem festivais de violoncelo, sendo que o participante 5 afirma que conhece poucos, pois tem mais informação sobre cursos que incluem outros instrumentos, e o participante 6 admite que, em opção aos festivais de violoncelo, de forma geral, sempre procurou mais masterclasses de violoncelo para trabalhar com um professor específico. Todos têm conhecimento do *Cello Biennale Amsterdam* e do *Festival Internacional de*

Violoncelos de Santa Cristina (deste festival apenas os violoncelistas portugueses desta categoria) e o *Kronberg Academy* é também um festival conhecido exceto por um dos participantes. O participante 7 apresenta um conhecimento mais abrangente sobre festivais de violoncelo, pois apresenta 11 festivais: *Cello Biennale Amsterdam*, *Kronberg Academy*, *Cello Akademie of Rutesheim*, *Belgium Cello Society*, *Klaipeda* (Lituânia), *Cello Cesis* (Letónia), *Piatigorsky Cello Festival*, *Aronson Cello Festival* (EUA), *Festival de Violoncelos de Ouro Branco* e o *Belo Cello* (Brasil) e os *Violoncelos de Santa Cristina* e os restantes conhecem à volta de 4, sendo que alguns deles não sabem identifica-los com exatidão, apenas sabem da existência do festival num determinado país ou cidade. (questão 2)

De uma forma geral, a forma mais frequente de aceder a informação sobre festivais de violoncelo é a partir da internet (redes sociais, *YouTube*, *musicalchairs*) e através de professores e amigos do mundo da música. Os participantes 6 e 7 referem também a informação transmitida através de panfletos impressos que chegam quer à instituição onde trabalham (por exemplo, a *Orquestra Gulbenkian*), quer quando eram alunos numa instituição superior de música. O participante 8 acrescenta a consulta na *Revista STRAD* da qual é subscritor e lê regularmente, e o participante 9 refere ainda o conhecimento de determinado festival pelo convite a participar no mesmo como performer.

Dos seis participantes, apenas o participante 5 não marcou presença como ouvinte ou executante num festival de violoncelo. Dos restantes 5 todos foram ouvintes e executantes de uma a três vezes em idades compreendidas entre os 21 e os 26 anos e em festivais como a *Kronberg Academy* (participantes 6 e 7), no *Cellofest* (participantes 9 e 10) e o participante 8 no *Festival do Violoncelo* em Lisboa. (questão 4 e 5)

Todos os participantes viajam com o violoncelo, quer seja para concertos, masterclasses, cursos, aulas, e o participante 6 indica que, relativamente a festivais de violoncelo, apenas viajou com o próprio instrumento quando foi participar como executante. Relativamente à experiência de viajar com o instrumento, todos concordam que consiste numa ótima experiência, mas que se torna cansativa e limitadora pelo transporte do violoncelo e

pela logística complicada que com ela advém. A questão mais complicada é a compra quase obrigatória do *extra-seat* que, por si só, torna a viagem mais dispendiosa, algo difícil de evitar porque não há segurança suficiente no porão para o transporte do violoncelo, a não ser que o violoncelista tenha uma caixa especial de voo, que é igualmente cara. No entanto, apesar desta contrariedade, o participante 10 acrescenta que, uma das vantagens (isto quando as companhias antecipam e sabem de antemão que irão receber uma pessoa que traz consigo o *extra-seat*, o que nem sempre acontece) é que, na maior parte das vezes, neste caso, os violoncelistas, têm prioridade na entrada no avião, e o participante 5 partilha ainda que *Viajar com o violoncelo é viajar em boa companhia, boa experiência de viver e transportar o nosso próprio instrumento pelo mundo.* (questão 6)

Relativamente à participação num festival de violoncelo, seja como ouvinte ou executante, é consensual que a mesma tem bastante influência no percurso de quem participa, pois pode ser uma experiência muito positiva, gratificante e um momento que *can be very important and very informative for musician, and especially in this case for a cellist* (participante 9), onde podemos ter contacto com *Lots of inspiration and learning* (participante 10). Ainda que, segundo o participante 8, sejam duas experiências distintas, pois *O executante pode promover interação e relação com o professor com quem até possamos querer estudar, haver partilha de informação e experiência. Como ouvinte, é sempre enriquecedor, aprende-se imenso a ouvir, tanto professores como outros músicos do festival a tocar;* e o participante 7 ainda acrescenta que *é Muito importante a participação das duas formas pela forma compacta e intensiva com que é possível adquirir conhecimentos, absorver informação, inspiração e experiência, conhecer outros violoncelistas, outras formas de tocar, de interpretar e de encarar o mundo do violoncelo e da música.* De acordo com os testemunhos dos participantes a participação num festival ajuda à inspiração, traz vontade de estudar, possibilita o conhecimento de outras obras com diferentes interpretações, promove o contacto com outras pessoas, pois junta muitos violoncelistas de nacionalidades diferentes vindos de diversos contextos e escolas, o que por si só é uma mais valia pela partilha de ideias, experiências e conhecimento, como salienta o participante 9:

(...) if you go to a cello festival, you can get know a lot of other cellists and you can listen to a lot of other cellists. So there is this relationship with other cellists and it's always good even just to connect and to share tips and listening to cellists is very good because each musicians and cellists are different, you can take something from all of them.

Segundo o participante 8 consiste numa *ajuda mútua para sermos o melhor que conseguirmos*. O participante 6 reforça a ideia e refere que:

É obrigatório participar em atividades em que se conhece outras realidades diferentes da nossa. Dias de grande concentração de paixão e entusiasmo pelo violoncelo. Algo especial que liga toda a gente e isso é muito inspirador e produtivo.

O participante 10 partilha uma experiência que revela uma vivência em festival de violoncelo, tanto como violoncelista e organizadora, e afirma que:

Suddenly we have a lot of different cellists in one place at the same moment. It's everything in the short time. You really understand what touches you more, which direction you want to go, learn about what is also your personal. And for a cellist who would participate, you get to know people better because maybe you are playing with other cellist. Creating some contacts maybe for the future, if you have later your own festival, you maybe want to invite some people that you met. You get to meet new teachers. If you want to take more masterclasses later or you even want to go study with them, it's a way to just meet people, also get inspiration and maybe some keys and some tools for the future. Also the experience of the performance and get feedbacks from your own colleagues and friends. (questão 7)

Os participantes recomendam os festivais que tiveram a possibilidade de vivenciar (como é exemplo o *Festival Internacional de Violoncelos de Santa Cristina, Kronberg Academy, Cello Biennale Amsterdam, Cello Akademie Rutesheim, Cellofest*) pela excelente experiência que tiveram, pela vasta oferta de atividades e pela *qualidade dos professores convidados e violoncelistas. Encontro dos melhores professores e violoncelistas do mundo,*

curiosos do violoncelo e da música em geral. Espírito que se vive à volta do violoncelo (participante 6). Os participantes 9 e 10 especificam mais um determinado festival de violoncelo e realçam a importância da cidade e da instituição em que são criados e se proporcionam, e do ambiente que se gera ao longo dos dias do festival: (questão 8)

It takes place in this beautiful institution that is the Sibelius Academy so you can smell there this musical atmosphere and it's very stimulated. The level of the people playing is very high and the level of the cellists that are around of this system, even masterclasses, is super high. So I really recommend it. Everyone is very cool and very nice and this is very important you feel like home in this situation (participante 9 sobre o Cellofest, Helsínquia).

There's so many things happening and it's well organized. The place is beautiful. There was very good option for the students sleep. Bach and Breakfast concert quite nice, then many masterclasses, many great concerts. I have a very good memory of the gala concert as well. I think it's just a good community, it's like a good moment of sharing around the cello. When you are a cellist or you love the instrument, it's like only people who share the same passion. There's a good energy there. I also got somehow my idea of my diploma exam to my master final exam to play the Dutilleux Concerto when I watched Nicolas Alststaedt playing it (participante 10 sobre o Cello Biennale Amsterdam).

Os participantes 6 e 7 referem que todas as atividades podem ser importantes e estimulantes e o que o grande interesse de um festival de violoncelo é a condensação de vários tipos de atividades (masterclasses, concertos, palestras de pedagogos ou luthiers). No entanto, das atividades inseridas num festival de violoncelo os concertos são os mais apreciados, pois, como refere o participante 10:

I still prefer concerts, because maybe that's really when you get touched and also you get inspiration and you also discover maybe new pieces. The festivals bring some forgotten pieces that are not often played and suddenly, because there's a theme about, theme concerts or something like that, suddenly you discover something new.

O participante 8 reforça a ideia do participante 10 quanto ao enorme interesse que é a presença de estreias de obras contemporâneas e o participante 5 também partilha que é onde consegue reter e absorver mais informação que ouve, pois tem mais espaço para pensar. Em segundo lugar vêm as masterclasses, segundo o participante 10:

(...) because you hear a lot, you learn a lot when you hear what is their way of thinking of those masters, for example, how they think their own playing, what they have to say, because usually what is behind the playing is also very interesting.

E ainda, novamente, o encontro com outros violoncelistas, pois, de acordo com o participante 7, as *Experiências mais marcantes podem ser vividas numa simples conversa de café com violoncelistas que acabámos de conhecer*. O participante 9 refere ainda uma situação da vida profissional de um músico que é uma realidade e que a existência e consequente experiência num festival consegue atenuar:

Meeting with the other cellists, because in my life, in my experience, there are not so many occasions for staying with people that play the same instrument as you. A lot of time you travel for concert, you are with other musicians, but it's not exactly the same thing, really. You feel like you are in the same squad when you meet other cellists. (questão 9)

Quanto às novas atividades que poderiam ser integradas num festival de violoncelo, todos os participantes apresentam ideias diferentes, mas três dos participantes (5, 6 e 9) concordam que deve haver uma componente mais forte na criação de um ou mais ensembles de violoncelos (junção de diferentes participantes do festival e, por exemplo, criação de pequenos grupos entre estudantes) pela troca e convívio entre alunos *where they can talk about practising and share some tips, to have this exchange of information and experience* (participante 9), isto porque:

Sometimes with the teacher there is this some sort of stranger feelings, sometimes very cold situations and you don't feel comfortable to ask some personal tips. It could be nice to talk about these things with people of

your age and your kind of activities (participante 9).

A outra atividade em comum relativamente aos participantes 6 e 10 é a existência de palestras e momentos de conversa aberta entre toda a comunidade do festival, como por exemplo, a criação de um *Laboratório* em que todos tocam técnica e falam de questões técnicas e musicais. Abrir horizontes aos estudantes e interessantes com disciplinas transversais ao violoncelo.» (participante 6) e, acrescenta ainda o participante 10:

(...) some kind of lectures where would be more questions and answers maybe more for students who wants to have answers to how to develop, their carrier, their future, how to think. (...) this kind of advice moment for the young cellist. (...) where all the older masters could share or simply could answer the questions that are there, maybe.

Quanto a opiniões diferentes relativas a outras atividades novas, o participante 7 menciona que:

É improvável que ainda se possa inventar ou ter alguma ideia que outros ainda não tiveram, mas nunca vi a análise a vídeos e gravações – haver intercâmbio de opiniões e sensibilidades que pode ser muito instrutivo. Como na masterclass normal, mas num contexto mais analítico.

O participante 5 refere que poderia haver atividades de culinária (cozinha de diferentes países, já que estamos a falar da junção de diversas nacionalidades e culturas num só festival), a ideia da *Existência de luthiers* (...), *principalmente para perceber o mecanismo do instrumento, ver como se encerda um arco, tirar dúvidas, coisas pequenas que podemos fazer e não são ensinadas, ver como se faz. Experimentar diferentes sets de cordas* mencionada pelo participante 8, e, por fim, referindo que tem quase a certeza que não é algo novo, o participante 10 sugere:

a moment that we could have more fun maybe like having things like different concepts of concerts, maybe some “cafe concert”. Something less traditional, maybe in the evening in a bar and having a specific program theme. (questão 10)

Todos os participantes concordam que são múltiplos os objetivos da criação de um festival, como, por exemplo, a possibilidade de *Promover*

relações, uma troca e um encontro de ideias à volta do que é tocar violoncelo, quer a nível académico, quer profissional. (pois) Juntos podemos ir mais longe (participante 6) e sobre este objetivo o participante 9 acrescenta ainda que:

(...) from this meeting with all these ways of playing cello, that are very different in the world, but every country has a sort of own style and this meeting is very important. Among a lot of people with different feelings, with different personalities, there's a good purpose just for creating this kind of a cello meeting.

Outro dos objetivos apresentados consiste na criação de (...) *oportunidades de promoção na carreira, difusão da imagem e dos artistas* (participante 8). O participante 7 afirma que um dos grandes objetivos da criação de um festival, que acaba por consistir quase que numa definição de festival, é promover (...) *o intercâmbio de experiências e conhecimentos com os diversos intervenientes, gerando uma dinâmica especial e só possível num evento compacto e de curta duração*. O participante 10 partilha uma opinião um pouco mais particular, visto que refere que a criação de um festival depende do contexto histórico, geográfico e cultural do sítio em que é desenvolvido. Acrescenta ainda que o:

Cello is just a fashion right now. Cello offers a lot of possibilities. I think it's also a way to open a window to the world and share, share what we have and also bring to our small world the differences of the world of what exists and organize this moment of sharing. Then we have to give and receive also. I think that was for us the main reason and creating this atmosphere of sharing that was very important (sobre a organização do Cellofest em Helnsínquia). (questão 11)

Neste grupo de 6 participantes, apenas o participante 10 teve alunos a participar em festivais de violoncelo e partilha que é algo que sempre recomenda, porque: (questão 12)

(...) you need to experience things in life, what you will be as an artist depends of your experiences and not only on the technical level, but also on a human level, an emotional level. When you travel, when you go somewhere, when you meet different people, when you go even though you

have fear but if you go then you will learn. You will learn something and you will get inspired. Because sometimes it can happen that in classical music, we hear all the time that we need to practice so much and then it's easy to get blocked maybe in your small practicing room doing your scales and everything you should be doing. Then you spend all your life in these small rooms and you miss the point of life in a way, you miss influences, inspirations to add all the colours you need. But I think there is so much to learn when you see what other people are doing and what they have to say with their art.

Relativamente à questão Em que medida pensa que a participação de violoncelistas em festivais de violoncelo, quer seja como ouvintes ou executantes, seja impactante na sua evolução como performers?, todos estão de acordo que esta participação, seja de uma forma ou de outra, trata-se de experiência que levamos para a nossa vida profissional, tanto da parte musical como da social, visto que é Positivo e impactante no desenvolvimento e evolução como violoncelista e pessoa (participante 5). O participante 6 realça esta última ideia e afirma que a participação em festivais de violoncelo é fundamental, pois Permite uma expansão, um questionamento dos nossos horizontes, diálogo, troca de ideias que nos faz evoluir enquanto violoncelistas e seres humanos, torna-se Impactante pelos conhecimentos adquiridos, mas sobretudo pela abertura de horizontes que possa surgir da audição e do contacto com violoncelistas com diferentes estilos, escolas e mentalidades (participante 7). Os participantes 9 e 10 acrescentam ainda que:

You can have a lot of experiences, and you can copy from other musicians and this is maybe the best teaching form I think we have. And as a performer, it is even very stimulating because you will play for a lot of other cellists that exactly know what you're doing, what you're playing, know your pieces, so it can be very hard and very good reason to practice (participante 9).

(...) Suddenly you discover a new player or a new piece or something that maybe you want to add in your next repertoire and concerts. The feeling of this site, of what you see. Sometimes you observe and sometimes you

suddenly admire a gesture, the type of movement that the cellist is doing or something that is very comfortable. It can be something that matters to you or really something that you find interesting, you will try to find it in yourself. It's about finding what is for yourself this thing that you've seen and somehow including it in your own playing. I think you can also really learn cello also by admiring or by this visual inspiration also. Meeting people, because you get to talk about things, you discover other ways of doing what you do. Global inspiration that you get. And people also dislike sometimes and when you dislike something still you learn something. I think when you actually like it or not, you still learn about what you want to do and how you will create your future, your relation to music (participante 10).

O participante 8 dá ênfase a estas últimas ideias apresentadas pelos participantes 9 e 10, referindo que a participação em festivais de violoncelo é impactante na evolução dos participantes como performers, porque as performances ao vivo permitem:

(...) fazer uma análise do porquê de fazermos de uma determinada forma e podermos experimentar coisas diferentes. Desfrutar do momento musical e ver ao vivo para analisar tecnicamente. Ver, ouvir e perceber como poder melhorar e trabalhar (...) ver como determinada pessoa toca que pode ajudar nos nossos próprios problemas técnicos. (questão 13)

Um vez mais, as respostas divergem um pouco quanto ao conhecimento do violoncelo por parte do grande público e não só por parte de violoncelistas que não partilham a mesma nacionalidade e contexto. Os participantes 5, 9 e 10 (português, italiano e belga) defendem que atualmente conhecem o violoncelo pelo (...) *próprio som do instrumento que chega muito ao coração, toca as pessoas* (participante 5); o participante 10 partilha que:

(...) more and more I find people who love cello, even people who are not themselves musicians. I have a feeling that it's becoming more popular. Also, it has been used in many like pop group, pop music groups or sometimes jazz. I think we see a bit more outside the classical world as well and probably it's making it more popular, more accessible to different kind of music.

Exemplos destes grupos são os *Apocalyptic* e os *2Cellos*. No entanto, o participante 10 também refere que se lembra de ter situações como alguém a comunicar com ele com expressões do género de *Oh, look, there is a guitar*. Ainda que nem todos os participantes partilhem a opinião de que o violoncelo é conhecido pelo grande público, todos reconhecem que este conhecimento por parte de uma comunidade geral tem vindo a crescer progressivamente, tanto fora do país como em Portugal, pela *Maior divulgação do instrumento e aumento do nível de ensino que também tem contribuído. Cada vez mais gente a tocar violoncelo com bom nível* (participante 6) e (...) *cada vez mais há mais pessoas a conhecer o violoncelo, obras novas, concertos para estrear, é um instrumento bastante divulgado a esse nível* (participante 8). O participante 7 afirma ainda que o *Grande público, não-melómano e menos formado e informado sobre o âmbito da música erudita, reconhece mais facilmente instrumentos como o violino, o piano ou a flauta, por exemplo*. À luz deste conhecimento existente ou não do instrumento, o participante 6 aponta um outro fator atual que pode explicar o desconhecimento do violoncelo por parte do grande público: o *Circuito da música clássica continua bastante restrito às principais salas de espetáculo e a um circuito pequeno e fechado*. (questão 14)

Somente dois dos seis participantes já tornaram real um festival de violoncelo, sendo que, no caso do participante 7, se realizou quando tinha entre 15 e 16 anos no âmbito de uma prova em contexto académico que se traduziu num mini-festival de violoncelo na sua terra natal. Este participante afirma ainda que *Em Portugal, seria fantástico poder criar um festival de violoncelo multifacetado e com projeção internacional*. Quanto ao participante 10, a organização de uma primeira edição de um festival de violoncelo foi já em contexto profissional quando tinha 26 anos, contando já com uma segunda edição deste mesmo festival neste presente ano de 2021. Dos 4 participantes que não passaram pela experiência de participar na criação e organização de um festival de violoncelo, 3 deles apresentam uma grande vontade de o fazer. O participante 6 partilha que (...) *gostaria muito. Não só como profissional, mas também na parte ideológica e organizacional*, dado que são questões que o apaixonam, assim como o diálogo e troca de ideias com outros profissionais da área. O participante 8

refere que gostaria muito, mas confessa que não é a pessoa ideal com atitude e espírito para juntar pessoas, o que pensa serem requisitos necessários para a organização de um festival, e ainda acrescenta que os festivais dão muito trabalho e não se imagina a lidar com algo do género. O participante 5 é o único que não mostra muito entusiasmo na criação especificamente de um festival de violoncelo, *porque precisa de muito tempo*, acrescenta, mas gostaria de criar um festival de música de câmara para todos os instrumentos. (questão 15)

Todos os participantes pensam que o público cada vez mais adere a iniciativas como festivais de violoncelo que apresentam algo mais direcionado para o instrumento, talvez não a todas as atividades por ele proporcionadas, mas principalmente aos concertos incluídos na programação. No entanto, alguns indicam que esta adesão pode depender de diversos fatores, como, por exemplo, a organização do festival, como diz o participante 9: *(...) that depends on the way you organize because you have the public that really feels if something is professional and very well done and when it's just something improvised*; a publicidade, a criação de atividades que promovam uma interação mais direta com o público e uma compreensão mais clara do que é o trabalho e a vida de um músico, o envolvimento da comunidade e cidade onde se realiza ou a quantidade de edições com que já conta, o seu prestígio e a sua visibilidade. De acordo com estes pontos, o participante 6 testemunha que esta adesão por parte do público depende de uma *(...) boa divulgação e iniciativa o mais abrangente possível para chegar a todos. Envolver a cidade e comunidade, seja acolhendo em casa estudantes ou profissionais do violoncelo, preços especiais na restauração, voluntariado*. O participante 7 acrescenta que para uma boa adesão ao festival *(...) na maior parte dos casos são necessárias várias edições para conseguir estabelecer e solidificar o projeto. Sobretudo nos casos em que as organizações não contam logo à partida com grandes apoios logísticos e financeiros*. O participante 9, relativamente à interação com público, refere que:

(...) you really need to involve the public with you. Maybe even with some extra activities to create contact and to explain the musician work to the public, this interaction to explain them, because sometimes it's something

they just don't know about, and I think they would love to know something more about our lifes as a musicians.

O participante 10 partilha uma realidade em específico, a finlandesa, com a qual ficou surpreso pela quantidade de público que vai assistir a concertos e também masterclasses que eram abertas ao público inseridas num festival por ele criado, e refere que:

(...) we're lucky to have people in general that like music. (...) in Finland (...) cello (...) becomes very popular in a way. And we also got very nice feedbacks from the festival, they would be very interested on again. Also who are not musicians and who came to some masterclasses, they were like open masterclasses, and who were really happy about what they discovered. I guess we managed to do something good in a way to open those doors and make it very accessible to anybody anyway. Because I think a festival is always something that... a feeling of... It's not like the normal concert series, it's something special happening only once and I think it attracts some interests of what would be there this time, which country and who is playing, what is this special menu this week. And what we did also with Bach, Cello Suites, it was also very special because it was in this new place, the new library, which is really a place that is made for the citizens of the city, it was thought as a some kind of a city living room that you can share and everything.

O participante 8 acrescenta que esta adesão nos tempos atuais pode também dever-se (...) à facilidade que há das pessoas viajarem de um lado para o outro. (questão 16)

Todos os seis participantes concordam, quatro deles sem dúvidas, que um festival poderá trazer interesse pelo violoncelo por parte de um público que não está inserido no meio musical, porém, claro está, que depende (...) *de como for organizado o festival. Deve haver atividades que despertem o interesse pelo próprio instrumento* (participante 5). Por outro lado, com certeza poderá trazer interesse pelo violoncelo, pois consiste num *Pretexto para as pessoas se juntarem, ouvirem música, conhecerem outras pessoas. Terem elas próprias iniciativas comunitárias que as deixam mais felizes e a sentirem-se mais incluídas* (participante 6), *É uma excelente forma de*

*conhecer o instrumento em várias facetas (se o conceito do festival assim permitir) e de conhecer repertório que, noutros contextos, seria mais improvável ouvir (participante 7), um festival de violoncelo (...) pode, de certa forma, também angariar pessoas que estão fora do meio musical. Há muita gente que não tem formação em música e que gosta imenso do violoncelo» (participante 8) e este mesmo participante realça ainda a questão da existência de *sponsors* nas orquestras que patrocinam o lugar de um ou mais instrumentistas porque gostam muito de ouvir música, conhecem e têm muito interesse, mas nunca estudaram música.*

Nenhum dos participantes alguma vez comprou CD's num festival de violoncelo. O participante 8 partilha que há uns anos para cá tornou-se tudo muito online e que tem muitos CD's, mas já os comprou há muito tempo. O participante 10 acrescenta que num dos festivais em que participou não havia CD's à venda.

Em relação à criação de festivais de violoncelo na era digital, o participante 7 afirma que *Hoje em dia é quase imperativo ter consciência que os recursos digitais são fundamentais para uma divulgação mais eficiente, e inclusivamente para criar outros meios de interação com o público*. Todos os participantes concordam que o que a era digital nos proporciona atualmente é uma vantagem e uma ferramenta incrível para o festival. Desde consistir numa forma adicional de promoção do mesmo a poder chegar, estar acessível e dar a possibilidade de experienciar o ambiente, na medida do possível, ao maior número de pessoas, que por vários motivos não se puderam deslocar, como, por exemplo, pelo encargo económico que a presença num festival acarreta. Porém:

(...) fazer e ouvir música ao vivo é insubstituível e único. Cada concerto é diferente do outro, cada público é diferente, nunca sentimos da mesma forma a mesma peça musical. Um festival deve ser um espaço de partilha, de convívio menos formal, contacto com novos públicos - sentir em comunidade (participante 6).

O participante 10 remata esta ideia com o seguinte testemunho:

I still believe that the power of live concerts is something you cannot

reproduce online. You don't get touched the same way behind the screen. I enjoyed a lot but I can tell that it's not the same. When you're not behind the screen, the exchange is direct. There is no filter. Which can happen, it's never the same.

No entanto, mesmo considerando que o festival não é:

(...) a mesma coisa do que estar na presença dos músicos, dos professores, com todos os envolvidos (e ser) muito diferente comparativamente à experiência que se tem em casa a assistir a aulas, concertos e workshops a partir de um vídeo (participante 8).

Considera que o formato online é essencial hoje em dia. O participante 9 apresenta uma outra sugestão, defendendo que é muito importante que exista o festival online em adição ao formato presencial, algo que também é referido pelo participante 10, mas este último levanta questões quanto à viabilidade dos mesmos:

Maybe we could think at least of at the same time share online, I mean, I wonder how it would be like if we do both. If people would still come to see the concerts, I don't know, of course some people still come, but I wonder how it could be.

O participante 9 acrescenta ainda que:

(...) it's very good to have these sort of online side of the festival, you must have it, it's very important. But if you ask me about just having online festival (...) it's something I don't believe too much that is the right way.

O participante 5 levanta uma outra questão que considera ser um dos lados negativos do formato online que está relacionada com a exposição numa masterclass que considera ser um momento mais íntimo onde é suposto aprender e errar, e o mesmo está a ser passado em direto.

Relativamente à existência de um festival a ser transmitido em *streaming*, todos os participantes partilham a opinião de que pode ser positivo, interessante também pela ideia de globalização e uma opção ótima se não houver oportunidade de lá estar fisicamente. No entanto, *(...) a experiência "ao vivo" é insubstituível em variadíssimos aspetos (participante 7), (...)*

perde-se muito numa aula online. Trabalhar com a experiência do som acústico que é única e insubstituível (participante 6), Não há contacto visual, proximidade, maneira como respiras a música e a acústica (...) os músicos vivem para o público, precisam de uma sala cheia e não de uma câmara (participante 5), tudo questões a nível humano, social, técnico e performativo que são cruciais na vivência da música e que ficam de fora num festival online.

Apenas 3 dos participantes acrescentaram algo mais às suas entrevistas, como foi o caso do participante 5 que definiu festival na palavra partilha, explicitando que num festival existe partilha de vivência e experiência com todos os intervenientes. O participante 9 partilha a sua opinião relativamente à atmosfera que deve ser criado num festival e o que ele possibilita:

I think when we organize these kind of things it's important to have the right main ideas, like roots of a trees, to really decide what purposes we want to carry on, what goal we want to achieve. The most important thing in this kind of situations is the interaction that has to be more free, even between professor and students to create this feeling of family. This feeling that not exists when you are at school, when someone is putting a mark on you, that is very bad and it doesn't help anyone, it just helps frustrated people, and we just want to grow up all together. So I guess this is very important to have this feeling of family.

O participante 10 acrescenta um testemunho que revela uma vivência real de um festival de violoncelo e todos os sentimentos e emoções que com ele podem advir, assim como todo o gosto pela partilha e união de esforços em comunidade:

What I think is really beautiful in festivals, not only cello, but actually festivals in general, it's this gathering. I think it's really something special and I remember like when you were there for the gala concert in Helsinki. You were playing in the last piece, this Klengel. So this moment, I was like, this is why we do that. You know, like those feelings, all those voices together and beautiful music. And I think it was like so strong and also so touching and it's like we did it, you know. All those people coming from so

many different places, no conductor, just this will of doing something good together, you know? And we really were together and it was very powerful. And I think that's a good, a good reason to put all this effort, and I think it's remembers our human nature in a way, the good part, and encourage maybe people to have hope maybe. In the end I think hope is important. The final message is that we are able to work together if we want. We are able to do great things together.

4.5.3 Análise Alunos de Violoncelo Nível Superior

Nos participantes alunos de nível superior a escolha do violoncelo para uma carreira profissional partiu de diferentes contextos, idades e fatores, no entanto é de notar que metade destes participantes (4) cresceu numa família de músicos, ou mesmo num ambiente em que a música (neste caso, música clássica) estava presente, como é o caso dos participantes 11, 12 (que menciona *Ever since I can remember, I have been surrounded by the sounds of music!*), 15 e 16. É também interessante constatar que estes últimos participantes tiveram o seu primeiro contacto com a música e começaram as aulas de violoncelo muito cedo, com idades compreendidas entre os 3 e os 6 anos de idade. O participante 11 experimentou todos os instrumentos e o violoncelo foi o que o cativou mais, para além de que gostava muito da música em conjunto, como orquestra e música de câmara, o que ajudou na decisão de prosseguir uma carreira profissional aos 17 anos. O participante 12 começou com aulas de piano e violino aos 3 anos e conta que *I remember hearing, and really listening to Yo-Yo Ma's interpretation of "Swan" and being moved. I knew from that moment that the cello would be my destiny.* O participante 15 sempre quis aprender música e na altura de escolher o instrumento só havia violoncelo e violino, e por ter gostado de experimentar e por influência do pai que preferia o violoncelo, decidiu-se por este instrumento. O que o impulsionou a continuar e a seguir uma carreira profissional foi o facto de ter tido sempre um bom acompanhamento e cada vez foi gostando mais, de se superar ano após ano e tornar-se cada vez ser melhor. O participante 16 teve também o contacto com a música desde muito cedo e partilha que o momento importante e

chave no contacto com o violoncelo foi quando viu pela primeira vez um VHS de um mini documentário do quinteto “A Truta” de Schubert com Jacqueline du Pré, Perlman, Zukerman, Mehta e Barenboim. Acrescenta ainda que (...) *não foi só ouvir o violoncelo, mas ver a personalidade da Du Pré (...)*. Conta também que a mãe (violinista) tinha uma amiga violoncelista que os visitava regularmente, porém o momento em que começou a encarar o violoncelo com mais seriedade foi quando teve uma masterclass com o Márcio Carneiro e por volta dos 14 anos de idade estava já decidido a prosseguir uma carreira profissional de violoncelista.

À exceção dos casos anteriores, o participante 18 não nasceu numa família de pais músicos, mas toca violoncelo desde os 5 anos e conta que na altura lhe foram apresentados outros instrumentos, no entanto foi com o violoncelo que criou mais empatia, pois houve também um momento de demonstração da professora da escola em questão. Foi com 14/15 anos de idade, na altura de decidir o curso a seguir, que se decidiu pelo violoncelo. De seguida, temos um caso mais particular do participante 17 que partilha que a verdade é que:

(...) o violoncelo foi-me atribuído devido às minhas características físicas quando eu decidi fazer provas na Escola Profissional de Artes de Mirandela aos meus 12 anos de idade. Na realidade eu tinha escolhido o contrabaixo.

No caso dos participantes 13 e 14, o encontro com o violoncelo aconteceu de forma inesperada. O participante 13 ouviu o *Prelúdio da Suíte I de J. S. Bach* aos 9 anos de idade tocado pela professora que viria a ser a sua. O instrumento cativou-o muito e por volta dos 13 anos decidiu seguir para uma carreira profissional como violoncelista. Quanto ao participante 14, conta que não foi propriamente à procura do instrumento, mas quando lhe mostraram o instrumento em contexto de concerto e teve o primeiro contacto, que lhe chamou muita a atenção. A partir deste momento e do início das aulas, *surgiram coisas maravilhosas, como viagens com o instrumento* e isso cativou-o a seguir uma vida acompanhada do violoncelo aos seus 15 anos de idade. É inevitável dar a conhecer cada um dos casos, mesmo que com as suas semelhanças, pois cada uma destas situações e

percursos é particular e contém um crescimento e um caminho de anos que foi feito na companhia do instrumento e com tudo aquilo que os rodeava. (questão 1)

Todos os participantes alunos de violoncelo de nível superior, à exceção de apenas um que é americano, (sendo que todos os outros são portugueses) conhecem festivais de violoncelo, sendo que, por vezes, não se recordam especificamente do nome do festival, mas fazem uma descrição rápida do mesmo e indicam em que cidade ou país ele se realiza. Os participantes conhecem entre 3 a 6 festivais de violoncelo e os que são de conhecimento comum são os *Violoncelos de Santa Cristina* (no caso dos participantes portugueses) e o *Cello Biennale Amsterdam* (todos); 5 conhecem o *Kronberg Academy* e o *Piatigorsky Cello Festival*; 3 conhecem o *SuperCello*, o *Cellofest* e o *Cello Akademie Rutesheim*. Todos os outros festivais mencionados são do conhecimento singular de cada um, como é o caso do *Belo Horizonte* (participante 11), um festival no Canadá (participante 12), um na Polónia (participante 16), *Melbourne Cello Festival* (participante 17) e, finalmente, o *Cello Zutphen Academy* (participante 18). O participante 15 acrescenta que acredita que há mais, mas que ainda não são tão divulgados. É de notar que o conhecimento sobre festivais de violoncelo não é muito abrangente, pois alguns dos participantes referem que no momento da entrevista estavam a enumerar aquilo que lhes “vinha à cabeça”, e, no caso de alguns festivais, a informação não era muito concreta. (questão 2)

Os participantes acedem à informação sobre festivais de violoncelo maioritariamente através de professores de violoncelo (muitas vezes a recomendar, professores que fazem parte da organização e/ou que apenas dão masterclasses em festivais), pela sugestão de amigos e colegas (alguns que já frequentaram um ou mais festivais), via internet (pesquisa online, redes sociais e YouTube), em concursos e em panfletos da instituição de ensino que frequentam ou onde vão tocar (questão 3).

Apenas três dos oito participantes estiveram presentes como ouvintes num festival de violoncelo, sendo que o participante 14 conta já com 4 participações (aos 15, 17, 19 e 20 anos de idade) e o participante 13 uma participação aos 19 anos de idade (questão 4).

O participante 15 não esteve presente em nenhum festival de violoncelo, mas partilha informação sobre a sua experiência no mundo do violoncelo em geral e, de forma específica, nos *Dias do Violoncelo em Kassel* (uma semana com masterclasses e palestras à volta do violoncelo). Todos os outros 7 foram executantes num festival de violoncelo. O participante 11 participou como violoncelista e professor de violoncelo com 24 anos e todos os outros participaram como performers em idades como 8, 15, 19, 20 e 22 anos, de uma a três vezes, à exceção do participante 12 que afirma que participa desde os seus 8 anos de idade em festivais de violoncelo e de cordas todos os anos, às vezes a vários no período do verão (questão 5).

À semelhança dos profissionais, os participantes deste grupo, estudantes, tentam sempre levar o violoncelo consigo, principalmente quando são executantes, pois, como aponta o participante 16, *é importante levar o violoncelo porque os festivais, para além de serem um local de aprendizagem e contacto com outros violoncelistas, são também um local onde nos damos a conhecer, por exemplo a um professor, por isso tocar no nosso próprio instrumento para termos as condições mais favoráveis e tocarmos ao nosso nível.* e o participante 12 acrescenta ainda que *This is such a regular part of my travels that it seems odd to think I would go to a festival without my cello.* Há algumas exceções. Por exemplo, o participante 11 menciona que para o festival em que participou como professor e performer, foram cedidos instrumentos. Adicionalmente, diz que leva o violoncelo apenas se for executante e os participantes 13 e 14 acrescentam que este transporte do instrumento depende das situações, da distância e do preço dos voos.

As opiniões relativas à experiência de viajar com o violoncelo são sempre um tanto díspares, e dependem da experiência de cada um. Para o participante 18: *Tem corrido tudo bem, eu viajo sempre de avião e com todas as companhias nunca tive um único problema, são sempre muito simpáticas, atenciosas, nunca puseram qualquer entrave no extra-seat - , sendo que o único inconveniente é o encargo económico redobrado.* Outros que revelam que (...) *Besides the expense, moving around with a cello and luggage in town can be quite tiring* (participante 12) e (...) *é um problema de ser violoncelista e teres que carregar o violoncelo para onde quer que seja* (participante 16). De um modo geral, o grande problema consiste na

compra do extra-seat (no caso da viagem de avião), pois a maior parte dos violoncelistas não tem flightcase, ou então optar pelo transporte do instrumento no porão especial para bagagens fora de formato, algo que pode não ser tão seguro. O participante 14 acrescenta ainda que:

Depende da companhia aérea, ou se vamos de comboio ou carro. Há companhias de comboio mais “cello-friendly”, se temos espaço para pôr o cello ou se é preciso bilhete adicional. No avião corre bem se temos extra-seat e se as companhias estão bem informadas. (...) Há sempre possibilidade de haver problema no detetor de metais.

O participante 16 conta também que:

(...) certas companhias arranjam sempre problema com o transporte do violoncelo (...) aviões mais pequenos em que os assentos são mais próximos uns dos outros e o violoncelo não cabe, e depois é uma complicação, ou não consegues passar pelo corredor, ou ficas sempre presa com o violoncelo nalgum lado (...).

Há ainda um outro problema associado que faz com que este encargo económico de transporte do instrumento possa inviabilizar a ida a um festival, tanto porque o evento se possa realizar noutra país ou mesmo porque possa acontecer em época alta em que os voos estão muito caros, e aí, revela o participante 15, que é preciso pensar e ponderar a decisão para ver se valerá mesmo a pena. Em contrapartida, há dois testemunhos relacionados com a companhia insubstituível e agradável do instrumento e o que ela possa proporcionar: (questão 6)

All the same, nothing beats playing on your own instrument!
(participante 12)

Violoncelo é sempre o amigo que nos acompanha (...) gosto imenso de viajar com ele. É sempre interessante e uma aventura, conheço pessoas e faço sempre amigos (participante 15).

A participação num festival de violoncelo, seja como ouvinte ou executante (os participantes concordam que *Tanto a ouvir como a tocar, é crucial para o desenvolvimento de qualquer músico* (participante 17), consiste, de acordo com os 8 participantes, num momento crucial de muito crescimento

enquanto músicos e pessoas. Promove a partilha de ideias, dificuldades e pensamentos, e, de certa forma, um alargamento do leque de oportunidades, tanto para ouvir e tocar, como para viajar, conhecer outras pessoas e conhecer melhor o mercado nacional e internacional no âmbito profissional. Relativamente às masterclasses, elas permitem conhecer professores (...) *com grande capacidade de síntese e análise que conseguem dar luzes que podem mudar a nossa abordagem musical (...) obrigam-nos a questionarmo-nos (...) dão-nos ferramentas para trabalhar* (participante 16). A participação é também importante, pois é um local onde há a *Junção de músicos e mestres do violoncelo excelentes a falar, tocar e ensinar* (participante 13) e o conhecimento a nível internacional, quer de locais, quer de novas pessoas com diferentes níveis e experiências (questão 7). Os testemunhos são muito semelhantes:

Aprender com professores e com colegas. (...) É realmente uma inspiração para mim ver como trabalham vários dos nossos "ídolos" do violoncelo e conhecer as ideias por trás das suas performances, é algo que me inspira e me dá vontade de trabalhar cada vez mais (participante 17).

(...) importante ter várias masterclasses e contacto com diferentes professores, mesmo aqueles com que não nos identificamos tanto, também nos põem a refletir, a filtrar e a tirar o essencial para nós (participante 18).

I look for opportunities to grow from listening to others. While I cannot attest to changing my approach as a result of festival attendance, I am certain that my appreciation for other perspectives has most certainly widened and deepened from witnessing other masters at the craft (participante 12).

(...) novas ideias, lidar com pessoas diferentes (...) evoluis na tua maneira de tocar, tanto com professores como com outros participantes com quem dá para conviver, estudarem juntos e partilhar ideias e dicas (...) a vida de músico é muito fechada, aprende-se muito e é muito gratificante falar e estar com outras pessoas que tocam de formas diferentes da nossa (participante 15).

Os festivais de violoncelo que os participantes recomendam são aqueles pelos quais passaram (o *Cello Biennale Amsterdam*, o *Cellofest*, o *Cello Akademie Rutesheim* e o *International Cellofestival Zutphen*) e depois há a situação do participante 15 que não participou em nenhum, mas conta a experiência que teve nos *Dias do Violoncelo em Kassel* (que já foi mencionada na questão 2) e revela que o recomenda porque, para além de haver momentos de *Alexander Technique* todas as manhãs com alunos e professores, o que acabava por criar uma forma muito saudável e natural de conhecer o grupo e relaxar, havia também uma componente de música de câmara que o participante considera muito importante para se aprender a ouvir e não *estarmos focados apenas na nossa parte*, o que promove um contacto mais próximo com o grupo e maior partilha. Relativamente aos festivais mencionados acima, eles são recomendados porque: (questão 8)

Experiência única, oportunidade de ter contacto com violoncelistas tão presentes no panorama atual, com outros colegas violoncelistas com quem podes partilhar as tuas experiências, conhecer pessoas que estudam em escolas diferentes, vir a conhecer escolas que não conhecias, professores que se calhar te interessariam que tu nem sequer sabias que existem. Acho que é bom pela partilha de informação, experiências, formas de tocar... Nível também da execução do violoncelo, motiva qualquer um (participante 11 sobre a participação no Festival Belo Horizonte).

Pelas masterclasses, os concertos de jovens músicos e praticamente todos os grandes violoncelistas que se reúnem lá (participante 13 sobre o Cellofest).

Festival que me abriu a mente para muitas outras possibilidades de usar o violoncelo e me fez evoluir como violoncelista e músico em geral. A dinâmica do festival foi algo que superou as minhas expectativas em relação ao festival e o contacto com músicos de nível superior ao meu também me cativou imenso (participante 14 sobre o Cellofest).

A organização é muito boa, havia diariamente um concerto de professores ou dos participantes das masterclasses, o que é muito bom ter a possibilidade de ir todos os dias ouvir gente a tocar muito bem (...)

variedade de masterclasses (...) ambiente do festival muito relaxado, ausência de barreira entre professores e alunos, espírito do festival bastante amigável e acolhedor (...) variedade de pessoas numa grande orquestra de violoncelos (para além dos habituais, havia também amadores, miúdos, pessoas que tocam só por hobby – variedade de violoncelistas) (participante 16 sobre a Academy of Rutesheim).

Variedade de concertos, músicos, ideais encontradas lá é realmente impressionante, é daqueles festivais em que não há tempo morto de manhã até à noite e ainda temos de escolher o que vamos ver porque como há tanta coisa a acontecer não dá para ver tudo. Recomendo vivamente (participante 17 sobre o Cello Biennale).

(...) experiência que tiras daí, do conhecimento todo que aprendes e a oportunidade também de conviveres e conheceres pessoas novas, novas culturas também, diferentes formas de pensar, é tudo uma aprendizagem, tudo faz parte de uma evolução. E porque eu acredito que nós artistas e músicos não sejamos só violoncelo. Temos muito mais coisas para mostrar enquanto tocamos (participante 18 sobre a experiência no Cello Biennale e o International Cellofestival Zutphen).

Das atividades inseridas num festival de violoncelo as que agradam mais aos participantes são a formação de um ou mais ensembles de violoncelos para a partilha e trabalho com outros violoncelistas de níveis iguais ou superiores, acabam por ser uma forma fácil de comunicar e criam momentos especiais. Outra das atividades são as masterclasses pela (...) *criação de bom contacto com professores de alto nível que nos dão ideia geral do que podemos evoluir (participante 14)* e, acrescenta o participante 15 de forma entusiasmante, que as masterclasses ainda se tornam mais cativantes quando são dadas por um determinado professor com o qual já temos vindo a sonhar há algum tempo, e quando podemos assistir aos concertos desses mesmos professores: *É um sonho tornado realidade quando se vê a nossa inspiração a tocar, é muito melhor do que ouvir um CD (participante 18)*. Desta forma, encadeamos os concertos que são também uma das atividades de principal interesse pela variedade de programa e intérpretes de personalidades diferentes, descoberta de novas obras e a

presença de estilos de música variados.

A existência de *luthiers* e instrumentos de *luthiers* foi também abordada por dois participantes (16 e 17) que referem que pode ser um momento para percebermos o que é que funcionaria melhor no nosso violoncelo, experimentar arcos diferentes, pois (...) *é uma semana que está inteiramente dedicada ao violoncelo* (participante 16). Relativamente a opiniões que foram únicas e pontuais entre os oito participantes, encontramos três. O participante 12 partilha que o que mais lhe agrada são as (...) *opportunities to perform with new performers, especially when we are taking on previously unexplored or unusual works*. O participante 15 menciona as:

Palestras em que os alunos possam questionar o professor. (...) Haver uma vertente mais pedagógica, um festival que chegue a todos e não só aos solistas e violoncelistas com mais facilidades. Haver também um lado mais pedagógico para próprios violoncelistas que um dia querem ser professores.

Por fim, o participante 14 que acrescenta ainda que o contacto social possível num ambiente, contexto e atmosfera de festival, para além de todas as atividades aqui descritas, é realmente muito importante. (questão 9)

Os participantes apresentam ideias diferentes, mas também semelhantes, como é o caso de existir no festival o envolvimento da comunidade e da cidade onde ele se realiza através de, partilha o participante 14:

Atividades em diferentes locais em que houvesse uma interação maior com a sociedade local (...) dar visão maior da cidade em que está a acontecer o festival (...) conexão das pessoas com o conhecimento da cidade (...) concertos em espaços pouco habituais e união do violoncelo com tudo o resto.

E ainda, acrescenta o participante 16, *Emphasize and promote invitations to community members who might otherwise not have the opportunity to partake*. Para uma forma mais eficaz de o fazer, sugere também o participante 16: (...) *add interactive, dynamic activities for children*. A maior interação entre todos os intervenientes dos festivais é também algo que gostariam de ver

implementado de uma forma mais presente através da criação de ensembles de violoncelos, sejam ouvintes ou executantes. Segundo o participante 13, um *Festival construído na base de uma relação menos formal entre mestres e alunos. (...) Partilha de experiências (...) conhecer as pessoas não só como músicos*. Adicionalmente, o participante 16 sugere que exista (...) *aulas de Técnica Alexander (...) é importante a existência de alguém que esteja mesmo direcionado para essa área, que tenha investido tempo para explorar todos esses fenómenos psicológicos que existem*; e o participante 11 a organização de *Palestras sobre preparação mental e física antes de um concerto e para o dia a dia*, pois defende que toda esta preparação tem um percurso regular. Os participantes 17 e 18 partilham a opinião de que os festivais de violoncelo poderiam investir um pouco mais no *Conhecimento de novos instrumentos, novos luthiers ou archetiers, materiais que façam os violoncelistas também procurar por outros sons, outras sonoridades, outras cores* (participante 18) e a existência de (...) *mais instrumentos para venda nos festivais, é algo que não é fácil de conhecer e temos constantemente de viajar para visitar luthiers* (questão 10).

São vários os objetivos da criação de um festival apresentados pelos participantes, sendo que, de forma resumida, estes focam-se essencialmente na experiência proporcionada aos participantes ativos, neste caso, violoncelistas ou até outros instrumentistas que vão ter alguma performance juntamente com violoncelo em concerto, ao público e na atmosfera, que pode ser relaxada e desafiante ao mesmo tempo, e ambiente criados à volta de um evento de grande dimensão que, como refere o participante 17:

(...) é feito não só para violoncelistas, mas para entusiastas do instrumento e público em geral, a variedade é sempre tão grande que acaba por haver público para todas as atividades. É basicamente uma festa à volta do instrumento em que todos os gostos se tentam satisfazer.

Três dos participantes mencionam que um dos grandes objetivos da criação de festivais é este mesmo, *Agradar aos participantes e público (...) trazer diversidade de pessoas*, algo que se pode conseguir, acrescenta novamente o participante 13, através da (...) *diversidade de estilos de música (...) pessoas*

que olham para o violoncelo com diferentes perspectivas (...) e graças também a uma Boa organização horária para aceder a toda a informação e programação do festival (participante 13).

Para além do objetivo de trazer um grande número de pessoas para um festival, um outro é que estas pessoas venham de diferentes países e culturas, (...) *porque cada país tem a sua maneira de ensino, a escola russa, a escola francesa (...) haver partilha de informação e tornar a situação muito mais enriquecedora e gratificante (participante 15).* Os participantes 14, 16 e 18 dão mais ênfase à experiência como performers e a partilha de conhecimento, vivência e experiência dos artistas e professores convidados, e, de acordo com eles, os festivais encorajam e devem: (questão 11)

(...) mostrar formas e perspectivas diferentes de ver uma carreira violoncelística e o mundo violoncelístico que está confinado normalmente àquilo que nos rodeia nas nossas cidades habituais (...) elevarmos a nossa qualidade em performance e estarmos em contacto com pessoas que já passaram por muitas fases que nós ainda não passámos (participante 14).

Criar um período de tempo em que os participantes estão 100% emergidos na música, no seu instrumento (...) juntar um número muito grande de pessoas de partes diferentes do mundo com experiências diferentes, que estudam em sítios diferentes ou com níveis de aprendizagem diferentes e tentar oferecer o máximo que for possível através da oferta de todas as atividades e experiências (...) levar aquele interesse que um aluno à partida terá pelo instrumento, que existe obviamente no seu dia a dia, dentro do contexto de classe ou de escola, no caso de ainda ser aluno, e levá-lo ao extremo (participante 16).

Instrumental festivals encourage scholarship, networking, and opportunities to relish in performing for a high-caliber audience. The atmosphere is both relaxed and charged. I enjoy the energy! (participante 12)

Nenhum dos participantes nesta categoria teve alunos presentes em

festivais de violoncelo. No entanto, o participante 11 partilha a experiência que teve como professor no festival Belo Horizonte e revela que a participação ativa dos alunos no festival consistiu numa nova perspetiva para o futuro deles através do contacto com outros violoncelistas já numa fase mais profissional, a transmissão de conhecimentos, métodos e rigor (questão 12).

É consensual entre os participantes que a participação de violoncelistas em festivais de violoncelo, quer seja como ouvintes ou executantes, é realmente impactante na sua evolução como performers, por se tratar de uma experiência significativa, valiosa, enriquecedora e crucial pelo contacto com diferentes realidades, abordagens, conhecimento, um mundo em que a partilha, convívio e contacto entre pessoas é um dos pontos chave para o impacto que possa trazer no percurso de qualquer pessoa como músico e ser humano. Esta vivência acaba por ganhar um valor ainda maior porque estamos a falar da presença em: (pergunta 13)

Momentos motivadores que abrem os horizontes para formas de tocar que também nos transmitem empatia porque vemos pessoas com as mesmas dificuldades que nós e que as superaram. Acho que é importante como forma de motivação, para termos novos objetivos a alcançar (participante 11).

De um evento criado à volta do violoncelo que:

(...) permite ao intérprete conhecer, durante um curto espaço de tempo, muita informação, muitas perspetivas, receber muitas influências, vários pontos de vista diferentes sobre a música ouvindo, tocando, ouvindo professores a falar, conhecendo experiências de vida. Tudo isso acho que serve para enriquecer aquilo que um músico tem como experiências para transportar para a sua música e performance (participante 13).

Como ouvinte, ficamos em contacto com outras perspetivas, e como performer simplesmente dá-nos imensa bagagem, estamos em situação de palco mais uma vez. Muitas vezes os festivais juntam pessoas que nunca conhecemos na vida e que têm maneiras completamente diferentes das nossas de ver a música e, por vezes, abrem-nos a porta para um mundo

completamente diferente (participante 14).

Se vais a um festival e estás lá o teu violoncelista favorito, que gostas muito de ouvir e estás a ouvi-lo a tocar e vêes como ele está em palco a tocar para as pessoas, acaba sempre por ser muito inspirador para ti. Quando tu vais logo na semana a seguir estudar vais-te estar a lembrar o quão confortável ele estava, as ideias musicais e o que tu sentiste, e acho que isso faz com que no próximo concerto que tenhas a tocar o teu repertório, vais sempre tentar buscar esse bocadinho e tentar transmitir isso ao público que te está a ouvir. Acho que te ajuda sempre a ver como os grandes fazem e como tu também podes fazer (participante 15).

Possibilidade que existe nessas circunstâncias de ouvires muita gente diferente a tocar, estares exposto a centenas de violoncelistas (...) pode ter muito impacto na forma de tocar ter contacto com gente da tua idade ou mais ou menos da tua idade que toca num nível muito alto e, claro, num concurso tens essa possibilidade, mas aí o ambiente raramente é tão amigável, tão saudável (...) opiniões diferentes, ideias novas (participante 16).

Acho que o contacto direto com professores e alunos é crucial para a evolução de qualquer violoncelista (participante 17).

Vai ter sempre um impacto muito grande. Eu acho que toda a experiência, todo o conhecimento que se absorve de lá contribui para que tu cresças e evoluas enquanto artista em performance. Se tu estiveres num festival, numa masterclasses ou a assistir a um concerto e estiveres atento a todas as coisas que se passam, o que dizem, como tocam, observares a forma como pegam no arco, o conjunto dessas observações todas e de todas as notas também que formos tirando ao longo dos dias do festival, e se aplicares, passa pela aplicação dessas próprias experiências em nós próprios, se as soubermos aplicar de forma correta e coerente também, isso sem dúvida nenhuma vai fazer com que evoluamos muito enquanto performers (participante 18).

Quanto à popularidade do violoncelo junto do grande público, a maior parte dos participantes considera que o violoncelo é cada vez mais

conhecido, tanto no panorama nacional como internacional, ainda que o participante 14 indique que este conhecimento e o público em geral dependam da cidade e do país em questão: *Em Portugal diria 50% de conhecimento*; e acrescenta que *O violoncelo poderia ter um impacto ainda maior no país como instrumento e como voz de mais causas sem ser só a música*. Os participantes referem que este conhecimento tem vindo a crescer por razões que se prendem com a emancipação cada vez mais evidente do violoncelo como instrumento solista, como explicita o participante 17 - *(...) cada vez mais (...) um instrumento solístico, não só na música clássica, mas também em vários outros géneros de música*; com o aparecimento do violoncelo em diferentes contextos que não só albergam a música clássica, como é o caso do Yo-Yo Ma que se dedica a todo o tipo de música e, como indica o participante 16, *(...) maior abundância e variedade que é o violoncelo em música mais comercial, pop, rock (...)*, como é o caso dos *Two Cellos* que reúnem uma grande comunidade de fãs. De acordo com o participante 13, este fator faz com que as pessoas pesquisem mais sobre o instrumento e as diferentes sonoridades por ele produzidas, por isso grupos como este acabam por ter um papel importante na difusão do nosso instrumento dentro de um público mais amplo e *(...) ajudam a acabar com o preconceito que a música clássica é só para as elites* (participante 16). Finalmente, o facto de haver cada vez mais pessoas a aprender, a tocar violoncelo com muito bom nível, tendo em conta altos padrões de qualidade, e a existência de mais informação disponível. Apesar de, por vezes, ainda haver, como refere o participante 15 *(...) aquela dúvida de que é uma guitarra ou um bandolim (...) se uma pessoa explica que é um violoncelo, acho que já associam*. Os participantes 12 e 13 acrescentam ainda que: (questão 14)

O violoncelo tem vindo a crescer no mercado e tem caminho para crescer ainda mais (participante 13).

I believe that the cello is increasingly recognized by the general public. While some still regard the cello as a large violin, many seem to recognize its unique place in the musical arena. In recent times, the cello has been featured in popular music (...) this lends to its increasing appreciation (participante 12).

Apenas o participante 17 colaborou na organização de um festival de violoncelo, o *Festival Internacional de Violoncelos de Santa Cristina*. Os participantes 12, 13 e 14 demonstram uma grande vontade de fazer parte da criação de um festival, pois, segundo o participante 12, *I thoroughly enjoy the high-energy and creative opportunity that contributing to festival development might offer*; o participante 13 partilha que a grande razão desta vontade prende-se por (...) *poder criar em Portugal com os meus amigos mais próximos de violoncelo, dar visibilidade ao nosso país nesse aspeto*; e o participante 14 revela que esta organização permitiria *Pôr em prática algumas ideias que já tive que englobam uma variedade grande de estilos sempre com o violoncelo. (...) Trazer ideologias, crenças, transmitir toda a cultura que se encontra à volta da música*. Os participantes 11 e 17 apresentam respostas que revelam mais receio quanto às dificuldades associadas e encargos acrescidos à criação de um evento desta dimensão, e o participante 11 refere que não teria capacidade para o fazer sozinha, mas aceitaria se lhe pedisse colaboração. O participante 17 acrescenta que gostaria de planear e executar um festival de violoncelo (...) *apesar de pensar que isso seria uma grande dor de cabeça* (questão 15).

Relativamente à questão sobre a adesão do público a iniciativas como festivais de violoncelo, os participantes apresentam opiniões divergentes. Cinco dos participantes concordam que o público adere se houver uma publicidade bem feita, o participante 14 refere que *Depende da maneira como é apresentado ao público em geral. Deveria ser acrescentado algo mais à performance para abranger mais público*; e o participante 15 que há adesão se (...) *for algo que dê para alcançar qualquer tipo de pessoa*. O participante 17, ainda neste último grupo de opinião, afirma que cada vez mais há a presença, tanto do público em geral como de músicos que querem participar em festivais, referindo que na maior parte dos festivais os músicos são escolhidos por vídeo e, na maior parte dos casos, não há espaço para todos participarem ativamente como *performers*. O participante 12 diz ainda que *I do believe that many members of the general public are curious about cello/string festivals*.

Os outros três participantes apresentam alguns problemas que podem explicar a razão pela qual a presença do público não é tão assídua em festivais de violoncelo. Segundo os participantes 13 e 18, *Festivais de música erudita e de violoncelo são frequentados por público específico* (participante 13) e *Estes festivais normalmente vão ao encontro a um determinado tipo de público, uma determinada procura por aquela música, tem a ver com aquilo com que o público se identifica* (participante 18). Outra das razões existe porque, de acordo com os participantes 13 e 16, a participação em festivais (...) *é feita por parte de alunos de música ou músicos, pois estamos a falar de (...) muitas horas de música, aulas, concertos, estudo* (participante 16); adicionalmente a estes aspetos, estudantes de outras áreas e até mesmo músicos de outros instrumentos não vêm a festivais de violoncelo, algo que pensam que deveria mudar em relação a estes últimos, visto que, como afirma o participante 13 (...) *todos podemos aprender uns com os outros e olhar para os outros instrumentos com um conhecimento maior*. O participante 15 acrescenta ainda um outro obstáculo que é a questão financeira, porém afirma que (...) *todo o violoncelista, todo o músico, tem sempre gosto em participar neste tipo de projetos*. Por fim o participante 16 fala-nos de um festival em específico, *Cello Akademie Rutesheim*, que acontece numa cidade pequena, dinamizando-a. Conta que (...) *os concertos trazem uma grande diversidade de público, nomeadamente as famílias que acolhem participantes do festival que se interessam muito pelo dia a dia de um músico, questões musicais, a cultura do país da pessoa em questão (...) o festival acaba por ser uma experiência diferente para as pessoas locais que normalmente não recebem turistas e assim contribuem também para o bom funcionamento do festival a assistir a concertos e a receber participantes* (questão 16).

Ainda que os participantes 13 e 18 refiram que o festival deve estar bem construído, de forma que o público realmente preste atenção ao que se está a passar (participante 13) e que as suas atividades devam ser pensadas de forma a tentar chegar ao público que não está dentro da área (participante 18), todos os participantes concordam, alguns sem qualquer dúvida, que um festival poderá trazer interesse pelo violoncelo por parte de um público que não está inserido no meio musical: (questão 17)

(...) é impossível não interessar. Acho que é impossível não se sentir motivada pelo menos a experimentar o instrumento (participante 11).

(...) I believe that with increased exposure, the general public will continue with their interest with this fascinating instrument (participante 12).

Pode muito bem cativar muita gente para ouvir mais violoncelo e outros estilos, e para investigarem mais sobre as várias culturas que os estilos musicais representam (participante 14).

Dos oito entrevistados, apenas três compraram CD's em festivais de violoncelo. O participante 15 partilha que gosta muito de comprar CD's, porém, hoje em dia, quando tem a intenção de ouvir algum intérprete ou CD específico é mais recorrente utilizar o Spotify (questão 18).

São vários os aspetos que se levantam relativamente à criação de festivais de violoncelo na era digital. Para começar, e à semelhança dos testemunhos da generalidade dos entrevistados anteriores, todos os participantes deste grupo concordam, mais uma vez, que a era digital traz variados benefícios e vantagens, mas que o formato físico é o mais enriquecedor, e insubstituível, e que a transmissão online deve existir como um complemento. Como afirma o participante 12:

Cello/string festivals are as important or more so in the advent of the digital age. I have no problems with technology; however, I believe that digital reality should live in concert with and not replace live and personal experiences such as that which the cello/string festival can offer.

Compreendem que o formato online *É sempre benéfico, pois permite alcançar um número muito maior de pessoas* (participante 16), pois é bom para aqueles que não têm a possibilidade de estar presentes, o que faz com que a oportunidade de assistir ao festival se abra a todos, e, afirma o participante 13, que *(...) o mundo digital é um meio para tornar os festivais ainda mais objetivos e com mais adesão. Teriam condições para serem cada vez mais crescentes.*

Uma outra questão se levanta relacionada com o tipo de participação no festival. O participante 16 revela que apesar de recomendar sempre a participação no festival presencial e achar que o streaming não é um

substituto da experiência real no local, afirma que *Se estiveres interessada em ouvir as masterclasses de um professor ou um concerto em específico, claro que é ótimo, é uma possibilidade que temos agora, que te permite alcançar um público muito mais vasto e isso é o lado positivo* e, de forma adicional, o festival sendo transmitido em *streaming Também pode abrir o apetite para pessoas que não têm toda a certeza se querem seguir este caminho profissional (...) ou até estarem um bocado indecisas sobre a participação num festival, e isso talvez possa funcionar como convite para alguns participantes* (participante 16). Ainda sobre este tópico e os benefícios e contrapartidas que surgem da questão da criação de um festival transmitido em *streaming* abordados pelos entrevistados, o participante 15 afirma que *É interessante porque consegues aprender na mesma, consegues ouvir o que é que o professor tem para dizer e o que ele te está a aconselhar. No entanto, como participante, gostas de estar lá e o professor vai-te ajudar ou vai-te mostrar, vai ter o contacto de te mostrar (...)*. O mesmo participante acrescenta ainda que *Um festival virtual sim funciona, mas vai só focar-se num aspeto, enquanto no presencial poderia focar-se em muitos mais. Num festival quando juntas diferentes culturas e partilhas informação, estás a conviver e depois podes discutir pessoalmente. Acho que isso é muito importante e num festival virtual falta esse convívio*. O participante 14 levanta um outro problema pois afirma que *(...) de maneira geral, com a globalização, ligação fácil a todo o mundo, as pessoas acham que já viram tudo só porque navegaram na internet. O festival aparece e dá razão para as pessoas viajarem, para verem pessoas diferentes e terem experiências novas. (...) Importante nesta era digital que tanto nos fecha em ecrãs pequenos e nos ilude* (questão 19).

Em relação à criação de um festival transmitido em *streaming*, os participantes concordam que o aspeto positivo é o festival online poder chegar a um número muito maior de pessoas e aumentar o leque de público, pois se não houver condições para ir, é na mesma acessível e a melhor das hipóteses. Sobre este ponto, o participante 14 acrescenta ainda que *Depende do objetivo do festival. Se servisse para atingir zonas remotas onde as pessoas não têm qualquer capacidade de deslocação para um festival, acho que seria relativamente interessante*. No entanto, o participante 13 partilha que para o executante seria uma experiência mais limitada e, de

acordo com o participante 14, (...) *se fosse um festival para abranger uma comunidade europeia que tem facilidade de deslocação entre os países, acho que não iria ter um impacto tão positivo no sentido em que iria diminuir a quantidade de experiência pessoal.* O participante 12 conclui ainda que, apesar dos aspetos positivos da criação do festival online, este somente deve complementar o festival em formato presencial (questão 20).

Para uma última questão em que houve abertura para os entrevistados partilharem o que quisessem sobre o tema, os testemunhos obtidos foram os seguintes:

A parte boa dos festivais é a partilha de experiências e de poder trabalhar lado a lado com profissionais que já estão há muito tempo na área, passaram já pelas mesmas dificuldades que nós. É a partilha, o conhecimento, as dificuldades e a motivação em geral de todos para fazer mais e melhor (participante 11).

Os festivais servem em qualquer contexto como um sítio e um evento que muda o olhar dos músicos e os faz crescer, principalmente os jovens. Sinto mesmo que volto uma pessoa diferente de cada festival que vou (participante 13).

Os festivais de violoncelo puxam-nos sempre mais à frente no que toca aos nossos limites. Temos sempre como objetivos certas coisas que nós queremos concretizar, mas eles dependem sempre daquilo que nos rodeia e se nós nos rodearmos de outras pessoas e outros locais, vamos sempre ser iluminados para mais objetivos diferentes e mais perspetivas de ver uma carreira violoncelística. Os músicos nunca devem parar de ir a festivais e de viajar porque é essencial para a nossa curiosidade, para a nossa "awakeness", para o mundo real (participante 14).

4.5.4. Análise gestores culturais/programadores

Relativamente à questão 1 *Conhece Festivais de violoncelo*, verifica-se que nenhum dos participantes menciona mais do que 7 festivais de violoncelo. Todos conhecem o panorama nacional, nomeadamente o Festival

Internacional de Violoncelos de Santa Cristina e o Festival Suggia, sendo que o participante 19 não mencionou nenhum outro e os participantes 20 e 21 mencionaram o *Cello Biennale* e o *Festival Piatigorsky* em comum e mais quatro internacionais diferentes entre si.

Os gestores culturais/programadores acedem à informação sobre festivais de violoncelo (questão 2) maioritariamente via internet (incluindo *websites* e redes sociais dos festivais e concursos), o participante 21 menciona revistas internacionais da especialidade de música e o participante 19 contactos com artistas.

Como o participante 21 organiza um festival internacional e o participante 20 agencia violoncelistas, programa concertos e é violoncelista, são mais conhecedores, e, por sua vez, já marcaram presença nos festivais em contexto nacional. O participante 19 demonstrou um conhecimento de festivais gerais de música, não específicos de um só instrumento, e nunca esteve presente num festival de violoncelo (questões 3 e 4). Tendo em conta a lista de festivais de violoncelo apresentada no capítulo 2, pode inferir-se que não há um conhecimento muito aprofundado do tema e que este não é um assunto na ordem do dia dos participantes.

Quanto à vontade de realização de um festival de violoncelo, as respostas são positivas, mas apesar disso o participante 19 refere que parte do trabalho do programador é também conhecer e cativar o maior número de público possível, por isso, para ele, *faria sentido organizar um festival de violoncelo ou de qualquer outro instrumento* (questão 4).

A recomendação dos participantes 20 e 21 é referente aos festivais que conhecem: *Festival Suggia* e *Festival Internacional de Violoncelos de Santa Cristina* (Porto e Santo Tirso, Portugal), *Cello Biennale* (Amesterdão, Holanda), *Rio Cello* (Rio de Janeiro, Brasil), *Festival Piatigorsky* (Los Angeles, EUA), *Spyke Cello Festival* (Irlanda), *Cellofest* (Helsínquia, Finlândia), *Festival Casals* (Prades, França). O participante 20 explica a sua escolha pela concentração que existe de violoncelistas nestes festivais, assim como magníficas condições a assistir a concertos, a audição e experimentação de coisas novas e ligação do festival com a cidade em que se realiza, e o participante 21 menciona os cartazes com grandes nomes do

violoncelo, a concentração de grandes artistas e o ambiente muito especial de um festival dedicado a um instrumento (questão 5).

Relativamente à questão 6, todos os participantes concordam que a participação de músicos em festivais de violoncelo tem muito impacto no seu desenvolvimento como performers, pois constitui uma experiência enriquecedora, um momento em que tudo se conjuga e se concentra. Para eles os festivais abrem horizontes, visto que constituem um espaço de partilha e comunicação onde há a oportunidade de tocar em palco e os músicos serem ouvidos pelo público e outros violoncelistas. Segundo o participante 20, *torna os participantes e ouvintes melhores músicos, violoncelistas e pessoas.*

Das atividades inseridas num festival os participantes referem as palestras e as masterclasses como atividades comuns de preferência, porém o participante 21 refere ainda os concertos, as exposições e concursos, e o participante 20 indica atividades que constituem as *difíceis de obter no dia a dia, como a ligação do violoncelo com outras artes*, antecipando a questão seguinte (questão 7).

Na visão dos participantes 19 e 20, aos festivais de violoncelo poderiam ser inseridas atividades que promovem o encontro de outras artes com a música, incluir ofertas que juntem várias disciplinas artísticas e instrumentistas. O participante 20 acrescenta, de forma mais específica, a inclusão do *diálogo do violoncelo com as outras artes contemporâneas. A interação entre o violoncelo e o lado urbano (...) ou (...) a própria natureza. Retirar o violoncelo do seu habitat natural tradicional.* O participante 21 mostra preferência pela existência de filmes e documentários relacionados com os vários temas que um festival de violoncelo possa incluir (questão 8).

Relativamente à questão 9, *Qual o objetivo da criação de um festival*, os participantes concordam que os festivais têm como um dos grandes objetivos a atração de mais e novos públicos, de forma a potenciar o aumento da sua relação com a música através da comunicação e partilha de conhecimento. Os participantes 19 e 20 referem que os festivais são uma forma de rentabilizar deslocações quer de público, quer de artistas, e de

concentrar ambos num período curto de tempo e num determinado espaço. O participante 20 acrescenta que outro dos grandes objetivos é a promoção do encontro de especialistas e artistas de referência do instrumento, a partilha de conhecimento técnico, artístico e de repertório e abordagem a novas perspetivas sobre o instrumento. Por fim, o participante ainda refere que os festivais devem ter também como foco a dinamização da cultura da região, de forma a aumentar e/ou trazer nova oferta.

Há discordância relativamente à questão 10, *O violoncelo é um instrumento conhecido pelo grande público?*, pois, segundo o participante 21 é muito conhecido, ainda que não tanto como o piano ou o violino. O participante 20 refere que de uma forma geral não é, mas que em Portugal esta realidade tem vindo a mudar e já está melhor, e uma das razões é o violoncelo começar a ser cada vez mais conhecido pelo *crossover* da música clássica, como, por exemplo, a existência e aceitação por parte do público dos *2Cellos*. As opiniões dos participantes 19 e 20 acabam por convergir, visto que o participante 19 refere que o cenário é otimista, que cada vez mais o violoncelo é conhecido e que o reconhecimento do instrumento tem sido alvo de um percurso notável nos últimos trinta anos em Portugal.

Todos os participantes afirmam de forma positiva que um festival poderá trazer interesse pelo violoncelo por parte de um público que não está inserido no meio musical e ainda referem que pode chamar novo público através da criação de novas propostas, como a apresentação do violoncelo como um instrumento versátil e capaz de ser protagonista em vários tipos de música (questão 11).

Apenas um dos três participantes comprou CD's em festivais (questão 12).

Relativamente à criação de festivais de violoncelo nesta era digital, os entrevistados concordam que é completamente diferente ver um concerto no computador ou na televisão e que nada substitui a experiência da audição ao vivo e do contacto presencial com os artistas. O participante 19 salienta que *O streaming é uma ferramenta fabulosa, mas não substitui o concerto ao vivo, no entanto, pode ser algo complementar* (questão 13).

É consensual que a existência de um festival online, transmitido via

streaming, é um complemento interessante, como é o caso dos concursos que transmitem as provas online, e isso constitui uma ótima plataforma para dar a conhecer jovens artistas à escala global, como exemplifica o participante 21. E ainda, acrescenta o participante 20, que as ferramentas digitais são uma mais valia na interação entre pessoas que se encontram distantes e resultam numa existência em maior número de registos gravados. Não obstante, de acordo com o participante 20, o festival online não vai ao encontro das mais valias de um festival físico: *a partilha, o contacto físico, os concertos ao vivo, a circulação, a viagem, a experiência e o lado humano* (questão 14).

Na última questão, apenas o participante 20 salientou a existência de dificuldades acrescidas a organizar um festival de violoncelo, como é o exemplo das dificuldades de logística no transporte de violoncelistas.

5. Resultados

5.1. Discussão dos resultados

A análise de conteúdo das entrevistas foi feita através do estabelecimento de categorias relativas à atividade dos entrevistados: estudantes de nível superior, profissionais *freelancers*, profissionais que, além de atividades freelance desempenham a função de professor, e finalmente a categoria gestores/programadores culturais. Desta forma, foi possível ter uma análise mais detalhada de cada um dos pontos de vista, contextualizados pelas diferentes vivências, experiências e atividades dos participantes. Em seguida tentou encontrar-se um padrão de semelhanças e diferenças nos vários assuntos emergentes da análise nas quatro categorias assinaladas.

Assunto 1: Conhecimento e Participação

De acordo com os resultados ficou patente que a atividade *Festival de Violoncelo* é ainda pouco conhecida. Os participantes deste estudo conhecem poucos festivais específicos de violoncelo, de facto uma percentagem bastante pequena (cerca de 20%) daqueles que foram coligidos na parte 3. *Festivais de Violoncelo* deste Trabalho (ver Tabela 1 - Festivais de Violoncelo). Metade dos participantes não consegue identificar o nome do festival com exatidão, apenas que ocorre em determinada cidade ou país. No caso dos festivais de violoncelo nacionais, apenas os participantes portugueses os conhecem.

Várias razões parecem explicar esta realidade. Por um lado, é uma atividade ainda de nicho na área da performance, talvez por ser recente, como indicam os estudos de Martinho e Neves (1999), Wysokinski (2005), Barreto (2007), Segal e Giorgi (2009), Castelo-Branco (2010), Tompkins (2013), Cudny (2014) e McGuire (2017). Uma percentagem pequena de participantes (apenas 4) indica que não tem um conhecimento mais alargado sobre festivais de violoncelo porque sempre procuraram mais cursos que incluem outros instrumentos ou mesmo masterclasses de violoncelo para trabalhar com um professor específico. Já relativamente

aos violoncelistas mais novos, nomeadamente os alunos de nível superior e os profissionais *freelancers*, todos conhecem festivais de violoncelo e apresentam uma maior atividade na participação dos mesmos. Os professores de violoncelo também participaram, mas mais recentemente, ou, no caso de um participante, enquanto era ainda estudante. Por outro lado, alguns participantes referiram que desejariam marcar presença em festivais de violoncelo, mas não o fizeram por falta de disponibilidade económica ou de agenda.

Relativamente à questão 10, acerca das atividades novas que os participantes gostariam de ver inseridas num festival de violoncelo, cinco dos participantes mencionaram atividades que já existem, tais como a promoção do encontro de outras artes com a música, a apresentação de documentários relacionados com o tema ou o facto de o violoncelo não ser visto como um instrumento tão erudito e ser englobado em diferentes géneros musicais, atestando uma vez mais que o conhecimento que detêm acerca de festivais de violoncelo não é ainda muito vasto e abrangente.

Os festivais de música são uma atividade pontual que decorre num determinado período de tempo, nem sempre acessível a todos os potenciais participantes, em linha com os estudos de Falassi (1987), Pettigrew (1990), Waterman (1998) e Cudny (2014). Acresce que continua a ser dispendioso frequentar festivais. Apesar de hoje em dia a rede de transportes estar mais desenvolvida e haver uma facilidade maior de deslocação, frequentar um festival de violoncelo implica o pagamento de estadia, inscrição, bilhetes para concertos e viagem.

Assunto 2: Objetivo da criação do festival

Os participantes (estudantes, professores, freelancers e programadores) reportam múltiplos objetivos da criação de um festival, como a promoção da cultura e das artes e nutrir o interesse pelas mesmas, o encontro entre violoncelistas e a difusão, ao mais alto nível, do violoncelo, do repertório e dos performers, em linha com a informação contida na Secção *Atividades e Conceito/Objetivos* (Tabela 1) da parte 3. *Festivais de Violoncelo* deste Trabalho relativa a festivais como o *Piatigorsky International Cello Festival*,

o *Brussels Cello Festival*, o *Cello Biennale Amsterdam*, o *Festival International de Violoncelle de Beauvais*, entre outros. Ainda em linha com a informação retida sobre os festivais de violoncelo apresentados na Tabela 1 e na opinião dos participantes deste estudo, os objetivos da criação de um festival são dinamizar, fomentar e proporcionar o encontro, aprendizagem e contacto com outros artistas, tanto nacionais como internacionais, haver intercâmbio de experiências e conhecimentos relacionados com o repertório, a técnica e diferentes interpretações, criar oportunidades para músicos e estudantes se apresentarem em público, a criar uma atmosfera relaxada, mas ao mesmo tempo desafiante, e construir um público amplo e experiente de todas as idades para a música e qualquer forma de expressão artística relacionada com a música. Dois dos participantes deste estudo acrescentam ainda que os festivais, em contexto de performance e participação em masterclasses, devem ser dirigidos a várias faixas etárias e a diferentes níveis de ensino. Ou seja, masterclasses não só dirigidas a violoncelistas de alto nível, mas também a pessoas que praticam o violoncelo, apresentam uma grande admiração pelo mesmo, mas que decidiram não seguir por uma carreira profissional na área musical.

Adicionalmente os participantes valorizam os festivais que não sejam dirigidos apenas a violoncelistas, mas que envolvam também o mais diverso público na experiência, (Falassi, 1987), tenham valor para a comunidade, representem parte da sua herança, património cultural e identidade, desenvolvam diversos projectos artísticos e musicais relevantes para a comunidade, o que está em linha com os estudos de Horne (1989), Getz (1994), Derret (2000), Friedrich (2000) e Arcodia e Whitford (2006) e a definição de festival formulada pela UNESCO (2003). Este objetivo é ainda expresso na apresentação do *Festival Pablo Casals de Prades*, do *Festival Cello Fan* ou do *Festival de Violoncelle de Caillian*, *Patagonia Chelo Fest*. Ou seja, neste estudo ficou expresso o interesse por um festival que ofereça mais oferta cultural ao local onde é realizado, que seja impactante no crescimento e desenvolvimento do turismo, (Wysokinski, 2005), tenha como objetivo a junção do máximo número de pessoas e consista num momento e experiência diferente e mais ampla do que a que vivem no seu quotidiano, como referem também Piette (1992), Derret (2000), Arcodia e

Whitford (2006) e André (2017).

Um outro aspeto é a criação de festivais que apresentam uma forte componente pedagógica, como é o caso do *UNH Cello Festival* e o *TCU Cellofest* realizados em contexto de universidade, ambos nos EUA, e o *Fórum de Violoncelos de Espanha* e o *Festival Internacional de Violoncelo de Santa Cristina (Fundação Franz Schubert)* em que, apesar de haver performances ao vivo, tanto por parte de professores, como de alunos, o principal foco são as masterclasses, as palestras e a oportunidade de os alunos se apresentarem em público, que demonstra que o principal foco está no ensino do violoncelo.

Existem ainda festivais criados em homenagem a um determinado violoncelista e respetivo legado, e que hoje em dia ainda são celebrados, como é o caso do *Festival Suggia*, criado para recordar o legado de Guilhermina Suggia, o *Aronson Cello Festival*, que surgiu em homenagem ao professor Lev Aronson, o *Festival Casals*, em celebração do famoso violoncelista, maestro e compositor Pablo Casals que o fundou em 1956 e o *Festivales Latinoamericanos de Cello* criado em memória de Jorge Pérez Tedesco e Sergio Bacigalupo, ambos violoncelistas.

Por último, a criação de festivais já no século XVIII foi também responsável pelo grande crescimento do reconhecimento internacional de compositores, pois eram feitas encomendas para estreia eventos e festivais (McGuire, 2017) e (Tompkins, 2013), o que cria uma ponte com o que acontece em festivais atuais. No *Festival International de Violoncelle de Beauvais* a criação musical é incentivada, são feitas encomendas a compositores e estas obras são estreadas mundialmente durante os concertos do Festival, assim como no *Cello Biennale Amsterdam* que é um festival que se distingue dos outros pelo foco na produção de novo repertório de violoncelo, nas vertentes de solo, ensembles ou orquestra, e desde a primeira Biennale em 2006, construiu-se um significativo acervo de encomendas a compositores jovens ou consagrados, dos países baixos e do estrangeiro.

Assunto 3: Público

Da análise dos resultados emerge a importância que os participantes atribuem à relação entre os objetivos do festival e o tipo de público que atrai, pois a participação e envolvimento do público nos festivais vai depender dos objetivos, do tipo de programação, dos artistas convidados, e sobretudo do leque de atividades integrantes do festival. Naturalmente atividades mais especializadas como masterclasses atrairão um público igualmente especializado. A título de exemplo, um dos participantes deste estudo participou na *Cello Akademie Rutesheim* (Tabela 1) e reportou que o festival é realizado numa pequena cidade em que a comunidade acaba por ser inserida no festival, pois tratam-se de pessoas que se disponibilizam a receber participantes do festival nas suas casas, o que faz com que, segundo o participante 16, elas fiquem mais interessadas nas atividades e na própria atividade dos músicos que recebem e queiram participar, atividades estas que neste festival são abertas ao público.

Ao contrário dos festivais de música clássica que continuam a apresentar um tipo de público mais especializado, desde estudantes e profissionais da área, a melómanos e público que naturalmente se interessa pelo estilo de música apresentado, alguns festivais de violoncelo (como o *Cello Biennale Amsterdam*, *RNCM Manchester International Cello Festival*, o *Spyke Cello Fest*, o *Klaipėda International Cello Festival*, o *International Cello Festival of Canada*, o *New Directions Cello Festival*, o *Aronson Cello Festival*, o *Rio International Cello Encounter*), pela condensação e variedade das atividades que apresentam, acabam por trazer uma quantidade de público mais abrangente e pela promoção de eventos gratuitos nas principais salas (*Rio International Cello Encounter*, o *Patagonia Chelo Fest*, *International Cello Festival of Canada*), no centro histórico da cidade (*Internacional Cellofestival Zutphen*) e em espaços públicos pela cidade ao ar livre (*Klaipėda International Cello Festival*).

Assunto 4: Impacto da participação em festivais de violoncelo

É de notar que os relatos dos participantes que vivenciaram um festival de

violoncelo (15/21) são diferentes daqueles que apenas marcaram presença em masterclasses pontuais ou encontros de violoncelo, ou até que tiveram oportunidade de assistir a partes de festivais de violoncelo que são disponibilizados online (6/21). Os seus testemunhos revelam um discurso carregado de vivências e memórias de carácter positivo e inspirador que demonstram o impacto positivo da sua participação.

Os participantes reportaram que o encontro é rico ao nível de professores, escolas e profissionais, nomeadamente com violoncelistas com diferentes estilos, formação, mentalidades e culturas. Reportaram que consequentemente tenham adquirido mais soluções para os seus problemas pelo aconselhamento e opinião de outros professores, diálogo, troca de ideias, partilha e conversa entre pessoas com o mesmo foco de interesse, o que também acaba por resultar na criação de uma rede de contactos com outros violoncelistas e professores.

Todos os participantes concordam que a participação num festival de violoncelo, seja como ouvinte ou executante, é crucial para o desenvolvimento de qualquer músico, uma mais valia enorme e experiência gratificante, valiosa, enriquecedora e impactante, tanto pela riqueza violoncelística e musical, como pela presença de grandes violoncelistas, séculos de obras escritas para violoncelo e estreia de novo repertório. A variedade de atividades relacionadas com o violoncelo como foco leva a um maior conhecimento do repertório erudito e de exploração de estilos (como nos festivais *New Directions Cello Festival* ou *Spike Cello Festival*). Trata-se de um assunto muito escasso na literatura e que seria interessante aprofundar em estudos futuros.

Em linha com os testemunhos dos participantes e em paralelo com a Secção *Conceito/Objetivos* (Tabela 1) da parte 3. *Festivais de Violoncelo* deste Trabalho relativa aos festivais de violoncelo, o *Festival Internacional de Violoncelo de Santa Cristina (Fundação Franz Schubert)*, o *Festival do Violoncelo*, o *Festival Violoncelles en folie*, o *Cellosfest*, o *SuperCello* e o *Adam International Cello Festival and Competition* referem que a participação em festivais de violoncelo consiste em momentos que abrem portas e permitem conhecer melhor o mercado nacional e internacional, a

nível académico ou profissional, e criam visibilidade.

É de salientar que apesar de terminado em 2009, o *Adam International Cello Festival and Competition* teve um papel muito importante na divulgação do violoncelo e das oportunidades que criou aos violoncelistas da Nova Zelândia que aí se encontraram com outros violoncelistas internacionais em contexto de festival e de concurso, o que que atraía muito público e, conseqüentemente, o sucesso e maior visibilidade dos premiados. Este aspeto está em linha com o estudo de McGuire (2017) relativamente à realidade da Grã-Bretanha nos séculos XVIII e XIX que defende que os festivais começaram a ter influência na sociedade, visto que as classes médias acabaram por se tornar espectadoras e detentoras de um gosto musical. Para além disso, e fazendo um paralelo com a maior visibilidade dos intervenientes do festival referida anteriormente relativamente à realidade do *Adam International Cello Festival and Competition*, menciona que a própria infraestrutura do festival foi a responsável pelo grande crescimento de um grupo internacionalmente reconhecido de compositores nacionais, pois possibilitava a colaboração entre diversos artistas, tanto estrangeiros como nacionais.

A opinião dos participantes professores de violoncelo relativa ao impacto que a participação em festivais de violoncelos possa ter tido na performance dos seus alunos reforça este facto. Eles referem ser notório que o impacto é significativo pela inspiração, pelas diferentes experiências, pela abertura da mente para o mundo e pelas oportunidades que um festival pode oferecer, e referem ainda que a participação em festivais é o meio para cada violoncelista obter um leque maior de abordagens e interpretações que o permitem criar, procurar, o influenciam no seu próprio caminho artístico, visto que o ajudam na procura da sua identidade enquanto músico, como referem os participantes 5, 6 e 10.

A opinião dos gestores/programadores culturais está também em linha com a dos restantes participantes, pois concordam que a participação de músicos em festivais de violoncelo pode ter muito impacto no seu desenvolvimento como performers, na evolução enquanto violoncelistas e seres humanos (participantes 5, 6 e 10) e que a participação em festivais

ajuda-os a tornarem-se “melhores músicos, violoncelistas e pessoas”, como refere o participante 20.

Assunto 5: Era digital

A criação e produção de festivais e concertos transmitidos virtualmente é um tópico que levanta vantagens, desvantagens e diferentes opiniões entre os participantes, porém todos concordam que se trata de uma mais valia e ferramenta incrível, principalmente se consistir apenas num complemento ao festival experienciado ao vivo, desde que transmitido com a melhor qualidade possível, de forma a chegar a um maior número de pessoas que não têm a possibilidade de se deslocar.

Desta forma, o participante 7 afirma que *se torna quase imperativo ter consciência que os recursos digitais são fundamentais para uma divulgação mais eficiente das atividades*, e inclusivamente para criar outros meios de interação com o público que se encontra distante entre si, estar acessível e dar a possibilidade de experienciar o ambiente, na medida do possível, ao maior número de pessoas.

No entanto, é realmente notório que na visão geral dos participantes (mesmo aqueles, no caso dos participantes 5 e 15, que não tiveram a oportunidade de estar presentes, mas que já experienciaram atividades que apresentam características e questões semelhantes às que estamos a apresentar, como um festival de música de câmara ou um encontro de violoncelos), participar num festival presencialmente consiste numa experiência mais enriquecedora. Reforçam a ideia e referem ainda a parte humana e social, o contacto visual, a proximidade, a experiência do som acústico ao vivo ser completamente diferente, a maneira como respiramos e ouvimos a respiração da música em momento de performance, que consistem em questões a nível humano, social, técnico e performativo que são cruciais na vivência do ensino da música e da interpretação da mesma, e que, como acrescenta ainda o participante 6 (categoria dos violoncelistas profissionais), *ficam de fora num momento online*.

A opinião de Paulo Gaio Lima reflete esta necessidade de criação de intimidade e interação humana: *Todos os atos importantes da vida são*

íntimos, como o amor, a comida feita na cozinha, o concerto na sala de concertos.

Ou seja, à luz dos testemunhos dos entrevistados, o momento online funciona, mas consiste apesar de tudo numa experiência bastante limitada. Iria faltar a interação professor-aluno, a explicação ao detalhe do gesto, o conselho exemplificado no instrumento, o toque e a troca de ideias fomentada pelo convívio e ensinamentos, o olhar ao vivo para os movimentos do nosso professor, a energia e paixão que ele transmite ao tocar o seu instrumento, que consistem em fatores distintivos. Os programadores entrevistados partilham também desta opinião.

Este tópico relativo à era digital tornou-se mais premente devido à Pandemia Covid-19 que surgiu em 2020 e que é ainda uma realidade no presente ano de 2021. É um assunto que ainda não foi abordado na literatura de forma aprofundada, mas que seria interessante discutir no futuro.

Assunto 6: Dificuldades logísticas

Todos os participantes violoncelistas (à exceção de dois que são os programadores culturais) viajam com o seu próprio violoncelo, quer seja para festivais de violoncelo, masterclasses, dar aulas ou concertos. Apenas dois participantes apontam que só o fazem dependendo do sítio para onde se deslocam e do valor das viagens, pois poderá haver a possibilidade de conseguir um violoncelo emprestado no local. No entanto, mesmo estes dois participantes relatam também a importância de se levar o instrumento para um local ou evento, e a importância deste fator para se apresentarem da melhor e mais favorável condição possível e tocarem ao seu nível habitual.

Todos os participantes partilham da opinião que viajar com o violoncelo é cansativo ao que acresce, no caso das viagens de avião, o facto de as companhias aéreas nem sempre estarem preparadas para os receber, apresentarem várias condições e encargos por causa das dimensões do instrumento e exigirem frequentemente uma reserva extra de lugar, o que se torna muito dispendioso, sobretudo porque é uma despesa que nem

sempre é considerada quando um violoncelista é contratado profissionalmente. No entanto, 2 dos violoncelistas apontam que, apesar destes inconvenientes, o mesmo consiste sempre numa companhia agradável para a viagem e, muitas vezes, até desencadeia interação entre outras pessoas que demonstram interesse pelo instrumento e pela atividade.

Este assunto não foi considerado na literatura consultada, no entanto foi apontado por um dos participantes da categoria gestores/programadores culturais (participante 20) que afirma que as dificuldades são acrescidas a organizar um festival de violoncelo precisamente por esta questão das dificuldades logísticas no transporte de violoncelistas. É um assunto que surge como um aspeto de extrema importância a considerar em discussões futuras e carece de maior reflexão por parte dos profissionais e das companhias aéreas, uma vez que se trata de uma problemática geral, visto que os tempos atuais, tanto a nível profissional como académico, não dispensam a circulação de pessoas para todo o lado do mundo.

Assunto 7: Desafios da realização de festivais de violoncelo

Apenas 6 dos 21 participantes já participaram na organização de um festival, sendo que dois deles em âmbito académico, e um deles acrescenta que *seria fantástico poder criar em Portugal um festival de violoncelo multifacetado e com projeção internacional*.

Dos restantes 16, 13 dos participantes das quatro categorias assumem de forma afirmativa que gostariam muito de tornar real um festival de violoncelo, sendo que um deles indica que não teria a capacidade para organizar sozinho, mas que aceitaria se lhe pedissem colaboração; outro gostaria, mas confessa que não seria a pessoa ideal para lidar com tantas pessoas, e outro refere que acabaria por gostar, mas acredita que é necessário muito trabalho; outros dois apresentam testemunhos idênticos, sendo que um deles (categoria de violoncelistas profissionais) indica que gostaria muito de fazer parte não só como violoncelista, mas em toda a parte ideológica e organizacional, pois são questões que o apaixonam e nas quais pensa bastante, o que também possibilitaria o diálogo e troca de

ideias com outros profissionais da área, e o outro (categoria de alunos de nível superior) refere que gostaria de pôr em prática ideias que englobam uma variedade grande de estilos sempre com o violoncelo, de forma a transmitir toda a cultura que se encontra à volta da música; 8 dos participantes (um da categoria de programadores culturais e os restantes das categorias dos violoncelistas profissionais e alunos de nível superior) simplesmente afirmam que adorariam fazer parte da organização de um evento deste género, sendo que um especifica e menciona que seria realmente positivo ter a oportunidade de contribuir criativamente e ativamente para a criação de um festival de violoncelo.

Dos restantes 3, um deles (categoria de professores de violoncelo) indica que gostava de estar à frente de um evento musical, mas de menor dimensão, e talvez não um festival de violoncelo por dar muito trabalho; outro dos participantes (categoria de violoncelistas profissionais) indica que talvez não criar um festival especificamente de violoncelo, porque necessitaria de muito tempo de preparação, conhecimento e contactos, mas que gostaria de criar para todos os instrumentos e música de câmara. E o último participante, pertencente à categoria dos gestores/programadores culturais, acrescenta ainda que o seu trabalho é conhecer e cativar o maior número de público possível, daí fazer tanto sentido criar um festival de violoncelo como um de outro instrumento qualquer.

É de salientar que dos 16 participantes que não organizaram nenhum festival de violoncelo, os 3 que não demonstraram um interesse particular em organizar um festival específico de violoncelo, nunca estiveram presentes em nenhum.

Desta forma, os participantes que nunca criaram nenhum festival mostram conhecer de alguma forma os desafios envolvidos na atividade, como a detenção da atitude e espírito empreendedores, uma grande rede de contactos e o trabalho que são necessários, tendo relatos semelhantes aos dos diretores artísticos do *Festival Pablo Casals de Prades* e do *SuperCello* que mencionam o quão desafiante é enfrentar as dificuldades associadas à organização de um festival, desde o contacto com todos os intervenientes e discussão de detalhes, a idealização e elaboração de toda a programação e

temáticas, as questões logísticas, a divulgação e a angariação de fundos. Adicionalmente, estes testemunhos dos participantes e dos diretores artísticos dos festivais estão em linha com os estudos de Dantas e Colbert (2016) que defendem que os organizadores de festivais têm de apostar na valorização da experiência do visitante através da melhoria contínua do seu serviço ao cliente, de forma a diferenciarem-se no mercado competitivo e construir uma oferta de elevado valor acrescentado e com os estudos de Ronström et al. (2001), que referem, que os organizadores são responsáveis pelo formato e atividades presentes num festival e pela mediação entre indivíduos, grupos e culturas, o que os torna controladores do poder político e ideológico, o que se trata de uma responsabilidade acrescida.

Os participantes parecem conhecer o que os festivais envolvem e os seus desafios, no entanto conhecem poucos festivais. O que se poderia fazer para colmatar esta aparente contradição é, por um lado, haver mais literatura sobre este tópico específico dos festivais de violoncelo, o respetivo impacto na performance musical e informação mais pormenorizada sobre as atividades, programação, conceito e mesmo testemunhos de participantes e público e por outro, facilitar a logística da ida a um festival no estrangeiro e, no caso português, a criação de festivais em contexto nacional.

Todos reconhecem o impacto positivo da participação num festival na carreira artística, porém a adesão e participação em festivais de violoncelo por parte destes participantes é ainda em pequeno número. Para que haja uma maior participação em festivais e aqui proponho dividir o pensamento em dois grupos de pessoas: os participantes ativos, sejam ouvintes ou participantes e o público.

No caso dos participantes ativos (no caso de serem ainda estudantes), poderia haver o encorajamento por parte das instituições de ensino e uma coordenação entre estas e os festivais para que houvesse uma maior dinâmica e organização entre os dois de forma a tornar toda a logística da viagem e participação num festival mais facilitada; uma maior divulgação da oportunidade de participar num determinado festival; uma maior abertura por parte dos festivais para diferentes níveis de violoncelistas e

faixas etárias, como já foi referido, por um dos participantes da categoria dos professores de violoncelo. Relativamente a questões logísticas de transporte, haver uma sensibilização e acordo por parte de companhias de transportes para com o problema dos encargos económicos acrescidos quando se trata de viajar com um instrumento fora do formato. No caso do objetivo ser o alargamento do público, será responsabilidade do festival promover um leque de atividades e programação que vá ao encontro de vários gostos, cruzamento com diferentes artes e disciplinas. Para tal é também necessária uma boa divulgação e promoção do evento, numa perspetiva de inserção da comunidade no mesmo.

Conclusão

Através de um conhecimento mais abrangente sobre a origem, história e evolução dos festivais de música, tanto em contexto nacional como internacional, e mais especificamente dos festivais de violoncelo, o objetivo deste trabalho foi perceber de que forma a participação em festivais de violoncelo tem impacto na performance musical. Esta análise foi feita com base nos testemunhos dos participantes acerca deste tema.

De acordo com os autores apresentados na revisão bibliográfica deste estudo, a música, neste caso, a criação de festivais de música, apresenta uma contribuição importante para a identidade e cultura de cada país, contribuindo ainda para a preservação patrimonial. Mais especificamente, promovem e aumentam a oferta cultural, o que possibilita despertar interesse pela cultura e pelas artes por parte de uma comunidade maior. Ademais, os festivais possibilitam o encontro e o intercâmbio entre os participantes, a partilha de experiências e diferentes vivências, a difusão de informação e conhecimento. Numa perspetiva em contexto profissional, os festivais podem potenciar o mercado aos que neles se envolvem: profissionais, futuros estudantes, instrumentistas, organizadores ou compositores, entre outros; são importantes para a criação de oportunidades e proporcionam às pessoas momentos e experiências diferentes e mais amplas do que as que vivem no seu quotidiano.

Os festivais evoluíram em número e quantidade em Portugal, pois o desenvolvimento e dinamismo do panorama musical português no âmbito da música erudita na viragem do século XX tem sido crescente e significativo. Isto deve-se a variados fatores, como uma maior oferta da programação concertística, o aparecimento de novas iniciativas e projetos de criação nas mais diversas artes e o cruzamento entre elas; a disponibilização nas escolas da educação musical; a descentralização da atividade de produção musical; o aparecimento de novas e sucessivas gerações de intérpretes que apresentam um nível artístico cada vez mais elevado, fruto do aparecimento de uma formação mais especializada em contexto nacional e internacional, o que incentiva e ajuda na criação de novos agrupamentos profissionais em diversas formações e dedicados a

diferentes estilos e repertórios.

Relativamente aos festivais de violoncelo apresentados nesta investigação é possível constatar que as principais atividades que os compõem incluem momentos de performance a solo, em diversas formações de música de câmara, incluindo ensemble de violoncelos, e orquestra, sendo que estes concertos podem ter como intérpretes estudantes e profissionais. À luz dos testemunhos dos entrevistados, este aspeto apresenta diversos fatores muito positivos por criar visibilidade e alargar o leque de oportunidades aos jovens de se apresentarem em público, a possibilidade de partilharem ideias, absorverem conhecimento e observarem de perto violoncelistas de renome que apresentam já uma carreira sólida. Adicionalmente, os festivais promovem a realização de workshops, palestras, ações de formação sobre temas relacionados com o violoncelo e o mundo artístico e cultural. Para além disto, a promoção de diversas atividades que envolvem a comunidade e o público em geral por se inserirem num local específico e haver dinamização do mesmo por parte do festival. Os festivais realizam-se num período e regularidade específicas, o que permite uma organização maior por parte dos participantes e público para a participação e presença nos mesmos.

Como já foi referido, a minha própria participação em festivais de violoncelo levou ao desenvolvimento deste trabalho pelo facto de terem influenciado o meu percurso enquanto violoncelista e estudante de violoncelo de forma tão positiva e enriquecedora, daí a análise do impacto deste tipo de experiências através de testemunhos de violoncelistas profissionais, organizadores de festivais de violoncelo, alunos de nível superior, professores de violoncelo, gestores e programadores culturais. Foi possível concluir que para os violoncelistas a participação em festivais de violoncelo é realmente muito importante para o seu desenvolvimento profissional e pessoal, mas também para o desenvolvimento do próprio instrumento e da prática artística em geral. É importante referir que, a partir de uma visão e conclusão geral dos testemunhos dos entrevistados todos concordam que a participação num festival de violoncelo, seja como ouvinte ou executante, é crucial para o desenvolvimento de qualquer músico, uma mais valia, experiência gratificante e impactante, tanto pela

riqueza violoncelística e musical proporcionada pelo encontro que é rico ao nível de professores, escolas e profissionais, nomeadamente com violoncelistas que apresentam diferentes estilos musicais, formação, mentalidades e culturas, como pela presença de grandes violoncelistas, séculos de obras escritas para violoncelo e estreia de novo repertório. Para além disto, no caso dos violoncelistas que participaram ativamente, reportaram que conseqüentemente tenham adquirido mais soluções para os seus problemas pelo aconselhamento e opinião de outros professores, diálogo, troca de ideias, partilha e conversa entre pessoas com o mesmo foco de interesse, o que também acaba por resultar na criação de uma rede de contactos com outros violoncelistas e professores. Desta forma, a participação nestes festivais contribui para uma maior consciencialização das potencialidades e possibilidades que um instrumento como o violoncelo nos oferece pela variedade de atividades promovidas, tendo o violoncelo como foco, que levam a um maior conhecimento do repertório erudito, da versatilidade do instrumento e conseqüente exploração em diferentes estilos. Encontrámos alguma escassez na literatura sobre o impacto desta participação que seria interessante aprofundar em estudos futuros.

A metodologia utilizada para analisar o impacto da participação em festivais de violoncelo na performance musical consistiu na realização de entrevistas aos participantes já mencionados no parágrafo anterior e foram elaborados guiões de entrevistas desenhados para o efeito desta investigação para cada uma destas categorias. Posteriormente, as entrevistas foram gravadas, integralmente transcritas e foi realizada uma análise de conteúdo detalhada de cada grupo de testemunhos. Esta análise foi apresentada incluindo citações dos participantes, e foi seguida de uma discussão de todos os resultados obtidos em cada questão, realizada em paralelo com a informação obtida na literatura sobre festivais.

Tratando-se de um estudo de caso, a metodologia adotada foi a mais apropriada. As entrevistas permitiram um entendimento mais aprofundado sobre as perceções dos participantes, ainda que não possam, naturalmente, ser generalizadas devido ao reduzido tamanho da amostra. A partir desta metodologia e da análise de resultados foi possível entender melhor a

dinâmica subjacente à participação em festivais de violoncelo e de que forma a organização, programação e tipo de oferta cultural que oferecem podem ser impactantes para quem participa e assiste ativamente.

De forma adicional, a nível futuro seria também interessante a criação de uma plataforma em contexto nacional, como a MFD (*Musical Festivals Database*), mencionada anteriormente na parte 2. *Evolução do conceito de Festival: Breve contextualização* deste Trabalho, para dar a conhecer os festivais das várias artes que acontecem em Portugal, bem como os artistas, obras e programação que os compõem, de forma as pessoas terem uma ideia mais clara sobre este tema e poderem ter material, tanto para pesquisa mais aprofundada, como possível participação. Esta ferramenta iria permitir aos festivais atrair mais público e disponibilizar-se-ia aos investigadores uma plataforma que lhes possibilitasse um estudo mais rico e detalhado sobre esta temática.

Outra linha de investigação futura seria alargar a população amostral, aprofundar o conhecimento de cada um dos seus segmentos, incluir diferentes tipos de instrumentistas e de público. Uma vez que os festivais apresentam pessoas vindas de países e culturas diferentes, esta amostra poderia também ser alargada a indivíduos de diferentes nacionalidades e contextos.

Espero que este trabalho tenha ajudado à tomada de consciência da possibilidade de desenvolvimento artístico que os festivais podem trazer aos artistas e às comunidades que os recebem, pois já no século XVIII os festivais eram criados com o intuito de juntar pessoas, proporcionar-lhes momentos menos habituais ao seu quotidiano, juntar e empregar artistas, angariar fundos para causas sociais e diferentes instituições, aspetos que continuam presentes nos dias de hoje.

Numa nota pessoal, penso que juntos podemos ir mais longe, para além da nossa rotina e do nosso mundo. A música continua a ser realmente um meio muito direto e eficaz de conexão entre pessoas e a partir da escrita, da reflexão, do pensamento e da atitude, poderemos progredir enquanto cidadãos, artistas, profissionais e seres humanos.

The music is probably today one of the last bridges we can have bringing people from different believings, origins, from different cultures together,

Jordi Savall³

³ Citação de autor; Vídeo no *Youtube - Art through Education*; Data: 26/01/2015; Acedido em 2020.

Bibliografia

Abfalter, D., Stadler, R., & Müller, J. (2012). The Organization of Knowledge Sharing at the Colorado Music Festival. *International Journal of Arts Management*, 14(3), 4-15. Retrieved April 16, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/41721415>

André, I. S. B. L. (2017). *A Experiência do Consumidor em Festivais de Música de Nicho*. Projeto de Mestrado, Escola Superior de Comunicação Social.

Arcodia, C., Whitford, M. (2006). Festival Attendance and the Development of Social Capital. *Journal of Convention & Event Tourism* 8/2: 1-18.

Atkinson, D., Laurier, E. (1998). A Sanitised City? Social Exclusion at Bristol's 1996 *International Festival of the Sea*. *Geoforum* 29/2: 199-206.

Barreto, A. (coord.) (2007). *Fundação Calouste Gulbenkian – Cinquenta anos (1956-2006)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Bonta, S. (1977). From violone to violoncello: a question of strings?. *Journal of the American Musical Instrument Society* [Em linha]. 3 (1977) 64-99. [Consult. 7 Jun. 2014], Disponível em WWW:<URL:<http://earlybass.com/articles-bibliographies/from-violone-to-violoncello-a-question-of-strings-3/>>.

Castelo-Branco, S. (ed.) (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates/INET.

Chasteen, J. C. (2009). Anything Goes. Carnavalesque Transgressions in Nineteenth-Century Latin America. In: W. G. Acree Jr., and J. C. González Espitia (eds.). *Building Nineteenth-Century Latin America. Re-rooted Cultures, Identities, and Nations*; pp. 133-149. Nashville: Vanderbilt University Press.

Colbert, F., Brunet, J., Ravanas, P., Restuccia, M., Rich, D, St-James, Y. (2012). *Marketing Culture and the Arts*. Montreal: Carnelle and Rémi Marcoux Chair in Arts Management.

Cudny, W. (2006). The Festival of Dialogue of Four Cultures as a Strategic Tourist Product of Lodz. *Turystyka i Hotelarstwo* 10: 117-128.

Cudny, W. (2014). The Phenomenon of Festivals: Their Origins, Evolution, and Classifications. *Anthropos*, 109(2), 640-656. Retrieved April 16, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/43861801>

Cudny, W., Rouba, R. (2011). Theatre and Multicultural Festivals in Lodz as a Free Time Management Factor among the Inhabitants and Tourists in the Post-Industrial City. *Acta geographica Universitatis Comenianae* 55/1: 3-22.

Dantas, D., & Colbert, F. (2016). Festival de Lanaudière: Differentiation in Customer Experience. *International Journal of Arts Management*, 18(3), 79-85. Retrieved April 16, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/44989666>

Derret, R. (2000). Can Festivals Brand Community Cultural Development and Cultural Tourism Simultaneously? In: I. Allen et al. (eds.); pp. 120-128.

Durkheim, E. (2001). *The Elementary Forms Religious Life*. (Transl. by C. Cosman, Albrided with an Introd. and Notes by M. S. Cladis.) Oxford: Oxford University Press (French Orig. 1912)

Duvignaud, J. (1989). The Festive Spirit. Feasts and Festivals as a Cornerstone of Community Life. *UNESCO Courier* 12: 11-17.

Esgaio, R., Vieira, J. F. (coord.) (2008). *Fundação Calouste Gulbenkian (1956-2006): factos e números*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Evans, M., Kingsbury, P. (2009). *Woodstock: Three Days That Rocked the World*. New York: Sterling.

Falassi, A. (1987). Festival. Definition and Morphology. In: A. Falassi (ed.), *Time out of time. Essays on the Festival*; pp. 1-10. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Formica, S. (1998). The Development of Festival and Special Events Studies. *Festival Management and Event Tourism*.

Frazer, J. G. (2009). *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. (Ed. with and Introd. and Notes by R. Fraser.) Oxford: Oxford University Press.

Frey, B. S. (1994). The Salzburg Festival. An Economic Point of View. *Journal of Cultural Economics* 18/1: 29-39.

Frey, B. S. (2000). The Rise and Fall of Festivals. Reflections of the Salzburg

Festival. *Working Paper* (Institute for Empirical Research in Economics, University of Zurich) 48: 1-16

Friedrich, K. (2000). *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*. Lewiston: Edwin Mellen Press.

Getz, D. (1994). Event Tourism and the Authenticity Dilemma. In: W. F. Theobald (ed.), *Global Tourism. The Next Decade*; pp. 313-329. Oxford: Butterworth-Heinemann.

Getz, D. (2005). *Event Management and Event Tourism*. Elmsford: Cognizant Communication.

Gibson, C., Waite, G., Waamsley, J., Connell, J. (2010). Cultural Festivals and Economic Development in Nonmetropolitan Australia. *Journal of Planning Education and Research* 29/3: 280-293.

Hannefors, M. (2000). The Locals – Local Knowledge, Participation, and Identity. In: L. L. Mossberg (ed.), *Evaluation of Events. Scandinavian Experiences*; pp. 47-62. New York: Cognizant Communication.

Henrique, L. (2004). *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian

Holman, P. (2001). Viola da braccio. In SADIE, S., ed. - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. V. 26, p. 696

Hora, T. M. (2020). *Produção discográfica de música antiga em Portugal (1957-2015)*. Universidade Nova de Lisboa / Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Tese de Doutoramento.

Horne, D. (1989). *Ideas for a Nation*. Sidwy: Pan Books.

Hunyadi, Z., Inkei, P., Szabo, J. Z. (2006). *Festival-World. Summary Report. National Survey on Festivals in Hungary Including Deliberations on Public Funding, Evaluation, and Monitoring*. Budapest: Kultúr-Pont Iroda.

Jackson, A. (2008). *Expo. International Expositions 1851-2010*. London: V & A Publishing.

Janiskee, R. L. (1980). South Carolina's Harvest Festivals. Rural Delights for Day Tripping Urbanities. *Journal of Cultural Geography* 11/2: 31-43.

Kaczmarek, J., Stasiak, A., Wiodarczyk (2010). Produkt turystyczny. Pomysł, organizacja. Warszawa: PWE.

Krausse, G. H. (1998). Waterfront Festivals. A Spectator Analysis of Event Tourism in Three New England Cities. *Festival Management and Event Tourism* 5/4: 171-184.

Martinho, T. D., Neves, J. S. (1999). Festivais de Musica em Portugal. Folha OBS. Lisboa: Observatório das Actividades Culturais

McGuire, C. (2017). OF PROGRAMS AND PRIMA DONNAS: INVESTIGATING BRITISH MUSIC WITH THE MUSICAL FESTIVALS DATABASE. *Notes*, 73(3), 432-472. Retrieved July 11, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/26397654>

Osnes, B. (2001). Acting. An Encyclopedia of Traditional Culture. Santa Barbara: ABC-CLIO.

Pettigrew, A. (1990). Longitudinal Field Research on Change Theory and Practice. *Organization Science*. Vol.1 nº3, pp. 267-292.

Piette, A. (1992). Play, Reality, and Fiction. Toward a Theoretical and Methodological Approach to the Festival Framework. *Quantitative Sociology* 15/1: 37-52.

Pinho, M. I. R. B. (2007). *Festivais de Teatro: Sua Gestão, Impactos e Financiamento*. Projeto de Mestrado, Universidade Portucalense Infante D. Henrique.

Pleeth, W. (1992). Cello. Londres: Kahn @ Averill.

Pombo, F. (1996). Guilhermina Suggia : A sonata de sempre. Porto: Edições Afrontamento.

Roche, M. (2011). Festivalization, Cosmopolitanism, and European Culture. On the Sociological Significance of Mega-Events. In: I. Giorgi, M. Sassatelli, and G. Delany (eds.), *Festivals and the Cultural Public Sphere*; pp. 124-142. London: Routledge.

Rohrscheidt, A. M. (2008). Turystyka kulturowa. Fenomen, potencjat, perspektywy. Gniezno: GWSHM Milenium.

Ronström, O., Malm, K., & Dan Lundberg. (2001). *Concerts and Festivals:*

Public Performances of Folk Music in Sweden. *The World of Music*, 43(2/3), 49-64. Retrieved April 16, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/41699365>

Sadie, S., ed. (2001a). Violin. In SADIE, S., ed. - *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan. V. 26, p. 702-739.

Schulenkorf, N. (2008). *Oktoberfest Munchen – The World’s Largest Public Event*. Munchen: GRIN Verlag.

Segal, J., Giorgi, L. (2009). Euro-Festival Project. *Arts Festival and the European Public Culture*.

Stowell, R. (1999). *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press.

Strong, R. C. (1984). *Art and Power. Renaissance Festivals, 1450-1650*. Berkeley: University of California Press.

Tomljenovic, R., Larsson, M., Faulkner, B. (2001). Predictors of Satisfaction with Festival Attendance. A Case of Storsjoyran Rocj Music Festival. *Tourism* 49/2: 123-132.

Tompkins, D. (2013). The Music Festival as Pedagogical Experience. In *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany* (pp. 167-196). West Lafayette, Indiana: Purdue University Press. Retrieved June 5, 2021, from <http://www.jstor.org/stable/j.ctt6wq3gn.10>

Waterman, S. (1998). Carnival for Elites? The Cultural Politics of Arts Festivals. *Progress in Human Geography* 22/1: 54-74.

Winternitz, E. (1979). *Musical Instruments and Their Symbolism in Western Art*.

Webgrafia

A Viagem dos Argonautas – Pau Casals na ONU. Obtido em: <https://aviagemdosargonautas.net/2013/07/25/pau-casals-na-onu-eu-sou-catalao/>, acedido em 2021, para. 1.

Aboyne Cello Festival. Obtido em: <https://aboynecellos.co.uk>, acedido em 2020.

APORFEST Associação Portuguesa Festivais de Música. Obtido em <https://www.aporfest.pt/missao>, acedido em 2021, para.1.

Aronson Cello Festival. Obtido em <https://www.aronsoncellofestival.com>, acedido em 2020.

Arts for all - International Cello Festival of Canada. Obtido em: http://www.artsforall.ca/index.php/AFA/article/winnipeg_international_cello_festival, acedido em 2021.

Belgium Cello Society. Obtido em <https://www.brusselcellofestival.com/about>, acedido em 2021.

Belgium Cello Society. Obtido em <https://www.brusselcellofestival.com/brussels-cello-festival-2018>, acedido em 2021.

Belo Cello Festival. Obtido em <https://www.belocellofestival.com>, acedido em 2020.

Biblioteca Nacional de Portugal. Obtido de: http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?term=festival+de+música&index=.GW&limitbox_2=BBND01+%3D+BND&menu=tab20&aspect=subtab98&profile=bn, acedido em 2021.

Cello Akademie Rutesheim. Obtido em <https://www.cello-akademie-rutesheim.de/en/startpage>, acedido em 2020.

Cello Biennale Amsterdam. Obtido em <https://www.cellobiennale.nl/en/>, acedido em 2020.

Cello Cesis. Obtido de: <http://cesukonzertzale.lv/en/cello-cesis/>, acedido em 2020.

Cello Wercken Zutphen - International Cellofestival Zutphen. Obtido em <https://cellowerckenzutphen.nl/cello-festival-zutphen/>, acedido em 2020.

Cellofest.fi. Obtido de: <http://cellofest.fi/about-cellofest/>, acedido em 2020, para. 3.

Chinadaily.com.cn. Obtido em https://www.chinadaily.com.cn/a/201803/14/WS5aa87c68a3106e7dcc141828_1.html, acedido em 2021, para.7.

Concert.UA - Artcello: Cello Festival. Obtido em <https://concert.ua/en/event/artcello-festival-violoncheli-odessa>, acedido em 2020.

Festival International de Violoncelle de Beauvais. Obtido em <https://www.festivalvioloncellebeauvais.com/>, acedido em 2020.

Festival Pablo Casals Prades. Obtido em <https://prades-festival-casals.com/le-festival/>, acedido em 2020, para. 3.

Festivales Latinoamericanos de Cello. Obtido em: <https://festivaldecello.blogspot.com/>, acedido em 2020.

Festivalfinder.eu by European Festivals Association (EFA). Obtido em <https://www.festivalfinder.eu>, acedido em 2021.

Fundação Franz Schubert. Obtido em <https://fundacaofranzschubert.pt/fundacao/missao/>, acedido em 2020.

Guia do lazer festivais - Festival Suggia. Obtido em: http://www.lazer.publico.pt/festivais/266040_festival-suggia, acedido em 2021.

I love cello Festival Cello Fan. Obtido em <https://www.cello-fan.com/index.php/festival/le-projet-cello-fan>, acedido em 2020

iPorto, agenda metropolitana da cultura. Obtido em: <http://iporto.amp.pt/eventos/festival-internacional-de-violoncelo-de-santa-cristina?theme=/temas/iporto/festivais>, acedido em 2021.

Jornal do Ave. Obtido em <https://www.jornaldoave.pt/festival-internacional-de-violoncelos-arranca-dia-7-em-santo-tirso/>, acedido em

2021.

Jornal PÚBLICO. Obtido em <https://www.publico.pt/2019/07/06/culturaipsilon/noticia/-musica-classica-rota-festivais-verao-1878935>, acessado em 2021.

Kirshbaum Associates Inc. Obtido em <https://www.kirshbaumassociates.com/artist.php?id=piatigorskyinternationalcello&aview=bio>, acessado em 2020.

Klaipeda International Cello Festival and Competition. Obtido em: <http://celloklaipeda.com/klaipeda-international-cello-festival-and-competition>, acessado em 2020.

Kronberg Academy. Obtido em <https://www.kronbergacademy.de>, acessado em 2020.

Last.fm. Obtido em <https://www.last.fm/festival/228573+RNCM+Manchester+International+Cello+Festival>, acessado em 2020.

LMFL. Obtido em <https://www.lmfl.org.uk/teacher/daniel-grosgurin-violoncelista/?lang=pt-pt>, acessado em 2021.

London Cello Society. Obtido em <https://www.londoncellos.org/about>), acessado em 2020.

Marshall University Music Department – MU Cello Festival. Obtido em https://scholar.google.com/scholar?hl=pt-PT&as_sdt=0%2C5&q=cello+festival&btnG=, acessado em 2021.

Melbourne Cello Festival. Obtido em <https://www.facebook.com/melbournecellofestival/>, acessado em 2020.

Meloteca. Obtido em <https://www.meloteca.com/portfolio-item/maria-de-macedo/>, acessado em 2021.

Meloteca. Obtido em <https://www.meloteca.com/quem-somos/>, acessado em 2021, para.2.

MFD Musical Festivals Database. Obtido em www.musicalfestivals.org, acessado em 2021.

Minas - Festival de Violoncelo de Ouro Branco. Obtido em: <http://www.minasgerais.com.br/pt/eventos/ouro-branco/6-festival-de-violoncelos-de-ouro-branco>, acessado em 2020.

My Cello – Il mondo del violoncelo in un click. Obtido em: <http://www.mycello.it/en/category/festivals-en/>, acessado em 2021.

New Directions Cello. Obtido em <https://newdirectionscello.org/about/new-directions-cello-festivals-a-retrospective/>, acessado em 2020, para. 17.

New Directions Cello. Obtido em <https://newdirectionscello.org/festivals/24th-annual-new-directions-cello-festival-2018/>, acessado em 2020.

Patagonia CheloFest. Obtido em: <http://patagoniachelofest.cl>, acessado em 2020.

Revista Portuguesa de Musicologia. Obtido em: <http://rpm-ns.pt/index.php/rpm>, acessado em 2021.

Rio Cello. Obtido em <https://www.facebook.com/RioCelloOficial/>, acessado em 2020.

RTP Arquivos. Obtido em: <https://arquivos.rtp.pt>, acessado em 2021.

Santo Tirso Câmara Municipal. Obtido em <https://www.cm-stirso.pt/conhecer/eventos/evento/festival-internacional-de-violoncelos-de-santa-cristina>, acessado em 2020.

SPIKE. Obtido em <https://www.spikecellofest.com>, acessado em 2020, para. 2.

SuperCello. Obtido em: <http://world.supercello.com/html/1/59/329.html>, acessado em 2020.

TCU School of Music – Cellofest. Obtido em <https://finearts.tcu.edu/music/events-and-programs/festivals/cellofest/>, acessado em 2020.

The Bach Project. Obtido em: <https://bach.yo-yoma.com/about/>, acessado em 2021, para.1.

The STRAD. Obtido em <https://www.thestrad.com/cello-focus>, acessido em 2021.

The University of Melbourne – Melbourne Cello Festival 2017. Obtido em <https://finearts-music.unimelb.edu.au/showcase/melbourne-cello-festival-2017>, acessido em 2020.

UHU Cello Festival. Obtido em <https://cola.unh.edu/music/outreach/unh-cello-festival>, acessido em 2020.

USC University of Southern California - Piatigorsky International Cello festival. Obtido em <https://piatigorskyfestival.usc.edu/>, acessido em 2020.

USC University of Southern California - Piatigorsky International Cello festival. Obtido em <https://piatigorskyfestival.usc.edu/about/>, acessido em 2020, para. 1.

Violoncelles en folie. Obtido em <https://violoncellesenfolie.com/%20Le%20Festival%20%20/>, acessido em 2020.

VIVACELLO. Obtido em <https://www.vivacello.com/vivacello-i-eng>, acessido em 2020.

Wikipedia – Adam International Cello Festival and Competition. Obtido em https://en.wikipedia.org/wiki/Adam_International_Cello_Festival_and_Competition, acessido em 2020.

Wikipedia – Casals Festival. Obtido em: https://en.wikipedia.org/wiki/Casals_Festival, acessido em 2020.

WQXR. Obtido em <https://www.wqxr.org/story/berliners-celebrated-freedom-rostropovich-played-bach/>, acessido em 2021, para. 1.

Xpressing Music – Festival do Violoncelo | Metropolitana. Obtido em: <http://xmusic.pt/blog/item/festival-do-violoncelo-metropolitana>, acessido em 2021.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CORDAS (VIOLONCELO)

O Papel dos Festivais de Violoncelo no Desenvolvimento
Musical e Cultural
Teresa Rodrigues Soares

