

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE PSICOLOGIA E DE CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO

**DISCURSOS SOBRE A «ESPECIFICIDADE» DO ENSINO ARTÍSTICO: A
SUA REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA NOS SÉCULOS XIX E XX**

CARLOS ALBERTO FAÍSCA FERNANDES GOMES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM CIÊNCIAS DA EDUCAÇÃO (ÁREA DE HISTÓRIA DA EDUCAÇÃO)

ORIENTADOR: PROF. DOUTOR ANTÓNIO SAMPAIO DA NÓVOA

LISBOA, SETEMBRO DE 2002

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

JÁ OUVI SUSTENTAR A SEGUINTE THESE:
«O ARTISTA TEM DE SER PROFUNDAMENTE ESTÚPIDO».

VIANA DA MOTA, 1917

AGRADECIMENTOS

A realização da presente dissertação de mestrado não teria sido possível sem a existência de diversos contributos pessoais e institucionais. Entre estes quero em primeiro lugar destacar o do Professor Doutor António Sampaio da Nóvoa pelo apoio e espírito crítico sempre demonstrado, ao mesmo tempo que me deu a liberdade necessária à concepção e ao desenvolvimento do projecto de investigação que culmina na defesa da dissertação de mestrado agora apresentada.

Por outro lado, devo também um muito especial agradecimento a todo o pessoal da secção de arquivo do Instituto Histórico da Educação, sem o qual o projecto de investigação proposto nunca teria sido possível de concretizar no seu todo. Da mesma forma, agradeço ao Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, ao Conselho Executivo da Escola Básica dos 2.º e 3.º ciclos de Francisco Arruda, e ao Conselho Executivo da Escola de Música do Conservatório Nacional, pelo facto de me terem possibilitado a consulta da documentação de carácter histórico existente nos seus arquivos.

Também à minha colega de mestrado, Dr.^a Teresa Figueiredo, o meu obrigado pelo seu contributo prestado em relação ao arquivo histórico da Escola Preparatória Francisco Arruda.

Ao Dr. Arquimedes da Silva Santos e ao professor Luís Filipe Pires pelas entrevistas concedidas no âmbito da realização deste trabalho, e pelo facto de me autorizarem a referência explícita aos seus nomes.

Por fim, a todos aqueles outros que, de uma forma ou de outra, tornaram possível a conclusão deste trabalho e que, com as sugestões mais diversas, contribuíram para o seu conteúdo e forma.

A todos, o meu mais sincero agradecimento.

ÍNDICE GERAL

Índice Geral.....	i
Índice de Ilustrações	vii
Resumo	ix
Abstract.....	x
Abreviaturas.....	xi
Introdução	1
Apresentação da ideia.....	3
Justificação	13
Motivação pessoal.....	14
Justificação face à realidade	21
Défice de estudos nesta área	25
Aspectos metodológicos.....	29
1. Quadro conceptual	33
1.1. A função social da formação ministrada no Conservatório: Mudanças e continuidades ao longo dos séculos XIX e XX	37
1.1.1. Da antiguidade clássica à fundação do Conservatório Nacional de Música e de Declamação de Paris.....	39
1.1.2. O ensino da música em Portugal até ao surgimento do Conservatório Real de Lisboa.....	46
1.1.3. Sobre a função social da formação ministrada no Conservatório de Lisboa entre meados do século XIX e o início da segunda metade do século XX.....	53
1.1.4. Uma crise de identidade: Entre uma formação burguesa e a preparação de futuros profissionais.....	74
1.2. Operacionalização do conceito de «especificidade» em torno de três eixos de análise emergentes a partir de uma perspetivação centrada no aluno	79
1.3. Mobilização dos conceitos psicológicos utilizados nas argumentações analisadas.....	101
1.3.1. A concepção naturalista das aptidões e a génese de uma ideologia.....	105
1.3.2. Diferentes perspetivações conceptuais sobre a aptidão musical	110
1.4. Apresentação da pergunta de partida para a investigação histórica efectuada.....	117
2. O regime de experiência pedagógica no Conservatório Nacional	125
2.1. A reforma do Conservatório Nacional de 1930 face às suas anteriores reformas de 1911 e 1919.....	127
2.2. As diversas propostas de reforma apresentadas durante a vigência do estado novo e suas motivações	135

2.2.1. O caso do Conservatório de Música do Porto e a proposta de reforma apresentada em 1933.....	138
2.2.2. As propostas de reforma do Conservatório Nacional entre 1936 e 1966.....	143
2.3. O regime de experiência pedagógica no Conservatório Nacional (de 1971 a 1974).....	153
2.3.1. Os seus antecedentes.....	159
2.3.2. As propostas de reforma apresentadas no âmbito desta mesma experiência pedagógica	164
2.3.3. Os discursos em torno da «especificidade» do ensino artístico enquanto processos de resistência à mudança	171
3. O Conservatório ao longo dos séculos XIX e XX	175
3.1. A organização didáctico-pedagógica do Conservatório.....	177
3.1.1. Ano lectivo de 1840-1841.....	180
3.1.2. Ano lectivo de 1855-1856.....	187
3.1.3. Ano lectivo de 1870-1871.....	191
3.1.4. Ano lectivo de 1885-1886.....	197
3.1.5. Ano lectivo de 1900-1901.....	201
3.1.6. Ano lectivo de 1915-1916.....	207
Conservatório de Lisboa	207
Escola da Arte de Representar	214
3.1.7. Ano lectivo de 1930-1931.....	217
Secção de Música.....	218
Secção de Teatro.....	223
3.1.8. Ano lectivo de 1945-1946.....	225
Secção de Música.....	225
Secção de Teatro	229
3.1.9. Ano lectivo de 1960-1961.....	231
Secção de Música.....	231
Secção de Teatro	237
3.2. Análise das práticas em torno de três eixos emergentes de uma perspetivação centrada no aluno do conceito de «especificidade»	243
3.2.1. O eixo da vocação/talento.....	250
3.2.2. O eixo da precocidade.....	258
3.2.3. O eixo das práticas curriculares	269
Conclusões.....	275
Apêndices.....	281
Apêndice I – Protocolo da entrevista realizada a Arquimedes da Silva Santos.....	283
Apêndice II – Protocolo da entrevista realizada a Filipe Pires	295

Apêndice III – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1840-1841	313
Alunos matriculados por idade e sexo	313
Alunos matriculados por termo.....	314
Apêndice IV – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1855-1856	317
Alunos matriculados por idade e sexo	317
Alunos matriculados e aprovados	321
Apêndice V – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1870-1871.....	323
Alunos com frequência por idade e sexo	323
Alunos com frequência aprovados.....	327
Correlações relativas a alunos com frequência.....	328
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	329
Alunos sem frequência aprovados	330
Correlações relativas a alunos sem frequência	330
Apêndice VI – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1885-1886	331
Alunos com frequência por idade e sexo	331
Alunos com frequência aprovados.....	334
Correlações relativas a alunos com frequência.....	336
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	336
Alunos sem frequência aprovados	338
Correlações relativas a alunos sem frequência	338
Apêndice VII – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1900-1901	341
Alunos com frequência por idade e sexo	341
Alunos com frequência aprovados.....	344
Correlações relativas a alunos com frequência.....	345
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	346
Alunos sem frequência aprovados	347
Correlações relativas a alunos sem frequência	348
Apêndice VIII – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1915-1916.....	349
Conservatório de Lisboa	349
Alunos com frequência por idade e sexo	349
Matrículas encerradas de alunos com frequência	353
Correlações relativas a alunos com frequência.....	354
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	355
Alunos sem frequência aprovados	357
Correlações relativas a alunos sem frequência	358
Escola da Arte de Representar	358
Alunos por idade e sexo.....	358

Alunos com matrícula encerrada	360
Correlações relativas a alunos.....	360
Apêndice IX – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1930-1931	361
Secção de Música.....	361
Alunos com frequência por idade e sexo	361
Matrículas encerradas de alunos com frequência	368
Correlações relativas a alunos com frequência.....	369
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	370
Matrículas encerradas de alunos sem frequência.....	374
Correlações relativas a alunos sem frequência	375
Secção de Teatro	376
Alunos por idade e sexo.....	376
Alunos que encerraram matrícula	378
Correlações relativas a alunos.....	378
Apêndice X – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1945-1946.....	379
Secção de Música.....	379
Alunos com frequência por idade e sexo	379
Matrículas encerradas de alunos com frequência	385
Correlações relativas a alunos com frequência.....	386
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	387
Matrículas encerradas de alunos sem frequência.....	391
Correlações relativas a alunos sem frequência	392
Secção de Teatro	392
Alunos por idade e sexo.....	392
Alunos aprovados	396
Correlações relativas a alunos.....	397
Apêndice XI – Quadros analíticos gerais relativos ao ano lectivo de 1960-1961	399
Secção de Música.....	399
Alunos com frequência por idade e sexo	399
Alunos com frequência aprovados.....	408
Correlações relativas a alunos com frequência.....	409
Alunos sem frequência por idade e sexo.....	410
Matrículas encerradas de alunos sem frequência.....	415
Correlações relativas a alunos sem frequência	416
Secção de Teatro	416
Alunos por idade e sexo.....	416
Apêndice XII – Referências legislativas, regulamentares e outros actos diversos	419

Bibliografia.....	489
Bibliografia Geral.....	491
Bibliografia Específica.....	491
Documentação de Arquivo.....	497

ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Dissertações relacionadas com a temática abordada neste trabalho.....	26
Ilustração 2 – Profissões dos pais dos alunos que efectuaram matrícula no Conservatório Real de Lisboa, durante o ano lectivo de 1885-1886, como alunos com frequência.....	60
Ilustração 3 – Amostragem cíclica, por períodos de quinze anos, do número total de alunos matriculados entre os anos lectivos de 1840-1841 e 1960-1961.....	63
Ilustração 4 – Amostragem cíclica, por períodos de quinze anos, da distribuição relativa por sexos do número total de alunos matriculados entre os anos lectivos de 1840-1841 e 1960-1961.....	64
Ilustração 5 – Propinas pagas pelos alunos do Conservatório de Lisboa segundo as reformas de 1888, 1898 e 1901.....	65
Ilustração 6 – Propinas pagas pelos alunos do Conservatório de Lisboa segundo as reformas de 1911, 1919 e 1930.....	69
Ilustração 7 – Diminuição da frequência escolar da secção de música do Conservatório Nacional.....	71
Ilustração 8 – Matrículas efectuadas na disciplina de piano ao longo dos séculos XIX e XX.....	75
Ilustração 9 – Caracterização do <i>paradigma tradicional</i> e do <i>paradigma emergente</i> subjacentes aos discursos relativos à formação artística na área da música.....	92
Ilustração 10 – Correlações médias encontradas entre os respectivos Quocientes de Inteligência (Fonte: Skrzypczak, 1996).....	106
Ilustração 11 – Médias do Quociente de Inteligência encontrado para as diversas categorias socioprofissionais (Fonte: Skrzypczak, 1996).....	107
Ilustração 12 – Ano preparatório comum a todos os cursos de música segundo o projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica».....	147
Ilustração 13 – Curso de piano segundo o projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica».....	148
Ilustração 14 – Total de matrículas efectuadas na secção do Conservatório Nacional da Escola Preparatório Francisco Arruda (Fonte: EPFA, n.º 39; & EPFA, n.º 40).....	158
Ilustração 15 – Exemplo de horários relativos ao 1.º ano do ciclo preparatório (Cursos A e B) da Academia de Música de Santa Cecília (Fonte: AAVV, 1971b).....	162
Ilustração 16 – Cursos gerais e complementares de música para o ano lectivo de 1973-1974 segundo os planos de estudos aprovados em 8 de Julho de 1973.....	168
Ilustração 17 – Número total de matrículas efectuadas em cada um dos termos das escolas do Conservatório Real de Lisboa durante o ano lectivo de 1840-1841.....	182

Ilustração 18 – Comparação entre o número total de matrículas constantes dos mapas estatísticos publicados em Diário do Governo, e o número de matrículas referenciado pela documentação arquivada no Conservatório de Lisboa, relativamente à realização de exames sem frequência.	191
Ilustração 19 – Comparação do número de alunos inscritos por secção na aula de piano do Conservatório de Lisboa nos anos lectivos de 1870-1871 e de 1885-1886.	200
Ilustração 20 – Limites etários estabelecidos para a primeira matrícula no Conservatório de Lisboa pelas reformas de 1890 a 1930.	261
Ilustração 21 – Idades médias de primeira matrícula dos alunos, com e sem frequência, do Conservatório de Lisboa.	262
Ilustração 22 – Correlações entre as idades e as classificações obtidas nos exames de piano realizados no ano lectivo de 1931-1932.	267

RESUMO

Tendo como ponto de partida para a presente dissertação de mestrado o projecto de reforma do ensino artístico de 1971, é aqui minha intenção verificar qual a representação efectiva do discurso de «especificidade» na realidade histórica existente ao nível do ensino vocacional artístico ao longo dos séculos XIX e XX, e até que ponto as questões ideológicas enformam o discurso produzido pelos diversos actores neste envolvidos. Inserindo a abordagem efectuada numa perspectiva de construção social, irei procurar elucidar os mecanismos históricos que sustentam a emergência deste mesmo conceito, o qual determina, segundo algumas das perspectivas hoje defendidas, a impossibilidade de integração de uma formação que vise a preparação de músicos e de bailarinos profissionais nos esquemas gerais de ensino, contrariando desta forma um dos aspectos primordiais das propostas apresentadas com o projecto de reforma de 1971. Contudo, não se podendo menosprezar os mecanismos de resistência à mudança como sendo um dos factores responsáveis por esta mesma rejeição, é ainda minha intenção tentar aqui compreender como é que este conceito de «especificidade» se encontra construído nas estruturas ideológicas existentes na actualidade e em que medida este corresponde a um efectivo corte conceptual relativamente às práticas até aí existentes.

De facto, correspondendo este conceito de «especificidade» à re-emergência de diversos mitos em torno de supostas características excepcionais deste tipo de formações, estes vão ser mobilizados num discurso de resistência à mudança quando as propostas apresentadas com o projecto de reforma do ensino artístico de 1971 põem em causa os equilíbrios de poder até então estabelecidos. Assim, apesar de se ter verificado a este nível uma progressiva sublimação das ideias de «vocação» e de «talento», de não existir uma efectiva precocidade na generalidade das aprendizagens efectuadas, e de as práticas pedagógicas se terem modificado de uma forma bastante significativa ao longo dos séculos XIX e XX, vamos na actualidade encontrar o ressurgimento da ideia de que este tipo de formações se destina somente aos indivíduos que sejam detentores de uma «vocação» ou de um «talento» artístico raro, que tenham iniciado a sua formação numa idade precoce, e que estejam sujeitos a contextos especiais de aprendizagem, nomeadamente ao nível dos instrumentos musicais, onde se defende a existência de aulas individualizadas. E, o mais paradoxal no meio de isto tudo, é que mesmo na actualidade algumas destas «especificidades» são na realidade inexistentes – como seja, a inexistência generalizada de uma opção precoce por uma formação artística na área da música –, o que em parte poderá explicar o ressurgimento dos discursos que defendem que a formação

de músicos «amadores» é substancialmente diferenciada da formação de músicos «profissionais», procurando desta forma defender o carácter de excepcionalidade desta última.

ABSTRACT

Having as starting point for the present master dissertation the project of reform of the artistic teaching of 1971, is here my intention to verify which is the real representation of the «specificity» speech historically existent at the level of the artistic vocational teaching along the nineteenth and twentieth centuries, and to what extent the ideological aspects give form to the speech produced by the several actors involved in this process. Inserting this approach in a perspective of social construction, I will try to elucidate the historical mechanisms that sustain the emergency of this concept, which determines, according to some of the perspectives now a days presented, the impossibility of integration of a formation that seeks the preparation of professional musicians and dancers in the general outlines of teaching, thwarting this way one of the primordial aspects of the proposals presented with the project of reform of 1971. However, as we couldn't belittle the resistance mechanisms to the change as being one of the responsible factors for this rejection, it is also my intention to try to understand how this «specificity» concept is built into the existent ideological structures and if it corresponds to an effective conceptual cut relatively to the practices existent previously to its emergence.

Corresponding this «specificity» concept to the re-emergency of several myths about supposed exceptional characteristics of this type of formations, these myths will be mobilised in a resistance speech to the change when the proposals presented with the project of reform of the artistic teaching of 1971 put in cause the balances of power established until then. Thus, in spite of a progressive sublimation of the «gift» and «talent» ideas, of not existing an effective precocity in the generality of the learning, and of the pedagogic practices having been modified in a quite significant way along the nineteenth and twentieth centuries, we are going to find the resurgence of the idea that this type of formations is only suitable to the individuals that possess a rare «gift» or «talent», that they must begin its formation in a precocious age and be subjected to special contexts of learning, namely at the level of the musical instruments, where should exists provision for private tuition. And, the most paradoxical in the middle of this all, is that today some of these «specificity» are in fact non-existent – as it is, the generalised non-existence of a precocious option for an artistic formation in the area of

music –, which partly can explain the resurgence of the speeches that defend the «amateur» musicians' formation as being substantially different from the «professional» musicians' formation, seeking to maintain the «professional» musicians' formations as being something apart.

ABREVIATURAS

AHSGME – Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação

CN – Conservatório Nacional

DG – Diário do Governo, Diário de Lisboa, e/ou Diário da República

EPFA – Escola Preparatória de Francisco Arruda

IHE – Instituto Histórico da Educação

cx. – Caixa

f_i – Frequência absoluta da variável observada

f_{ri} – Frequência relativa da variável observada

mç. – Maço

n.i. – Não indica

lv. – Livro

INTRODUÇÃO

APRESENTAÇÃO DA IDEIA

Com a dissertação de mestrado agora apresentada, é minha intenção analisar os fundamentos sobre os quais assenta a construção da ideia de «especificidade» hoje presente ao nível das escolas vocacionais de ensino artístico e a qual se torna patente, de uma forma inequívoca, em alguns dos discursos efectuados pelos actores directamente envolvidos nesta modalidade de ensino a partir de 1971. Uma das primeiras referências explícitas em torno da ideia de que o ensino artístico, visando a formação de futuros profissionais, deve ser efectuado em moldes que de alguma forma apelam à noção de «especificidade» deste tipo de formações, consiste numa das ideias veiculadas durante o colóquio sobre o projecto do ensino artístico, realizado nos dias 21 e 22 de Abril de 1971 na Fundação Calouste Gulbenkian, quando num dos temas propostos à discussão, se pergunta em que “tipo de escola (...) deve ser ministrado o ensino artístico (especializadas, comuns, outras)”, ao que José-Augusto França responde: “especializadas, naturalmente, se de ensino artístico especificamente se tratar (os tais liceus artísticos¹, ou cursos superiores a definir); comuns, se se tratar do ensino formativo (...) integrado num ensino geral.” (França, 1971). Com estas palavras, José-Augusto França traça uma linha conceptual que pretende estabelecer uma divisão bem nítida entre um ensino que visa a formação de artistas – podemos mesmo dizer, de profissionais das artes –, e um outro tipo de formação artística que visa uma formação geral de todos os indivíduos. Tal divisão conceptual – entre uma educação artística «genérica», destinada a todos, e uma educação artística «especializada», destinada somente àqueles que são portadores de determinadas qualidades julgadas in-

¹ O posicionamento do Conservatório Nacional – expresso através de uma comunicação conjunta apresentada a este mesmo colóquio por alguns dos seus professores (Cfr. Vasconcelos, 1971) –, vai atribuir aos liceus artísticos um papel referente à educação artística «genérica», sendo que a educação artística «especializada», visando a formação de músicos profissionais, deverá ficar a cargo dos Conservatórios e Academias de Música existentes no país. Este posicionamento, sendo divergente do aqui expresso por José-Augusto França (1971), ficar-se-á a dever a diferentes interesses por parte destes intervenientes: é que, no caso de José-Augusto França, o liceu artístico surge como uma forma de prestígio acrescido para o ensino das belas-artes, enquanto que, no caso dos professores do Conservatório Nacional, este mesmo liceu artístico surge como sendo um eventual prenúncio em relação à extinção do Conservatório Nacional. Há, pois, nestas duas perspectivas aqui apresentadas, uma percepção estratégica do discurso realizado, o qual reflecte interesses particulares de cada um destes dois intervenientes.

dispensáveis ao prosseguimento de uma carreira profissional ao nível das artes –, é característica de grande parte dos discursos presentes no debate realizado em torno deste projecto de reforma do ensino artístico.

Esta ideia de «especificidade», aqui retractada, ao nível do tipo de instituições onde o ensino artístico, que vise a formação dos profissionais das artes, deve ser ministrado, sustenta-se numa concepção arcaica que concebe o artista como sendo portador de um conjunto de talentos especiais e raros, crença esta que se encontra expressa já na primeira metade do século XX e que tem, na actualidade, reflexo na defesa efectuada em torno de uma formação musical de «amadores» distinta de uma formação musical de «profissionais» (Cfr. Folhadela *et al.*, 1998; & Silva, 2000). A título exemplificativo, podemos referir que num discurso proferido em 1935 por Oliveira Salazar, este justifica a sua presença “...numa festa que «devia ser exclusivamente de literatos e artistas»” ao dizer que “«muitos duvidarão maliciosamente de que nestes tempos de crise se convertam tão facilmente em Mecenas os ministros das Finanças»”; contudo, estando ele naquela situação a assumir um estatuto de protector privilegiado, “...fazia-o lembrar «aos espíritos de primeira ordem do actual momento português» que, «por terem recebido maior parte na distribuição dos dons divinos», eram «guia e exemplo dos demais».” (Ó, 1992: 409). Esta concepção do talento artístico enquanto fruto de um dom emanado de Deus, ou, numa perspectiva laica deste mesmo conceito, da própria natureza, encontra-se fundada em noções que pressupõem a sua excepcionalidade. De facto, no parecer da secção de música do Conservatório Nacional ao projecto de reforma do sistema escolar apresentado em Janeiro de 1971, chega mesmo a ser afirmado que, ao nível da formação dos futuros profissionais da música, há a necessidade imperiosa de “...que o aluno (...) seja dotado de um quociente de inteligência acima do médio, mais uma série de condições psicológicas e aptidões fisiológicas que, segundo as estatísticas, se encontram raramente reunidas no mesmo indivíduo” (AAVV, 1971c: 6), afirmação esta que vem ao encontro da ideia de que “the number of musically gifted, or even talented, children in any area is statistically insignificant.” (AAVV, 1978: 48). Esta perspectiva de «especificidade», ou mesmo de excepcionalidade do ensino vocacional artístico, encontra-se nas últimas décadas enraizada num discurso promovido pelos actores implicados directamente neste tipo de formações, nomeadamente ao nível do ensino da música e da dança, podendo esta concepção ser reconhecida quer ao nível da legislação que regulamenta este subsistema de ensino², quer mesmo ao nível do discurso produzi-

² Refiro-me ao Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, e ao Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro.

do por parte das escolas, em que se reafirma esta ideia de «especificidade», ao se dizer, por exemplo, que “o presente Regulamento Interno (...) terá principalmente por objecto aquelas matérias e situações que decorrem da especificidade do ensino vocacional de Música” (AAVV, 2000: 1).

Na busca de uma definição do que pode ser entendido como «especificidade» do ensino vocacional artístico, este mesmo Regulamento Interno procura, ao nível da música, enquadrar este conceito de «especificidade» através da apresentação de um conjunto de catorze alíneas em que se afirmam as diferenças desta modalidade de ensino por oposição a um ensino genérico ministrado na generalidade das escolas básicas e secundárias, sendo que na última destas alíneas é mesmo referido que a admissão a esta modalidade de ensino vocacional “requer aptidões à partida, a serem sujeitas a exame de entrada cujo resultado pode condicionar o acesso ao estabelecimento de ensino.” (AAVV, 2000: 2). No entanto, de uma forma paradoxal, estes testes de admissão visam essencialmente a verificação das aprendizagens já efectuadas³, e não uma verdadeira comprovação de aptidões musicais específicas, uma vez que estes não se en-

³ A perspectiva por mim utilizada em torno dos conceitos de «aptidão» e de «aprendizagem» é de substrato psicológico, sendo que o conceito de «aptidão» refere-se ao potencial para a realização de uma determinada «aprendizagem», potencial esse que é em si imutável em função da efectivação desta mesma «aprendizagem». O conceito de «aptidão» refere-se, pois, ao que é inato ao ser humano, e, como tal, imutável por acção das aprendizagens por este realizadas. Convém realçar o facto de que muitas das referências ao conceito de «aptidão» encontradas nos discursos relativos ao ensino artístico por mim analisados, nomeadamente ao nível dos processos de verificação dessa mesma aptidão, enquadram-se no conceito psicológico de «aprendizagem», nomeadamente através da utilização de processos que visam fundamentalmente a verificação de um conjunto de aprendizagens já realizadas e não de aptidões. De facto, só se pode considerar que um teste é efectivamente de «aptidão» se o seu resultado for imune à realização de uma qualquer «aprendizagem». Na verdade, tal teste é impossível de construir no seu estado puro, sendo que todos os testes, quer sejam de «aptidão», quer sejam de «aprendizagem», medem simultaneamente aprendizagens e aptidões. Dai as dificuldades que surgem na operacionalização destes dois conceitos em alguns dos discursos encontrados sobre o ensino artístico, dado que o discurso sobre a «aptidão» revela fundamentalmente uma construção ideológica de um modelo explicativo da realidade sobre a categoria do que é se ser artista. Assim, a sua operacionalização acaba por se realizar fundamentalmente em termos das aprendizagens previamente efectuadas, criando, com esse facto, uma dicotomia entre um discurso de legitimação de uma determinada categoria de explicação do real e a prática efectiva desse mesmo discurso.

quadram numa perspectiva psicométrica análoga à utilizada pelos testes de inteligência, a qual pressupõe que a medida assim obtida deve ser derivada fundamentalmente de traços inatos (Cfr. Rodrigues, 1997; & Gordon, 1998). A ser verdade esta crítica, ela acaba por retirar sentido à própria definição de educação vocacional artística avançada no Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, nomeadamente quando este afirma que esta “...consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área artística específica” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 11.º) – concebida de uma forma paralela a uma formação artística genérica destinada “...a todos os cidadãos, independentemente das suas aptidões ou talentos específicos em alguma área, sendo considerada parte integrante indispensável da educação geral” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 7.º) –, pois a construção de um subsistema paralelo ao ensino básico e secundário visando uma formação artística de carácter vocacional, encontra-se fundada numa perspectiva que concebe o futuro artista como sendo possuidor de um conjunto de aptidões especiais, as quais devem ser, desde muito cedo, amplamente nutridas. De facto, os processos de selecção utilizados por estas escolas de ensino vocacional de música, ao nível da admissão de novos alunos, limitam-se a proceder à verificação das aprendizagens já realizadas pelos candidatos presentes a estes, não efectuando uma escolha com base numa medição efectiva de um qualquer tipo de aptidão artística, pelo que o discurso que aponta no sentido do ensino vocacional artístico “requer[er] aptidões à partida, a serem sujeitas a exame de entrada” (AAVV, 2000: 2), mais não é do que uma afirmação de carácter ideológico, a qual, na prática, se tende a traduzir em algo que efectivamente se distânciava desse mesmo discurso.

A este propósito, é de referir que, segundo Gordon (1998), a dicotomia entre aqueles que defendem que as aptidões artísticas são de carácter inato e aqueles que defendem que as aptidões artísticas são fundamentalmente fruto de um ambiente propício ao seu desenvolvimento, teve, ao nível da formação musical, mais impacto do que qualquer outra questão relacionada com o ensino artístico. No entanto, as evidências hoje acumuladas apontam para o facto de não nos ser mais possível conceber qualquer forma de aptidão, ou de inteligência, como sendo o produto exclusivo de factores inatos ou adquiridos, apesar de continuar acesa a disputa sobre se mesmo assim existe uma maior influência dos primeiros ou dos segundos, disputa esta que por vezes se tem tornado muito acesa devido a questões de ordem política e ideológica (Cfr. Gordon, 1998; Skrzypczak, 1996; Gage *et al.*, 1979; & Sprinthall *et al.*, 1998). De facto, cada vez mais existem evidências de que os factores ambientais desempenham um papel fundamental no desenvolvimento de determinadas aptidões básicas em determinados períodos críticos do desenvolvimento da criança, processo este que não é exclusivo

das aptidões musicais ou de qualquer outra aptidão artística em geral, mas que é comum a tudo aquilo que somos e fazemos. Este tipo de evidências levou a que nas últimas duas décadas, como resultado dos estudos efectuados ao nível da psicologia da música, tivesse surgido o conceito de aptidão musical desenvolvimental (Cfr. Gordon, 1998), o qual pretende assimilar a ideia de que sendo a aptidão musical o reflexo de um potencial inato, esta é influenciada, em grande medida, por factores ambientais a que uma criança se encontra exposta durante os primeiros anos de vida.

Recentemente, as escolas vocacionais de música pretenderam demonstrar a sua «especificidade» defendendo que deveria ser previsto no seu currículo, desde muito cedo, uma via de formação destinada a «amadores» e uma outra via de formação destinada a «profissionais», vias estas que reflectiriam o tipo de população discente que frequenta este tipo de escolas (Cfr. Folhadela *et al.*, 1998). Com isto, pretendiam ter encontrado a solução para parte dos problemas deste subsistema de ensino, retomando assim um discurso herdado da teoria dos «dons» e o qual foi interpretado, por parte da tutela, como sendo a solução para o facto de o regime integrado/articulado⁴ – previsto pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, como regra –, nunca ter funcionado de uma forma generalizada nas escolas de ensino vocacional de música, uma vez que a frequência destas escolas neste regime de matrícula pressupõe uma opção a ser efectuada por volta dos 9 ou 10 anos de idade, à saída do 4.º ano de escolaridade, algo que muito raramente acontece. De facto, os discursos em torno da precocidade com que supostamente se deve optar por uma carreira profissional ao nível da música não deixam de apresentar alguns aspectos paradoxais quando confrontados com outras afirmações paralelas a estes, aspectos que talvez mais não sejam do que um reflexo de uma concepção de carácter mais ideológico e discursivo – que defende a precocidade como desejável sem que esta seja a realidade efectivamente existente no terreno –, havendo, de facto, uma negociação entre uma oferta e uma procura deste tipo de formação:

Baseados em frequentes exemplos a que o dia-a-dia da (...) [secção de música do Conservatório Nacional] nos habituou, insistimos na necessidade de um regime de precedências [não depen-

⁴ O ensino artístico em regime integrado/articulado consiste no efectuar de uma formação artística, de carácter vocacional, nas áreas da música e da dança, a par com a frequência do ensino básico e secundário. Refira-se que no ano lectivo de 1996-1997, só 12,1% dos alunos matriculados, a nível nacional, em escolas públicas e em escolas particulares e cooperativas se encontram a frequentar o ensino vocacional de música neste regime (Cfr. AAVV, 1997).

dente de esquemas etários rigidamente definidos em função da integração desta mesma formação musical nos esquemas gerais de ensino] susceptível de reajustamentos após períodos relativamente curtos.

Se acaso o regime actual – a que se chegou justamente por se ter reconhecido a legitimidade de numerosas pretensões da população discente que na prática não se ajustava aos esquemas teóricos – viesse de futuro a tornar-se mais rígido, e se nos Conservatórios viesse a não se ministrar o ensino em quase todos os seus graus, multiplicar-se-iam forçosamente situações prejudiciais e absurdas [para os alunos].

(Vasconcelos, 1971: 140-1)

Contudo, relativamente à única escola pública de dança⁵ existente no país, a Escola de Dança do Conservatório Nacional, tal questão não se coloca dado que, na actualidade, todos os alunos a frequentam em regime integrado, algo que no ensino vocacional de música, ao nível da rede pública, só acontece parcialmente numa única escola – o Conservatório de Música de Calouste de Gulbenkian, em Braga –, mas sem que este regime de matrícula represente a totalidade dos alunos aí inscritos. Tais factos poderão indiciar estratégias de aceitação/recusa diferenciadas relativamente a todo este processo de reforma do ensino artístico – iniciado em 1971 e concretizado, no plano jurídico, pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho –, levadas a cabo pelas diferentes escolas que emergem desta reforma do Conservatório Nacional e escolas afins.

Relativamente à perspectiva daqueles que defendem a divisão do ensino vocacional de música numa via «amadora» e numa via «profissional», tal intenção é derivada de um «equivoco», o qual, desenvolvendo-se na cultura europeia entre os séculos XVII e XIX (Cfr. AAVV, 1993a), associa na actualidade um carácter perjurativo ao termo «amador», ao considerá-lo como sendo alguém menos capaz do que um «profissional». Apesar desta concepção ter já sido combatida por músicos de renome (Cfr. Bosseur *et al.*, 1990), ela continua a perdurar em alguns meios musicais e consiste numa visão muito diferente daquilo que no início se considerava ser um músico amador. Sintomático desta diferente noção de músico amador é aquela que vamos encontrar na Inglaterra do século XVI, onde era prática cultural vigente a participação musical efectiva de todos os presentes num qualquer acontecimento social. O género musical então mais praticado era o madrigal de origem italiana, repertório que, sendo

⁵ Para além desta, existem em Portugal continental mais duas escolas do ensino particular e cooperativo que ministram cursos nesta mesma área de formação artística: a Academia de Dança Contemporânea de Setúbal, e a Escola de Dança Ginásiano.

hoje encarado como fruto de uma tradição musical erudita de raiz europeia, à data mais não era do que um repertório destinado a uma prática de carácter amador (Cfr. Ariès, 1988; & AAVV, 1993c): é que este repertório era executado por músicos não profissionais, i.e., indivíduos que, apesar de praticarem música com um alto grau de proficiência, não utilizavam a música como seu principal meio de sustento. Podemos mesmo falar de uma tendência surgida na cultura ocidental, entre os finais da renascença e a actualidade, na qual se assistiu a uma alteração progressiva das práticas sociais nas quais a música tem lugar. Assim, é nos possível falar de uma alteração ocorrida entre uma prática musical de carácter participativo – como aquela que é descrita por Thomas Morley (Cfr. Ariès, 1988; & AAVV, 1993c) – para uma prática caracterizada por uma atitude mais passiva face à interpretação musical – como aquela que ocorre actualmente nas nossas salas de concerto –, atitude esta que surge, em grande parte, sob a influência do aparecimento, e do desenvolvimento, dos teatros de ópera italianos ao longo dos séculos XVII e XVIII. Por outro lado, ao nível da inserção da prática musical na vida em sociedade, e a forma como esta inserção social da música, e das artes em geral, afecta todo o seu ensino, não será despropositado falar sobre as diferenças musicais existentes entre as liturgias católica e protestante, e a forma como estas diferenças afectam a realidade hoje observada nos países em que cada uma destas religiões é professada⁶ (Cfr. Jorgensen, 1997; & AAVV, 1993a).

Desta forma, com a presente dissertação de mestrado pretendo averiguar qual a representação efectiva do discurso relativo à ideia de «especificidade» – tal como ele emerge na sequência do projecto de reforma do ensino artístico de 1971 – na realidade histórica existente ao nível do ensino vocacional artístico ao longo dos séculos XIX e XX, e até que ponto as questões ideológicas enformam o discurso produzido pelos diversos actores neste envolvidos. Neste âmbito, irei procurar elucidar os mecanismos históricos que vão sustentar a construção deste mesmo conceito de «especificidade», o qual, sendo portador de um carácter sobrenatural e mítico, determina, segundo alguns dos seus actores, a impossibilidade de integração de uma

⁶ As alterações introduzidas pelos protestantes ao nível da liturgia vão levar à substituição da *capella*, constituída por alguns elementos do clero especializados na execução musical vocal e/ou instrumental, por uma execução musical efectuada por todos os participantes característica das liturgias protestantes, o que dá origem ao surgimento dos corais – e, mais tarde, nas comunidades afro-americanas, dos espirituais – hoje cantados nessas mesmas liturgias. Esta será uma das razões que levará a que, desde bastante cedo, a educação musical passe a ser uma parte importante da educação ministrada nos países protestantes (Cfr. AAVV, 1993a).

formação que vise a formação de artistas profissionais nos esquemas gerais de ensino⁷. Partindo de uma análise que pretende compreender o que pode ser enquadrado neste conceito de «especificidade», é minha intenção observar os discursos emergentes do processo de discussão pública do projecto de reforma do ensino artístico de 1971, tentando compreender a forma como este conceito é construído nas estruturas ideológicas presentes nos seus actores, e em que medida este corresponde a um efectivo corte conceptual relativamente às práticas até aí existentes. De facto, iremos verificar que, sendo este projecto de reforma do ensino artístico a continuação de uma tendência geral encontrada em outros países europeus (Cfr. Ribeiro, 1972), este visa antes do mais o dar resposta a um novo desafio decorrente do aumento da escolaridade obrigatória, sem que com isso seja de imediato posto em causa o carácter excepcional das aptidões artísticas. Contudo, os discursos em torno da «especificidade» deste tipo

⁷ Para além da explicação avançada, ao nível do quadro conceptual em torno de dois paradigmas – o *paradigma tradicional* e o *paradigma emergente* (Cfr. Capítulo 1.2.) –, com os quais pretendo elucidar alguns aspectos do corte conceptual efectuado, ao nível do ensino artístico, a partir do projecto de reforma de 1971, há que referir uma outra dialéctica que pretende evidenciar uma divisão entre um ensino artístico onde o «talento» brota através do estudo da técnica – o que, por si só, implica num processo de escolarização –, e um ensino artístico onde se valoriza a liberdade e o individualismo do «génio» com uma consequente desvalorização da aprendizagem da técnica – o que implica a desvalorização das aprendizagens escolares enquanto processo de formação artística. Estando estas duas perspectivas radicadas naquilo que designo, ao nível do quadro conceptual apresentado, de *paradigma tradicional*, é “a ideia [de origem romântica] de que a arte é uma esfera em que participa a obra singular” (Dahlhaus, 1991: 14) que irá ser provavelmente responsável, ao nível do processo didáctico-pedagógico, pelas críticas efectuadas por Alexandre Rey Colaço (1914), Rui Coelho (1917), e Viana da Mota (1917), ao ensino musical que à data é ministrado no Conservatório de Lisboa, dizendo que “um dos mais nocivos [problemas] é a desproporção entre o numero dos discípulos e o dos professores” (Mota, 1917: 116), o que vai ainda encontrar eco na afirmação proferida por Madalena Perdigão (1981), de que “...nalgumas áreas e disciplinas [o ensino artístico] exige praticamente um professor por aluno (...), sendo noutras aconselhável a proporção de 1 para 5.” (Perdigão, 1981: 292). Contudo, ao nível das perspectivas didáctico-pedagógicas mais recentes – perspectivas estas que incluo dentro do *paradigma emergente* –, tal ideia de «especificidade» do ensino artístico, ao nível da aprendizagem de instrumentos musicais, é questionada pelas abordagens que pretendem centrar estas mesmas aprendizagens nas práticas instrumentais de conjunto, e não tanto em aulas individuais de instrumento, uma vez que “só devem ser dadas lições particulares a alunos mais adiantados que também participem num pequeno conjunto ou num conjunto de maiores dimensões, dentro ou fora da escola.” (Gordon, 2000a: 361).

de formações, e as diversas práticas existentes, não são de todo coincidentes entre si, algo que é visível na divergência existente entre as crenças em torno da precocidade com que se deve iniciar uma formação nas áreas da música e da dança e as práticas efectivamente existentes neste domínio ao longo dos séculos XIX e XX.

JUSTIFICAÇÃO

No âmbito desta introdução, é minha intenção apresentar as razões que me levaram a optar pela temática desta dissertação de mestrado em concreto, enquadrando neste sentido critérios que vão desde uma justificação mais lata, no sentido das minhas motivações pessoais que têm determinado que desde há alguns anos para cá tenha investido num percurso académico pouco vulgar em Portugal para alguém com uma formação inicial idêntica à minha⁸, assim como razões de carácter mais específico, quer pessoais quer de interesse e de pertinência científica, que me levaram a efectuar este trabalho em concreto⁹. Aproveitarei ainda para referir qual o estado de produção do conhecimento científico na área da História da Educação ao nível do ensino vocacional artístico¹⁰, assim como ao nível da psicologia da música – dado o carácter de alguns dos argumentos utilizados em torno deste conceito de «especificidade», os quais remetem para uma dimensão psicológica das aptidões humanas –, tendo por base essencialmente o conhecimento gerado no nosso país, ou por autores portugueses, ao nível da produção académica de dissertações. Por último, quero referir que, uma das razões que me levam a fazer uma apresentação exaustiva destas minhas motivações pessoais, prende-se com o facto de querer deixar bem explícito qual o meu grau de comprometimento com a temática aqui abordada, estabelecendo assim o substracto subjectivo sobre o qual a minha análise, pretensamente objectiva, é efectuada. Contudo, caberá em última instância ao leitor julgar até que ponto esse mesmo grau de objectivação foi por mim alcançado.

⁸ O meu percurso académico, ao nível da música, foi concluído em Setembro de 1992 com um Bachelato em Composição, realizado na Escola Superior de Música de Lisboa.

⁹ Esta dissertação de mestrado é, em certa medida, uma continuação da dimensão histórica de análise já presente na minha memória final do Curso de Estudos Superiores Especializados em Direcção Pedagógica e Administração Escolar, concluído em Maio de 2000, na Escola Superior de Educação Jean Piaget (Cfr. Gomes, 2000).

¹⁰ Uma das teses de mestrado aqui consideradas (Cfr. Caspurro, 1992) foi realizada na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra como sendo uma dissertação de mestrado em Ciências Musicais. Contudo, Jorge Ramos do Ó (1996) inclui-a como pertencendo ao rol das teses em História da Educação produzidas entre 1986 e 1995 nas universidades portuguesas, uma vez que esta aborda a história institucional do Conservatório de Música do Porto, desde as suas origens até à sua integração no estado ocorrida por força do Decreto-Lei n.º 519/72, de 14 de Dezembro.

MOTIVAÇÃO PESSOAL

As razões que fundamentam a minha motivação pessoal remontam a meados dos anos oitenta quando eu era ainda aluno do Instituto Gregoriano de Lisboa. Apesar de à data as minhas preocupações não se situarem propriamente no campo educativo, vivi a implementação da reforma do ensino vocacional artístico efectuada pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, a qual parecia-me pretender reformar uma realidade que não era a realidade efectiva e observável na escola vocacional de música em que eu estudava. Uma das primeiras e mais evidentes incongruências foram as alterações ocorridas em duas disciplinas cujos programas estavam previstos para serem realizados em seis anos – refiro-me às disciplinas de Educação Musical e de Instrumento – e que, de uma ano para o outro, passaram a ser leccionados em oito anos. O que me levou a considerar este facto ainda mais absurdo é que uma destas disciplinas, a de Educação Musical, tinha sido por mim realizada em cinco anos com uma acumulação a meio do ano lectivo, do primeiro para o seu segundo ano. Era de facto algo que, para mim e naquelas circunstâncias, parecia ser um completo despropósito sem uma verdadeira razão de ser que pudesse considerar válida, i.e., que fosse fundamentada em razões de carácter didáctico-pedagógico.

Mas as incongruências não ficavam só por aqui. A nova reforma que estava a ser implantada pressupunha que os alunos fizessem uma opção pela frequência do ensino vocacional de música à saída do 4.º ano de escolaridade, dizendo que “nos ensinamentos da música e da dança há uma educação artística e um adestramento físico específicos, que têm de se iniciar muito cedo, na maior parte dos casos até aos 10 anos de idade, constituindo assim uma opção vocacional precoce em relação à generalidade das escolhas profissionais” (Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho: preâmbulo), quando na realidade os alunos que frequentavam o ensino vocacional de música no Instituto Gregoriano de Lisboa¹¹ eram, na sua generalidade, bastante mais velhos do que aquilo que seria pressuposto por este enunciado de «especificidade» constante do preâmbulo deste mesmo decreto-lei. Na realidade, alunos havia que, entrando com dezasseis, dezoito, ou mesmo mais, anos de idade, se vieram a tornar em músicos conhecidos da nossa praça ou mesmo em professores da Escola Superior de Música de Lisboa ou da actual licenciatura em música da Universidade de Évora, desmentindo assim, pelo menos de uma

¹¹ No momento em que escrevo estas palavras, uma das alunas aqui referidas, tendo entrado para o Instituto Gregoriano de Lisboa com 15 anos de idade, encontra-se a realizar um doutoramento em música, área de piano, na Universidade de Aveiro.

forma aparente, a veracidade desta suposta necessidade de opção precoce pelo ensino vocacional de música.

Por outro lado, cedo começaram a surgir vozes descontentes com a reforma operada por este decreto-lei. Contudo, estas situavam-se mais ao nível de “...questões de índole pessoal e não [em] justificações de carácter científico, pedagógico ou mesmo ideológico.” (Gomes, 2000: 2). Podemos considerar que estas vozes utilizavam questões argumentativas que reivindicavam uma especificidade do ensino vocacional de música, questionando a razão de ser das Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto – criadas pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho –, mas cujos argumentos utilizados careciam de uma efectiva sustentabilidade e os quais eram em grande parte derivados de uma manipulação intencional com o fim de denegrir estas mesmas escolas superiores de música. Nesta ordem de ideias situa-se a crítica efectuada por diversas vezes de que as escolas superiores de música estariam a admitir alunos deficientemente preparados ao nível da sua formação musical prévia (Cfr. Peixinho, 1996), assim como a afirmação de que “paradoxalmente, (...) [a formação ministrada nas escolas vocacionais de música] não constitui precedência obrigatória para a prossecução de estudos musicais de nível superior.” (AAVV, 2000: 2). No entanto, num estudo por mim efectuado relativamente à situação existente já no final dos anos noventa (Cfr. Gomes, 2000), não me foi possível confirmar esta suposta desarticulação existente entre os níveis superior e não superior do ensino vocacional de música, antes pelo contrário, nomeadamente se atendermos a todo o discurso legislativo produzido na sequência da reforma do ensino vocacional artístico de 1983 e com esta relacionado.

Concluído o Curso Superior do Bacharelato em Composição pela Escola Superior de Música de Lisboa, fui leccionar para uma escola vocacional de música, inserida na rede particular e cooperativa, nos arredores de Lisboa, da qual me tornei Director Pedagógico no ano lectivo de 1993-1994. No exercício destas funções, tive a oportunidade de contactar, de uma forma mais directa, com as diversas problemáticas educativas que envolviam esta modalidade de ensino, problemáticas estas que desde cedo me pareceram requerer uma abordagem séria dos problemas de índole pedagógica que as afectavam – e não uma abordagem com base em meros preconceitos –, ao contrário do que era efectuado por outros colegas, os quais tendiam a analisar o ensino artístico à luz de concepções ultrapassadas do ponto de vista científico e contra as quais não bastava evocar cegamente uma suposta «especificidade» do ensino vocacional da música, «especificidade» esta que ninguém tendia a definir de uma forma concreta e operacional, mas antes que era referida como uma ideia algo difusa relacionada com as noções de «talento» e de «vocação».

Uma das questões que, no exercício destas funções, me despertou mais a atenção foi a lógica por detrás da argumentação de alguns professores – no caso concreto, de piano –, quanto à necessidade de criação de iniciações musicais a serem estabelecidas numa fase prévia ao primeiro ano oficialmente previsto para o ensino vocacional de música. Esta lógica era um prolongamento do que entretanto se tinha passado, entre 1985 e 1990, na Escola de Música do Conservatório Nacional, em Lisboa, e no Conservatório de Música do Porto, que, não aceitando a equiparação dos novos oitavos graus de instrumento aos antigos sextos anos dos respectivos cursos gerais¹², acabaram por de facto os equiparar, no caso dos instrumentos que tinham curso superior previsto na reforma de 1930 (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930¹³), ao antigo nono ano, i.e., ao terceiro ano dos respectivos cursos superiores¹⁴. Assim, para evitar uma compressão de um programa de nove para oito anos, professores houve que quiseram que as iniciações musicais, ao nível do seu instrumento, fossem uma forma de aumentar a escolaridade efectiva destes, de maneira a igualar ao novo curso complementar o que estava anteriormente previsto para o respectivo curso superior. No entanto, para além de ignorarem as perspetivações psicológicas sobre os estádios de desenvolvimento da criança, estes pressupostos partiam de um princípio que consistia numa negação da aceitação das escolas superiores de música recentemente criadas, ao considerar o oitavo grau do curso complementar – agora equivalente a um 12.º ano de escolaridade – como formação terminal capacitante para o exercício de uma actividade profissional ao nível da música. Tal atitude encontra justificação numa tentativa de auto-afirmação contra aquilo que consideravam ser um rebaixamento do estatuto socioprofissional dos conservatórios de música, que diziam ter ocorrido com a reforma de 1983, ao retirar a estes a possibilidade de ministrarem cursos superiores, os quais passavam a ser leccionados exclusivamente nas escolas superiores de música entretanto

¹² Conforme o que foi inicialmente previsto, na sequência da reforma operada pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, pelos Despachos n.º 42/SEAM/84, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 4 de Maio, n.º 72/SEAM/84, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 26 de Novembro, e n.º 78/SEAM/85, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 9 de Outubro.

¹³ Relativamente ao Conservatório de Música do Porto, esta mesma reforma foi-lhe aplicada através do Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930.

¹⁴ Os Decretos n.ºs 18881, de 25 de Setembro de 1930, e 18995, de 1 de Novembro de 1930, previam cursos superiores em três instrumentos (piano, violino e violoncelo), e, ainda, em canto e em composição.

criadas¹⁵.

É de referir que, no período que medeia o início do regime de experiência pedagógica de 1971 e a aprovação do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, os docentes da secção de música do Conservatório Nacional encaram como sendo natural a reconversão desta secção numa instituição de ensino superior, assumindo, desta forma, uma posição idêntica há já defendida por José Viana da Mota em 1917, ao dizer – referindo-se ao número excessivo de alunos a cargo de cada professor – que “se o Conservatorio fosse o que deve ser, uma escola superior, e se se suprimissem as aulas elementares (instituindo então rigorosos exames de admissão), já se limitaria consideravelmente o numero de discipulos.” (Mota, 1917: 116). De facto, num ofício enviado pela Comissão Directiva da Escola de Música do Conservatório Nacional (ex-secção de música deste mesmo Conservatório) ao Director-Geral do Ensino Superior, é expressamente referida esta associação ao ser dito que, “não estando ainda oficializada a nova estrutura da Escola Superior de Música de Lisboa (Conservatório Nacional), apresentamos a estrutura provisória adoptada com base na experiência pedagógica iniciada nesta Escola no ano lectivo de 1971-1972.” (Ofício de 24 de Junho de 1976, *in* CN, *Documentação diversa*). Contudo, o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, ao optar por uma lógica de racionalidade administrativa, vai acabar por reverter a secção de música do Conservatório Nacional, e escolas afins, em escolas de ensino básico e secundário, optando por criar de raiz as Escolas Superiores de Música de Lisboa e do Porto, as quais vão ser mais tarde integradas nos Institutos Politécnicos destas duas cidades. Este facto estará provavelmente na base das atitudes tomadas por parte dos docentes destas escolas, os quais, não tendo efectuado, no seu percurso formativo, qualquer espécie de formação pedagógica, acabam por utilizar argumentos que apelam a uma suposta «especificidade» do ensino artístico com o intuito de sustentar um discurso que defende fundamentalmente os seus interesses pessoais, mas o qual

¹⁵ Esta leitura é apresentada pelos docentes que, leccionando nos conservatórios de música antes da reforma de 1983, não transitaram para as escolas superiores de música criadas como resultado da reconversão do Conservatório Nacional e escolas congéneres. Na realidade, o argumento aqui apresentado não é totalmente verdadeiro, uma vez que os antigos Conservatórios foram juridicamente extintos, sendo criado, em sua substituição, escolas superiores artísticas, nas áreas da música, teatro, cinema e dança, e escolas básicas e secundárias, nas áreas da música e da dança, pelo que assistimos a uma manipulação argumentativa, de carácter intencional, visando a defesa de um conjunto de interesses de carácter corporativo e não a um debate de ideias totalmente isento de perspectivas centradas em interesses individuais estranhos aos argumentos utilizados.

se apresenta como uma necessidade imperativa derivada de factores de ordem pedagógica específicos de um ensino artístico que visa a formação dos futuros profissionais das artes.

Entrei para a Escola de Música do Conservatório Nacional, como docente da disciplina de Análise e Técnicas de Composição, no início do ano lectivo de 1996-1997, deparando-me quase desde logo com um conjunto de situações, nomeadamente ao nível da atitude reactiva primária e amorfa da generalidade do seu corpo docente, que não considerava serem muito normais em alguém que criticava de uma forma muito forte o *status quo* vigente. Isto levou a que desde logo me envolvesse em projectos que, visando uma eventual mudança, fossem racionalmente sustentados e que procurassem enquadrar o conhecimento científico entretanto acumulado ao nível das Ciências da Educação. Um dos campos desde logo por mim explorados foi o da psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem musical, pois era-me inconcebível aplicar os mesmos programas e metodologias utilizadas anteriormente numa população escolar jovem e adulta, numa população escolar que se pretendia que fosse constituída por crianças e jovens em idade de frequência do ensino básico e secundário. Contudo, isto não era o que se tinha efectivamente passado como resultado do processo de resistência à implementação da reforma de 1983 ao nível do ensino vocacional da música – talvez porque tal procedimento se enquadrava num dos mitos fundadores existentes ao nível deste tipo de formação, i.e., no mito da «precocidade» –, em que simplesmente as escolas vocacionais de música tinham aplicado os mesmos programas, pensados para um determinado contexto etário, numa população cada vez mais nova, algo de que resultava o insucesso escolar e que acabava por servir de fundamentação àqueles que advogavam a divisão, desde cedo, do ensino vocacional de música numa via de «amadores» e numa outra via de «profissionais», pois este conceito de «especificidade» servia de justificação para que poucos tivessem sucesso ao nível desta modalidade educativa, uma vez que a fasquia era colocada a um nível bastante elevado.

Esta minha atitude diferente face às questões com implicações didácticas e pedagógicas ao nível do ensino vocacional de música, tem-me colocado numa posição divergente em relação a muitos dos docentes destas escolas, levando-me a procurar novas perspectivas ao nível das Ciências da Educação e da Psicologia, algo que, tirando raras excepções, não é o que tem acontecido em Portugal. A este propósito, refira-se o que, há já quase um século, Viana da Mota (1917) escreveu:

Até á aparição de Schumann, Liszt, Wagner, os músicos eram de todos os artistas os menos instruidos. Chopin nunca lia, nem mesmo talvez os livros da sua amiga George Sand (...); de Haydn diz-se que quando conversava com alguém nem parecia artista; Beethoven passou a eda-

de viril n'um admiravel esforço de estudo para resarcir-se da deficiencia da instrução que recebera na mocidade, e recuperar o tempo dessa forma perdido; e ainda nos nossos dias Bruckner, o notavel sintonista austriaco, não tinha o menor interesse pelas outras artes, sendo levado quasi á fôrça uma unica vez a um museu, uma outra a vêr o Othello n'um theatro (a tragedia, não a opera).

Ha infelizmente ainda bastante gente que não comprehende a profunda relação que existe entre a musica e as outras faces do nosso espirito, e quando uma creança mostra aptidão excepcional para a musica julgam sufficiente dar-lhe uma educação exclusivamente musical, descurando todos os outros conhecimentos: «quem se destina a ser musico, não precisa saber outra cousa». Já ouvi sustentar a seguinte these: «O artista tem que ser profundamente estúpido».

(Mota, 1917: 118)

De facto, Viana da Mota (1917) faz-nos sentir como se ele se estivesse a referir à realidade dos nossos dias. Basta olhar para os currículos dos actuais cursos ministrados pelas escolas superiores de música para observarmos uma concepção do músico muito próxima do que é aqui descrito¹⁶, e por Viana da Mota criticado, concepção esta na qual eu não me consigo rever apesar de a encontrar expressa em muitas das atitudes e nos discursos dos actores do nosso meio artístico português.

Desta forma, a opção efectuada pela temática da presente dissertação de mestrado, relaciona-se com o facto de que, se por um lado, o ensino artístico ainda é uma área pouco estudada e que tem sido tradicionalmente hostil a uma abordagem científica, não me é possível conceber que se continue a persistir em atitudes e soluções que, para além de não serem enquadráveis numa sustentação fruto de uma reflexão intelectual séria sobre as problemáticas existentes, são em grande medida adoptadas em função de interesses corporativos totalmente alheios às necessidades dos alunos. Reflectindo uma preocupação idêntica, Hargreaves (1986) refere mesmo que “some musicians, along with other artists, have been hostile to the scientific study of their activities on the grounds that any attempt to analyse the complex phenomena involved will necessarily trivialise and/or misrepresent them.” (Hargreaves, 1986: 6). Numa

¹⁶ Apesar da perspectiva aqui apresentada não deixar de ser de carácter pessoal, se atendermos ao plano de estudos do 2.º ciclo da licenciatura bietápica em música, variante de instrumento, da Escola Superior de Música de Lisboa, constatamos que esta apresenta, como currículo a ser realizado durante um único ano lectivo, as disciplinas de instrumento, de música de câmara, de projecto instrumental, e de seminário (Cfr. Portaria n.º 833/2000, de 22 de Setembro), o que constitui, mesmo a um nível meramente musical, uma concepção curricular bastante limitada.

linha de pensamento semelhante a esta, e referindo-se à atitude pedagogicamente conservadora que é característica dos professores do ensino vocacional de música¹⁷, Pereira (1991) diz mesmo que

essa atitude tão extremada parece ser baseada em três aspectos fundamentais: (a) rejeição do mérito de outro professor; (b) dedicação fanática a uma ideia ou métodos abstractos, que poderiam ser mudados desde que testados, experimentalmente, e (c) uma ideia fixa, do professor, que “se algum aluno não consegue produzir através do seu método é porque, obviamente, não tem talento musical¹⁸.” (Madsen & Madsen, 1978).

(Pereira, 1991: 17)

Assim, penso ser necessário procurar conhecer e compreender os processos histórico-sociológicos que estão na origem da construção da ideia de «especificidade» aplicada ao ensino artístico e qual o papel que este conceito, e outros com ele relacionados – como o conceito de «talento» e o conceito de «vocação» – desempenham, ao longo da sua história, ao nível das representações ideológicas dos diversos actores intervenientes neste campo educativo em Portugal, isto até porque uma justificação puramente psicológica, ou mesmo neurológica, deste conceito de «especificidade» deixou actualmente de ter uma verdadeira razão de ser (Cfr. Damásio, 2000; Gordon, 1993; Gordon, 1998; Gordon, 2000a; & Gordon, 2000b).

¹⁷ Independentemente do contexto cultural e nacional a que me refiro, utilizo a expressão «ensino vocacional de música» para designar toda e qualquer formação musical de carácter profissional ou profissionalizante, não efectuando uma separação entre uma formação destinada a futuros «profissionais», de uma formação destinada a futuros «amadores», dado que considero ser a única diferenciação possível entre estas duas categorias, aquela que é realizada ao nível das motivações extrínsecas – no caso dos «profissionais» –, ou intrínsecas – no caso dos «amadores» –, que levam à efectivação destas mesmas aprendizagens.

¹⁸ Esta justificação do «talento» como sendo função da realização de uma aprendizagem de sucesso centrada num método aleatório, i.e., no de um dado professor/artista, acaba por ser o resultado de um processo de auto justificação em anel, entre o «se ser artista» e o «se ter talento», justificação esta que é realizada através de duas preposições que são simultaneamente, cada uma delas, causa e efeito da outra. Não deixará de ser sintomático, e característico, desta forma de encarar o ensino artístico, a inexistência prévia de uma definição objectiva dos pré-requisitos necessários à sua frequência (o que é entendido por «talento»?), mas antes o se optar por um processo em que a justificação de exclusão é realizada em função do eu que opera essa mesma exclusão.

JUSTIFICAÇÃO FACE À REALIDADE

Considero que uma das principais razões que justificam uma investigação histórica ao nível da construção social do conceito de «especificidade»¹⁹, aplicado ao ensino artístico, diz respeito ao facto de que, se por um lado, a Lei de Bases do Sistema Educativo refere que “em escolas especializadas do ensino básico podem ser reforçadas componentes de ensino artístico” (Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro: art. 8.º, n.º 4) e que, ao nível do ensino secundário, “podem ser criados estabelecimentos especializados destinados ao ensino e prática de cursos (...) de índole artística” (Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro: art. 10.º, n.º 7), por outro lado, o Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, vai estabelecer que “entende-se por educação artística vocacional a que consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área artística específica” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 11.º), sendo que, por princípio, esta “...educação vocacional é ministrada em escolas especializadas, públicas, particulares ou cooperativas” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 12.º, n.º 1). Desta forma, estabelece-se, em termos conceptuais, uma diferença entre uma educação artística genérica destinada “...a todos os cidadãos, independentemente das suas aptidões ou talentos específicos nalguma área, sendo [esta] considerada parte integrante indispensável da educação geral” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 7.º), e uma educação artística de carácter vocacional fundada numa crença de que existem aptidões artísticas especiais, as quais são assimiladas às ideias de «talento» e de «vocação»²⁰.

¹⁹ A ideia de que para o exercício profissional de uma arte, como a música, é necessário ser-se portador de um conjunto de capacidades de carácter excepcional, é, em termos históricos, um fenómeno relativamente recente. De facto, é a partir do século XVII que começa a surgir uma diferenciação entre os diversos tipos de prática musical hoje considerados, nomeadamente de uma prática dita de «amadora» e de uma outra prática dita de «profissional» (Cfr. AAVV, 1993a), diferenciação esta que está em parte ligada ao surgimento das religiões protestantes e à ascensão da burguesia enquanto classe social dominante, e a qual vai ser responsável por uma progressiva substituição de uma atitude musical de carácter participativo, como a descrita por Thomas Morley (Cfr. Ariès, 1988; & AAVV, 1993c), por uma outra atitude musical de carácter passivo e contemplativo, esta última ligada ao enriquecimento e à afirmação social da própria burguesia.

²⁰ Alguns dos conceitos utilizados pelo Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, poderão resultar, em parte, de um conjunto de confusões terminológicas ou mesmo de um desconhecimento exacto do que estes mesmos conceitos significam ou, pelo menos, podem significar. Nesta categoria considero a referência efectuada aos «alunos excepcionalmente dotados» (artigo 6.º), expressão esta

Sintomático do enraizamento de uma ideia de «especificidade», ao nível do ensino vocacional de música, é o Regulamento Interno da Escola de Música do Conservatório Nacional, o qual dispõe sobre a “...especificidade do ensino do Conservatório” (AAVV, 2000: 1) como sendo o resultado, entre outros, dos seguintes factores:

- a) A cada um dos muitos instrumentos corresponder um curso diferente, com características próprias;
- b) [O] corpo docente ter a necessidade de manter uma actividade regular e intensa de estudo ou prática instrumental para [a] preservação e incremento dos recursos técnico-artísticos requeridos no ensino;
- c) [O] ensino ser orientado para uma dimensão prática e vivencial da música;
- d) Ter um processo de avaliação com relevo para as provas práticas individuais; ser um ensino vocacional e não obrigatório, exigindo um grande investimento financeiro da parte de quem o pratica;
- e) As aulas de instrumento/canto serem individuais, em espaço individual adequado, não existindo o conceito de turma;
- f) A aprendizagem ser prolongada e requerer um trabalho individual sistemático ao longo de vários anos;
- g) Dar relevo a valores estéticos;
- h) Ter, nas classes teóricas e teórico-práticas, uma constituição heterogénea em termos etários e ao nível do desenvolvimento musical dos alunos;
- i) Os encarregados de educação não terem, na sua maioria, conhecimento prático das exigências deste tipo de ensino;
- j) Os alunos permanecerem pouco tempo no espaço físico escolar, por constrangimentos curriculares e de espaço físico;
- k) Exigir uma motivação suplementar para a participação dos alunos em actividades de apresentação pública fora do horário lectivo e necessidade de sensibilização dos encarregados de

que, sendo sinónima de sobredotado (etimologicamente, sobredotado é alguém que é dotado acima da média), é, segundo Silva (1999), sinónimo de dotado, bem-dotado ou talentoso, e à qual corresponde, na língua inglesa, o vocábulo *gifted* (Cfr. Silva, 1999), vocábulo este que se identifica conceptualmente com a ideia de «vocaçãõ» e/ou de «talento» aplicada ao ensino especializado artístico (Cfr. Subnotnik *et al.*, 1995). Colocando de uma forma simplificada o paradoxo que daqui emerge, torna-se possível afirmar que, o artigo 11.º do Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, determina que o ensino artístico especializado se destina a alunos sobredotados, i.e., «alunos excepcionalmente dotados», o que torna redundante, e talvez sem sentido, a redacção dada ao seu artigo 6.º.

educação para o efeito;

- l) [O] espaço físico ter de ser vasto e adequado, uma vez que proliferam as aulas e o estudo individuais, muitas vezes com instrumentos que não podem ser facilmente mudados de sala;
- m) Do ponto de vista da contratação de docentes a escola est[ar] sujeita à existência de uma oferta diminuta, frequentemente insuficiente para as necessidades reais;
- n) Requer[er] aptidões à partida, a serem sujeitas a exame de entrada cujo resultado pode condicionar o acesso ao estabelecimento de ensino.

Quanto à legislação existente, é inadequada à realidade (...). Paradoxalmente, esta formação básica não constitui precedência obrigatória para a prossecução de estudos musicais de nível superior.

(AAVV, 2000: 2)

No entanto, estas ditas «especificidades» carecem, em grande parte, de um carácter de pertinência, de sustentabilidade, e até mesmo de veracidade. A este propósito, é de referir que, ao contrário da afirmação de que existe, por parte destes docentes, uma “...necessidade de manter uma actividade regular e intensa de estudo ou prática instrumental para [a] preservação e incremento dos recursos técnico-artísticos requeridos no ensino”, não serão muitos os docentes que, na realidade, manterão uma prática de estudo como a aqui referida, uma vez que um número bastante significativo destes docentes encontra-se em regime de acumulação com outras escolas do ensino vocacional de música. De uma forma geral, considero que, constituindo o enunciado de especificidades aqui transcrito uma tentativa de justificação de um «sentimento de diferença» que estes professores consideram ter em relação à generalidade dos restantes docentes do ensino básico e secundário²¹, estas especificidades oscilam entre algumas ideias de carácter banal e/ou desprovidas de significado real – como as que se encontram, por exemplo, referidas nas alíneas *a)* e *c)* –, até à manifestação de um profundo desconhecimento da realidade do sistema educativo em que se encontram inseridos, nomeadamente da própria Lei de Bases do Sistema Educativo²².

²¹ Segundo Vasconcelos (2000), o discurso destes docentes “...acentua a necessidade da existência de uma carreira e de um estatuto equivalente ao ensino superior no que se refere às suas dimensões de exclusividade e/ou de não exclusividade no exercício da actividade docente.” (Vasconcelos, 2000: 323).

²² É que, ao contrário de uma pretensa diferença de valorização de uma componente estética ao nível do ensino vocacional de música, a qual consistiria numa das especificidades deste tipo de ensino (Cfr. AAVV, 2000: 2), a Lei de Bases do Sistema Educativo dispõe, como um dos objectivos gerais

Por último, não posso deixar de referir o facto de que, nem mesmo alguns dos aspectos que poderiam ser aparentemente considerados como sendo especificidades evidentes do ensino vocacional de música, constituem realidades historicamente incontornáveis, pois estas mais não são do que o resultado de uma construção socialmente fundada a que corresponde um processo de mutação histórica. A este propósito, atenda-se à afirmação de que as aulas de instrumento e de canto são individuais. Apesar de esta realidade ser o que actualmente existe em Portugal, onde as aulas de instrumento e de canto tendem a ser ministradas em regime de aula individual, um professor um aluno, com a duração de uma, ou, em alguns casos, de duas horas semanais, esta não é, nem a situação existente noutros países, nem a situação existente no nosso país até ao início do século XX. Por exemplo, na Holanda,

depending on the instrument, level of the student, and the policy of the music school, lessons are conducted in groups or on an individual basis. No standard is applied to the time dedicated to each student; individual lessons might last for 20-40 minutes (depending on the level of the student), and group lessons might last for the same amount of time.

(AAVV, 1999)

Considerando ainda a realidade portuguesa existente do início do século XX, é preciso observar o facto de que “...Rey Colaço, em 31 de Dezembro de 1914, na *Arte Musical*, aponta o número de 50 alunos por professor a leccionar numa hora [e meia], num artigo crítico muito curioso de ironia”²³ (Coelho, 1917: 327), algo que Viana da Mota vem também a corroborar

do ensino básico, o “assegurar [de] uma formação geral comum a todos os portugueses que lhes garanta (...) [uma] sensibilidade estética” (Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro: art. 7.º, alínea *a*)), e, como um dos objectivos gerais do ensino secundário, o “facultar aos jovens [os] conhecimentos necessários à compreensão das manifestações estéticas e culturais e possibilitar o aperfeiçoamento da sua expressão artística” (Lei n.º 46/86, de 14 de Outubro: art. 9.º, alínea *b*)).

²³ Alexandre Rey Colaço (1914), no artigo aqui citado por Rui Coelho (1917), escreve assim: “as aulas auxiliares regorgitam, e o Garin e o Magalhães exultam de entusiasmo, porque, dizem elles (e eu dou-lhes toda a razão), que incursão que dá por resultado uma media de cincoenta e tantos discipulos a leccionar no espaço d'uma hora e meia accusa, da parte dos papás e mamãs dos educandos, confiança tamanha nas capacidades pedagogicas dos mestres, que já ella só constitue para estes o maior triumpho dos seus creditos e a mais subida das glorias...” (Colaço, 1914: 191). Refira-se que o Garin e o Magalhães, aqui referidos por Rey Colaço, são respectivamente o Marcos Ga-

(Cfr. Mota, 1917). De facto, só na sequência destas críticas é que o Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, irá expressamente determinar que “os professores das disciplinas de ensino individual²⁴ não poderão ministrá-lo em cada duas horas a mais de oito alunos por turma” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 7.º, § 8.º), aparecendo com esta determinação legal, de uma forma bastante explícita, uma diferenciação efectiva ao nível do funcionamento didáctico-pedagógico das aulas de instrumento, de solfejo, e de composição, nas quais passará a ser aplicado exclusivamente o método individual.

DÉFICE DE ESTUDOS NESTA ÁREA

A Ilustração 1 apresenta um conjunto de dissertações relacionadas com a temática abordada no presente trabalho (Cfr. Bastos, 1999), e as quais foram efectuadas em universidades portuguesas, ou por autores portugueses, versando a realidade nacional. Destas, quatro situam-se na área das Ciências Musicais, quatro na área da Administração Educacional, uma na área da Sociologia das Organizações, uma na área da História, e três na área da Psicologia. Apesar de nenhuma destas treze dissertações se situar na área da História da Educação, algumas delas abordam aspectos históricos relacionados com o ensino vocacional de música. Entre estas destaca-se uma dissertação de licenciatura em história (Cfr. Delerue, 1970), duas em Ciências Musicais (Cfr. Caspurro, 1992; & Rosa, 1999), e uma em Sociologia das Organizações (Cfr. Costa, 2000). Na realidade, verifica-se um interesse crescente pelo estudo histórico do ensino da música em Portugal, algo que não se consubstancia só nas dissertações apresentadas para a obtenção de graus académicos, mas que também se exprime através da realização, em 1999, de um primeiro encontro dedicado expressamente a esta temática (Cfr. Lessa *et al.*, 1999), o qual foi seguido, mais recentemente, de um segundo encontro²⁵. Contudo, e ape-

rin e o Pavia de Magalhães, respectivamente professores das classes de piano e de violino do Conservatório de Lisboa.

²⁴ A referência aos “...professores das disciplinas de ensino individual” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 7.º, § 8.º) refere-se, sem dúvida, aos professores de instrumento, bem assim como aos professores de solfejo e de composição (Cfr. Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: arts. 35.º e 36.º).

²⁵ Este segundo encontro dedicado à história do ensino da música em Portugal – organizado pelo Departamento de Expressões Artísticas e Educação Física da Universidade do Minho, entre os dias

sar deste crescente interesse pelo estudo histórico do ensino da música em Portugal, há que referir que “a história do Conservatório [de Lisboa], ao longo dos séculos XIX e XX, está ainda por fazer” (Fuente, 1993: 53) na sua grande parte. Por exemplo, ao nível do simples conhecimento dos factos históricos ocorridos há cerca de trinta anos atrás, existe ainda um

AUTOR/DATA	TÍTULO	GRAU	INSTITUIÇÃO	ÁREA
Barreiros, M. ^a J. (1999).	A disciplina de canto coral no período do Estado Novo: Contributo para a história do ensino da educação musical em Portugal.	Mestrado	Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa	Ciências Musicais
Cartaxo, A. (1994).	Conservatório de Música de Aveiro: As representações e seus efeitos organizacionais.	Mestrado	Universidade de Aveiro	Análise Social e Administração da Educação
Caspurro, M. ^a H. (1992).	O Conservatório de Música do Porto: Das origens à integração no Estado.	Mestrado	Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra	Ciências Musicais
Costa, J. A. (2000).	A reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais: Do Conservatório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841.	Mestrado	Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho	Sociologia das Organizações
Delerue, M. ^a L. (1970).	O ensino musical no Porto durante o século XIX: Elementos para o seu estudo.	Licenciatura	Faculdade de Letras da Universidade do Porto	História
Gonçalves, C. (2001).	Tema e variações: A composição local do sistema de gestão numa escola pública de música.	Mestrado	Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa	Administração Educativa
Monteiro, F. J. (1994).	Interpretação e educação musical. Formação de instrumentistas e teoria da interpretação musical: Estudo comparativo.	Mestrado	Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra	Ciências Musicais
Mota, M. ^a G. (1997).	Determinantes do desenvolvimento musical de crianças nos primeiros anos de educação musical no Ensino Básico.	Doutoramento	Universidade de Keele (Reino Unido)	Psicologia da Música
Neno, J. A. (1995).	A educação musical no 1.º ciclo do ensino básico: Ordenamento jurídico e realidade educativa, um projecto de mudança.	Mestrado	Universidade de Aveiro	Análise Social e Administração da Educação
Rodrigues, H. (1993).	Aptos, preparados ou esclarecidos: Contribuição para o estudo da aptidão musical.	Mestrado	Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra	Psicologia da Educação
Rodrigues, H. (1997).	A avaliação da aptidão musical em crianças do 1.º ciclo de escolaridade: Aferição do teste <i>Intermediate Measures of Music Audiation</i> (IMMA) para a área educativa de Lisboa.	Doutoramento	Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra	Psicologia
Rosa, J. C. (1999).	“Essa pobre filha bastarda das artes”: A escola de música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862.	Mestrado	Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa	Ciências Musicais
Vasconcelos, A. (2000).	O Conservatório de música: Actores, organização e políticas.	Mestrado	Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Lisboa	Administração Educativa

Ilustração 1 – Dissertações relacionadas com a temática abordada neste trabalho.

31 de Maio e 2 de Junho de 2001 –, incidiu fundamentalmente sobre os seguintes três aspectos: história do repertório musical português para a infância, história do currículo musical, e evolução das condições do exercício da profissão do professor de música no sistema educativo português.

profundo desconhecimento das realidades efectivamente existentes à data, algo que é visível numa perspetivação que confunde os planos curriculares do ensino vocacional de música homologados pela Portaria n.º 370/98, de 29 de Junho – referentes ao regime de experiência pedagógica iniciado no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1971-1972 –, com os planos de estudos de facto existentes, ou pelo menos propostos, durante o período compreendido entre 1971 e 1974, e que se diferenciam desta mesma realidade²⁶ (Cfr. Gomes, 2000: 61-73). De facto, os planos curriculares homologados por esta portaria parecem-se reportar a uma realidade surgida já em meados da década de setenta e a qual reflecte o contexto revolucionário que então se vivia, distorcendo, pelo menos de uma forma parcial, o que inicialmente estava pensado, ao nível da música, para a reforma desta instituição.

Por outro lado, se considerarmos as diversas referências bibliográficas encontradas sobre a história da música portuguesa ou de biografias de personalidades cuja intervenção, ao nível do ensino da música em Portugal, tenha sido marcante (Cfr. Alverenga, 1993; Branco, 1987; Branco, 1995; Brito *et al.*, 1992; & Nery *et al.*, 1999), as referências encontradas são

²⁶ António Vasconcelos (2000), ao se referir ao plano de estudos em vigor durante o regime de experiência pedagógica de 1971, demonstra desconhecer as diversas realidades históricas que constituem este período de experiência pedagógica no Conservatório Nacional, e as quais divido, num outro trabalho por mim realizado (Cfr. Gomes, 2000), nas seguintes quatro fases: 1.ª) de 1971-1972 a 1973-1974, sendo o seu fim marcado pelo 25 de Abril de 1974; 2.ª) de 1974-1975 a 1976-1977, sendo o seu fim marcado pelo Decreto n.º 17/77, de 18 de Fevereiro; 3.ª) de 1977-1978 a 1982-1983, sendo o seu fim marcado pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho; e 4.ª) de 1983-1984 a 1992-1993, sendo o seu fim marcado pelo prazo referido na alínea c) do n.º 1 do artigo 8.º da Portaria n.º 370/98, de 29 de Junho. É de salientar que os planos de estudo aprovados pela Portaria n.º 370/98, de 29 de Junho, correspondem, grosso modo, aos planos de estudo efectivamente praticados a partir da 2.ª fase do regime de experiência pedagógica de 1971, e não àqueles que terão sido inicialmente propostos pela Comissão Orientadora da Reforma para o ano lectivo de 1973-1974. No entanto, é algo confuso os factos que separam a proposta assinada pela referida Comissão Orientadora da Reforma, datada de Setembro de 1973 (Cfr. Gomes, 2000: 212-6) – a qual reflecte o plano de estudos aprovado, por despacho ministerial de 8 de Julho de 1973, para o ano lectivo de 1973-1974 –, e a “estruturação do plano de estudos provisório da escola de música do Conservatório Nacional” que acompanha um ofício datado de 24 de Junho de 1976 (Cfr. CN, *Documentação diversa*) – plano de estudos este que se encontra já bastante próximo daquele que é aprovado pela Portaria n.º 370/98, de 29 de Junho –, enviado pela Comissão Directiva da Escola de Música ao Director-Geral do Ensino Superior.

bastante escassas e abordam essencialmente os aspectos institucionais ligados a algumas das reformas realizadas. No entanto, segundo Nóvoa (1998), existe “...a necessidade de a História da Educação evoluir de uma abordagem contextual para uma análise textual (...), fornecendo novas compreensões das práticas discursivas no interior do espaço social ocupado pelos actores educativos” (Nóvoa, 1998: 38), o que corresponde a uma necessidade de evidenciar as relações de poder subjacentes ao próprio discurso histórico e o papel que este desempenha para os seus intervenientes. Tal perspectiva reflecte algumas das ideias subjacentes aos discursos sobre a complexidade fundados numa perspectiva relativista, característica do pós-modernismo, e dos argumentos apresentados pelos autores da viragem linguística, os quais relevam a importância do estudo das internalidades do trabalho escolar em momentos de ruptura e de conflito, renunciando à descrição do todo social, procurando, em vez disso, o estudo das relações e das tensões sociais a partir de entradas particulares. Assim, apesar do interesse crescente que esta temática tem despertado entre nós, penso ser possível constatar que a história do ensino artístico em Portugal é ainda uma área insipiente e carente de estudos, nomeadamente daqueles que visem o estudo e a compreensão das diversas realidades em que este subsistema de ensino se insere ao longo dos séculos XIX e XX, tentando perspectivar, e compreender, a forma como a interacção entre os diversos actores acabou por configurar uma realidade muito específica como aquela que hoje encontramos, realidade esta que se encontra centrada sobre um «sentimento de diferença» consubstanciado em discursos relativos à «especificidade» do ensino artístico.

ASPECTOS METODOLÓGICOS

O objecto deste trabalho consiste no estudo da emergência de uma concepção de ensino artístico, tal como é encontrada a quando da discussão pública do projecto de reforma de 1971 (Cfr. AAVV, 1971a). Esta concepção, apelando para um lado transcendente deste tipo de formações, nomeadamente quando estas visem a formação dos futuros profissionais das artes, acabará por ser consubstanciada, durante as décadas de 1980 e de 1990, numa ideia de «especificidade» relativa ao ensino artístico, ideia esta que pode ser observada, quer no discurso legislativo (Cfr. Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho; & Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro), quer no discurso produzido directamente pelos seus próprios actores (Cfr. AAVV, 2000). No entanto, tendo este objecto de estudo um carácter essencialmente conceptual²⁷, a sua abordagem teve que ser efectuada de uma forma indirecta, i.e., através de uma operacionalização que me permitisse proceder a uma análise tendo por base um conjunto de indicadores que pudessem ser recolhidos num corpus documental e através de entrevistas realizadas a diversas personalidades envolvidas neste projecto de reforma²⁸. Desta forma, a pesquisa efectuada teve por base um conjunto de procedimentos pensados em função de três eixos fundamentais de inquirição relativos à operacionalização realizada em torno deste conceito de «especificidade»²⁹ (Cfr. Capítulo 1.2.), utilizando quer técnicas qualitativas de análise – caracterizadas por uma busca de intertextualidade nos diversos discursos emanados das fontes documentais ou das entrevistas realizadas –, quer técnicas quantitativas de análise – caracterizadas pela construção de séries estatísticas relativas à informação bruta por mim recolhida, e a qual se reflecte nos quadros analíticos gerais constantes dos apêndices III a XI.

A análise documental aqui referida, nomeadamente ao nível de uma perspetivação histórica relativa à construção social do conceito de «especificidade» tal como este se encontra presente nos discursos emergentes do projecto de reforma do ensino artístico de 1971, foi em grande parte realizada numa óptica centrada nos alunos, tendo por base os respectivos

²⁷ A este propósito refira-se que o objecto de estudo deste trabalho não é o Conservatório de Lisboa, isto apesar de grande parte da análise efectuada ter por base a história desta instituição escolar.

²⁸ Das quatro entrevistas tentadas a personalidades que tiveram assento na Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico, só me foram possíveis de realizar duas. Os respectivos protocolos constam dos apêndices I e II.

²⁹ Eixo da **vocação/talento**, eixo da **precocidade**, e eixo das **práticas curriculares**.

registos e processos de matrícula relativos a alunos com e sem frequência, dos registos de frequência, dos livros de pautas de exame, e dos mapas de colégios, existentes no arquivo histórico do Conservatório de Lisboa³⁰, procurando, desta forma, estabelecer uma análise comparativa de carácter diacrónico em torno de cada um dos três eixos fundamentais de inquirição por mim estabelecidos. Esta análise foi efectuada através de um processo de amostragem, utilizando como referência os anos lectivos de 1840-1841, de 1855-1856, de 1870-1871, de 1885-1886, de 1900-1901, de 1915-1916, de 1930-1931, de 1945-1946, e de 1960-1961. A escolha destes nove anos lectivos teve por base os seguintes critérios:

- a) Por um lado, o estarem compreendidos entre 1840 (ano em que o Rei Consorte D. Fernando é nomeado como presidente honorário do Conservatório de Lisboa por Decreto de 4 de Julho de 1840) e 1971 (ano em que o Conservatório Nacional é colocado em regime de experiência pedagógica por despacho do Ministro da Educação Nacional ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587, de 10 de Março de 1967);
- b) Por outro lado, o estarem equidistantemente separados entre si, tendo a periodização escolhida sido de quinze anos uma vez que esta, consistindo num volume de trabalho exequível dentro do prazo estabelecido, permitia uma aproximação dos anos lectivos assim escolhidos às principais reformas estruturais, de carácter legal, efectuadas ao Conservatório de Lisboa.

Para além da análise assim efectuada, tornou-se ainda necessário realizar uma abordagem relativa à experiência pedagógica de 1971³¹, procurando os seus mais directos antecedentes, e tentando estabelecer em que medida os discursos sobre a «especificidade» do ensino artístico escondem em si mesmo um processo de resistência à mudança, recuando para tal à reforma da *ditadura nacional*³². Tais considerações levaram-me a conceber a organização da redacção

³⁰ Uma das razões que me levou a centrar este estudo no Conservatório de Lisboa – para além de este ser a instituição escolhida para a experimentação do projecto de reforma do ensino artístico através da sua colocação em regime de experiência pedagógica no início do ano lectivo de 1971-1972 –, deveu-se ao facto de toda a documentação do seu arquivo ser me à data acessível, e de esta ter sido em grande parte alvo de tratamento arquivístico pelo Instituto Histórico da Educação, o que me facilitou o seu manuseamento.

³¹ Isto porque, inserindo-se o presente trabalho numa abordagem do tipo história-problema, a pergunta de partida para a investigação histórica realizada parte dos discursos relativos à «especificidade» do ensino artístico emergentes a partir do projecto de reforma do ensino artístico de 1971.

³² Decretos n.ºs 18881, de 25 de Setembro de 1930, e 18995, de 1 de Novembro de 1930.

deste trabalho em torno de três partes distintas, a saber: (1) Quadro conceptual³³; (2) O regime de experiência pedagógica no Conservatório Nacional³⁴; e (3) O Conservatório ao longo dos séculos XIX e XX³⁵.

Há ainda que mencionar o sistema de referência documental por mim utilizado neste trabalho, no qual procurei evitar a mistura de dois sistemas distintos, um para livros e artigos, e outro para a diversa documentação de arquivo trabalhada. Para tal, procedi à adaptação do sistema utilizado relativamente a livros e a artigos³⁶ por forma a que este pudesse ser igualmente utilizado para a diversa documentação de arquivo. Assim, partindo de uma listagem referente à documentação de arquivo consultada, incluída ao nível da respectiva bibliografia, vamos encontrar os seguintes dois tipos de referências documentais:

- **Arquivo, cota.** Por exemplo: IHE, cx. 176, mç. 176 ou IHE, lv. A115;
- **Arquivo, título** se não existir uma menção expressa à respectiva cota. Por exemplo: CN, *Cursos especiais*.

Tais referências são localizadas, ao nível da documentação de arquivo constante da bibliografia deste trabalho, da mesma forma que qualquer livro ou artigo citado. Assim, para cada um destes exemplos, vamos encontrar as seguintes referências completas ao nível da respectiva bibliografia:

- IHE, cx. 176, mç. 176, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A115, *Saída n.º 6* (Escola de Música), 1839 a 1858 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- CN, *Cursos especiais* (secções de teatro e de música), 1960-1961 [documentação não tra-

³³ É ao longo deste quadro conceptual que eu irei estabelecer os principais referenciais teóricos e históricos que orientam a concepção deste trabalho.

³⁴ Procurando evidenciar os motivos que estão por detrás da recusa do projecto de reforma do ensino artístico de 1971 por parte dos professores da secção de música do Conservatório Nacional, recuo, na análise efectuada nesta segunda parte, à reforma da *ditadura nacional* como forma de explicar as razões de tal posicionamento.

³⁵ Esta terceira parte reflecte o grosso do trabalho de campo realizado, encontrando-se centrada, num primeiro capítulo, em torno dos nove anos lectivos seleccionados para a análise efectuada, e, num segundo capítulo, em torno dos três eixos fundamentais de inquirição estabelecidos para a análise relativa à emergência do conceito de «especificidade».

³⁶ Do tipo autor, ano: página.

tada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

Refira-se que estas descrições completas, incluídas ao nível da documentação de arquivo constante da bibliografia, encontram-se ordenadas alfabeticamente, e/ou numericamente, consoante o caso que lhes for aplicável.

1. QUADRO CONCEPTUAL

Mas Teresa, dirigindo-se à condessa:

– Sabes com quem se parece este senhor?

A condessa afirmou-se, o rapaz rechonchudo fincou a luneta.

– Não se parece com aquele pianista do ano passado? – continuou Teresa. – Não me lembra agora o nome...

– Bem sei, o Jalette – disse a condessa. – Bastante. No cabelo não.

– Está visto, o outro não tinha coroa!

Amaro fez-se escarlate. Teresa ergueu-se, arrastando a sua soberba cauda, sentou-se ao piano.

– Sabe música? – perguntou, voltando-se para Amaro.

– A gente aprende no seminário, minha senhora.

Ela correu a mão, um momento, sobre o teclado de sonoridades profundas e tocou a frase do *Rigoletto*, parecida com o *Minuet* de Mozart, que diz Francisco I, despedindo-se, no sarau do primeiro acto, da Senhora Crécy – e cujo ritmo desolado tem a abandonada tristeza de amores que findam e de braços que se desençam em despedidas supremas.

Amaro estava enlevado. Aquela sala rica, com as suas alvuras de nuvem, o piano apaixonado, o colo de Teresa, que ele via sob a negra transparência da gaze, as suas tranças de deusa, os tranquilos arvoredos de jardim fidalgo, davam-lhe vagamente a ideia de uma existência superior, de romance, passada sobre alcáftas preciosas, em cupés acolchoados, com árias de óperas, melancolias de bom gosto e amores de um gozo raro. Enterrado na elasticidade da *causeuse*, sentindo a música chorar aristocraticamente, lembrava-lhe a sala de jantar da tia e o seu cheiro de refogado: e era como o mendigo que prova um creme fino e, assustado, demora o seu prazer – pensando que vai voltar à dureza das côdeas secas e à poeira dos caminhos.

No entanto, Teresa, mudando bruscamente de melodia, cantou a antiga ária inglesa de Haydn que diz tão finamente as melancolias da separação (...).

(Queirós, 2001: 44-5)

1.1. A FUNÇÃO SOCIAL DA FORMAÇÃO MINISTRADA NO CONSERVATÓRIO: MUDANÇAS E CONTINUIDADES AO LONGO DOS SÉCULOS XIX E XX

No presente capítulo irei analisar a formação ministrada no Conservatório de Lisboa³⁷ tendo por base uma perspectiva que tenta enquadrar a função social que este cumpre na sociedade portuguesa desde a sua fundação até os anos sessenta do século XX, enquadrando-o numa perspectiva histórica mais alargada que abrange uma breve referência à forma como a formação musical é praticada desde a antiguidade clássica até ao surgimento, em 1795, do Conservatório Nacional de Música e de Declamação, em Paris, passando pelo aparecimento dos primeiros Conservatórios, em Veneza e em Nápoles, durante os finais do século XVI e a primeira metade do século XVII (AAVV, 1993a), dado que estes constituem um dos eixos fundamentais para a compreensão dos pressupostos sociais encontrados a quando da fundação, por Decreto de 5 de Maio de 1835, do Conservatório de Música da Casa Pia, em Lisboa. Por outro lado, e uma vez que o presente estudo não se pretende limitar ao Conservatório fundado em Lisboa na primeira metade do século XIX, mas simplesmente recorrer a este como representante que é da realidade existente a este nível no nosso país durante o período de tempo aqui considerado³⁸, sempre que isso me seja possível, irei referir ao que se passa em outras

³⁷ Ao longo de todo este trabalho utilizarei a expressão «Conservatório de Lisboa» para designar o Conservatório Geral de Arte Dramática, fundado sob proposta de João Baptista da Silva Leitão de Almeida Garrett (1799-†1854), em Lisboa, por Decreto de 15 de Novembro de 1836, o qual se passa a denominar de Conservatório Real de Lisboa através do Decreto de 4 de Julho de 1840. Após a implantação da 1.ª República, a 5 de Outubro de 1910, este mesmo Conservatório passa a ser denominado de Conservatório de Lisboa, sendo que, com a reforma operada pelo Decreto de 9 de Maio de 1919, este passa a ser chamado de Conservatório Nacional de Música, o qual se encontra organicamente separado da Escola de Arte de Representar criada por Decreto de 22 de Maio de 1911 e cuja denominação é alterada para Conservatório Nacional de Teatro pelo Decreto n.º 13500, de 22 de Abril de 1927. Por último, o Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930, irá proceder à fusão do Conservatório Nacional de Teatro e do Conservatório Nacional de Música numa única instituição denominada Conservatório Nacional. Fora da expressão «Conservatório de Lisboa» fica o Conservatório de Música instituído, sobre proposta de João Domingos Bomtempo (1775-†1842), na Casa Pia de Lisboa por Decreto de 5 de Maio de 1835, o qual será expressamente designado de Conservatório de Música da Casa Pia ou simplesmente como Conservatório de Música.

³⁸ Este facto é comprovado pela prática que consiste em incluir, ao nível da inscrição e da matrícula

escolas congéneres que entretanto vão sendo criadas, como é o caso do Conservatório de Música “criado pela Ex.^{ma} Câmara Municipal do Pôrto, em sua sessão de 1 de Junho de 1917, (...) [o qual começa] a funcionar com as aulas de piano, violino, violoncelo, metais e solfejo.” (Barbosa, 1933: 14).

Em termos do respectivo enquadramento teórico, toda a perspectiva por mim utilizada ao longo deste trabalho parte do pressuposto que a realidade observada é o resultado de uma construção social efectuada pelos actores nesta envolvidos, construção social essa que não é isenta e que, atrás de uma determinada definição da realidade, mais não esconde do que “...um interesse concreto de poder, [o qual] pode ser chamado (...) [de] ideologia.” (Berger *et al.*,

de alunos sem frequência no Conservatório de Lisboa, todos os alunos que frequentam aulas de música em instituições particulares, quer seja em simples colégios – como observado na análise dos respectivos registos de inscrição e de matrícula de alunos sem frequência para o ano lectivo de 1915-1916 (IHE, lv. A471-7) –, quer seja em outras instituições exclusivamente dedicadas ao ensino da música, como é o caso do Instituto de Música de Coimbra e de outras Academias e Conservatórios Regionais de música que vão surgindo um pouco por todo o país, após o início da *ditadura nacional*, em 1926, sob os auspícios da iniciativa privada (Cfr. IHE, lv. A595; & CN, *Matrículas de alunos sem frequência 1960-1961 (A a Z)*). Deste mesmo estado de coisas é sintomático um parecer dado pela secção do ensino artístico do Conselho Superior de Instrução Pública, quando se afirma, relativamente a uma proposta apresentada pela Câmara Municipal do Porto relativa à reorganização do Conservatório de Música desta cidade, que “a intervenção necessária e indispensável do Estado é restrita, e exclusivamente motivada pela doutrina dos decretos n.ºs 10424 e 20767 e da portaria n.º 7481, que validaram oficialmente os diplomas de curso passados pelo Conservatório da Capital do norte e os equipararam, para todos os efeitos, aos do Conservatório Nacional” (*Diário do Governo* n.º 60, II.^a Série, de 14 de Março de 1934), sendo que “o Conservatório da capital do norte, deverá (...) optar, entre a completa liberdade de organizar o ensino como à sua orientação artística e ao seu critério pedagógico mais convenha, e a permanência das vantagens que para os seus diplomados resultam do regime de equivalência estabelecido pela legislação em vigor.” (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461). Verifica-se ainda que, quase quarenta anos passados sobre este parecer do Conselho Superior de Instrução Pública, da Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico – instituída na sequência da colocação, em Setembro de 1971, do Conservatório Nacional em regime de experiência pedagógica ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587, de 10 de Março de 1967 –, emanam directivas que se destinam a ser aplicadas não só a este Conservatório, mas também a todas as outras instituições similares existentes por todo o país, funcionando o Conservatório Nacional como uma instituição de referência para aquilo que se vai fazendo ao nível do ensino artístico em Portugal (Cfr. CN, *Dossier 33-A*).

1998: 166). Neste sentido, é sintomático observar a afirmação recorrentemente encontrada de que as artes, nomeadamente a música, não são susceptíveis de uma análise científica (Cfr. Hargreaves, 1986; Pereira, 1991; & Ribeiro, 1972), dizendo-se, por exemplo, que “se os problemas do ensino são sempre delicados, os atinentes ao ensino artístico são-no muito em especial, pois incidem sobre matéria que se furta à sistematização que as disciplinas científicas – e, de certo modo, as literárias – toleram com maior facilidade.” (Ribeiro, 1972: 73). Esta não é contudo a minha perspectiva, a qual crê ser possível uma análise sistematizada das realidades artístico-educativas, acreditando ainda que a recusa posta no seu estudo científico se prende com o medo de que uma determinada construção social, da realidade em que estes actores se inserem, seja posta em causa, destruindo assim todo um conjunto de relações de poder já instituídas, e as quais não deixam de ser uma das linhas de análise indispensáveis à compreensão das efectivas «especificidades» que revestem as práticas existentes ao nível do ensino artístico.

1.1.1. DA ANTIGUIDADE CLÁSSICA À FUNDAÇÃO DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE MÚSICA E DE DECLAMAÇÃO DE PARIS

As evidências mais antigas que se conhece sobre a educação na antiguidade clássica, no que diz respeito à educação musical, são os poemas de Homero. Contudo, a informação constante num destes poemas, a Odisseia, é tanto escassa como confusa (AAVV, 1993a). Neste poema épico, Homero utiliza dois bardos como personagens: *Phemius de Ithaca*, o qual reclama ser um autodidacta apesar de acrescentar que um deus o inspirou no seu coração quanto à forma de compor canções de todos os tipos, e o *Phaeacian Demodocus*, do qual *Alcious* refere que um deus lhe entregou a alma das suas canções. Mais à frente, neste mesmo poema, *Demodocus* é elogiado com a conjectura de que a Musa ou *Apollo* o teriam ensinado, pelo que não é aí de todo claro a forma como a aprendizagem musical decorreria nesta época. É de supor que possa ter existido algum sistema de formação daqueles que dedicavam a sua vida ao exercício de uma actividade musical. Neste sentido, existe uma passagem na *Ilíada* que nos poderá fazer alguma luz sobre a forma como a instrução musical decorreria nesta época, na qual se relata que *Achilles* teria sido confiado, ainda enquanto criança, à tutela de *Phoenix* por seu pai *Peleus*. Assim sendo, e apesar de Homero não apresentar qualquer explicação formal sobre a forma como terá *Achilles* aprendido a tocar a lira, este episódio poderá querer indicar a existência de um processo de aprendizagem baseado numa relação individua-

lizada entre o aluno e seu mestre, facto este que parece ter algum suporte na iconografia encontrada, e o qual recuará pelo menos até ao século V a.C.. Aparentemente, este tipo de instrução seria individual apesar de frequentemente estarem presentes vários alunos em simultâneo, os quais ficariam provavelmente a assistir à aula dada.

Um outro aspecto importante a considerar na educação grega é o caso de Atenas, quando, desde as primeiras décadas do século V a.C. e numa perspectiva aparentemente não diferenciadora da educação musical relativamente a outros tipos de formação, o currículo elementar das suas escolas vai apresentar três divisões distintas: a do *gramático*, onde se aprende a leitura, a escrita, a mitologia e o cálculo, e à qual serão mais tarde acrescentados o ensino da geometria e do desenho; a do *citarista*, onde se aprende a tocar a lira e a declamar acompanhado por esta; e a *palestra*, terreno aberto e rodeado de pórticos, onde se aprende a ginástica e se continua o estudo da gramática e da música, entre os 12, ou 14, anos e os 18 anos de idade. Entre os 18 e os 20 anos de idade, os cidadãos de Atenas frequentariam dois anos de instrução militar, na *efebia*, antes de se tornarem em adultos de pleno direito. É possível que, em geral, durante o período greco-romano, a instrução musical ocupasse uma parte menor do currículo escolar, facto este que se poderá querer ver reflectido em Plutarco quando este se refere à música como sendo ensinada no ginásio Ateniense. De facto, é provável que não nos seja aqui possível falar de uma formação de profissionais, até porque em Atenas quase todo o trabalho estava reservado aos escravos. Contudo, no sistema de formação idealizado em Atenas encontramos um tratamento fundamentalmente indiferenciado entre uma formação musical e uma formação literária, algo que se encontra reflectido na *República* de Platão e que terá sido um dos elementos inspiradores do movimento da educação pela arte em Portugal (Cfr. Santos, 1989: 32-3).

Pouco se sabe sobre as escolas Romanas fundadas entre os séculos III e II a.C. com base nos modelos adoptados pelas suas congéneres Gregas. No entanto, existem algumas referências que nos sugerem o facto de que nestas, o canto, a dança, e a execução de instrumentos musicais, faziam parte do curriculum, apesar do legado da teoria educacional romana não ter sido minimamente importante ao nível da música quando comparado com o seu legado deixado ao nível do ensino da literatura e da retórica. Por altura de Alexandre Magno (356 - †323 a.C.), a escola grega do *citarista* já se tinha tornado pouco importante relativamente à escola do *gramático*, responsável pelo ensino da literatura, ou mesmo do *retórico*, responsável pelo ensino da oratória. Por outro lado, “Roma teve o mérito incontestável de reconhecer o valor da civilização e da educação gregas e transmiti-las. Mas, por sua culpa, são eliminados elementos importantes, como a ciência e as artes não literárias, pois só soube ver o lado utilitário

das coisas.” (Gal, 2000: 43). É esta mesma perspectiva da educação romana que, estabelecendo um padrão de instrução ao longo de vários séculos, será em grande parte responsável pela recuperação tardia da ciência, já após o advento do renascimento no século XV, e, ao nível das artes em geral, a perspectiva ainda hoje existente do seu estatuto menor ao nível do currículo escolar, fortalecendo desta forma as ideias de excepcionalidade que ainda hoje envolvem o ensino das artes em geral quando comparado com o ensino de outras áreas do conhecimento humano.

Apresentando-se a mensagem cristã aos povos sob a forma escrita, mas estando o enraizamento da Igreja Católica num ambiente socialmente marcado pela cultura greco-romana, vai-se desde logo recorrer à música cantada como forma de espalhar o verbo divino (Alegria, 1997). Este facto vai levar à criação da *Schola Cantorum*, em Roma, quando, na segunda metade do século VI, um ex-pretor romano, de seu nome Gregório (ca. 540 - †604), toma a iniciativa de se fazer monge beneditino e transforma a sua casa paterna em mosteiro destinado a albergar moços com as qualidades naturais indispensáveis à aprendizagem do canto a ser utilizado nas cerimónias religiosas. Este monge, eleito Papa no ano de 590, vai mais tarde desenvolver esta mesma formação, desdobrando o mosteiro criado inicialmente na sua casa paterna em duas escolas, uma anexa à Basílica de São Pedro e uma outra junto à Basílica de São João de Latrão. Estes factos históricos levam a que se crie um mito em redor do seu nome, mito este que lhe atribui um papel na «revelação divina» do canto litúrgico utilizado pela Igreja Católica e o qual leva a que este mesmo canto litúrgico passe a ser conhecido como «Canto Gregoriano».

Após a chegada de Alcuíno (ca. 735 - †804) a França, no ano de 787, foi instituído um sistema de estudos superiores nas escolas palacianas e, mais tarde, nas grandes escolas monásticas, onde se cultivavam as artes e o conhecimento enciclopédico, sendo que, durante o século XII vai surgir uma reacção contrária a esta mesma tendência, através da defesa de um retorno ao ascetismo, encarnado nas reformas efectuadas pelas ordens de *Cluny* e de *Cister*. Entretanto, o ensino musical, impulsionado por tratados musicais que retractam toda uma sistematização teórica efectuada nesta área, como sejam o *De institutione musica* de Boécio (ca. 480 - †524) e o *Micrologus* de Guido d'Arezzo (ca. 991 - ca. †1033), vão fazer perdurar a dicotomia Aristotélica da divisão de todo o conhecimento em teoria e prática, através do reforço da divisão efectuada entre *música prática* e *música teórica*. Esta perspectiva que opõe *música prática* e *música teórica* vai ter reflexo, ao longo de toda a idade média e renascença, na separação efectuada entre o ensino ministrado nas universidades – em que no *quadrivium* se inclui a *música teórica* a par da aritmética, da geometria e da astronomia –, e o ensino realizado nas

escolas monásticas ou através do aprendizado, onde se ensina fundamentalmente a *música prática*. No entanto, tendo a primeira aula de música ao nível das universidades surgido na Universidade de Salamanca em 1254, já nos finais da idade média, em Universidades como a de Cambridge e a de Oxford, o ensino da música era ministrado em faculdades autónomas, sendo provável que estes estudos universitários em música incluíssem, para além do estudo da *música teórica*, o estudo da *música prática*. É que, por exemplo, sabe-se que na Universidade de Colónia, no ano de 1398, havia o requisito do estudo da música em duas partes durante um mês, ao que corresponderia, provavelmente, uma parte teórica e uma parte prática, sendo que poderão mesmo ter sido conferidos, durante a idade média, graus em música por algumas universidades europeias, os quais confeririam a licença para ensinar.

Paralelamente a este ensino universitário, quer este visasse exclusivamente o ensino da *música teórica*, quer este já incluísse o ensino da *música prática*, desenvolveu-se uma forma de ensino profissional ministrado sobre a forma de aprendizado, quando este se destinasse ao estudo da música profana – prática esta cada vez mais frequente ao longo de toda a renascença –, ou como *menino de coro*³⁹, quando este se destinasse à prática polifónica de música religiosa. Alguns destes músicos eram aparentemente capazes de tocar simultaneamente um instrumento musical ao mesmo tempo que cantavam, lendo, para isso, o novo sistema de notação mensural surgido nos inícios do século XIV. Tirando a prática e o ensino musical efectuado dentro da esfera eclesiástica, muito provavelmente este treino musical seria realizado através do regime de aprendizado, numa prática de transmissão oral, sendo provável que, a este nível, não existisse ainda o ensino generalizado da escrita musical, algo que se irá manter fundamentalmente, durante algum tempo mais, como um apanágio da Igreja.

Entretanto, com Carlos Magno (742 - †814), e na sequência da “...Escola Palatina que propiciou o movimento da chamada 1.^a Renascença” (Alegria, 1997: 20), vai ser determinado, pela capitular de 789, “que em cada bispado e mosteiro se ensinem os salmos, as notas, o canto, o cômputo, a gramática; e se proporcionem para o efeito, livros cuidadosamente corrigidos” (Amann, 1947: 103; citado em Alegria, 1997: 20). Tal determinação faz com que, a par do ensino da leitura, da escrita, e do cálculo, se ensine a música destinada ao ofício divino, levando ao surgimento de importantes centros musicais, como é o caso da Catedral de Notre

³⁹ Uma vez que as vozes agudas eram cantadas por rapazinhos que ainda não tinham atingido a puberdade, era prática corrente estes serem admitidos muito cedo nas Igrejas, onde, para além de participarem na celebração dos serviços religiosos, recebiam uma instrução musical que lhes permitia solfejar (i.e., ler e entoar notas musicais) e tocar algum instrumento musical.

Dame, em Paris, onde, entre os séculos XII e XIII, assiste-se ao desenvolvimento de formas musicais, como o *organum*, o motete, e o *conductus*. Assim, entre nós e após a reconquista da cidade de Évora, em 1165, vai ser erigida uma escola anexa à Sé de Évora, a qual ficou famosa, entre outras razões, pelo ensino da música então aí ministrado, sendo que por Bula do Papa Bonifácio IX, datada de 4 de Setembro de 1395, é criado, nesta Sé, o lugar de Mestre-Escola. Pouco se sabe efectivamente sobre os pormenores do ensino musical então ministrado. No entanto, D. Duarte (1391 - †1438), no capítulo noventa e seis do Leal Conselheiro, vai referir que a entrada dos moços para a Capela Real, com funcionamento provavelmente idêntico ao das escolas erigidas junto das grandes Sés e Catedrais, se deveria efectuar por volta dos 7 ou 8 anos de idade, prática essa que se ficará provavelmente a dever à necessidade de recrutar vozes masculinas para cantar as partes mais agudas da música polifónica dada a não participação de mulheres. Refira-se que, mais tarde com o advento da ópera a partir do século XVII, e com a restrição que não permitia a participação de mulheres em espectáculos públicos, vai ser comum, em Itália, proceder-se à castração de rapazes como forma de se manter o seu registo vocal agudo depois de estes atingirem a puberdade.

Ao longo de toda a renascença, e até ao surgimento dos primeiros Conservatórios, em Nápoles e em Veneza, entre os finais do século XVI e a primeira metade do século XVII, os fundamentos base até aqui expostos, sobre os quais a formação musical se processa desde a idade média, ir-se-ão manter fundamentalmente inalterados, apesar das diferenças e das particularidades existentes a nível local. Assim, as universidades inglesas irão ocupar um lugar privilegiado neste domínio, sendo a música a única arte a ser aí leccionada numa faculdade própria. Contudo, e apesar das universidades inglesas atribuírem graus académicos em música, estas não mantêm um pessoal docente efectivo nesta área, sendo que os alunos estudam particularmente com os seus professores. No início do século XVII, os requisitos para a obtenção de um grau académico em música já se encontram estandardizados, sendo que, por exemplo, um aluno candidato à titulação em música pela Universidade de Oxford, segundo o regulamento de 1636, deveria jurar que se tinha dedicado ao estudo e à prática da música durante sete anos, devendo ainda para o efeito compor uma peça musical a cinco vozes. Um outro aspecto bastante importante, ao nível do surgimento de uma educação musical de massas, vai ser o papel desempenhado pelas Igrejas protestantes, se bem que os seus antecedentes possam ser já encontrados no currículo de inspiração humanista existente nas escolas do século XV: é que tanto Calvino (1509 - †1564) como Lutero (1483 - †1546) vão encorajar o canto enquanto parte essencial da vida cristã, sendo que Comênio (1592 - †1670) vai introduzir, na sua *Didáctica magna*, o estudo da música nos planos da escola materna, da escola de

língua nacional, e da escola latina, nesta última visando quer a formação de *músicos práticos*, quer a formação de *músicos teóricos* (Cfr. Coménio, 1996).

A origem dos primeiros conservatórios deve ser procurada em instituições laicas e por detrás de um conceito que vê a música como ocupando um papel de carácter social e educacional mais vasto do que aquele que era até então existente no ensino musical ministrado nas escolas erigidas junto das Sés e das Catedrais. De facto, a música torna-se numa actividade predominante em algumas instituições de caridade, nas cidades de Nápoles e de Veneza, durante os finais do século XVI e a primeira metade do século XVII. Estas instituições são orfanatos que tomam conta de crianças indigentes e que, nos seus primórdios, não desempenham qualquer papel educativo. As instituições existentes em Veneza, datando na sua origem do século XIV, começaram por ser meros hospitais geridos pela iniciativa privada, os quais tinham sido fundados para socorrer os doentes e os desamparados. Em Nápoles, estas mesmas instituições foram fundadas por confrarias que se dedicam, entre outras coisas, a tomar conta de crianças abandonadas do sexo masculino. No entanto, por volta de 1600, as suas funções educativas já se encontram firmemente estabelecidas, empregando professores a tempo inteiro, entre os quais normalmente se inclui um músico que ensina o canto e que proporciona a música para a capela destas mesmas instituições. Por volta de meados do século XVII, entre os músicos empregues por estas instituições, tanto na cidade de Veneza como na cidade de Nápoles, encontram-se já nomes que se destacam, quer pela sua competência, quer pelo seu renome.

Foram os Conservatórios Napolitanos os primeiros a descobrir que a música podia ser uma actividade lucrativa, possibilitando desta forma a sobrevivência, quer das instituições em si, quer das crianças por estes educadas que poderiam assim dedicar-se mais tarde à mendicidade. Já na primeira metade do século XVII, os alunos do *Conservatori dei Poveri di Gesù Cristo*, em Nápoles, eram contratados para ocasiões formais nos festejos oficiais da cidade, e em 1680 estes tomaram parte, segundo os registos encontrados, em mais de cem concertos e procissões realizados nesta cidade. Os Conservatórios existentes na cidade de Veneza não ficaram para trás desta mesma tendência, sendo que, por esta mesma altura, os governadores do *Ospedale della Pietà*⁴⁰ noticiam que a qualidade da música interpretada nesta instituição

⁴⁰ Estes primeiros conservatórios são também denominados de *Ospedale*, i.e., hospital ou hospício, uma vez que a sua função primordial é de carácter assistencial e não de carácter musical. O surgimento da música enquanto uma das suas principais actividades terá que ser entendida, por um lado, enquanto fruto de uma sociedade onde a música surge como um acontecimento social cada vez

atrai o grande público para as celebrações litúrgicas efectuadas na sua capela durante os dias santos, do que advêm contribuições e donativos bastante significativos. As aulas tendem a se repartir em três ou quatro lições semanais, cada uma com a duração de duas a três horas, sendo que, nestes mesmos conservatórios, a partir “de meados do século XVIII em diante foi instituído o sistema dos *matricelli*, espécie de «mútua de ensino», ministrado pelos alunos mais velhos aos mais novos e que causava admiração aos visitantes estrangeiros” (Barbier, 1991: 58). Este método é em parte semelhante ao que mais tarde vai ficar conhecido como método lancasteriano ou mútuo (Cfr. Bastos *et al.*, 1999). É tendo por base moldes idênticos aos pressupostos que caracterizam estas instituições caritativas, existentes em Nápoles e em Veneza a partir de finais do século XVI, que, por Decreto de 5 de Maio de 1835, irá ser instituído, em Lisboa, o Conservatório de Música da Casa Pia.

Durante a primeira metade do século XVIII, os conservatórios Napolitanos e Venezianos exercem uma enorme influência por toda a Europa, formando e empregando muitos dos músicos conceituados da sua época. De facto, estes levam à criação de instituições similares pela Europa fora, como é o caso da academia de canto fundada em Leipzig, em 1771, com base na iniciativa privada. Contudo, estes conservatórios – financiados com os recursos provenientes dos serviços musicais prestados à comunidade, e, por vezes, contrariamente ao seu propósito inicial, ao pagamento de propinas por parte de alguns dos seus alunos –, entram em declínio nos finais do século XVIII. Tal declínio deve-se em grande parte, no caso dos conservatórios napolitanos, a fraudes e a má gestão, e, no caso dos conservatórios venezianos, à prosperidade decrescente dos últimos anos da república. Por altura da invasão napoleónica da Itália, em 1796, muitos destes conservatórios acabaram por ter que fechar e, apesar de alguns deles terem sido reabertos alguns anos mais tarde, nunca mais recuperaram a estabilidade e a fama que tinham alcançado alguns anos antes.

A matriz base que preside à fundação destes primeiros conservatórios começa-se entretanto a modificar com a fundação, em 1783, da primeira academia de música francesa, a Escola Real de Canto, a qual representa uma primeira tentativa de se criar uma academia nacional financiada exclusivamente com dinheiros públicos (Cfr. AAVV, 1993a). Apesar dos diversos ataques sofridos em torno de alegadas incompetências e extravagâncias, a Escola Real

mais importante – não será por acaso que, à data, a Itália é um dos principais centros do desenvolvimento musical europeu –, e, por outro lado, enquanto proporcionando um meio de subsistência, não só numa perspectiva futura dos órfãos recolhidos por estas instituições, como ao possibilitar a venda dos serviços oferecidos à comunidade onde estes conservatórios se inserem.

de Canto apresenta uma alteração fundamental quando às entidades instituidoras e financiadoras deste tipo de instituições, o que acabará por marcar um certo afastamento do padrão social inicialmente conotado com os primeiros conservatórios italianos, e o qual consistia na guarida e na educação de crianças pobres e órfãs. Finalmente, em Agosto de 1795, em plena revolução francesa, surge, em Paris, o Conservatório Nacional de Música e de Declamação, herdeiro indirecto da Escola Real de Canto, e o qual, tendo provavelmente por base o Instituto Nacional de Música – sucessor da Escola para a Música da Guarda Nacional, fundada em 1792 com o objectivo de formar músicos de sopro destinados à participação em cerimónias públicas –, vai marcar o futuro padrão organizacional dos conservatórios europeus.

Este novo tipo de padrão organizacional, encontrado no Conservatório Nacional de Música e de Declamação, de Paris, a partir dos finais do século XVIII, é caracterizado por um modelo de cariz nacional, livre de quaisquer objectivos ligados à caridade – objectivos estes que eram uma das características fundamentais dos primeiros conservatório surgidos, em Itália, a partir de finais do século XVI –, sendo que, o Conservatório de Música e de Declamação, de Paris, é fundado sobre uma base laica, e até mesmo anti-clerical, emergente da revolução francesa então em curso. Dando um especial relevo ao ensino e à prática da música instrumental, a sua organização pedagógica irá ser constituída por três termos. O primeiro destes termos será dedicado ao estudo dos rudimentos e do solfejo musical; o segundo, ao estudo e à prática do canto e da música instrumental; e o terceiro, aos estudos teórico-musicais. Irá ser numa matriz semelhante a esta que, em 1836, o Conservatório Geral de Arte Dramática irá ser fundado em Lisboa, sobre proposta de Almeida Garrett (1799 - †1854), incorporando “...neste (...) o Conservatorio de Musica, erecto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835” (Decreto de 15 Novembro de 1836: art. 3.º, § 3.º). O Conservatório de Lisboa desenvolver-se-á, ao longo do século XIX, tendo por base uma matriz organizacional e pedagógica semelhante à encontrada no Conservatório de Paris.

1.1.2. O ENSINO DA MÚSICA EM PORTUGAL ATÉ AO SURGIMENTO DO CONSERVATÓRIO REAL DE LISBOA

Desde a fundação do reino, até bem dentro do século XVIII, o ensino da música foi ministrado, entre nós, na esfera eclesiástica. Apesar disso, com a oficialização, em 1290, do Estudo Geral de Lisboa – na sequência das diligencias efectuadas, junto do Papa em Roma, pelo Rei D. Dinis (1261 - †1325) –, são lançadas as bases para a primeira universidade portuguesa.

Nesta é criada, em 1309, uma cadeira de música à semelhança do que acontece nas suas congéneres europeias, mas para a qual, o salário estabelecido por D. Dinis, em 1323, é de apenas um décimo do que poderia receber um lente de Direito (Cfr. Costa, 2000). Talvez derivado a este facto, ao longo dos tempos esta aula de música raramente terá tido docentes devidamente qualificados – excepção quase que só feita a Mateus de Aranda (†1548), nomeado em 1544 para leccionar a aula de música desta universidade –, pelo que, na maior parte do tempo desde a sua fundação, o ensino aí ministrado deve ter sido praticamente nulo (Cfr. Branco, 1995). Com a centralização do poder, e a conseqüente redução do grau de autonomia desta universidade – em conseqüência da reforma ordenada por D. Manuel (1469 - †1521) –, a Igreja continuará a ser a principal instituição capaz de assegurar, em Portugal, uma formação musical sistematizada, a qual floresce durante o período Maneirista (Cfr. Nery *et al.*, 1999) em centros como o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra ou a Sé de Évora.

Existem, no entanto, algumas excepções dignas de nota, como é o caso da fundação, em Vila Viçosa, do Colégio dos Santos Reis Magos – fundado a expensas de D. Teodósio II (1568 - †1630), Duque de Bragança e pai do futuro Rei D. João IV (1604 - †1656) –, o qual, à luz dos ideais humanistas e como forma de evitar a suspeição da coroa castelhana de “...que estava (...) a preparar [o seu filho] para o trono” (Nery *et al.*, 1999: 61), contempla o ensino da música como parte integrante do seu currículo. De facto, no seu testamento, D. Teodósio II deixa as seguintes recomendações, apresentando, ao mesmo tempo, as razões que o levaram a obrigar o futuro Rei D. João IV a estudar música enquanto criança:

Lembro a meu filho que a melhor coisa que lhe deixo nesta casa é a minha Capela, e assim lhe peço se não descuide nunca do ornato dela, assistindo-lhe, em quanto puder, aos ofícios divinos, que se celebram nela, procurando que sejam com a perfeição e a continuação que até aqui, assim de Capelães, músicos, oficiais, como de todo o mais serviço, o que lhe carrego quanto posso; e lhe peço pelo amor que lhe tenho, pois o servir a Deus continuamente ha-de ser a sua ocupação que mais lhe encomendo, porque espero na divina Magestade que pagará com o favorecer a assistência e cuidado com que proceder em o servir. E outro sim lhe advirto que para isso ser com mais faculdade e eu me assegurar mais, o obriguei, contra sua vontade, a aprender a Música, e omitindo-a, algumas vezes o fiz continuar nesse estudo.

(Branco, 1953: 18)

O espólio que constituía o acervo documental da biblioteca desta Capela – reunindo uma valiosa colecção legada por D. Teodósio II, enriquecida por aquisições efectuadas pelo futuro monarca, ao ponto de, em 1649, já contar com “...cerca de dois milhares de volumes impres-

sos (...) [e] quatro mil peças de Música manuscrita” (Nery *et al.*, 1999: 62) –, será anos mais tarde transferido para Lisboa, sendo que, a quando do terramoto ocorrido a 1 de Novembro de 1755, é totalmente destruído pelo fogo.

Estando a prática musical e o seu ensino intimamente ligados, encontramos, entre os séculos XVI e XVIII, importantes centros de desenvolvimento musical em Portugal, os quais, ou estão ligados directamente à Capela Real, ou então à própria Igreja. Entre estes, um dos mais conhecidos é a Sé de Évora, da qual foram seus mestres de capela e/ou de claustra – funções que se mantiveram habitualmente separadas –, Mateus de Aranda (de 1528 a 1544), Pe. Manuel Dias (de 1544 a 1563), Francisco Velez (de 1544 a ca. 1580), Pe. Manuel Mendes (de 1578 a 1589), Pe. Cosme Delgado (da década de 1570 a 1596), Filipe de Magalhães (de 1589 a 1604), Pe. Manuel Rebelo (de 1596 a ca. 1647), Pe. António Pinheiro (de 1604 a 1608) e Diogo Dias Melgás⁴¹ (de 1638 a 1700). Por outro lado, sabemos que, nestes centros, não se ensina exclusivamente a música vocal, tendo neles também cabimento o ensino e a prática da música instrumental: é que numa tabela relativa aos honorários pagos no Colégio da Sé de Évora, respeitante ao ano lectivo de 1743-1744, encontramos discriminados um mestre de capela, um mestre de claustra, um reitor do colégio, dois organistas, dois harpistas, duas rabeças, dois rabeções, uma viola, dois baixões e diversos cantores.

Com a subida ao trono de D. João V (1689 - †1750), em 1707, vão ser empreendidas diversas reformas ao nível do ensino e da prática musical existentes em Portugal, as quais irão ser responsáveis pela introdução da ópera e de novas formas instrumentais. D. João V envia a Itália pensionistas nacionais, pagos a expensas da coroa, ao mesmo tempo que contrata mestres estrangeiros. Entre estes mestres estrangeiros poder-se-á destacar Domenico Scarlatti, o qual, em 1719, abandona Roma para vir dirigir a Capela Real, em Lisboa. É também durante o seu reinado que a Capela Real é elevada, em 1716, à dignidade de Sé Patriarcal, sendo que, em 1713, é criada uma instituição adjacente a esta, a qual será mais tarde designada de Seminário da Patriarcal e que se constituirá na principal escola de música religiosa de estilo concertante existente em Portugal até às primeiras décadas do século XIX. Para além deste Seminário, será ainda fundado, em 1729, o Convento de Santa Catarina, o qual se dedicará ao ensino e à prática do Canto Gregoriano, sendo “...uma das [suas] particularidades (...) o culto do chamado *canto capucho* (...) [que consistia na] harmonização a quatro partes, em estilo de fabordão, de algumas melodias gregorianas” (Nery *et al.*, 1999: 89).

⁴¹ O ano de início de funções aqui indicado é o referido por Brito *et al.* (1992). Branco (1995) refere uma data diferente, indicando o ano de 1663 como sendo o de início de funções.

Após o fim das guerras liberais, com a paz de Évora-Monte de 26 de Maio de 1834, são extintas as ordens religiosas e nacionalizados todos os seus bens. Por outro lado, tendo encerrado as portas por ordem legal de 2 de Maio de 1822, em 1833 é definitivamente extinto o Seminário da Patriarcal – seguido da extinção, em 1834, do Convento de Santa Catarina –, criando assim uma situação que não poderia ser mantida durante muito tempo, uma vez que estes eram à data as principais instituições formadoras de músicos, destinados ao serviço religioso, existentes na capital do reino ou nas suas proximidades. É certo que durante os primeiros anos do século XIX, o cargo de lente de música da Universidade de Coimbra esteve provido, assim como na Sé de Lisboa, mesmo após a extinção do Seminário da Patriarcal, continuou a funcionar uma aula de música que provavelmente “...assegurava (...) a aprendizagem dos meninos de coro” (Brito *et al.*, 1992: 144). No entanto, a situação deverá ter sido considerada insuficiente, pelo que, um ano passado, por Decreto de 5 de Maio de 1835 é criado um Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa, herdeiro da formação que tinha sido até aí ministrada no antigo Seminário da Patriarcal, tendo como seu director o músico português João Domingos Bomtempo (1775 - †1842).

Este Conservatório de Música, instituído na Casa Pia de Lisboa, é em parte o resultado de um projecto de reforma do Seminário da Patriarcal da autoria do próprio Bomtempo, datado de 1822, e de um outro projecto visando a constituição de um Conservatório de Música, também de sua autoria e datado de 1834, o qual propunha a criação de uma instituição bem mais audaciosa do que aquela que é criada pelo Decreto de 5 de Maio de 1835, pois de um total de dezoito professores e cinco funcionários previstos pela proposta de 1834, este Conservatório de Música limitará o seu corpo docente apenas a seis professores, quase todos eles oriundos do extinto Seminário da Patriarcal. Por outro lado, este Conservatório de Música da Casa Pia, entendido como sendo o sucessor directo do extinto Seminário da Patriarcal, é fundado à luz dos princípios orientadores encontrados nos conservatórios surgidos em Nápoles e em Veneza entre os finais do século XVI e a primeira metade do século XVII, dado que “...haverá [neste] um Collegio de doze até vinte Estudantes pobres, sustentados pelo Estabelecimento: [e no qual] entrarão (...) com preferencia os que no Seminario estiverem mais adiantados” (Decreto de 5 de Maio de 1835: art. 3.º). Os dois artigos seguintes deste mesmo decreto prevêm ainda que, para além destes alunos, “...serão admitidos os Orfãos e Orfãs da Casa Pia, cujo talento e propensão se reconhecer, (...) bem assim os alumnos do Collegio Augusto”, admitindo-se ainda “alumnos porcionistas, os quais pagarão doze mil reis por mez” (Decreto de 5 de Maio de 1835: arts. 4.º e 5.º), sendo que “as Aulas do Conservatorio serão publicas e francas para Estudantes externos de um e outro sexo” (Decreto de 5 de Maio de

1835: art. 6.º).

Não será provavelmente inteiramente correcto querer ver o Conservatório de Música da Casa Pia como uma instituição inteiramente nova – algo que só irá verdadeiramente acontecer no ano seguinte com a fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática –, uma vez que o Relatório de 24 de Novembro de 1838, que acompanha o Regimento de 27 de Março de 1839, nos diz que o Conservatório Geral de Arte Dramática, criado por Decreto de 15 de Novembro de 1836, incorpora “...n'elle o antigo Seminário de Musica, que, por Decreto de cinco de Maio de mil oitocentos e trinta e cinco, fôra annexado á Casa Pia de Lisboa, e indemnizado com uma dotação do Thesouro Publico por seus bens, e rendas encorporados nos bens nacionaes” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 1). Por outro lado, o artigo 2.º do Regimento de 27 de Março de 1839 esclarece-nos ainda o seguinte:

O antigo Seminário [da] Patriarchal, que, por Decreto de 5 de Maio de 1835, foi mandado denominar Conservatorio de musica, e transferido para a Casa Pia de Lisboa, e o qual, por Decreto de 15 de Novembro de 1836, foi encorporado no Conservatorio Geral de Arte Dramatica, continúa tambem a fazer parte d'elle, com o titulo de Collegio do Conservatorio, sem que por esta encorporação se entenda que perde os direitos adquiridos pelo Artigo 2.º do citado Decreto de 5 de Maio [i.e., o direito a receber uma prestação mensal do erário público no valor de quatrocentos mil réis].

(Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 2)

É de salientar que, a este articulado, poderá parecer estar subjacente a ideia de que a Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática – este Conservatório é ainda constituído por uma Escola de Declamação e por uma Escola de Dança e Mímica – não cumpriria por si só a função prevista para o Conservatório de Música anexado à Casa Pia de Lisboa pelo Decreto de 5 de Maio de 1835, uma vez que, segundo o parágrafo único do artigo 2.º do Regimento de 27 de Março de 1839, a função a este reservada era agora realizada por um “...Collegio (...) destinado áquelles alumnos de ambos os sexos, que por seu raro talento, e falta de meios merecem ser educados a expensas públicas”⁴² (Conservatório Geral de Arte

⁴² Na redacção dada ao Regimento de 27 de Março de 1839 (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839), encontramos a conotação de talento artístico com o de uma vocação ligada ao exercício de uma espécie de sacerdócio e à falta de meios para prover a própria subsistência. Em defesa desta tese concorrem as disposições constantes deste mesmo regimento relativas à admissão de pensionistas, e de meios pensionistas, no Colégio do Conservatório (artigos 57.º a 62.º), pois só para estes

Dramática, 1839: 2).

Poderemos querer ver a diferença aqui evidenciada como sendo o resultado entre a previsão efectuada para a frequência de alunos externos e internos – destinando-se o Colégio do Conservatório à acomodação, em regime de internato, destes últimos –, algo que também terá acontecido no Conservatório de Música da Casa Pia dada a referência efectuada, de uma forma explícita, a alunos externos de um e de outro sexo (Cfr. Decreto de 5 de Maio de 1835: art. 6.º). Também é certo que no requerimento dirigido à Rainha e às Cortes (Conservatório Real de Lisboa, 1841*b*) pedindo a revisão da proposta de extinção do Conservatório Real de Lisboa – proposta efectuada pelo futuro Duque de Ávila sob a forma de uma medida económica –, existe uma perspectivação deste Conservatório como sendo a continuação do Seminário da Patriarcal e do Conservatório de Música da Casa Pia, o que, também sendo verdade, aparentemente contraria a tese de que existe algum tipo de corte conceptual entre a Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática e o Conservatório de Música da Casa Pia, tendo o primeiro objectivos e uma abrangência, ao nível da formação aí ministrada, muito mais vasta do que o segundo.

Contudo, não esquecendo que o Conservatório de Música da Casa Pia e o Conservatório Geral de Arte Dramática representam dois momentos distintos num lento processo de transição entre dois modelos de formação – o primeiro, mais enraizado nos conservatórios napolitanos e venezianos dos finais do século XVI, e o segundo, mais enraizado no modelo adoptado pelo Conservatório de Música e de Declamação, de Paris, a quando da sua fundação em Agosto de 1795 –, parece-me que as afirmações efectuadas neste requerimento são, na sua essência, de carácter retórico e visão, antes do mais, encontrar uma legitimação histórica para a permanência deste Conservatório enquanto instituição formadora e promotora das artes cénicas e musicais em Portugal, evitando assim a sua extinção. Não me parece, pois, que este facto seja suficiente para que por si só se afirme não existir qualquer tipo de alteração conceptual entre o Conservatório de Música da Casa Pia – o qual estaria ainda mais ligado aos objectivos de formação musical prosseguidos pelo Seminário da Patriarcal de Lisboa –, e a Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática – a qual visaria um tipo de formação musical mais abrangente que o primeiro, numa perspectiva inspirada pelo Conservatório de Música e de Declamação, de Paris. Isto até porque, a formação musical ministrada na

é que se encontram referidos os critérios de selecção, de carácter meritocrático, os quais prevêem a realização de um exame de admissão como condição normal, e necessária, à aceitação destes alunos internos.

Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática se encontra ligada a uma formação de carácter laico, e que, como iremos observar na segunda metade do século XIX, não está somente associada à formação de músicos profissionais – quer estes se destinem ao meio eclesiástico, quer estes se destinem ao meio secular –, mas em que o grosso da formação musical aí ministrada acaba por desempenhar fundamentalmente um papel de carácter socializante numa sociedade marcada pela clara ascensão da burguesia. Este facto será consubstanciado numa crescente feminização da população discente deste Conservatório, ocorrida durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

Na sequência do Rei Consorte D. Fernando ter aceite a presidência honorária do Conservatório Geral de Arte Dramática por Decreto de 4 de Julho de 1840 – o qual se passa a denominar, por esse mesmo facto, de Conservatório Real de Lisboa –, são aprovados a 24 de Maio de 1841 os seus estatutos (Conservatório Real de Lisboa, 1841a). Nestes estatutos, o Conservatório é visto como algo mais do que um conjunto de três escolas – na continuação do que já vem expresso pelo aviso publicado em *Diário do Governo* n.º 182, de 3 de Agosto de 1838 –, uma vez que o seu artigo 1.º refere serem seus objectivos, o “...restaurar, conservar, e aperfeiçoar a litteratura dramatica e a lingua portugueza, a musica, a declamação e as artes mimicas”, assim como “...o estudo da archeologia, da historia e de todos os ramos de sciencia, de litteratura e de arte que podem auxiliar a dramatica” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 5-6). Segundo o artigo 2.º destes mesmos Estatutos, os objectivos aqui propostos serão alcançados através dos seguintes moldes:

- 1.º Pelas suas conferências e reuniões literárias e artisticas;
- 2.º Pela publicação, pela imprensa, de seus trabalhos;
- 3.º Pela censura que exerce sôbre os theatros;
- 4.º Pelas suas escolas.

(Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 6)

Estes mesmos estatutos, no seu artigo 3.º, determinam ainda que “o Conservatorio divide-se em quatro secções; a saber: primeira, de lingua portugueza; segunda, de litteratura, e especialmente de litteratura dramatica; terceira, de história e antiguidades; quarta, de musica e artes”, sendo que “nenhuma d'estas secções terá precedencia sôbre a outra.” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 6). Contudo, as enormes dificuldades que Portugal irá passar ao nível das suas finanças públicas durante os anos que se seguem, determinarão que os objectivos aqui expostos nunca venham a ser realizados na sua integra. Refira-se que a documentação

analisada (Cfr. IHE, lv. A135) é bastante elucidativa quanto aos reflexos vividos por este Conservatório em resultado dos problemas existentes no país ao nível das suas finanças públicas, referindo-se sistematicamente a ocorrência de diversos cortes na despesa orçamentada⁴³, assim como a atrasos sistemáticos no pagamento e na transferência das verbas aprovadas no respectivo orçamento, que num caso chega mesmo a ser superior a dezanove meses⁴⁴.

1.1.3. SOBRE A FUNÇÃO SOCIAL DA FORMAÇÃO MINISTRADA NO CONSERVATÓRIO DE LISBOA ENTRE MEADOS DO SÉCULO XIX E O INÍCIO DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

Apesar de Fuente (1993) referir que não lhe foi possível encontrar a documentação relativa ao Conservatório de Música no que resta dos seus arquivos⁴⁵ ou nos arquivos da Casa

⁴³ Dispõe assim um ofício da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais – repartição pública que à data tutela o Conservatório Real de Lisboa – para o Ministério do Reino, datado de 7 de Dezembro de 1847: “Uma Repartição que já por Decreto de 26 de Novembro de 1842 sofreu um corte no respectivo orçamento de mais de um terço (2.716\$000 [réis]), e na qual o Decreto Regulamentar de 3 de Janeiro de 1846 effectuou uma diminuição de 890\$000 [réis], mal poderá sopor-tar restrições possíveis. Entretanto os conhecidos apuros da Fazenda Publica são de tal modo implacáveis, que é necessario que todos contribuam com a sua quota parte de sacrificio para o sacrificio commum.” Será ainda interessante analisar, ao nível das motivações e dos valores que estão na base de algumas das propostas de corte efectuadas, um ofício da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais para o Ministério do Reino, datado de 3 de Setembro de 1849, no qual o Secretário Geral, Carlos da Cunha e Menezes, propõe uma “...gratificação de 200\$000 [réis] (...) [para si, uma vez que este cargo] não deve ter ordenado; mas sim gratificação, a fim de poder acumular outro qualquer emprego, visto que as circunstancias do Thesouro não permitirão dar-lhe ordenado correspondente ao seu serviço e responsabilidade, e mais ainda ás habilitações que para tal serviço se requerem”, ao mesmo tempo que indica “...a supressão do ordenado do moço do Estabelecimento” com a qual pretende “...livrar o Estado d'um empregado inutil, que pode ser substituido por um servente, mediante uma diminuta soldada, que n'este caso sahirá da soma votada para despesas de custeamento”.

⁴⁴ Ofício da Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais para o Ministério do Reino, datado de 13 de Agosto de 1850.

⁴⁵ Penso que Fuente (1993) se refere ao arquivo do Conservatório de Lisboa, o qual foi doado, no que respeita à documentação até ao final do ano lectivo de 1948-1949, ao Instituto Histórico da Educação.

Pia de Lisboa, e de pouco se saber sobre o seu efectivo funcionamento, parece ser provável que o Colégio, referido pelo Regimento de 27 de Março de 1839, nunca tenha chegado realmente a funcionar⁴⁶. Tal circunstância ficar-se-á provavelmente a dever a dificuldades de ordem financeira e ao facto do Convento dos Caetanos – local onde as três escolas do Conservatório Geral de Arte Dramática são instaladas por Decreto de 12 de Janeiro de 1837 e para onde a Portaria de 28 de Março do mesmo ano ordena a mudança do Conservatório de Música da Casa Pia – não ter as condições minimamente indispensáveis ao seu funcionamento visto o estado de ruína em que este se encontrava. No entanto, face ao até aqui exposto, e contrariamente à ideia aparentemente expressa por outros autores (Cfr. Branco, 1995; Brito *et al.*, 1992; & Fuente, 1993), parece-me ser possível afirmar que a Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática irá desempenhar uma função diversa, ou pelo menos mais abrangente, do que aquela que foi efectivamente cumprida pelo Conservatório de Música instituído em 1835 na Casa Pia de Lisboa, o que irá permitir com que, durante a segunda metade do século XIX, seja adoptado por esta um modelo de formação que visa, antes do mais, uma formação de carácter diverso daquela que resulta de uma orientação directa para o exercício de uma profissão – independentemente do que esteja expresso nos textos relativos às diversas reformas de que o Conservatório de Lisboa foi alvo ao longo dos séculos XIX e XX⁴⁷ –,

⁴⁶ Apesar de este Colégio não se encontrar em funcionamento no ano lectivo de 1840-1841 (Cfr. Apêndice XII: *Diário do Governo* n.º 83, de 7 de Abril de 1841), encontramos algumas referências (Cfr. Ordens n.ºs 31 e 42, *in* IHE, lv. A1007) que indiciam, entre outros, o desempenho efectivo dos cargos de Vice-Reitor e de Vice-Regente, dos quais o primeiro era responsável pela direcção do Colégio e à segunda competia chefiar a parte do seminário destinado às alunas dado que “o local do Collegio será conveniente, e completamente dividido, de modo que os alumnos de cada um dos sexos fiquem absolutamente separados.” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 5). Por outro lado, há que considerar que, o não funcionamento deste Colégio, poderá justificar a sua absorção pela Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática, a qual acabará por se constituir, de facto, na herdeira do Conservatório de Música da Casa Pia.

⁴⁷ As principais reformas ocorridas no período temporal considerado neste estudo são as ditadas pelos seguintes diplomas legais: Carta de Lei de 30 de Janeiro de 1846, a qual determina que a Escola de Declamação seja estabelecida no Teatro Nacional de Dona Maria II, sendo esta reformada de forma a constar de um curso teórico, regido pelos antigos professores do Conservatório Real de Lisboa, e por um curso prático, entregue a dois actores escolhidos pela Comissão Inspectorá deste mesmo teatro; Carta de Lei de 17 de Setembro de 1861 e Decreto de 21 de Novembro de 1861, os quais reformam a Escola de Declamação do Conservatório Real de Lisboa, passando esta a ser denominada

constituindo-se, desta forma, como uma continuação daquilo que Almeida Garrett considera ser “...um ornamento de uma *educação nobre*.” (Costa, 2000: 153).

Percorrendo a diversa legislação orgânica relativa à criação do Conservatório de Música da Casa Pia e do Conservatório Geral de Arte Dramática, assim como das sucessivas reformas ocorridas no Conservatório de Lisboa ao longo dos séculos XIX e XX, nem sempre encontramos, de uma forma totalmente clara, os objectivos de formação a que estes se propunham. No entanto, tentando numa primeira abordagem averiguar qual a evolução verificada ao nível dos seus objectivos de formação tendo por base o que vem expresso nos diversos textos legais que lhes servem de lei orgânica, irei de seguida proceder a uma análise das diversas referên-

de Escola de Arte Dramática; Decreto de 29 de Dezembro de 1869, que extingue a Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e reforma o Conservatório Real de Lisboa, suprimindo a sua Escola de Dança e Mímica; Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887, Decreto de 6 de Dezembro de 1888 e Decreto de 20 de Março de 1890, que reformam o Conservatório Real de Lisboa, suspendendo de facto o funcionamento da Escola de Arte Dramática; Decretos de 13 de Janeiro e de 28 de Julho de 1898, que reformam o Conservatório Real de Lisboa, fazendo depender a efectiva criação do curso de arte dramática do voto do parlamento; Decretos de 24 de Outubro e de 22 de Novembro de 1901, que aprovam uma nova reforma do Conservatório Real de Lisboa, mantendo neste o ensino da música ao mesmo tempo que retomam o ensino da arte dramática; Decreto de 22 de Maio de 1911, que aprova a lei orgânica da Escola da Arte de Representar, a funcionar no edifício do Conservatório e que é sucessora dos diversos cursos de ensino de arte dramática ministrados no Conservatório de Lisboa; Decreto n.º 2710, de 28 de Outubro de 1916, que cria uma classe de leitura de partituras na escola de música do Conservatório de Lisboa; Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, e Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919, que reestruturam o ensino da música no Conservatório de Lisboa, passando este a se denominar Conservatório Nacional de Música; Decreto n.º 13500, de 22 de Abril de 1927, o qual introduz algumas modificações na organização da Escola da Arte de Representar, que se passa a denominar de Conservatório Nacional de Teatro; Decretos n.ºs 15561 e 15562, de 9 de Junho de 1928, que introduzem algumas alterações ao Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919; Decreto n.º 18461, de 14 de Julho de 1930, que determina que o Conservatório Nacional de Música e o Conservatório Nacional de Teatro passem a constituir uma instituição escolar única denominada Conservatório Nacional; Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, que aprova a reorganização do Conservatório Nacional, reformando o ensino da música e da arte dramática; e Decreto n.º 23577, de 19 de Fevereiro de 1934, no qual se determina que o ensino do solfejo passe a ser ministrado em três anos, ensinando-se nos dois primeiros anos o solfejo entoado e sendo o terceiro ano especialmente consagrado à leitura rítmica e ao ditado musical.

cias encontradas, complementando-as com outros elementos que nos permitam aferir esses mesmos objectivos. Assim, começando pelo Conservatório de Música instituído na Casa Pia de Lisboa por Decreto de 5 e Maio de 1835, encontramos que o preâmbulo deste refere serem seus objectivos o “...promover a arte da música, e fazer aproveitar os talentos, que para ella apparecem, principalmente no grande numero de Orfãos, que se educam na Casa Pia”, substituindo, com este, o seminário da extincta Igreja Patriacal. Contudo, para além dos órfãos e órfãs da Casa Pia, serão ainda admitidos os alunos do Colégio Augusto, assim como “alumnos porcionistas, os quais pagarão doze mil reis por mez” (Decreto de 5 de Maio de 1835: art. 5.º). Existe, assim, uma clara associação do *talento musical* à orfandade e à pobreza, numa esteira semelhante à matriz fundadora dos primeiros Conservatórios encontrados em Nápoles e em Veneza a partir dos finais do século XVI. Tais objectivos de formação ir-se-ão manter a quando da sua integração no Conservatório Geral de Arte Dramática – efectuada nos termos previstos pelo parágrafo 3.º do artigo 3.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836 –, uma vez que o Conservatório de Música da Casa Pia passa a fazer parte do Conservatório Geral de Arte Dramática, “...com o titulo de Collegio do Conservatorio, (...) [sendo este] destinado áquelles alumnos de ambos os sexos, que por seu raro talento, e falta de meios merecerem ser educados a expensas públicas.” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 2).

O Regimento de 27 de Março de 1839 irá estabelecer exclusivamente, de uma forma expressa, os objectivos do Colégio do Conservatório (artigo 2.º) e da Escola de Declamação (artigo 1.º), na qual “...se ensina a declamação especial tragica, e comica, – a declamação cantada dos mesmos generos, ou applicada á scena lyrica, e a declamação oratoria” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 2), nada dizendo quanto aos objectivos das restantes escolas que constituem o Conservatório Geral de Arte Dramática, limitando-se a mencionar as aulas nestas ministradas (artigos 18.º, 24.º e 27.º). Contudo, havendo neste regimento uma remissão para o regimento especial de cada uma das suas escolas, o regulamento especial da Escola de Música do Conservatório Geral de Arte Dramática (Cfr. Rosa, 1999: 257-63) vem estabelecer, no seu artigo 1.º, que “a Eschola de Musica do Conservatorio é destinada para o Estudo da Arte e Sciencia da Musica; para facilitar os seus progressos em geral, para conservar e propagar a sua pratica; para formar compositores, professores propriamente ditos, e Artistas para o serviço das Cathedrais, das Orchestras, e do Exercito nas Bandas Militares”, evidenciando deste modo, por um lado, a concretização dos objectivos gerais que vêm a ser consignados pelo artigo 1.º dos seus Estatutos (Conservatório Real de Lisboa, 1841a), e, por outro lado, como seu foco principal de atenção, a formação de profissionais ao nível desta arte. Tal orientação, visando uma formação de artistas profissionais, pode ser ainda constatada,

poucos anos mais tarde, pelo facto de que, por Carta de Lei de 30 de Janeiro de 1846, é transferida a Escola de Declamação, do então denominado Conservatório Real de Lisboa, para o Teatro Nacional de Dona Maria II, o que irá perdurar até ao início da década de 1860, quando, por Carta de Lei de 17 de Setembro de 1861, o governo autoriza a reorganização da Escola de Declamação do Conservatório Real de Lisboa, agora sob a denominação de Escola de Arte Dramática.

Refira-se que esta orientação, colocada na formação de profissionais pelas escolas do Conservatório Real de Lisboa, terá tido concretização enquanto seu objectivo primário durante toda a primeira metade do século XIX – à excepção, talvez, da Escola de Dança e Mímica que irá ser extinta por Decreto de 29 de Dezembro de 1869 –, se bem que, desde o seu início, haja a previsão para a possibilidade de admissão de alunos com objectivos de formação diversos, ao se dizer que “todos os individuos assim naturaes, como estrangeiros são admittidos a frequentar as Aulas do Conservatorio, como externos” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 2), ou, a quando da criação do Conservatório de Música na Casa Pia de Lisboa por Decreto de 5 de Maio de 1835, se prevê a possibilidade de frequência de alunos porcionistas, e de alunos externos à Casa Pia, ao mesmo tempo que se considera ser esta um repositório de muitos *talentos musicais*. Por outro lado, encontramos uma referência escrita, num ofício datado de 31 de Maio de 1845, de que

consistindo o estudo da arte theatral em theoria e practica, mal poderá o alumno dedicar-se a esta última, quando privado de todos os objectos de primeira necessidade: deve-se ponderar que os actores portuguezes sahem (e ainda por muito tempo sahirão) das classes mais pobres. Na Escola de Declamação do Conservatório, muitos alumnos de talento teem deixado de frequentar os estudos por se envergonharem dos seus condiscipulos em consequencia do seu pobre trajar.

(Ofício de 31 de Maio de 1845, *in* IHE, lv. A135)

Tais palavras vêm mais uma vez evidenciar que o objectivo primário do Conservatório Real de Lisboa é a formação de profissionais, ao mesmo tempo que surge a associação expressa deste desempenho à ideia de *talento artístico*. Contudo, pela primeira vez aparece aqui um sinal de mudança quanto à associação do *talento artístico* à falta de meios para prover a própria subsistência, algo que se encontra bem patente na redacção dada ao Decreto de 5 de Maio de 1835 e ao Regimento de 27 de Março de 1839, ao se dizer que aparece um grande número de talentos entre os órfãos que se educam na Casa Pia de Lisboa (Decreto de 5 de Maio de 1835), ou que o Colégio do Conservatório se destina a alunos de ambos os sexos que, por seu

raro talento e falta de meios para prover à sua própria subsistência, merecem ser educados a expensas públicas (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839).

Já na segunda metade do século XIX, o Decreto de 29 de Dezembro de 1869, operando uma reforma ao Conservatório Real de Lisboa em cujo o principal fito é produzir uma redução na despesa pública afecta a esta instituição através da supressão da sua Escola de Dança e Mímica cujas cadeiras estão à data vagas, vem dizer, no seu artigo 3.º, que “o conservatorio real de Lisboa tem por fim o ensino da arte dramatica e da musica vocal, instrumental e de composição”, ao mesmo tempo que se afirma que

seria grave erro abandonar completamente á industria particular o ensino da arte dramatica e da música, que sem estímulo nem concorrência, tocaria dentro em pouco os limites de uma total decadencia. É por isso que as duas escolas, a da arte dramatica e a da musica, não podem nem devem deixar de subsistir.

A primeira, cuja importancia não é licito desconhecer, ainda que os seus resultados, quanto á frequencia e aproveitamento dos alumnos, não tenha correspondido inteiramente ao que d'ella podia esperar-se, por circunstancias mui peculiares, constitue um grau de instrução indispensavel para a educação litteraria e artistica dos actores, sem a qual são por via de regra baldados os esforços do genio e perdidas as melhores vocações. (...).

(...)

A escola de musica não só se tem mantido em um estado florescente, mas de anno para anno vae crescendo a sua frequencia a ponto de nalgumas aulas já ser impossivel a um só professor leccionar todos os alunos; e outras ha que, alem de dois professores, carecem de um ajudante, taes são no actual anno lectivo as aulas de rudimentos, de canto e de piano, que contam 253 alumnos.

Esta escola habilita numerosos alumnos de ambos os sexos, não só para os theatros, mas para o ensino particular, para as bandas regimentaes e para outros serviços (...).

(Decreto de 29 de Dezembro de 1839: preâmbulo)

Esta simplificação efectuada ao nível dos objectivos de formação expressos por este decreto constitui uma tendência que se irá acentuar nas três reformas do Conservatório de Lisboa efectuadas entre os finais da década de 1880 e o início da década de 1900.

Assim, o Decreto de 6 de Dezembro de 1888 que reforma o Conservatório Real de Lisboa, e o Decreto de 20 de Março de 1890 que aprova o seu regulamento geral, irão ser omissoes quanto aos objectivos de formação por este prosseguidos, limitando-se a afirmar que “o conservatório real de Lisboa comprehende o ensino da música vocal, instrumental, e compo-

sição” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 1.º), optando por uma extinção de facto da Escola de Arte Dramática⁴⁸ nos termos previstos pelo artigo 1.º da Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887, apesar de “aos professores da escola dramática (...) [serem] conservados os vencimentos que actualmente percebem, enquanto não for transformada a mesma escola.” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 38.º). Por outro lado, relativamente aos seus alunos, determina que podem ser admitidos “todos os individuos de ambos os sexos, nacionaes ou estrangeiros” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 18.º), se bem que “serão unicamente admittidos á frequencia do curso complementar⁴⁹ os alumnos que, durante o tirocinio do curso geral ou nos exames d'este, derem provas distinctas de evidente vocação artística.” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 20.º). Tal provisão poderá ser o resultado das crescentes pressões efectuadas pela demografia da população discente deste Conservatório – cada vez mais caracterizada, ao longo da segunda metade do século XIX, por um crescente número de alunos do sexo feminino –, levando a um alargamento de facto dos seus objectivos de formação

⁴⁸ O funcionamento da escola de arte dramática só será efectivamente repostado pelo Decreto de 24 de Outubro de 1901. De facto, e apesar dos artigos 26.º e 27.º do Decreto de 13 de Janeiro de 1898 preverem que “o ensino da arte dramática (...) será feito em tres annos (...) por dois professores nomeados pelo governo”, o preâmbulo deste mesmo decreto estabelece que “...a criação [efectiva do curso] de arte dramática (...), [dado acarretar] (...) augmento da despeza, ficará (...) dependente do voto do parlamento”.

⁴⁹ O artigo 2.º do Decreto de 6 de Dezembro de 1888 determina a existência dos seguintes cursos gerais e complementares:

- a) Cursos gerais de piano, de rabeca, de violoncelo, de flauta, de instrumentos de palheta, e de trompa, cuja duração será de cinco anos;
- b) Cursos gerais de cornetim, e de clarim, cuja duração será de quatro anos;
- c) Cursos gerais de canto, de contrabaixo, de trombone, e de harmonia, cuja duração será de três anos;
- d) Cursos complementares de flauta, de instrumentos de palheta, de trompa, e de cornetim, cuja duração será de dois anos;
- e) Cursos complementares de canto, de piano, de rabeca, e de violoncelo, cuja duração será de três anos;
- f) Curso complementar de contraponto e composição, cuja duração será de cinco anos.

Para além destes cursos, encontram-se ainda previstas as aulas de exercícios colectivos e de língua italiana, para além do curso obrigatório (rudimentos, solfejo e canto coral) (Cfr. Decreto de 6 de Dezembro de 1888; & Decreto de 20 de Março de 1890).

para além da mera formação de profissionais, o que leva a que uma eventual selecção, atendendo à verificação da existência de um *talento artístico* – talento este que é considerado indispensável ao exercício de uma profissão ligada às artes –, só seja efectuada na parte final da formação ministrada, i.e., à entrada do referido curso complementar.

Um outro aspecto que nos poderá ajudar a compreender melhor o tipo de alunos que frequentam à data o Conservatório Real de Lisboa, é aquele que nos pode ser dado através de

PROFISSÃO DO PAI	f _i	f _{ri}	PROFISSÃO DO PAI	f _i	f _{ri}
[Já falecido]	30	12,99%	Fabricante de Pianos	1	0,43%
[n.i.]	58	25,11%	Farmacêutico	2	0,87%
[Pai(s) incógnito(s)]	12	5,19%	Fotógrafo	1	0,43%
Actor	2	0,87%	Latoeiro	1	0,43%
Afinador de Pianos	1	0,43%	Livreiro	1	0,43%
Alfaiate	1	0,43%	Lojista	10	4,33%
Artífice da Alfândega	1	0,43%	Major do Ultramar	1	0,43%
Artista	2	0,87%	Major Reformado	1	0,43%
Caixeiro de Comércio	2	0,87%	Maquinista	1	0,43%
Calafate	2	0,87%	Marceneiro	2	0,87%
Canteiro	1	0,43%	Marítimo	1	0,43%
Capitão de Cavalaria	1	0,43%	Mestre de Obras	1	0,43%
Carpinteiro	4	1,73%	Músico	8	3,46%
Carpinteiro de Carruagens	2	0,87%	Negociante	1	0,43%
Carpinteiro de Moldes	1	0,43%	Oficial Reformado	1	0,43%
Chapeleiro	1	0,43%	Ourives	2	0,87%
Comerciante	2	0,87%	Padeiro	1	0,43%
Cozinheiro	1	0,43%	Picador Reformado da Coutada Real	1	0,43%
Criado de Servir	3	1,30%	Pintor de Carruagens	1	0,43%
Empregado na Alfândega	1	0,43%	Professor (não indica o nível de ensino)	4	1,73%
Empregado na Companhia das Águas	1	0,43%	Professor de Canto	1	0,43%
Empregado na Imprensa Nacional	1	0,43%	Proprietário	12	5,19%
Empregado na redacção do Diário de Notícias	1	0,43%	Reformado	1	0,43%
Empregado no Comércio	2	0,87%	Relojoeiro	1	0,43%
Empregado no Correio	1	0,43%	Santeiro	1	0,43%
Empregado nos Caminhos de Ferro	2	0,87%	Sapateiro	3	1,30%
Empregado Público	16	6,93%	Serralheiro	4	1,73%
Engenheiro Naval	1	0,43%	Solicitador	1	0,43%
Entalhador	1	0,43%	Tanoeiro	1	0,43%
Escrivão da 5. ^a Vara	1	0,43%	Tipografo	1	0,43%
Estofador	2	0,87%	Trabalhador	1	0,43%
Estucador	2	0,87%	Vidraceiro	1	0,43%
Fabricante	2	0,87%	TOTAIS:	231	100,00%

Ilustração 2 – Profissões dos pais dos alunos que efectuaram matrícula no Conservatório Real de Lisboa, durante o ano lectivo de 1885-1886, como alunos com frequência.

uma análise das profissões dos respectivos pais, uma vez que esta nos permite caracterizar o seu estrato social de origem. Acontece que, no início dos anos oitenta do século XIX, surge a preocupação em se proceder à averiguação da profissão dos pais dos alunos matriculados, sendo que, em editais de abertura de matrícula publicados no *Diário do Governo*, encontramos a indicação de que “nas certidões de baptismos dos candidatos deve vir expressa, tendo-a definitiva, a profissão do chefe de família, para no fim do anno lectivo se poder apurar quaes as classes da sociedade a que o ensino do conservatorio mais directamente aproveita.” (*Diário do Governo* n.º 179, de 10 de Agosto de 1880). Assim, tomando por base o ano lectivo de 1885-1886, a Ilustração 2 indica quais as profissões dos pais dos alunos com frequência matriculados no Conservatório Real de Lisboa. Da sua análise, verificamos alguma heterogeneidade nas profissões aí indicadas, indo desde o Empregado Público ($f_{ri} = 6,93\%$) e o Proprietário ($f_{ri} = 5,19\%$), até ao Criado de Servir ($f_{ri} = 1,30\%$). Face aos elementos aqui expostos, é nos fácil constatar a heterogeneidade social da população discente que frequenta à data o Conservatório de Lisboa, facto este que reflectirá um processo de aburguesamento em curso, demonstrando aquilo que, três décadas mais tarde, Alexandre Rey Colaço descreverá com as seguintes palavras:

Ninguém poderá dizer com justiça que em Lisboa se não cultive a musica. Em qualquer das suas sete colinas queima-se alfazema, alecrim e rosmaninho em azas de Euterpe. Não ha casa alguma, por modesta que seja, em que não exista um piano, catarroso e desdentado que se ache... ou então: uma rabeca, um cornetim, uma guitarra, uma gaitinha, uma sanfona...

Em todas as estantes encontra-se um exemplar do Solar dos Barrigas, ou da Morna de Cabo Verde, ou do Fado de...

Senhoras muito das minhas relações asseguram-me que não vão nunca á modista provar trapi-nho algum sem que este acto seja acompanhado da aria *E lucevan le stelle*, da Tosca, animando e suavizando o duro mister das aprendizas, e esterelizada num gramofone fanhoso pelo Caruso...

Em Lisboa tudo canta, tudo toca, tudo dança, tudo bate...!

(Colaço, 1914: 140-1)

Esta mudança social em curso ir-se-á continuar a observar nas reformas subsequentes do Conservatório de Lisboa.

De facto, na transição do século XIX para o século XX, ocorrem duas reformas neste Conservatório – a primeira em 1898 e a segunda em 1901 –, das quais, a reforma efectuada pelo Decreto de 13 de Janeiro de 1898, tem como seu principal objectivo o que vem expresso nestas palavras:

Hoje, assegurado o favor publico, começa de fazer-se sentir a necessidade de ministrar o ensino por fôrma a tornar o conservatorio de Lisboa uma escola artistica onde cada alumno possa adquirir, em condições de idoneidade, conhecimentos precisos para uma completa educação. N'esse sentido e sem derivar radicalmente da sua actual organização está orientada a reforma que tenho a honra de submeter á sabia apreciação de Vossa Magestade.

(Decreto de 13 de Janeiro de 1898: preâmbulo)

Daqui se pode constatar que não é propriamente intenção desta reforma, o mudar a orientação concreta dada pelo Decreto de 6 de Dezembro de 1888, mas somente melhorá-la em alguns dos seus aspectos. Tal facto poderá ser um sinal claro sobre as mudanças que se encontram a ocorrer ao nível das concepções que estão na base do ensino ministrado pelo Conservatório de Lisboa, nomeadamente quando se prevê neste "...a criação das classes de musica de camara e musica de orchestra, [o que reflecte a] transformação pratica dos exercicios collectivos estabelecidos na reforma auctorizada por carta de lei de 25 de agosto de 1887." (Decreto de 13 de Janeiro de 1898: preâmbulo). Este facto poderá ser o reflexo dos primórdios da mudança ocorrida entre um paradigma colectivo e um paradigma individual ao nível das aulas de instrumento, dado que, ao longo de todo o século XIX, "...tendo em atenção o total de duração de cada aula, (...) certamente que estas funcionavam de [uma] forma colectiva e não de [uma] forma individual" (Costa, 2000: 286). Esta mudança de paradigma constituir-se-á como um espelho da ideia romântica "...de que a arte é uma esfera em que participa a obra singular" (Dahlhaus, 1991: 14), uma vez que, com a criação de classes de música de câmara e de música de orquestra, surge, paradoxalmente, um interesse crescente pelo instrumentista enquanto solista. Aliás, esta mesma tendência de mudança, ao nível dos pressupostos da formação musical ministrada pelo Conservatório de Lisboa, pode ser ainda observada, na afirmação encontrada no Decreto de 24 de Outubro de 1901, segundo a qual se expressa a ideia de que a arte transcende a esfera do profissional: "«A arte musical não pode ser uma profissão; tocar bem um instrumento ou escrever correctamente uma cantata ou uma fuga, não é bastante para ser musico, para ser artista», diz Vicent d'Indy, e todos se curvam deante d'esta verdade." (Decreto de 24 de Outubro de 1901: preâmbulo).

É nesta transição do século XIX para o século XX que começamos a assistir a uma mudança palpável ao nível dos objectivos de formação prosseguidos pelo Conservatório de Lisboa, apesar das reformas de 1898 e de 1901 não terem os seus objectivos claramente expressos no texto da lei. Existe, no entanto, uma passagem nítida do enfoque do artista enquanto profissional, para o artística enquanto esteta, algo que, estando reflectido no preâmbulo do

	Conservatório Real de Lisboa Conservatório Nacional de Música Secção de Música do Conservatório Nacional						Esc. da Arte de Representar Cons. Nacional de Teatro Secção de Teatro do CN		
	Matrículas com frequência			Matrículas sem frequência			Matrículas com frequência		
Ano lectivo	Sexo M	Sexo F	Total	Sexo M	Sexo F	Total	Sexo M	Sexo F	Total
1840-1841	110	46	156						
1855-1856	129	64	193						
1870-1871	121	158	279	16	41	57			
1885-1886	63	168	231	35	454	489			
1900-1901	56	275	331	36	544	580			
1915-1916	127	617	744	98	1133	1231	83	38	121
1930-1931	158	1004	1162	102	872	974	37	34	71
1945-1946	62	199	261	96	515	611	52	59	111
1960-1961	128	158	286	116	295	411	27	49	76

Ilustração 3 – Amostragem cíclica, por períodos de quinze anos, do número total de alunos matriculados entre os anos lectivos de 1840-1841 e 1960-1961⁵⁰.

Decreto de 24 de Outubro de 1901, pode ser visto como se encontrando relacionado com o tipo de população discente que à data frequenta este Conservatório: é que se olharmos para os números totais de alunos matriculados no Conservatório de Lisboa, referidos pelas Ilustrações

⁵⁰ Fuente (1993) indica, para o ano lectivo de 1840-1841, um total de 155 alunos matriculados no Conservatório de Lisboa, sendo que, destes, 109 são do sexo masculino e 46 são do sexo feminino. Contudo, os números por mim obtidos através da contagem do número de registos de matrícula existentes (Cfr. IHE, lv. A391) – considerando dois nomes idênticos como se referindo a um mesmo aluno –, sugerem terem existido 110 alunos do sexo masculino, e não 109. Por outro lado, as diferenças encontradas entre o número total de alunos, com frequência, matriculados nas secções de música e de teatro deste mesmo Conservatório durante o ano lectivo de 1960-1961, e os números totais de matrículas referidos por Ribeiro (1972) para este mesmo ano lectivo – o qual indica terem estado matriculados, com frequência, um total de 320 alunos na secção de música e de 125 alunos na secção de teatro –, podem em grande parte ser explicadas pelo facto de que os totais aqui por mim referidos não contemplam o número de alunos que se tenham matriculado exclusivamente em cursos especiais, pois, ao contrário do que acontece para a única aluna que surge numa situação idêntica no ano lectivo de 1945-1946 na secção de teatro (Cfr. IHE, cx. 781, mç. 3050), o registo de matrícula destes alunos é efectuado, durante o ano lectivo de 1960-1961, à parte (Cfr. CN, *Registo de frequência 1960-1961*; & CN, *Cursos especiais*). Assim, para o ano lectivo de 1960-1961 encontramos um total de 85 alunos inscritos em cursos especiais (46 do sexo masculino e 39 do sexo feminino), dos quais, alguns frequentam ainda cursos e disciplinas dos cursos oficiais das secções de música e de teatro deste mesmo Conservatório.

3 e 4, verificamos que o crescimento da população discente deste Conservatório, ao nível dos alunos inscritos nos seus cursos de música, se dá fundamentalmente à custa dos alunos do sexo feminino, ao passo que o número de alunos do sexo masculino se tende, de uma forma geral, a manter. De facto, como sugere a Ilustração 4, surge uma crescente feminização da população discente deste Conservatório, o que, olhado para a época em que esta ocorre – entre

Ano lectivo	Conservatório Real de Lisboa Conservatório Nacional de Música Secção de Música do Conservatório Nacional						Esc. da Arte de Representar Cons. Nacional de Teatro Secção de Teatro do CN		
	Matrículas com frequência			Matrículas sem frequência			Matrículas com frequência		
	Sexo M	Sexo F	Total	Sexo M	Sexo F	Total	Sexo M	Sexo F	Total
1840-1841	70,5%	29,5%	156						
1855-1856	66,8%	33,2%	193						
1870-1871	43,4%	56,6%	279	28,1%	71,9%	57			
1885-1886	27,3%	72,7%	231	7,2%	92,8%	489			
1900-1901	16,9%	83,1%	331	6,2%	93,8%	580			
1915-1916	17,1%	82,9%	744	8,0%	92,0%	1231	68,6%	31,4%	121
1930-1931	13,6%	86,4%	1162	10,5%	89,5%	974	52,1%	47,9%	71
1945-1946	23,8%	76,2%	261	15,7%	84,3%	611	46,8%	53,2%	111
1960-1961	44,8%	55,2%	286	28,2%	71,8%	411	35,5%	64,5%	76

Ilustração 4 – Amostragem cíclica, por períodos de quinze anos, da distribuição relativa por sexos do número total de alunos matriculados entre os anos lectivos de 1840-1841 e 1960-1961.

a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX –, demonstra claramente que esta instituição não prossegue objectivos que possam ser minimamente enquadrados num conceito relativo à formação de profissionais, pois raras seriam as mulheres que à data estudariam com o fito de se profissionalizarem numa qualquer área de actividade. Será na legitimação deste contexto social emergente que a afirmação de Vicent D'Indy, citada pelo preâmbulo do Decreto de 24 de Outubro de 1901, deverá ser provavelmente entendida.

Não se julgue, no entanto, que a formação ministrada por este Conservatório se destina em exclusivo às classes sociais mais favorecidas, apesar de, na sua grande maioria, os seus alunos terem, muito provavelmente, uma origem aburguesada. Tal constatação deve-se ao facto de que, se por um lado, encontramos a previsão de que tanto os alunos com frequência, como os alunos sem frequência, são obrigados ao pagamento de propinas conforme consta da Ilustração 5 – as quais não poderão, contudo, ser consideradas como constituindo valores avultados –, por outro lado, o preâmbulo do Decreto de 24 de Outubro de 1901 refere que “outras providências se tomam quanto a methods de ensino, não só relativamente á sua

Decreto de 6 de Dezembro de 1888	Alunos do Conservatório	
	Propina de abertura de matrícula em cada ano de qualquer curso	\$500
	Propina de encerramento de matrícula em cada ano de qualquer curso	\$500
	Alunos estranhos ao Conservatório	
	Propinas de abertura de matrícula em cada ano de qualquer curso para exame:	
de matrícula	2\$000	
de exame	1\$000	
Decreto de 13 de Janeiro de 1898	Alunos do Conservatório	
	Propina de abertura de matrícula em cada ano:	
	no curso elementar	\$500
	no curso geral	1\$000
	em qualquer outro curso	1\$000
	Propina de encerramento de matrícula em cada ano:	
	no curso elementar	\$500
	no curso geral	1\$000
	no curso superior	1\$500
	Alunos estranhos ao Conservatório	
	Propinas de abertura de matrícula para exame em cada ano de qualquer curso	3\$000
Propina de exame	1\$500	
Decreto de 22 de Novembro de 1901	Alunos do Conservatório	
	Propinas de abertura e de encerramento em cada ano:	
	em rudimentos e solfejo	\$500
	nos cursos gerais, etc.	1\$000
	nos cursos superiores, etc.	1\$500
	Alunos estranhos ao Conservatório	
Propina de abertura para exame em cada ano de qualquer disciplina	3\$000	
Propina de exame	1\$500	

Ilustração 5 – Propinas pagas pelos alunos do Conservatório de Lisboa segundo as reformas de 1888, 1898 e 1901.

máxima perfeição, mas também para que o seu custo não seja excessivo, e pelo contrario caiba nas posses dos alumnos, em geral pobres, que frequentam o Conservatório.” Será de facto assim? Serão de facto pobres os alunos que frequentam este Conservatório? Ou não será esta afirmação antes o reflexo do modelo fundador dos conservatórios napolitanos e venezianos de finais do século XVI e princípios do século XVII? Penso que talvez seja este o caso, se bem que não é de todo de excluir a possibilidade de esta afirmação ser, pelo menos em parte, verdadeira. Contudo, se olharmos para a expressão assumida pelo número de alunos que efectuam matrícula neste Conservatório como alunos sem frequência – números esses referidos pelas Ilustrações 3 e 4 –, verificamos, com bastante facilidade, que, nos anos lectivos de 1885-1886, de 1900-1901 e de 1915-1916, o número de alunos sem frequência ultrapassa clara-

mente o número de alunos com frequência. Se pensarmos que, para além dos custos das propinas referidas pela Ilustração 5, há que ainda pagar, no caso dos alunos sem frequência, a professores particulares, assim como o obviar aos custos inevitáveis na aquisição de um instrumento musical, na maior parte dos casos de um piano, constataremos que os custos associados a este tipo de formação serão provavelmente proibitivos para as classes sociais mais desfavorecidas. Disto mesmo é bastante elucidativo a seguinte passagem constante do preâmbulo do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, quando esta nos diz que “...o acréscimo [de propinas efectuado] recai principalmente sobre os alunos externos, pertencentes, em geral, a famílias abastadas que podem custear-lhes o ensino particular, muito mais dispendioso que o ministrado pelo Conservatório.”

Uma outra caracterização possível de se fazer quanto ao estrato socioeconómico da grande maioria dos alunos que frequentam o Conservatório de Lisboa na transição do século XIX para o século XX, consiste naquela que emerge de alguns comentários críticos efectuados à realidade então vivida em Portugal. Assim, e no seguimento daquilo que Alexandre Rey Colaço (1914) escreve relativamente ao Conservatório de Lisboa, Álvaro Barbosa (1933) tece os seguintes comentários a propósito dos estudos musicais de sua filha iniciados no Porto em 1926:

Capacitado de que seria perder tempo seguir um curso no Conservatório de Música do Pôrto, em quanto o critério que o regeu, fazia dêsse estabelecimento uma simples escola de ensinar meninas a tocar piano para outras dançarem *steps*, *fox-trots* e outras excrescências musicadas por pseudo-compositores, opus-me decididamente a que minha Filha se inscrevesse como aluna de tal escola.

(Barbosa, 1933: 5)

Esta perspectiva crítica face à realidade que caracteriza pedagogicamente estes conservatórios nas primeiras três décadas do século XX, pode ser ainda observada nas palavras que Rui Coelho (1917) redige a propósito de um artigo publicado por José Viana da Mota (1917), no órgão da Renascença Portuguesa do Porto, sobre o ensino da música em Portugal, e nas quais transcreve algumas afirmações proferidas dois anos antes por Rey Colaço:

Na verdade, que se fez de útil e prático, depois do veemente e simpático protesto do meu Mestre Alexandre Rey Colaço, quando abandonou em 1915 o Conservatório [de Lisboa], por não concordar de nenhuma maneira com o seu espírito pedagógico, protesto publicado no jornal a Capital, de Lisboa, em 1 de Outubro de 1915, e no qual o ilustre artista explica nos seguintes ter-

mos as razões fundamentais? «Incompatibilidades estéticas me obrigam a afastar-me duma escola cujo espírito pedagógico, rotineiro e encolhido e cuja concepção da cultura musical, raquítica e paralisante me mantêm em constante estado de irritação». «A minha acção naquela casa, desde 1897 até ao dia de hoje, tem-se visto limitada a sublinhar os três números pianísticos que constituem a exigida prova final do curso chamado superior (!) prova que torna supérfluo no espírito do discípulo qualquer outro trabalho que não se relacione com ela, e prova, finalmente, que, ostentando apenas o resultado dum martelamento de três anos consecutivos sôbre o mesmo prego (...) ou tecla, acaba por não provar cousa nenhuma». O que se fez de útil e de prático? Muito simplesmente isto: O Mestre não foi ouvido, safu (...).

(Coelho, 1917: 326)

Estas palavras acabam por ser bastante elucidativas quanto à caracterização dos objectivos efectivos de formação que o Conservatório de Lisboa à data prossegue, os quais respondem a um tipo de procura que pouco ou nada tem a ver com o exercício futuro de uma actividade profissional. Refira-se, no entanto, que este estado de coisas é legitimado pelo próprio ideário da reforma operada pelo Decreto de 24 de Outubro de 1901, ao se considerar que a arte transcende a esfera do profissional. Será este avolumar de críticas que irá preparar a ocorrência de uma nova reforma, a qual será efectuada, no que diz respeito ao ensino da música ministrado neste Conservatório, pelo Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919. Contudo, antes disso, o Decreto de 22 de Maio de 1911 institui, no Conservatório de Lisboa, a Escola da Arte de Representar, a qual tem como seu objectivo expresso o “...ensino da Arte de Representar e, especialmente, (...) [a] educação profissional dos artistas dramáticos” (Decreto de 22 de Maio de 1911: art. 2.º), não tecendo paradoxalmente quaisquer considerações quanto à transcendência da arte relativamente ao exercício de uma qualquer actividade profissional, neste caso no domínio da arte dramática

Após a instauração da primeira República, e há semelhança do que já vem acontecendo em reformas anteriores, tanto o Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, como o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, são omissos quanto à definição expressa dos objectivos de formação prosseguidos por este Conservatório, limitando-se a dizer que neste se “...ministra o ensino da música vocal e instrumental e da composição” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 3.º), ou que “na secção de música ministra-se o ensino da música vocal e instrumental e o da composição (...) [e] na secção de teatro ministra-se o ensino da arte de dizer, da arte de representar, da coreografia e da scenografia” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 1.º, § 1.º & § 2.º). Por outro lado, qualquer um destes dois decretos fixa um valor de propinas de matrícula a ser pago pelos alunos, algo que, como podemos ver na Ilustração 6,

Decreto de 22 de Maio de 1911	Escola da Arte de Representar		
	Propina de abertura de matrícula em cada ano	3\$000	
	Propina de encerramento de matrícula em cada ano	1\$500	
Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919	Conservatório Nacional de Música – Alunos com frequência		
	Solfejo:		
	Propina de abertura e de encerramento	2\$25	
	Canto, todos os instrumentos, excepto os de sopros e composição:		
	Grau elementar – Propina de abertura e de encerramento	3\$75	
	Grau complementar – Propina de abertura e de encerramento	5\$00	
	Grau superior – Propina de abertura e de encerramento	6\$00	
	Instrumentação e leitura de partituras:		
	Propina de abertura e de encerramento	6\$00	
	Virtuosidade e regência de orquestra:		
	Propina de abertura e de encerramento	20\$00	
	Instrumentos de sopros:		
	Grau elementar – Propina de abertura e de encerramento	2\$50	
	Grau complementar – Propina de abertura e de encerramento	3\$75	
	Grau superior – Propina de abertura e de encerramento	5\$00	
	Conservatório Nacional de Música – Alunos sem frequência		
	Solfejo:		
	Propina de abertura e de encerramento	3\$00	
	Canto, todos os instrumentos, excepto os de sopros e composição:		
	Grau elementar – Propina de abertura e de encerramento	9\$00	
	Grau complementar – Propina de abertura e de encerramento	10\$00	
	Instrumentos de sopros:		
	Grau elementar – Propina de abertura e de encerramento	3\$75	
	Grau complementar – Propina de abertura e de encerramento	4\$50	
	Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930	Secção de Música – Alunos com frequência	
		Solfejo:	
		Propina de abertura e de encerramento	12\$00
		Canto, composição e todos os instrumentos:	
		Curso geral ou completo – Propina de abertura e de encerramento	20\$00
		Curso superior – Propina de abertura e de encerramento	40\$00
		Português, italiano, acústica e história da música:	
		Propina de abertura e de encerramento	15\$00
		Por cada aluno e em cada ano lectivo, a propina adicional de	20\$00
Secção de Música – Alunos sem frequência			
Solfejo:			
Propina de abertura e de encerramento		15\$00	
Canto, composição e todos os instrumentos (excepto sopros):			
Propina de abertura e de encerramento		40\$00	
Instrumentos de sopros:			

Propina de abertura e de encerramento	25\$00
Português, italiano, acústica e história da música:	
Propina de abertura e de encerramento	20\$00
Propina para exame de francês	30\$00
Por cada aluno e em cada ano lectivo, a propina adicional de	20\$00

Secção de Teatro

Disciplinas correspondentes ao 1.º, 2.º e 3.º anos do curso de teatro:

Propina de abertura e de encerramento	30\$00
Propina de matrícula singular na 2.ª disciplina (Arte de Dizer)	20\$00
Propina de matrícula nos cursos de cenografia ou de dança (bailarinas)	25\$00
Propina de inscrição no curso nocturno	25\$00
Propina para exame de francês	30\$00
Por cada aluno e em cada ano lectivo, a propina adicional de	20\$00

Ilustração 6 – Propinas pagas pelos alunos do Conservatório de Lisboa segundo as reformas de 1911, 1919 e 1930.

não é exclusivo dos cursos de música dado que o próprio Decreto de 22 de Maio de 1911 já tinha estipulado o pagamento de propinas para os alunos matriculados na Escola da Arte de Representar. Contudo, sendo o valor aqui estabelecido por disciplina pago no acto de abertura e de encerramento da respectiva matrícula, atenda-se às diferenças existentes entre as propinas pagas pelos alunos matriculados, com e sem frequência, assim como ao valor inferior das propinas estabelecidas para a matrícula nos instrumentos de sopro: é que tais diferenças corresponderão muito provavelmente a diferentes estratos sociais que caracterizam os alunos inscritos nas diversas disciplinas dos cursos de música deste Conservatório, até porque, muitos dos alunos que frequentam os instrumentos de sopro serão provavelmente músicos militares, enquanto que os alunos inscritos em piano são regra geral do sexo feminino e de estrato social mais elevado.

Será em grande parte à custa destes alunos do sexo feminino que, entre as décadas de 1930 e de 1940, se assiste a uma redução global em mais de quatro vezes do número total de alunos com frequência matriculados na secção de música do Conservatório de Lisboa (Cfr. Ilustrações 3 e 4), algo que acontece também ao nível do número global de alunos sem frequência aí matriculados, se bem que com uma menor expressão⁵¹. Assim, de um total de 1162

⁵¹ Tal redução do número de alunos não se verifica na secção de teatro deste Conservatório, a qual se tende a manter com um número de inscrições variável, mas mais ou menos estável, ao longo de todo o período de tempo aqui considerado (Cfr. IHE, cx. 612 mç. 1068).

alunos com frequência matriculados no ano lectivo de 1930-1931, no ano lectivo de 1945-1946 só destes restam 261 alunos, i.e., 22,5%, ou seja, menos de um quarto dos alunos matriculados quinze anos antes. Por outro lado, se observarmos este decréscimo em termos do número de alunos por sexo, constatamos que este se dá à conta fundamentalmente dos alunos do sexo feminino: é que, se no ano lectivo de 1930-1931 existem matriculados na secção de música deste Conservatório 158 alunos com frequência do sexo masculino e 1004 alunos com frequência do sexo feminino, no ano lectivo de 1945-1946 já só encontramos 62 alunos com frequência do sexo masculino – i.e., 39,2%, ou seja, um pouco mais de um terço –, e 199 alunos com frequência do sexo feminino – i.e., 19,8%, ou seja, cerca de um quinto. Esta tendência ir-se-á manter, se bem que relativamente aos alunos do sexo masculino exista uma recuperação muito significativa entre os anos lectivos de 1945-1946 e de 1960-1961 – respectivamente, de 62 para 128 alunos em termos do número de matrículas com frequência, i.e., para mais do dobro –, após a queda verificada entre os anos lectivos de 1930-1931 e 1945-1946. Repare-se que no ano lectivo de 1960-1961 só restam 15,7%, i.e., menos da sexta parte, dos alunos com frequência do sexo feminino matriculados na secção de música durante o ano lectivo de 1930-1931, enquanto que o número de alunos com frequência do sexo masculino, matriculados nesta mesma secção durante o ano lectivo de 1960-1961, correspondem a 81,0%, i.e., a pouco mais de quatro quintos do seu número existente no ano lectivo de 1930-1931.

Relativamente aos alunos sem frequência matriculados na secção de música do Conservatório de Lisboa, e tendo por base os anos lectivos referidos pelas Ilustrações 3 e 4, verificamos que essa queda se verifica desde o ano lectivo de 1915-1916, se bem que de uma forma menos acentuada pois, no ano lectivo de 1960-1961 – i.e., quarenta e cinco anos depois –, o número total de alunos sem frequência matriculados na secção de música corresponde a 33,4%, ou seja, a cerca de um terço, enquanto que o decréscimo do número total de alunos com frequência verificado entre os anos lectivos de 1930-1931 e 1945-1946 – i.e., num período de quinze anos –, decresce mais de quatro vezes. No entanto, verifica-se que tanto para os alunos com frequência como para os alunos sem frequência esta queda se dá principalmente à custa dos alunos do sexo feminino. De facto, enquanto que no ano lectivo de 1960-1961 o número de alunos sem frequência matriculados do sexo feminino corresponde a 26,0% do seu número no ano lectivo de 1915-1916, nesse mesmo ano lectivo de 1960-1961 o número de alunos sem frequência do sexo masculino corresponde a 118,4% do seu número no ano lectivo de 1915-1916, tendo-se registado um aumento em quase seis quintos relativamente ao número existente quarenta e cinco anos antes.

Este decréscimo verificado no número de alunos inscritos não pode ser de forma alguma

considerado um exclusivo do Conservatório de Lisboa, uma vez que “o Conservatório de Música do Porto sofreu também uma diminuição de alunos, pois que de 425 que contava no ano lectivo de 1929-1930, encontra-se no de 1957-1958 reduzido a 156⁵².” (Cruz, 1959). De facto, este decréscimo corresponde a uma tendência bastante mais vasta, sendo que, citando uma entrevista pouco tempo antes dada por Guido Rossi, director do Conservatório de Milão, ao jornal italiano *Corriere della Sera*, Ivo Cruz (1959) escreve o seguinte:

«Creio que seja notório a quantos se ocupam de música que a afluência de estudantes aos Conservatórios está desde há bastantes anos em forte diminuição em quase todos os cursos. Em Milão há uma relevante, e talvez excessiva, afluência de alunos sòmente aos cursos de Canto e de Piano. As outras classes estão semiabandonadas. (...)»

(Cruz, 1959: 4)

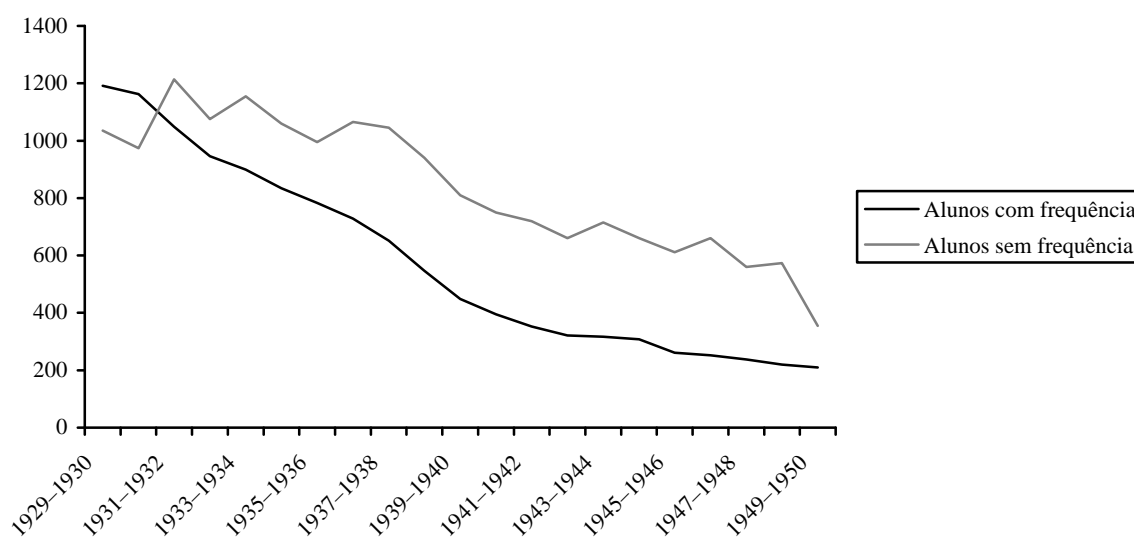


Ilustração 7 – Diminuição da frequência escolar da secção de música do Conservatório Nacional.

⁵² De acordo com o número total de alunos matriculados no Conservatório de Música do Porto por ano lectivo (Cfr. Caspurro, 1992), e não considerando os períodos lectivos anuais aí indicados como sendo carenciados de dados – de 1925-1926 a 1940-1941, de 1942-1943 a 1946-1947, 1948-1949, de 1950-1951 a 1956-1957, de 1958-1959 a 1959-1960, 1961-1962, 1966-1967, e 1968-1969 –, durante o período temporal que decorre entre os anos lectivos de 1917-1918 e 1971-1972, o ano lectivo que registou o menor número de alunos matriculados foi o de 1957-1958 (com 156 alunos), enquanto que o ano lectivo que registou o maior número de alunos matriculados foi o de 1963-1964

Algo de semelhante terá também ocorrido nos Estados Unidos da América, dado que, “by the turn of the [nineteenth] century, (...) enrollments dropped significantly at conservatories.” (Hopkins, 2000). Tais palavras demonstram bem o carácter global desta tendência, a qual é um sinal bastante claro de uma mudança estrutural ocorrida ao nível dos factores sociais que conduzem à procura deste tipo de formação.

Procurando as causas para este fenómeno, ao mesmo tempo que tenta responder às acusações de que a culpa de tal redução estaria na “...insuficiência do corpo docente [do Conservatório Nacional], «formado por escolha e sob a influência de um critério pessoal» [do seu director]” (Cruz, 1959: 1), numa longa exposição efectuada pela direcção deste Conservatório ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, são apresentadas as seguintes explicações para este decréscimo de alunos matriculados neste Conservatório:

- 1.º As tendências materialistas da geração nascida entre as duas (...) guerras [mundiais], mais dada á pratica desportiva do que ao culto do espírito.
- 2.º As condições da economia familiar, que não permitem aos pais os encargos de uma educação que não tenha como objectivo uma remuneração assegurada e compensadora.
- 3.º Os horários do ensino técnico secundário que não facilitam, como antes, a acumulação com as aulas do Conservatório.
- 4.º O aparecimento e o desenvolvimento da música mecânica e da Radio, que dispensaram a presença da música viva.
- 5.º A evolução do cinema mudo para o sonoro que afectou, só em Lisboa, uma centena de músicos. (...).
- 6.º A evolução do teatro ligeiro, que substituiu a tradicional composição das orquestras por agrupamentos de «Jazz». (...).
- 7.º A transformação de salas de espectáculo destinadas a teatro, em cinema (...).
- 8.º O desaparecimento da música nos cafés e restaurantes, em virtude dos impostos com que se onerou estas casas.
- 9.º A redução das 36 Bandas Militares para 7, redução agravada ainda pela falta de promoções. (...).
- 10.º A lei que regulou o jogo, sendo, como é, de intuitos altamente moralizadores, trouxe, no entanto, grandes prejuizos aos profissionais da música. (...).
- 11.º Os numeros de concêrtos organizados pelas sociedades particulares, com artistas estrangeiros, (...) [os quais] comprometeram (...) as possibilidades dos concertistas portugueses se dedicarem à sua carreira. (...).

(com 476 alunos).

12.º O Decreto que criou o Liceu Normal veio exigir para os estagiários do canto coral a habilitação musical do 3.º ano de piano (o curso é de 9 anos) enquanto que na parte de cultura geral passou a exigir as habilitações correspondentes ao curso dos liceus. (...).

13.º Contrariamente a certas afirmações pouco esclarecidas, as matriculas de alunos externos têm acompanhado o movimento decrescente assinalado na frequência do Conservatório. (...).

Convem esclarecer que, até 1930, o numero de alunos internos foi em geral, superior ao dos externos⁵³. A partir de 1931, assiste-se á inversão dos factores: os externos passaram a exceder sistematicamente os internos. Qual a causa determinante? Bem simples e clara: Até essa data, a acumulação de vários anos do mesmo curso era permitida igualmente a alunos internos e externos. A promulgação da Reforma actualmente em vigor (...) manteve a vantagem das acumulações para os alunos externos, mas cerceou-a aos internos.

(AHSGME, lv. 30, proc. n.º 896)

Será, a propósito deste contexto de mudança social, de referir a explicação adiantada por João de Freitas Branco, num artigo publicado na *Arte Musical* de 25 de Maio de 1942, com a qual nos mostra, de uma forma bastante eloquente, uma das razões que por certo em muito contribuiu para o decréscimo do número de matrículas efectuadas nos cursos de música ministrados nestes Conservatórios:

Se considerarmos ainda que a menina burguesa que estudava piano para poder tocar as suas músicas de dança e entreter as visitas deleitadas, não tem mais que abrir uma torneira para que a T.S.F. lhe forneça todos os «foxes» de que necessita, torna-se fácil compreender que a frequência dos Conservatórios do país diminua de ano para ano.

(Branco, 1942: 2)

⁵³ Tal afirmação é falsa se observarmos a tendência de longo prazo: é que, observando os anos lectivos referidos pelas Ilustrações 3 e 4, verificamos que em 1885-1886, em 1900-1901, ou em 1915-1916, o número de alunos sem frequência, matriculados no Conservatório de Lisboa, é sistematicamente superior ao número de alunos com frequência aí matriculados. Tal tendência será ainda verdadeira para os anos lectivos de 1945-1946 e de 1960-1961. De acordo com estas mesmas duas Ilustrações, só nos anos lectivos de 1870-1871 e de 1930-1931 é que o número de alunos com frequência excedeu o número de alunos sem frequência. Há que entender, pois, a afirmação aqui proferida dentro do âmbito temporal utilizado para a análise que serve de base a esta exposição, o qual se situa entre os anos lectivos de 1929-1930 e 1949-1950 (Cfr. Ilustração 7).

É este carácter burguês, da menina que aprende a tocar piano e a falar francês, o principal factor responsável pelo crescimento da procura dos cursos de música do Conservatório de Lisboa durante as últimas décadas do século XIX e as primeiras décadas do século XX – facto este bem patente no número de matrículas efectuadas por sexo (Cfr. Ilustração 3) –, e que, com a mudança ocorrida ao nível dos comportamentos sociais, se tornará também responsável pela crise de alunos vivida em meados do século XX, quando os Conservatórios se desertificam e têm que procurar uma nova legitimação social para a formação aí ministrada. Será este mesmo estado de coisas que em parte justificará o facto de que se mantenha, de uma forma mais ou menos estável, o número de alunos da secção de teatro deste mesmo Conservatório – visto esta secção não ser alvo de um mesmo tipo de procura social de formação –, quando se assiste a uma tão grande diminuição do número de alunos matriculados na secção de música. Não se pense, contudo, que, ao contrário do que sucede na secção de música do Conservatório Nacional, na secção de teatro todos os alunos aí matriculados correspondem a uma procura efectiva de uma formação profissional. Na verdade, uma “...grande percentagem de alunos cujos nomes figuram nos programas das provas finais do Conservatório nunca viram o seu nome figurar num programa de teatro.” (Ribeiro, 1972: 79).

1.1.4. UMA CRISE DE IDENTIDADE: ENTRE UMA FORMAÇÃO BURGUESA E A PREPARAÇÃO DE FUTUROS PROFISSIONAIS

Da análise até aqui efectuada, é-me possível constatar a emergência de, pelo menos, dois eixos fundamentais de objectivos relacionados com a formação ministrada, no Conservatório de Lisboa, ao longo dos séculos XIX e XX: um primeiro eixo de objectivos em torno de uma orientação para a formação de futuros profissionais⁵⁴, e um segundo eixo de objectivos em torno de uma orientação diversa, eixo este em grande parte marcado por aquilo a que eu designo por uma *formação burguesa*⁵⁵. Independentemente da expressão relativa de cada

⁵⁴ Na perspetivação por mim utilizada ao longo deste trabalho, defino profissão, ou actividade profissional, enquanto sendo “uma **ocupação** ou emprego (...) efectuado em troca de um pagamento ou salário regular.” (Giddens, 2000: 373).

⁵⁵ Esta *formação burguesa* corresponderá àquilo a que outros autores designam por uma *formação de amadores* (Cfr. AAVV, 1993a). Contudo, penso que a designação de *formação de amadores* não é a mais adequada em Ciências da Educação, uma vez que esta, para além de tender a ignorar o facto

uma destas duas orientações, elas estarão, de uma forma ou de outra, sempre presentes ao longo do período histórico aqui considerado. Não será, por outro lado, de escamotear o facto de que a afirmação e o desenvolvimento deste mesmo Conservatório, entre a segunda metade do século XIX e as três primeiras décadas do século XX, se faz intrinsecamente ligada ao desenvolvimento deste segundo eixo de formação – i.e., em torno de uma *formação burguesa* –, facto este que poderá ser facilmente constatado através de uma análise realizada ao número de matrículas efectuadas em algumas das suas disciplinas – como é o caso da disciplina de piano –, e ao facto de que, na sua grande maioria, os alunos aí matriculados são do sexo feminino.

Ano lectivo	Matrículas com frequência			Matrículas sem frequência		
	Sexo M	Sexo F	[*]	Sexo M	Sexo F	[*]
1840-1841	11	1	6,3%			
1855-1856	12	16	12,0%			
1870-1871	15	80	24,5%	2	27	35,4%
1885-1886	13	95	31,8%	8	243	37,6%
1900-1901	13	193	47,2%	10	334	51,9%
1915-1916	26	338	34,4%	52	950	52,2%
1930-1931	61	677	27,6%	72	939	38,4%
1945-1946	16	126	31,9%	49	400	31,8%
1960-1961	35	80	22,2%	77	236	30,4%

[*] Percentagem de matrículas em piano relativamente ao número total de matrículas efectuadas.

Ilustração 8 – Matrículas efectuadas na disciplina de piano ao longo dos séculos XIX e XX.

De facto, observando o disposto na Ilustração 8, verificamos que, ao nível dos alunos matriculados, com e sem frequência, nas aulas do Conservatório de Lisboa entre os anos lectivos de 1840-1841 e de 1960-1961, encontramos um aumento, seguido de uma diminuição, da percentagem de matrículas existentes na disciplina de piano relativamente ao número total de matrículas efectuadas. Este mesmo fenómeno é visível no número de alunos do sexo feminino matriculados nesta disciplina, apesar dos máximos aí referidos diferirem de uma forma

de que as motivações intrínsecas são provavelmente mais potencializadoras de uma aprendizagem do que as motivações extrínsecas, confunde um plano eminentemente sociológico com questões meramente pedagógicas. É que, afinal, um *profissional* é aquele indivíduo que exerce uma dada actividade a troco de um salário ou remuneração, enquanto que um *amador* é aquele que exerce essa mesma actividade a título gratuito, motivado por razões intrínsecas, e sem que daí advenha forçosamente uma diferença qualitativa no seu desempenho, enquadrado-se este naquilo a que Giddens (2000) designa por *trabalho não remunerado* ou por *trabalho voluntário*.

significativa entre os alunos matriculados com e sem frequência, pois, relativamente aos alunos com frequência, esse máximo só é atingido no ano lectivo de 1930-1931, enquanto que para os alunos sem frequência, os anos lectivos de 1915-1916 e 1930-1931 são praticamente idênticos entre si. Assim, a percentagem máxima de matrículas na disciplina de piano é atingida, relativamente aos alunos matriculados com frequência, no ano lectivo de 1900-1901, enquanto que, relativamente aos alunos matriculados sem frequência, só o é no ano lectivo de 1915-1916. Por outro lado, se bem que relativamente aos alunos matriculados com frequência, a percentagem de matrículas efectuadas na disciplina de piano decresça do ano lectivo de 1915-1916 para o ano lectivo de 1930-1931, neste mesmo período de tempo assistimos a um crescimento simultâneo do número de alunos matriculados em cada um dos sexos, apesar de este crescimento ser mais acentuado ao nível do sexo masculino, com valores na ordem dos 234,6%⁵⁶, enquanto que para o sexo feminino esse valor de crescimento se situa na ordem dos 200,3%. Podem-se ainda observar outros aspectos conexos, como seja o facto de que, entre os anos lectivos de 1945-1946 e de 1960-1961, o número de alunos do sexo masculino cresce – com valores de variação na ordem dos 218,8%, para os alunos com frequência, e na ordem dos 157,1%, para os alunos sem frequência –, ao mesmo tempo que o número de alunos do sexo feminino decresce – com valores de variação na ordem dos 63,5%, para os alunos com frequência, e na ordem dos 59,0%, para os alunos sem frequência –, o que será ainda mais significativo se pensarmos que o número total de alunos inscritos nesta disciplina também decresce.

Penso que, tendo presente tudo o que foi até aqui referido, é nos possível constatar a existência de alguma heterogeneidade ao nível dos objectivos da formação ministrada no Conservatório de Lisboa ao longos dos séculos XIX e XX – objectivos estes caracterizados fundamentalmente por dois eixos de orientação⁵⁷, um visando uma formação de profissionais,

⁵⁶ As percentagens indicadas são calculadas com base no quociente entre os valores encontrados para os anos lectivos aqui considerados.

⁵⁷ Para além destes dois eixos de orientação aqui mencionados, será de referir a existência de uma associação entre a pobreza e a orfandade, e os objectivos prosseguidos pelo Conservatório de Lisboa – numa linha continuadora do modelo de formação encontrado em Itália a partir dos finais do século XVI –, algo que ainda em meados do século XX se encontra por vezes presente. A este propósito, será de referir um requerimento datado de 19 de Outubro de 1932, dirigido ao Ministro da Instrução Pública, onde uma requerente pede a sua admissão ao curso superior de piano do Conservatório Nacional, apesar de ter sido excluída “...da [sua] frequencia (...) pelo concurso efectuado

e o outro visando um outro tipo de formação associada ao processo de ascensão, e de afirmação, da burguesia no limiar da transição do século XIX para o século XX –, assim como nos é ainda possível verificar o facto de que a orientação dominante desta mesma formação é em grande parte ditada mais por contextos conjunturais do que por vontades individuais, as quais se tendem, antes do mais, a adaptar e a moldar de forma a legitimar o contexto específico em que se inserem. Será neste aspecto de realçar a citação efectuada pelo preâmbulo do Decreto de 24 de Outubro de 1901 – com a qual se pretende dizer que a arte não é uma profissão –, quando a grande maioria dos alunos matriculados neste Conservatório, sendo do sexo feminino, nunca teriam como seu projecto de vida o exercício de uma actividade profissional para a qual necessitassem de efectuar qualquer tipo de aprendizagem específica. Por outro lado, não se deverá ainda esquecer o que a mim me parece ser evidente: é que o crescimento e a sobrevivência da Escola de Música do Conservatório de Lisboa se faz essencialmente à custa da procura de uma *formação burguesa*, facto esse que explicará a obliteração ocorrida relativamente à Escola de Arte Dramática na transição do século XIX para o século XX, e que nos elucidará sobre a verdadeira dimensão da hecatombe ocorrida, entre as décadas de 1930 e de 1940, ao nível do número de alunos matriculados na secção de música deste Conservatório, ao mesmo tempo que nos demonstra a importância do corte conceptual efectuado com a passagem do Conservatório de Música da Casa Pia para o Conservatório Geral de Arte Dramática. Será este corte conceptual que permitirá uma abertura do leque de objectivos prosseguidos ao nível da formação musical ministrada por esta instituição, ao incluir no seu seio aquilo que Almeida Garrett designa por um ornamento da *educação nobre*, algo que mais tarde será apropriado pela burguesia, no seu processo de ascensão social, como parte integrante de uma *formação burguesa*.

(...) em 10 do corrente mês”, alegando para tal “...os prejuizos materiais para a requerente, pobre e orfã, resultantes daquele facto” (AHSGME, lv. 13, proc. n.º 491).

1.2. OPERACIONALIZAÇÃO DO CONCEITO DE «ESPECIFICIDADE» EM TORNO DE TRÊS EIXOS DE ANÁLISE EMERGENTES A PARTIR DE UMA PERSPECTIVAÇÃO CENTRADA NO ALUNO

A abordagem histórica por mim utilizada ao longo deste trabalho insere-se naquilo a que se poderá designar de história-problema, uma vez que esta parte de uma realidade presente – mais concretamente, da construção do conceito de «especificidade» no ensino artístico português, conceito este que surge no âmbito da contestação efectuada a algumas das ideias emergentes da experiência pedagógica iniciada no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1971-1972 –, a qual é depois aqui analisada como sendo o resultado de um processo de construção social. De facto, apesar de ir ao encontro daquilo que à data surge como sendo uma das tendências para a evolução do ensino artístico ministrado nos conservatórios europeus, onde se procura “...ministrar numa mesma escola tanto as disciplinas musicais como as correspondentes ao ensino geral elementar e médio” (Ribeiro, 1972: 29), a proposta efectuada pelo projecto de reforma do sistema escolar apresentado em Janeiro de 1971 pelo Ministério da Educação Nacional (Ministério da Educação Nacional, 1971), irá surgir, aos olhos de muitos dos professores destas escolas, como sendo algo de inaceitável, até porque, no caso específico do Conservatório Nacional, a afirmação de que “os liceus artísticos, englobando conservatórios e escolas de artes visuais, asseguram o ensino da música, canto, dança, arte dramática, etc., a par de uma formação geral equivalente à dos liceus clássico e técnico” (Ministério da Educação Nacional, 1971: 9), é interpretada como sendo o pronuncio da extinção efectiva do Conservatório de Lisboa tal como ele tinha existido até essa data⁵⁸.

Assim, vai-se assistir à elaboração de toda uma argumentação que tenta permitir a sobrevivência destas escolas em moldes muito idênticos àquilo que tinha vindo até aqui a acontecer. A título de exemplo, poder-se-á referir a argumentação expressa por uma das comunicações apresentadas, no dia 22 de Abril de 1971, ao colóquio sobre o projecto de reforma do ensino artístico realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, onde se afirma que,

como acontece com outras matérias, o ensino da música tem várias faces⁵⁹, duas delas bastantes

⁵⁸ Tal medo poderá ser o resultado dos ataques sofridos durante as décadas anteriores, e os quais defendem a tese da culpabilidade do Conservatório Nacional no enorme decréscimo de alunos verificado na sua secção de música durante as décadas de 1930 e 1940.

⁵⁹ As duas «faces» aqui referidas por Vasconcelos (1971) correspondem ao que eu no capítulo ante-

distintas consoante o objectivo que [se] pretende alcançar.

- 1) Há um ensino da música destinado a promover o indivíduo como ser humano, ensino que deveria facultar-se a todos e, por assim dizer, desloca o acento tónico para a sua potencialidade educativa.
- 2) Há o ensino da música que se destina ao profissional e que deverá somar ao seu poder educativo os benefícios de uma rigorosa instrução e a aprendizagem de uma difícil técnica.

(Vasconcelos, 1971: 138)

Desta forma, considerando que “...o ensino da música se deverá ministrar sob o seu aspecto formativo em todas as escolas, o que permitirá (...) facilitar a revelação de talentos e preparar um público numeroso e esclarecido”, e que “...a preparação do profissional de música exige uma instrução demorada, complexa e difícil que não se coaduna de modo algum com improvisos e concessões pedagógicas” (Vasconcelos, 1971: 139), o autor desta comunicação – que é ao mesmo tempo professor de composição da secção de música do Conservatório Nacional –, irá considerar o seguinte:

Atendendo aos (...) aspectos anteriormente focados, (...) julgamos que o ensino da música deve, portanto, começar o mais cedo possível e prolongar-se até ao final do curso dos liceus, incluindo os projectados liceus artísticos. **Este ensino visa a uma educação geral, acrescida de uma instrução especial complementar.**

Pelo contrário, para o Conservatório Nacional, Conservatórios Regionais e Academias – com orgânica esta assente num sistema flexível de precedências –, ficaria reservado o ensino profissional de música. **Este ensino visa agora a uma instrução musical especializada, acrescida de uma educação geral complementar.**

(Vasconcelos, 1971: 140)

rior defini como sendo uma orientação para a formação de profissionais e uma orientação marcada por uma *formação burguesa*. Refira-se, no entanto, que esta legitimação, na qual se pretende reservar para o Conservatório Nacional a formação dos futuros profissionais, não deixa de contrastar com a ideia expressa pelo preâmbulo do Decreto de 24 de Outubro de 1901, quando neste se pretende afirmar a ideia de que a arte transcende o mero exercício de uma profissão. Tal alteração, nas concepções sobre o que é ser artista, deverá ser interpretada como sendo o resultado de uma modificação entretanto ocorrida ao nível dos factores sociais de procura de formação nesta área, os quais se reflectem na caracterização da população discente deste Conservatório efectuada no capítulo anterior.

Estas palavras retractam uma posição que se poderá dizer ser compartilhada pela generalidade dos professores da secção de música do Conservatório Nacional, algo bem patente no facto do parecer ao projecto de reforma do sistema escolar, elaborado pelas secções de música e de teatro deste Conservatório, ter sido aprovado por unanimidade do Conselho Escolar em reunião realizada no dia 25 de Março desse mesmo ano.

Neste parecer, enviado junto com um ofício datado de 6 de Abril de 1971, dirigido ao presidente do secretariado da reforma de ensino (Cfr. CN, *Dossier 33-A*), começa por se afirmar que é “com a maior satisfação, [que] vemos que, finalmente, devido à valiosa e muito louvável iniciativa de Sua Excelência o Senhor Ministro da Educação Nacional, se projecta uma Reforma do Sistema Escolar na qual se incluem possíveis modificações à estrutura do ensino artístico” (AAVV, 1971c: 1), o que constitui uma das poucas afirmações de carácter positivo sobre o projecto de reforma em curso manifestadas neste parecer. Tal postura ficar-se-á provavelmente a dever ao facto de que, tendo o Conservatório Nacional, entre 1936 e 1966⁶⁰, proposto diversos projectos de reforma visando a alteração da situação então vivida em consequência da anterior reforma operada pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, por uma razão ou por outra, estes mesmos projectos nunca chegaram a ser consagrados em forma de lei. Assim, o momento agora vivido configura-se como sendo aquele em que surge pela primeira vez a possibilidade efectiva de se poder vir a efectuar a reforma há tanto tempo esperada, e a qual pretende ir ao encontro das deficiências já apontadas ao decreto de 1930. De facto, Ivo Cruz (1985), referindo-se ao momento em que foi convidado para Director do Conservatório Nacional pelo então Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, refere-se da seguinte forma aos problemas existentes nesta instituição a quando da sua tomada de posse a 27 de Julho de 1938:

⁶⁰ Ivo Cruz (1985) refere que, durante os trinta e dois anos que dirigiu o Conservatório Nacional, foram apresentados três projectos de reforma, o último “...elaborado em 1966 para cumprimento da decisão do antigo Ministro da Educação Nacional, Professor Doutor Galvão Teles.” (Cruz, 1985: 209). Quanto aos dois primeiros projectos de reforma que terão sido apresentados por esta instituição no período aqui mencionado, o primeiro terá sido elaborado na sequência da publicação em *Diário de Governo* n.º 155, II.ª Série, de 6 de Julho de 1936, da portaria que constitui a comissão encarregada de colaborar na reforma das secções de música e de teatro do Conservatório Nacional, e, o segundo, na sequência da publicação em *Diário do Governo* n.º 210, II.ª Série, de 9 de Setembro de 1946, da portaria que nomeia uma comissão para proceder ao estudo da reforma do Conservatório Nacional.

A missão de que fui investido, constituía pesado encargo, mas nem por isso menos grato, embora as responsabilidades fossem muitas e de difícil solução os problemas que se encontravam em aberto: instalações, insuficiência de Lei Orgânica que exigia profunda reforma, actualização das disciplinas existentes e criação de outras, das quais algumas de cultura geral.

Com excepção da reforma, todos os problemas foram resolvidos (...).

(Cruz, 1985: 56)

Contudo, entre aquilo que é proposto no projecto agora apresentado pelo Ministro da Educação Nacional – na sequência dos dois relatórios referentes à reestruturação dos estudos do Conservatório Nacional, presentes à 5.^a subsecção da 2.^a secção da Junta Nacional de Educação na sessão realizada no dia 6 de Outubro de 1967 (Cfr. Ribeiro, 1972), e dos quais deriva, pelo menos em parte, o projecto de reforma do ensino artístico emergente das perspectivas presentes a discussão no colóquio realizado nos dias 21 e 22 de Abril de 1971 na Fundação Calouste Gulbenkian –, e aquilo que é encarado como sendo desejável para a reforma desta instituição pelos seus próprios professores, há uma enorme distância, pelo que é sentida a necessidade de se fundamentar de forma convincente as propostas e reparos apresentados ao projecto em discussão, dando assim lugar à consubstanciação de um «sentimento de diferença» fundamentado na afirmação do carácter de «especificidade» do ensino artístico ministrado nesta instituição.

Este mesmo parecer, relativamente à secção de música do Conservatório Nacional, começa por dizer que, “subordinada a razões de economia⁶¹, a reforma de 1930 representou em

⁶¹ O preâmbulo do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, apresenta, como uma das razões para a reforma do Conservatório Nacional por este instituída, o visar realizar com esta “...uma apreciável economia para o estado”. Não sendo esta a única razão apresentada no preâmbulo deste decreto para a realização da reforma então promulgada, penso que a referência economicista poderá aqui assumir, em parte, uma função retórica, uma vez que, para além de serem apresentadas outras razões de carácter ideológico – como é o caso da afirmação, no preâmbulo deste decreto, de que “...o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem” –, existe uma referência “...publicada na Imprensa, em 27 de Janeiro de 1926, (...) [que] diz-nos que o estabelecimento, devido à sua enorme frequência, «ainda há pouco dava receita ao Estado e não lhe trazia qualquer encargo financeiro».” (Branco, 1987: 127-8). No entanto, não é de afastar de todo o fundamento economicista, apresentado pelo decreto de 1930, dado que as profundas alterações pedagógicas introduzidas pela reforma de 1919 – nomeadamente ao nível da redução do número de alunos a cargo dos “...professores das disciplinas de ensino individual” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 7.º, § 8.º) –, acarre-

muitos aspectos um retrocesso em relação à anterior⁶² e foi, portanto, mais ou menos a partir dessa data, que impacientemente esperámos uma remodelação do ensino a qual viesse ao encontro das legítimas necessidades e aspirações dos músicos portugueses.” (AAVV, 1971c: 2). Começando por apresentar um aspecto que considera ser positivo no projecto de reforma agora apresentado pelo Ministério da Educação Nacional, dizendo que “no documento (...) em causa, um dos pontos que em particular nos interessou foi o de verificar que se prevê a extensão do ensino da música até ao nível de «ciclos especiais universitários»”⁶³ (AAVV, 1971c: 2), o parecer da secção de música do Conservatório Nacional vai rejeitar a hipótese dos liceus artísticos substituírem “...pura e simplesmente (...), em parte ou na totalidade, o ensino (...) [ministrado nos Conservatórios]” (AAVV, 1971c: 3) – ao contrário do que parece ser a intenção preconizada pelo projecto apresentado –, tendo por base as seguintes linhas principais de argumentação:

- a) Por um lado, o adiar do início da aprendizagem de um instrumento musical para o nono ano de escolaridade, dizendo que “um dos inconvenientes que logo se apresenta mais em evidência é (...) o facto de o futuro instrumentista iniciar a aprendizagem técnica do instrumento apenas com catorze, quinze anos, quando a pedagogia musical se inclina (...), justamente, para o familiarizar com o instrumento o mais cedo possível.” (AAVV, 1971c: 4). Contudo, relativamente aos alunos de Canto diz que “...não parece ser viável iniciar a aprendizagem da técnica vocal precisamente na idade [de catorze, quinze anos] em que é provável dar-se a «muda de voz» ou em que o futuro cantor se encontra perto desse fenó-

taram num aumento muito significativo do número de horas efectivamente leccionadas com o correspondente acréscimo da despesa bruta efectuada com o professorado desta instituição (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495-7; IHE, cx. 669, mç. 1498-1500; & IHE, cx. 782, mç. 3057).

⁶² Referência à reforma da 1.ª República instituída pelos Decretos n.ºs 5546, de 9 de Maio de 1919, e 6129, de 25 de Setembro de 1919.

⁶³ A este propósito, refira-se que o 2.º Relatório sobre a reestruturação dos estudos do Conservatório Nacional, apresentado na sessão da Junta Nacional de Educação realizada no dia 6 de Outubro de 1967, propõe somente os cursos de Composição, de Direcção de Orquestra, e de Musicologia, como sendo efectivamente cursos superiores de índole universitária, dizendo que “em relação (...) [aos] artigos [15.º e 16.º do projecto apresentado (Cruz, 1971)], começaremos por levantar uma questão que, desde a primeira das sessões em que nos reunimos, foi objecto de especial atenção: a circunstância de a designação de «curso superior», tradicionalmente adoptada, não corresponder de facto ao grau académico que as universidades conferem e designam da mesma forma.” (Ribeiro, 1972: 104).

meno fisiológico.”⁶⁴ (AAVV, 1971c: 4);

- b) Por outro lado, a redução da duração dos cursos de formação de alguns instrumentos, como é o caso do piano, em que dos dez anos previstos pela reforma de 1919, já reduzidos para nove pela reforma de 1930, agora se antevê uma nova redução para um total de sete anos: “outro ponto que se nos afigura necessário salientar é ainda a escassez de anos, apenas sete, previstos para a formação básica do compositor ou do instrumentista, não falando já da preparação do chefe de orquestra, do chefe de coros ou ainda do pedagogo.” (AAVV, 1971c: 4).

Para além destas linhas principais de argumentação, surgem ainda outros argumentos auxiliares, nos quais é afirmado, nomeadamente, o seguinte:

- a) Por um lado, que “...as iniciações musicais que possam vir a fazer-se nos Jardins de Infância, Escolas Primárias e Escolas Preparatórias, comuns a todos os ramos de ensino, visam outro objectivo que não o da propedêutica do futuro profissional de música. (...). Já passou o tempo suficiente para se ter [uma] noção bastante exacta do rendimento das iniciações musicais tipo Dalcroze, Williems, Chapuis, Chevais, Orff, Ward, etc.. Sem pôr em dúvida o seu valor e utilidade pedagógica, a experiência tem demonstrado que são, só por si, insuficientes como preparação do futuro profissional.”⁶⁵ (AAVV, 1971c: 4);

⁶⁴ Entre os registos de matrícula analisados, relativos a alunos que se matricularam no Conservatório de Lisboa durante os séculos XIX e XX, as idades mais baixas observadas na aula de canto dizem respeito aos anos lectivos de 1840-1841 e de 1855-1856. Assim, no ano lectivo de 1840-1841, encontramos um aluno do sexo masculino de 13 anos de idade a frequentar a aula de canto, e, no ano lectivo de 1855-1856, encontramos um aluno do sexo feminino de 11 anos de idade, e um aluno do sexo masculino de 13 anos de idades, ambos a frequentarem a aula de canto, o que aparentemente denota uma concepção diversa daquela que é aqui descrita neste parecer.

⁶⁵ Estando-se aqui na presença de pedagogias essencialmente destinadas à iniciação musical de crianças, é importante referir o facto de que uma boa parte destas foram pensadas para serem aplicadas em contextos educativos semelhantes aos que são encontrados nos conservatórios de música. É este, por exemplo, o caso de Emile Jacques-Dalcroze (1865 - †1950) que “while teaching at the conservatory, (...) became increasingly troubled by several problems with the music instruction of the day. First, it was compartmentalized so that music history, theory, and other aspects of the discipline never came together in a comprehensive way during a student's course of study. Furthermore, students tended to approach harmony, theory, and performance in such the same way they approached academic subjects – as a set of rules to memorize and symbols to manipulate. Students were unable to ‘hear’ their harmonic exercises, and because theoretical knowledge was not inter-

b) Por outro lado, existe a afirmação de que “...exige-se que o aluno de música seja dotado de um quociente de inteligência acima do médio⁶⁶, mais uma série de condições psicológicas e aptidões fisiológicas que, segundo as estatísticas, se encontram raramente reunidas no mesmo indivíduo”, sendo que “...o mundo da música e dos músicos é, por assim dizer, um mundo bastante fechado, reservado aos auditivos. Resulta daí, que tudo aquilo que se liga com a música tem para o profano aspectos estranhos e singulares.” (AAVV, 1971c: 6).

Na procura de outras posições críticas assumidas à data relativamente a este mesmo projecto de reforma, encontro o parecer elaborado pela Academia de Música de Santa Cecília, no qual se diz que o projecto apresentado é “...merecedor do nosso aplauso nas suas linhas gerais, nomeadamente quanto à criação de liceus artísticos, que poderão permitir remodelar inteiramente o ensino musical no nosso País” (AAVV, 1971b). Assume, desta forma, um posicionamento bastante diverso daquele que é assumido pela secção de música do Conservatório Nacional, limitando-se

apenas (...) [a] objectar o seguinte:

Impõe-se [o] alargamento do curso artístico musical, dado que os quatro anos⁶⁷ previstos são

nalized their musical expression was often technically flawless but stilted and without sensitivity.” (Labuta *et al.*, 1997: 108).

⁶⁶ Ao nível da psicologia da música, a defesa sobre a existência de uma dependência entre as variáveis de «aptidão musical» e de «inteligência», tem sido alvo de diversos estudos e posições divergentes, tendo existido aqueles que defendem que o se ser inteligente é uma condição indispensável para se ser um músico talentoso, enquanto outros, como é o caso de Edwin Gordon, afirmam que “at most, there is only a five to ten percent relationship between music aptitude and intelligence” (Gordon, 1993: 7). De facto, de “...uma lista de cerca de 70 pesquisas, envolvendo aproximadamente 20000 indivíduos, em que é estudada a relação entre a inteligência e a aptidão musical (...), [todas elas] (...) apresentam correlações positivas, mas baixas entre ambas as variáveis.” (Rodrigues, 1997: 135). Neste mesmo sentido, Gordon afirma que as diferenças encontradas, quanto à relação de dependência entre as variáveis de «aptidão musical» e de «inteligência», “...provêm do critério usado na definição de aptidão musical: quando esta é definida com base em critérios subjectivos (por exemplo, quando é inferida a partir da *performance* musical) são mais facilmente encontradas correlações elevadas do que quando são utilizados testes [de aptidão musical].” (Rodrigues, 1997: 137).

⁶⁷ Refere-se em exclusivo aos cursos gerais (5.º e 6.º ano) e complementares (7.º e 8.º ano) previstos pelo organograma geral do projecto para o sistema escolar português (Cfr. Ministério da Educação

manifestamente insuficientes.

A aprendizagem do Instrumento deve antecipar-se para o ensino primário, sendo aconselhável iniciar-se aos 8 anos, visto a idade de 10 anos ser considerada o último momento para a iniciação, com probabilidade de êxito, tendo em atenção o desenvolvimento psicomotor da criança.

(AAVV, 1971b)

Refira-se ainda que este parecer tem por base os planos próprios adoptados por esta Academia em regime de experiência pedagógica desde 1968, indo esta funcionar como modelo para a experiência pedagógica efectuada na secção da Escola Preparatória Francisco Arruda instalada no Conservatório Nacional a partir do ano lectivo de 1971-1972. Estes planos próprios fundamentam-se epistemologicamente numa concepção inata da aptidão musical – a qual se encontra frequentemente associada a uma ideia de precocidade das aprendizagens musicais –, acreditando ser possível efectuar uma selecção socialmente justa através de um processo de observação e de orientação, iniciado “...aos 4 anos na Secção Infantil (...) [e continuado] a partir da 3.^a classe com a aprendizagem do Instrumento.” (AAVV, 1971b).

Relativamente à secção de teatro do Conservatório Nacional, a posição expressa pelo parecer desta instituição é menos radical, sendo que é mesmo afirmado que considera ser “...da maior vantagem para o ensino das Artes Dramáticas o lugar que lhes é destinado dentro da orgânica proposta para a Reforma do Ensino”, considerando ser “a idade de 14 anos como ponto de partida para a aprendizagem do Teatro (...) acertada.” (AAVV, 1971c: 9). Relativamente ao ensino da dança até aí ministrado nesta mesma secção de teatro – apesar da proposta efectuada poucos anos antes no sentido de ser criada uma Escola Nacional de Bailado, em regime de internato, a funcionar fora de Lisboa (Cfr. Ribeiro, 1972) –, é considerado que:

1 - Após a leitura do «Projecto do Sistema Escolar» e observação do seu Organograma Geral verifica-se ser difícil enquadrar num e noutro o ensino oficial da dança. Entenda-se aqui por «ensino oficial da dança» o ensino da dança com vistas à formação de bailarinos profissionais e não o ensino da dança nas escolas de ensino básico como mera formação artística geral.

Nacional, 1971). Os sete anos referidos no parecer da secção de música do Conservatório Nacional consistem no somatório destes mesmos quatro anos com os três anos previstos para o ensino superior artístico. Segundo este organograma, o ensino superior artístico atribuiria o grau de bacharelato, o qual poderia ser depois seguido por ciclos especiais universitários de dois, ou eventualmente três, anos.

2 - Segundo a prática (vinda desde o séc. XVIII) em França e corroborada, depois, nos demais países de longa tradição) o tempo mínimo para a formação de um bailarino profissional é de 8 anos. (...). Segundo, também, a prática e o conselho dos pedagogos a idade ideal para se começar uma formação de bailarino profissional é entre os 9 e os 10 anos. Verifica-se, assim, que o ensino da dança com vistas à formação de bailarinos profissionais é um ensino «sui generis» com difícil enquadramento (mas não difícil ajustamento) no Organograma Geral do “Projecto do Sistema de Ensino”.

(AAVV, 1971c: 10)

Desta forma, é proposto que “o curso de bailado dos Conservatórios (...) [seja] constituído por 8 anos [acrescidos de mais dois]” (AAVV, 1971c: 11), distribuídos da seguinte forma:

Curso Preparatório	4 anos de ensino preparatório da dança acompanhados dos 4 anos do 1.º Ciclo do Ensino Secundário.
Curso Geral	2 anos de ensino intensivo da dança, acompanhados de disciplinas de cultura geral de música.
Curso Complementar	2 anos de exclusivo ensino da dança e de preparação para a carreira profissional com as disciplinas especiais (história da arte, história da dança, música, maquilhagem, mímica, expressão corporal, repertório, pas-de-deux, etc.).
(...)	
Curso Superior	Com a duração de dois anos, destina-se aos alunos diplomados com o curso complementar, que desejem seguir a profissão de professor, coreógrafos, mestres, etc.

(AAVV, 1971c: 11)

Sendo a estrutura curricular aqui proposta para o ensino da dança, aquela que é a mais inovadora em relação à situação há data existente no Conservatório Nacional, é de referir que esta, pressupondo uma opção precoce para a sua frequência – a ser efectuada no término do quarto ano de escolaridade, i.e., aos 9 ou 10 anos de idade –, corresponde basicamente ao modelo adoptado em 1968, em regime de experiência pedagógica, pela Academia de Música de Santa Cecília (AAVV, 1971b), ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47585, de 10 de Março de 1967, para o ensino da música⁶⁸, e vai ser o modelo que, já nos anos oitenta, irá ser adoptado, relativa-

⁶⁸ Segundo os planos próprios adoptados em 1968 pela Academia de Música de Santa Cecília, “o ensino foi dividido em dois cursos (...) consoante os alunos revelem ou não acentuada vocação mu-

mente à dança e à música, pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho.

A defesa efectuada em torno da adopção de duas vias distintas de educação artística – à semelhança do que é encontrado nos planos próprios adoptados em 1968 pela Academia de Música de Santa Cecília –, radica numa concepção inata das aptidões musicais e artísticas em geral, e encontra eco em diversos discursos efectuados por personalidades ligadas ao projecto de reforma do ensino artístico de 1971. Neste domínio, não deixa de ser sintomático o surgimento da distinção entre os conceitos de «educação pela arte» – a qual visa uma educação artística destinada a todos os cidadãos –, e de «educação para a arte» – a qual “...visa a formação de artistas profissionais e processa-se através do ensino artístico, seu veículo privilegiado (...) [consistindo] na transmissão formal de conhecimentos, de métodos e de técnicas relativos aos diversos domínios da arte” (Perdigão, 1981: 287) –, conceitos estes que, surgindo no Plano Nacional de Educação Artística apresentado em 1979, não correspondem integralmente à definição de «educação pela arte» anteriormente existente, uma vez que esta não reconheceria tal dicotomia. Refira-se, contudo, que no parecer da Academia de Música de Santa Cecília ao projecto do sistema escolar apresentado em Janeiro de 1971, é já tentada a formalização de algum tipo de divisão entre estes dois conceitos, ao se dizer que “encaramos o ensino da música em dois níveis diferentes, de acordo com [os] diferentes objectivos que [se] pretende atingir: como disciplina de especialização com vista à formação de profissionais (...) e como disciplina de formação geral [sendo que] na formação geral do indivíduo a música enquadra-se no conceito de Educação pela Arte.” (AAVV, 1971*b*). Tal perspectiva pode ser aqui encarada como sendo uma primeira tentativa de resistência à mudança do paradigma em que a educação artística se insere, uma vez que esta mudança está subjacente ao próprio conceito de «educação pela arte»⁶⁹.

sical” (AAVV, 1971*a*). Estes dois cursos correspondem, grosso modo, às vias de «educação artística especializada» e de «educação artística genérica» previstas pelo Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, assim como à defesa efectuada em torno de uma via destinada à formação de «amadores» e de uma outra via destinada à formação de «profissionais» (Cfr. Folhadela *et al.*, 1998). Estas perspectivas denotam uma concepção inata da aptidão musical – acreditando que tais aptidões artísticas só existem num número muito pequeno de indivíduos –, e fazem parte daquilo que eu defino como sendo o *paradigma tradicional* (Cfr. Ilustração 9).

⁶⁹ No seu sentido mais lato, o conceito de «educação pela arte» contempla a ideia de que é uma das fases iniciais de toda e qualquer formação artística destinada a futuros profissionais (Cfr. Apêndice I). Esta será uma das razões que explicará as inúmeras resistências levantadas a este conceito pelo próprio meio artístico, dado ele conter em si uma ideia revolucionária sobre o que é se «ser artista»,

De facto, “os conceitos de *educação pela arte* (...) [e de] *educação para a arte* (...) surgem, oficiosamente, pela primeira vez entre nós, no projecto do «Plano Nacional de Educação Artística»” (Santos, 1989: 41), acabando por consistir numa tentativa de sobrevivência deste mesmo conceito face às inúmeras resistências levantadas pelo próprio meio artístico (Cfr. Apêndice I). Estas resistências tornam-se bem visíveis em todo o processo de extinção da Escola Superior de Educação pela Arte, dado que, “...quando a avaliação [a esta escola] foi encomendada, (...) [esta] havia já sido suspensa, continuando apenas em funcionamento para os alunos inscritos no último ano” (Santos, 1994: 11). Refira-se que o relatório desta avaliação irá referir, como uma das suas recomendações, que, “...como medida de emergência, a (...) [Escola Superior de Educação pela Arte] se deveria manter [a funcionar] no Conservatório Nacional para que não haja interrupção das suas actividades lectivas.” (Santos, 1994: 177). Contudo, o teor destas recomendações é mantido em segredo, nunca se chegando a levá-las à prática – provavelmente porque já existiria previamente a vontade política de extinguir esta escola, procurando-se através desta avaliação um eventual pretexto para esta mesma extinção, o que não terá sido encontrado –, sendo que estas recomendações só são tornadas públicas mais de uma década após a elaboração deste relatório, quando uma das suas autoras se decide a publicá-lo através do Instituto de Inovação Educacional.

Apesar da “...educação artística (...) [visar], para além da formação do artista, a do homem pleno” (Perdigão, 1979: 233), numa posição que podemos considerar ser conceptualmente diversa da ideia inicial de «educação pela arte», encontramos no discurso de Madalena Perdigão – quando esta fala de algumas das características que supostamente caracterizam o ensino artístico visando a formação dos futuros profissionais das artes – a defesa da ideia de que existe uma necessidade de um encaminhamento profissional precoce nas áreas da música e da dança (Perdigão, 1989) – isto apesar das realidades paradoxais efectivamente vividas no terreno ao longo dos séculos XIX e XX, ao ponto de Ribeiro (1972) afirmar, relativamente à realidade existente em diversos países europeus, que “um dos pontos em que as escolas (...) mais divergem é o dos limites mínimos e máximos da idade de admissão dos alunos” (Ribeiro, 1972: 26) –, e de que este ensino exige um processo de individualização, uma vez que “a relação professor/aluno, englobando escolas oficiais e particulares, é de 1 para 17 (...), o que não se adapta às características (...) deste ensino (...) [o qual] nalgumas áreas e disciplinas exige praticamente um professor por aluno (instrumentos de música), sendo noutras áreas

nomeadamente através do seu carácter de democraticidade em relação às artes, o que contrasta claramente com as visões elitistas características do *paradigma tradicional* (Cfr. Ilustração 9).

aconselhável a proporção de 1 para 5.” (Perdigão, 1989: 292). Esta mesma ideia de individualização deste ensino é comum à realidade existente noutros países, como é o caso do Reino Unido, onde

a tradition of instrumental teaching was already well-established [on the beginning of the twentieth century], with performance examinations having been offered by the Associated Board of Royal Schools of Music (ABRSM) and Trinity College of Music since 1876. As well as setting the precedent that serious musical skills could only be acquired from a private, expensive teacher, such a system advanced the notion that music was not for everybody, but only for the skilled or wealthy.

(Pitts, 2000: 11-2)

Refira-se, contudo, que esta ideia de individualização ao nível do ensino dos instrumentos musicais, nem sempre terá sido uma realidade, dado existirem diversos indícios que apontam no sentido de que a prática existente no Conservatório de Lisboa, até às primeiras décadas do século XX, passava pela existência de aulas colectivas de instrumento, ao mesmo tempo que se encontra a afirmação de que, nos Estados Unidos da América, “the teachers at the conservatories of [the nineteenth century] (...) taught students in classes” (Hopkins, 2000), algo que irá ser praticado, ao nível de algumas escolas primárias e secundárias, no ensino de alguns instrumentos musicais – como é o caso do piano –, em países como a “...Inglaterra, (...) [a] Suécia, (...) [a] Noruega, (...) Israel, (...) [o] Canadá e especialmente (...) [os] Estados Unidos.” (Gomes, 1971: 49).

Ao nível da formação artística na área da música – visando fundamentalmente uma formação de profissionais, mas sem deixar de fora uma formação de sentido mais lato que caracterizou grande parte da população discente do Conservatório de Lisboa desde a segunda metade do século XIX até meados do século XX –, podemos situar parte das problemáticas aqui abordadas em torno de uma tentativa de definição de uma suposta «especificidade» deste ensino, que emerge do paradoxo gerado pelo confronto, em pleno século XX, entre dois paradigmas de carácter divergente, subjacentes aos discursos proferidos pelos diversos actores – aclarados na Ilustração 9 como sendo o *paradigma tradicional* e o *paradigma emergente* –, e os quais se retractam, respectivamente, na suposta necessidade de precocidade e de individualização de um ensino artístico de qualidade que vise a formação de futuros profissionais no domínio das artes, e na concepção de «educação pela arte» tal como ela é inicialmente definida, i.e., englobando parte daquilo que mais tarde vem a ser definido como sendo parte de

uma

PARADIGMA TRADICIONAL	PARADIGMA EMERGENTE
<p>“The number of musically gifted, or even talented, children in any area is statistically insignificant.” (AAVV, 1978: 43).</p> <p>“...el sistema educativo da por supuesto que el talento es un don hereditario que no se puede adquirir si no se tiene de nacimiento.” (Andrés, 1991: 18).</p> <p>“...depending on the precise definition, there are only about 5000 such children in the whole country [UK] or one in 2000 out of a total school population of about 10 million” (AAVV, 1978: 55).</p>	<p>“A música não é uma aptidão especial concedida a um pequeno número de eleitos; todo o ser humano tem algum potencial para entender a música.” (Gordon, 2000b: 6).</p> <p>“Todas as crianças nascem com pelo menos alguma aptidão para a música.” (Gordon, 2000b: 15).</p> <p>“Considerando todas as aptidões musicais em conjunto, aproximadamente 68 por cento das crianças têm potencialidades médias, cerca de 16 por cento têm potencialidades acima da média ou elevadas e aproximadamente 16 por cento têm potencialidades abaixo da média ou reduzidas.” (Gordon, 2000b: 16).</p> <p>“That there is much waste in human potential is substantiated by the fact that approximately half of the students with music aptitude above that of 80 percent of their peers do not receive any special music instruction in or out of school.” (Gordon, 1998: 2).</p> <p>“There is ample evidence to support that music aptitude is normally distributed.” (Gordon, 1998: 11).</p>
<p>“Farnsworth (1969) claims that Mozart’s ‘eidetic’ memory was responsible for his ability [to writing out from memory the score of Allegri’s Miserere after had listened to two church performances.]” (Sloboda, 1997: 3).</p>	<p>“What makes the composer or performer special is his rarity rather than anything fundamentally different about his mental equipment. To illustrate this point, let us take (...) the much quoted incident in the life of the young Mozart who, denied access to the score of Allegri’s Miserere, listened to two church performances and then wrote it out from memory. (...). Such an accomplishment, although by no means unique, is well beyond the capacity of most people, and has become one of a handful of legends about the apparently superhuman power of great musicians. (...). [However, an] (...) explanation [to this phenomena] is that Mozart was more adept, through experience, at doing something we all do when trying to memorise complex material; that is, to identify patterns in the material, thereby remembering groups as single units or ‘chunks’.” (Sloboda, 1997: 3-4).</p>
<p>“...parece estar provado que a música, além de ser uma das disciplinas apropriadas ao desenvolvimento da inteligência, é o meio pedagógico mais rápido e seguro para despertar e apurar certos reflexos, estimular a vida sensorial, criar quase espontaneamente auto-disciplina e desenvolver a noção do modo como se desempenha um papel benéfico em relação a um conjunto de indivíduos. É ainda (...) uma poderosa ajuda para sublimar os complexos de agressividade e ambição, metamorfoseando-os em alegria, beleza, compreensão e amor do próximo (...).” (Vasconcelos, 1971: 138).</p> <p>“...exige-se que o aluno de música seja dotado de um quociente de inteligência acima do médio, mais uma série de condições psicológicas e aptidões fisiológicas que, segundo as estatísticas, se encontram raramente reunidas no mesmo indivíduo.” (AAVV, 1971: 6).</p>	<p>“Possibly because it is known that music aptitude is normally distributed, there is a misconception that students who have high music aptitude also have high intelligence. An even more common misunderstanding, usually evidenced in programs designed for «talented and gifted students» is that students with high intelligence also have high music aptitude. The fact is that music aptitude and intelligence, or any other human trait, including normal and abnormal personalities, have almost nothing in common. At most, there is only a five to ten percent relationship between music aptitude and intelligence.” (Gordon, 1993: 7).</p>
<p>“It should be borne in mind that musically gifted children need special facilities and support at a much earlier age than is the case for any other subject, except dance. Opposition to such provision on the grounds of ‘elitism’ is, in our view, wholly misguided.” (AAVV, 1978: 34).</p> <p>“For the gifted young musician seeking a professional training, important decisions have to be taken at the age about 11. Perhaps the first prerequisite of an adequate response to the challenge of providing specialist music education is a reali-</p>	<p>“It is impossible to rule out the possibility of innate differences in musical receptivity (...). What the results do suggest is that after the age of three a child does become receptive to certain types of environmental ‘enrichment’. Before that age, immersing one’s baby in music may not help him or her become a second Mozart.” (Sloboda, 1997: 208).</p> <p>“...music aptitude is a product of both innate potential and early environmental experiences that contribute in unknown proportions to music aptitude. (...). The level of developmental music aptitude a student acquires by age nine be-</p>

<p>sation that all the familiar arguments about elitism and unfair preferential treatment that dominate so much the national education debate are quite out of place in this context.” (AAVV, 1978: 43).</p> <p>“Seria conveniente (...) prever escolas e cursos de ensino artístico integrado (...) em virtude de se ter reconhecido que as crianças mais dotadas devem receber desde muito cedo ensino específico de música e de dança a fim de terem mais probabilidades de, com menos esforço, lograrem êxito numa carreira profissional.” (Perdigão, 1989: 289-90).</p> <p>“Nos ensinamentos da música e da dança há uma educação artística e um adestramento físico específicos, que têm de iniciar-se muito cedo, na maior parte dos casos até cerca dos 10 anos, constituindo assim uma opção vocacional precoce em relação à generalidade das escolhas profissionais, que só se vêm a realizar-se cerca dos 15 ou 16 anos de idade, na entrada do 10.º ano de escolaridade.” (Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho: preâmbulo).</p>	<p>comes stabilized and remains the same throughout life.” (Gordon, 1993: 9-10).</p> <p>“There is no correct chronological age at which a student should begin studying a music instrument. Younger students learn executive skills (instrumental technique) more slowly and audiation skills more quickly than do older students. (...). There is a correct musical age, however, for a student to begin studying a music instrument.” (Gordon, 1993: 309).</p>
<p>“...not all composers have left sketches. Some composers write very little prior to the final draft. This, together with remarks attributed to such composers as Händel and Mozart has led, in some quarters, to view of their composition as a form of dictation from inspiration – the composer’s task being simply to capture them with the pen. And so, composers of fluent inspiration, such as Mozart, are contrasted with composers such as Beethoven who had to do conscious work on their material, as their sketches show.” (Sloboda, 1997: 112).</p>	<p>“This division of composers into two classes is, I believe, a gross oversimplification based on an erroneous equation of sketching with conscious compositional effort, and of inadequate attention to the details of what composers say about their own compositional processes (...).” (Sloboda, 1997: 112).</p> <p>“For Mozart, writing out was not so much dictation as the negotiation, in a planned way, of highly structured internal representation.” (Sloboda, 1997: 114).</p>
<p>“On the wider question of the nature of giftedness and talent and how to deal with it, we believe that there is much to be learnt from experiences in other areas – not just in the arts or languages or the sciences but also, because performing skill is closely associated with physical development, in non-academic areas such as sport. The skills involved may be different, but the nature of the gift itself – and its importance to the possessor – are similar.” (AAVV, 1978: 34).</p>	<p>“The potential to audiate is a matter of music aptitude. Thus, audiation is the basis of music aptitude. The extent to which one intuitively audiates essential pitches and durations in music and organizes them subjectively or objectively is a measure of one’s music aptitude. (...). Audiation is also the medium by which one achieves in music.” (Gordon, 1998: 12-3).</p> <p>“...music is, in some respects, like a language. Although many writers on music have used this analogy in a loosely metaphorical way, there is now a growing body of theory and data which make a more rigorous assessment possible.” (Sloboda, 1997: 7).</p>
<p>“...by no means all musicians have absolute pitch (AP), and a study by Sergeant (1969) shows that, among a sample of 1156 professional musicians, there was a high inverse correlation between age and commencement of musical training and the possession of AP. Almost all musicians who began training before age of six had AP, but almost none of those who began after eleven did.” (Sloboda, 1997: 176).</p>	<p>“This ability [‘absolute’ or ‘perfect’ pitch] seems to be learnable by anyone to undergo lengthy and systematic training (Brady, 1970; Cuddy, 1970).” (Sloboda, 1997: 176).</p>

Ilustração 9 – Caracterização do *paradigma tradicional* e do *paradigma emergente* subjacentes aos discursos relativos à formação artística na área da música.

«educação para a arte». Refira-se, por outro lado, que o posicionamento manifestado por Madalena Perdigão deverá ser enquadrado numa transição entre estes dois paradigmas dado esta autora afirmar, ao contrário do que tinha até aqui acontecido, que “a educação artística desin-

tegrada do sistema educativo geral não atinge a plenitude dos seus objectivos: nem poderá abranger a totalidade dos indivíduos e cada indivíduo só fragmentaria e dificilmente dela beneficiará.” (Perdigão, 1979: 233). Assim, encontrar-se-á nas afirmações desta autora, elementos que poderão ser enquadrados quer num, quer noutra, dos dois paradigmas aqui apresentados, e os quais, não definindo com clareza dois momentos históricos precisos, representam uma ruptura conceptual em curso durante a segunda metade do século XX. Refira-se ainda que, apesar da caracterização destes dois paradigmas ser efectuada tendo por base o ensino da música, parte dos pressupostos aqui expostos são transponíveis para as realidades socioeducativas encontradas em outras artes, com especial relevo para o caso da dança.

Um dos aspectos enquadrados naquilo que eu aqui defino como sendo o *paradigma tradicional* diz respeito à existência de uma suposta necessidade de precocidade nas aprendizagens musicais – precocidade esta que surge normalmente associada à ideia de que existem aptidões artísticas especiais de carácter inato –, dizendo-se que “for the gifted young musician seeking professional training, important decisions have to be taken at the age about 11.” (AAVV, 1978: 43). Contudo, se olharmos para a realidade histórica vivida na secção de música do Conservatório Nacional, vamos encontrar um discurso contraditório relativamente à idade até à qual a opção pela frequência deste tipo de formação deve ser realizada, assistindo-se efectivamente a um comportamento esquizofrénico⁷⁰ entre a afirmação discursiva desta precocidade e a realidade efectivamente vivida no terreno⁷¹. É que, se por um lado, “...o que

⁷⁰ Relativo à existência de um comportamento paradoxal entre o discurso e a prática efectuados.

⁷¹ Da análise efectuada a um universo de dez professores que actualmente leccionam na Escola de Música do Conservatório Nacional e/ou na Escola Superior de Música de Lisboa, constato que a idade com que estes efectuaram a sua primeira matrícula no 1.º ano de solfejo, como alunos, com ou sem frequência, da secção de música do Conservatório Nacional, varia entre os 10 e os 21 anos de idade, encontrando a seguinte distribuição etária: com 10 anos, dois professores; com 11 anos, três professores; com 12 anos, um professor; com 13 anos, um professor; com 19 anos, dois professores; e com 21 anos, um professor. É de referir que, entre estes, encontram-se professores das seguintes áreas: canto, formação musical, cravo, piano, contrabaixo, viola de arco, violoncelo, e classes de conjunto. Outra informação relevante neste domínio, se bem que obtida segundo uma metodologia diversa, é a que resulta da aplicação de um inquérito realizado junto de vinte e sete docentes do ensino especializado de música (Vasconcelos, 2000). Analisando as respostas dadas por estes docentes, encontramos a seguinte distribuição percentual, em termos de grupos etários, relativamente ao questionamento efectuado sobre a idade com que começaram a aprender música: até 5 anos, 18,4%; de 6 a 11 anos, 63,0%; de 12 a 15 anos, 14,8%; e, com 16 ou mais anos, 7,4%. É, no

parece estar em causa, é o facto de que a imersão precoce no domínio da música é a única forma de se conseguir uma detecção de «talentos» que possam ingressar nas fileiras restritas da excelência e da excepcionalidade performativa” (Vasconcelos, 2000: 294), de forma alguma se pode afirmar que a realidade observada nestas escolas é coincidente com esta mesma concepção de precocidade. Aliás, tentando tomar uma atitude de conciliação entre esta suposta necessidade de precocidade e a realidade quotidiana vivida na secção de música do Conservatório Nacional, Croner de Vasconcelos afirma que, “baseados em frequentes exemplos a que o dia-a-dia da escola nos habituou, insistimos na necessidade de um regime de precedências susceptível de reajustamentos após períodos relativamente curtos” (Vasconcelos, 1971: 140), recusando, desta forma – à semelhança do que acontece com outros professores deste mesmo Conservatório (Cfr. Pimentel, 1971) –, a adopção de um qualquer tipo de esquema etário rígido, consequência das propostas efectuadas em torno desta mesma precocidade.

De facto, se por um lado, o parecer ao projecto do sistema escolar, elaborado pelo Conservatório Nacional, afirma que a aprendizagem de um instrumento musical se deverá iniciar ainda antes dos catorze ou quinze anos de idade – sendo mesmo proposto, pelo parecer elaborado pela Academia de Música de Santa Cecília, a idade de 8 anos como sendo a mais adequada para o início desta mesma aprendizagem –, o que é certo é que, para além de ter sido autorizado, como é explicitamente referido num ofício de 2 de Setembro de 1970⁷² (Cfr. CN, *Dossier 9-B*), o alargamento, para os 25 anos de idade, do limite máximo para a admissão à secção de música do Conservatório Nacional, o projecto de reforma elaborado por esta instituição em 1966, previa que, as idades máximas para a admissão à primeira matrícula, fossem

entanto, de referir que esta questão pode ter sido diferentemente interpretada como correspondendo ao início de uma aprendizagem informal ou ao início de uma aprendizagem escolar, i.e., respectivamente a um processo de socialização primária ou a um processo de socialização secundária (Cfr. Berger *et al.*, 1998). De facto, estes vinte e sete indivíduos, quando questionados sobre o local onde iniciaram esta mesma aprendizagem, indicam uma das seguintes classes de resposta: ensino doméstico, 22,2%; escola de música de banda filarmónica, 22,2%; escola especializada (pública ou particular), 44,4%; e, outra, 11,1%.

⁷² Este ofício do Conservatório Nacional, dirigido ao Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, diz-nos que “atendendo à estreiteza (...) [do limite de 19 anos estabelecido pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, para o ingresso neste Conservatório], revelada pela experiência de muitos anos da sua vigência, propôs esta Direcção a Sua Excelência o Ministro o seu alargamento para 25 anos, o que foi autorizado.”

respectivamente de 25 anos, para as disciplinas de solfejo, de instrumento e de canto; de 15 anos, para o curso de bailado; e de 30 anos, para o curso de arte dramática (Cfr. Cruz, 1971). A propósito desta mesma problemática relativa à precocidade das aprendizagens artísticas nas áreas da música e da dança, e assumindo uma atitude bastante crítica relativamente à situação existente em Espanha ao nível da formação musical ministrada nos Conservatórios – dizendo que esta “...está hecha (...) para genios” e que “...el sistema educativo da por supuesto que el talento es un don hereditario⁷³ que no se puede adquirir si no se tiene de nacimiento” (Andrés, 1991: 18) –, Andrés escreve o seguinte:

La enseñanza musical recibe un tratamiento diferencial respecto a las otras enseñanzas generales. Los responsables de la administración educativa tratan de justificar esta discriminación apelando a dos supuestas características especiales que distinguen a la educación musical: Por una parte, sostienen que para estudiar música hay que empezar a muy tierna edad y, por otra, que esta disciplina requiere un adiestramiento manual muy fuerte.

Ciertamente, es mucho mejor empezar a estudiar música cuanto antes, dado que los niños más pequeños tienen una mayor capacidad de aprendizaje, y con un menor esfuerzo obtienen grandes resultados. En esto, la música no se diferencia de ninguna otra disciplina, sino que ocurre igual con todas las materias (...). Además, no es imprescindible empezar a estudiar música de niño. Cualquiera adolescente o adulto puede estudiar música y, aunque requiera por su parte un mayor esfuerzo, su motivación será sin duda mucho más firme y su dedicación más intensa, con lo cual podrá obtener resultados igualmente satisfactorios. Cualquiera edad es idónea para empezar a estudiar música, siempre que se tenga el suficiente entusiasmo (...).

(Andrés, 1991: 19)

Posicionamento semelhante a este é o assumido por Edwin Gordon, quando este autor afirma,

⁷³ Como em outras áreas, na música houve psicólogos que tentaram perspectivar a aptidão musical como sendo fruto exclusivo de factores inatos, chegando-se mesmo a pensar que a aptidão musical seguiria as lei da hereditariedade, pelo que Seashore afirma, a uma dada altura, que “there is indication that the inheritance of musical capacities seems to follow Mendelian principles” (Seashore, 1938: 345; citado em Gordon, 1998: 6). Segundo alguns autores, esta mesma perspectiva hereditária seria a explicação para o facto de, entre meados do século XVII e o século XVIII, a família Bach ter contado com cerca de cinquenta músicos. Hoje, contudo, as perspectivas normalmente aceites ao nível da psicologia da música tendem a ser mais ecléticas, até porque “...não existem provas que sugiram que a hereditariedade desempenha um papel na determinação [da aptidão musical]” (Gordon, 2000a: 65).

de uma forma categórica, que não existe uma idade cronológica ideal para se começar a estudar um qualquer instrumento musical.

Num contexto comparável ao que sucede no Conservatório Nacional a partir do ano lectivo de 1971-1972 com a colocação deste estabelecimento de ensino em regime de experiência pedagógica – na sequência do qual começa a funcionar nas suas instalações uma secção da Escola Preparatória Francisco Arruda com a intenção de aí ministrar o ensino vocacional da música e da dança em regime integrado⁷⁴ –, em Londres, a respectiva autoridade local de educação (Inner London Education Authority) “...incorporated a specially music-biased course into one of its new comprehensive schools, Pimlico, in 1971.” (AAVV, 1978: 44). Neste projecto,

primary school children from the whole Authority, with outstanding instrumental ability or potential, are invited to apply for 15 places available annually in this 10-form entry school. The children are part of the normal secondary intake and take most of their lessons in classes with their peers. They do have, however, especially timetable music activities which include individual tuition in two instruments, ensemble groups and general musicianship. Their first study is normally an orchestral instrument and the second normally the piano.

(AAVV, 1978: 44-5)

É de referir que o modelo adoptado por esta escola é idêntico àquele que à data foi pensado para os Conservatórios portugueses – através da ideia de criação dos chamados liceus artísticos –, tendo o mesmo sido desde logo instituído no Conservatório Nacional, com a criação de uma secção da Escola Preparatória Francisco Arruda, à semelhança do que já era experimentado, desde 1968, na Academia de Música de Santa Cecília. Refira-se, no entanto, que parte da controvérsia surgida no Reino Unido em torno de uma maior integração do ensino artístico profissional nas escolas regulares de ensino básico e secundário (Cfr. AAVV, 1978), baseia-se em argumentos análogos à resistência operada nesse mesmo país à generalização das *comprehensive schools*, os quais se baseiam na ideia de que a inteligência é algo de inato e imutável ao longo da vida de um indivíduo, podendo esta ser efectivamente medida através de testes padronizados. Esta perspectiva insere-se num modelo ideológico que concebe as aptidões como sendo fundamentalmente derivadas de factores inatos, dando assim “...base teórica e metodológica às práticas de orientação escolar e profissional” (Léon, 1983: 159), as quais são

⁷⁴ Este consiste na frequência, numa mesma escola, das componentes de formação geral e de formação artística.

derivadas dos estudos efectuados ao nível da psicologia diferencial:

In the post-war period there was a growing interest in diagnosing qualities of mind which, so far as the educational system was concerned, derived primarily from the need to select children at eleven for secondary schools. (...).

The crucial aspect of this theory, so far as educational provision and methods were concerned, was the belief that every child is born with a given quota of 'intelligence' which remains constant throughout his life – that this key quality is fixed and unchangeable, a direct product of genetic endowment and not subject to any educational influence.

(Rubinstein *et al.*, 1969: 11-2)

É uma ideologia deste mesmo tipo que em parte explica uma concepção que pretende ver o ensino vocacional das artes – i.e., aquele que pretende formar artistas profissionais⁷⁵ – como sendo algo de específico e não enquadrável nas escolas regulares de ensino básico e secundário. De facto, este ensino artístico é visto como sendo caracterizado por um conjunto de «especificidades» que o tornam substancialmente diferente do ensino ministrado na generalidade das restantes áreas do conhecimento. Esta é uma ideologia com uma raiz idêntica àquela que é expressa pelos opositores às *comprehensive schools*, em que os construtos de «ability» e de «giftedness» (Cfr. AAVV, 1978; Gordon, 1998; & Subotnik *et al.*, 1995) são assimilados a elevados quocientes de inteligência só encontráveis em muitos poucos indivíduos, i.e., naqueles a que nos acostumámos a chamar de génios ou, mais recentemente, de sobredotados (Cfr. Silva, 1999).

Neste sentido, o comité que redigiu o relatório de 1978, da Fundação Calouste Gulbenkian, sobre a formação de profissionais na área da música no Reino Unido, reforça a necessidade de existir, no seu entender, uma formação artística especializada – algo que é também defendido por alguns dos oradores presentes ao colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (Cfr. AAVV, 1971a), dizendo que, “descobertas na escola comum, as vocações artísticas seriam encaminhadas para a Escola Especializada, onde se desenvolveriam as suas aptidões” (Costa, 1971: 16) –, referindo que

the broad arguments in favour of a specialist music education (...) can be stated as follows:

⁷⁵ Posicionando-me neste capítulo na segunda metade do século XX, não considero aqui a concepção expressa pelo preâmbulo do Decreto de 24 de Outubro de 1901, segundo a qual o exercício de uma arte transcende o exercício de uma profissão.

- i) There is close association with similar children who can provide the stimulus of competition and example;
- ii) Orchestra, chamber music and singing are all part of the curriculum and do not left to the rush of dinner hour or the exhaustion of after school. The opportunity thus exists for developing real musicianship, as opposed to technical proficiency, through daily aural training, choral singing, training in theory, and wide discussion and listening;
- iii) There are facilities for instrumental practice during the day. This is vital for most musicians and especially string players and pianists;
- iv) Opportunities for performance are far more frequent and varied than in non-specialist schools;
- v) Master classes are taken by distinguished musicians visiting the school;
- vi) Sufficient elasticity of timetable exists to meet the essential needs of the individual pupil;
- vii) Provision can be made for boarding accommodation, which means there can be more time for music and, above all, practice within the environment of the school.

(AAVV, 1978: 56)

Com estes argumentos encontramos uma tentativa de afirmação de uma diferença, a qual é consubstanciada numa perspectiva resultante de um contexto específico – e, como tal, mutável –, não sendo esta derivada, nos termos expressos por estes mesmos argumentos, de uma inevitabilidade natural, como seria a constatação experimental sobre a existência de uma aptidão especial, inata, responsável por um elevado desempenho ao nível das artes. Esta crença numa aptidão artística especial, e a incapacidade prática e objectiva de demonstrar a sua existência real, estarão na base da recusa efectuada ao estudo científico das realidades artístico-educativas, do que resulta que “some musicians, along with other artists, have been hostile to the scientific study of their activities on the ground that any attempt to analyse the complex phenomena involved will necessary trivialise and/or misrepresent them” (Hargreaves, 1986: 6).

Assim, partindo de tudo o que foi até aqui exposto, e considerando que o aluno é o centro da abordagem da investigação por mim efectuada, a análise das rupturas e das continuidades históricas, visando a compreensão dos processos que estão na base da construção de um conceito de «especificidade» aplicado na actualidade ao ensino artístico, será realizada tendo por base os seguintes três eixos de inquirição:

- a) O eixo da **vocação/talento** artístico, no qual serão consideradas as perspectivas existentes, em cada momento analisado, relativas aos pré-requisitos necessários à realização de uma aprendizagem de índole artística;

- b) O eixo da **precocidade** necessária à realização das aprendizagens artísticas, nomeadamente nas áreas da música e da dança, onde se pretende caracterizar, em termos etários e em cada um dos momentos analisados, a população discente desta modalidade de formação;
- c) O eixo das **práticas curriculares** onde se inclui os aspectos didáctico-pedagógicos deste ensino e em que medida estes se diferenciam, ou se assemelham, às modalidades de formação em áreas não artísticas. No caso da aprendizagem de instrumentos musicais, será dado especial relevo ao facto de esta formação ser realizada em contextos de aula individual ou de aula colectiva, e ao rácio professor/alunos existente.

A opção pela utilização destes três eixos de inquirição, em detrimento de outros possíveis, resulta da análise dos autores até aqui apresentados e da tentativa de aglutinar as suas principais linhas de argumentação em torno de categorias de definição abrangente, considerando como seu elemento de ligação uma perspetivação centrada nos alunos.

1.3. MOBILIZAÇÃO DOS CONCEITOS PSICOLÓGICOS UTILIZADOS NAS ARGUMENTAÇÕES ANALISADAS

No presente capítulo irei procurar analisar algumas das ideias que estão por detrás das concepções que pretendem ver o ensino das artes como sendo algo de excepcional e de diferente em relação a outras áreas do conhecimento humano, chegando-se ao ponto de se afirmar que “the number of musically gifted, or even talented, children in any area is statistically insignificant” (AAVV, 1978: 43). De facto, associa-se o conceito de «talento artístico» à sua excepcionalidade, e até mesmo à sua raridade entre a espécie humana. No entanto, apesar de toda a controvérsia encontrada ao nível da definição do que é de facto o «talento artístico» – nomeadamente se este é inato ou adquirido –, não podemos deixar de considerar que a sua definição arrasta em si uma componente ideológica⁷⁶, a qual tende a marcar os diversos discursos encontrados. E, este mecanismo de leitura da realidade, fundado essencialmente numa componente ideológica, é ainda hoje muitas vezes utilizado em detrimento de uma análise mais abrangente que tente enquadrar os resultados mais recentes das pesquisas científicas efectuadas em áreas como a psicologia e a neurologia, as quais tendem a pôr em causa certas perspectivas que caracterizam aquilo que eu no capítulo anterior defini como sendo o *paradigma tradicional*. É neste contexto que o relatório da Fundação Calouste Gulbenkian sobre a formação de músicos profissionais (Cfr. AAVV, 1978) deverá ser lido, pois este é de carácter opinativo, e tem por base a tentativa de proporcionar uma manutenção de uma prática até aí existente no Reino Unido, nomeadamente ao nível da formação ministrada em instituições como a *Royal Academy of Music* e o *Royal College of Music* de Londres. Neste mesmo sentido, não deixa de ser sintomático a rejeição da ideia de inclusão de alunos ditos «normais» junto de alunos «musicalmente dotados» – realizada de uma forma bastante subtil –, ao se perguntar: “For example, does putting children in special schools reserved for gifted musicians help or hinder the development of their personalities?” (AAVV, 1978: 44).

Hoje tende-se a acreditar que “o comportamento não é o resultado de uma única causa, mas sim de causas múltiplas (...) [constituídas pela] hereditariedade a interagir com o meio a interagir com o tempo” (Sprinthall, *et al.*, 1993: 41). Assim, ao nível da psicologia educacio-

⁷⁶ Esta concepção de ideologia, tal como eu aqui a utilizo, tem “...duas acepções complementares: por um lado, uma representação do mundo; por outro, um discurso que tem por fim ocultar uma operação de poder.” (Léon, 1983: 160).

nal, um dos casos mais evidentes de que uma perspectiva exclusivamente inata não pode ser a explicação global do que é o «talento artístico» – e, mais concretamente, do que é a «aptidão musical»⁷⁷ –, consiste no ponto de vista assumido por Edwin Gordon, o qual, partindo da ideia de que a aptidão musical é inata, acabou por se ver obrigado a criar o conceito de «aptidão musical em desenvolvimento», uma vez que, os estudos efectuados, demonstraram que o “potencial musical [inato] (...) é afectado pela qualidade dos factores ambientais do meio, no período desde o nascimento até aos nove anos de idade, aproximadamente” (Gordon, 2000b: 149). Para além disso, este mesmo autor, tendo por base toda a investigação por si efectuada nos últimos cinquenta anos, “...acredita que a aptidão musical se distribui segundo a curva normal, à semelhança (...) [do que acontece com as] outras aptidões [humanas]” (Rodrigues, 1997: 59) – ou seja, que 68,3% dos indivíduos possuem uma aptidão musical média, que 13,6% dos indivíduos possuem uma aptidão musical acima ou abaixo da média, e que 2,2% dos indivíduos possuem uma aptidão musical muito acima ou muito abaixo da média –, não sendo esta um traço dicotómico. Refira-se que os valores assim obtidos são muito superiores aos referidos pelo relatório da Fundação Calouste Gulbenkian, onde é expressamente afirmado que existem somente “...5000 (...) [musically gifted] children in the whole country [UK] or one in 2000 out of a school population of about 10 million” (AAVV, 1978: 55), i.e., 0,05%. A confirmar-se a perspectiva defendida por autores como Edwin Gordon, constatar-se-á que “what makes the composer or performer special is his rarity rather than anything fundamentally different about his mental equipment” (Sloboda, 1997: 3). Desta forma, poderemos dizer que a sua raridade ficar-se-á a dever, antes do mais, a questões de ordem social, e não tanto a questões relacionadas com a existência efectiva de um qualquer «talento artístico» especial.

Uma das mudanças que certamente a alteração do *paradigma tradicional* para o *paradigma emergente* acabará por acarretar, consiste na necessidade de se substituir uma avaliação fundada exclusivamente em factores subjectivos, por uma avaliação fundada sobre medidas

⁷⁷ Ao longo deste trabalho, irei considerar como sendo fundamentalmente sinónimos uns dos outros, os conceitos de «giftedness», de «ability», de «dom», de «talento» e de «aptidão». Na realidade, existem diferenças entre estes, uma vez que, por exemplo, o conceito de «aptidão» pretende exprimir uma postura marcadamente objectiva ao contrário daquela que é por vezes característica das definições encontradas para os restantes conceitos aqui apresentados. No entanto, todos eles se referem a algum tipo de característica marcada por traços inatos, apesar de poderem ainda, ou não, reconhecer a influência proporcionada pelo meio, como é o caso do conceito de «aptidão musical em desenvolvimento» utilizado por Edwin Gordon.

de carácter objectivo. Pessoalmente acho por demais preocupante o seguinte episódio relatado por Edwin Gordon, o qual demonstra a fraquíssima validade presente nas avaliações efectuadas ao nível do ensino profissional da música, mesmo em países como os Estados Unidos onde existe uma cultura marcada por alguma preocupação com a objectividade:

Posso-vos dizer que, quando vivi em Filadélfia, e o Pavaroti pretendia dar bolsas de estudo para o *Curtis Institute of Music*, eu estive a observar os juizes que decidiram a quem deveriam ser atribuídas essas mesmas bolsas de estudo. Chamavam-me consultor musical e eu simplesmente desisti, pois eles estavam ali sentados como se fossem super homens apesar de não fazerem a menor ideia de como classificavam os concorrentes. E, quando me pediram para servir de consultor, eu ouvi os concorrentes durante algumas horas e pedi para falar com os juizes fazendo-lhes uma simples pergunta: «o que é que vocês procuram ouvir?»; ao que responderam: «um bom intérprete». E eu perguntei de volta: «mas o que é isso?». Responderam: «bem, toda a gente sabe»; ao que retorqui: «bem, eu não». «Bem, eles cantam muito bem». «Tudo bem, mas o que é que vocês pretendem dizer com isso; o que é que é cantar mal?». «Bem, todos aqueles que não cantam bem não conseguem cantar aqui». «Tudo bem, então todos eles cantam bem; mas como é que sabem que o concorrente número um não é tão bom quanto o concorrente número três? Qual é que é essa diferença?». «Bem, tudo o que se tem de fazer é ouvir». Eu não obtive qualquer resposta.

(Gordon, 2001: 30-1)

De facto, numa pesquisa efectuada nos Estados Unidos, constatou-se que existia “...menos de 10% em comum entre o (...) juízo efectuado num dia e o efectuado no dia seguinte” (Gordon, 2001: 30) pelos membros de júris envolvidos na avaliação de interpretações musicais. Tal constatação representa uma total ausência de validade nas classificações assim atribuídas, quer estas se destinem à selecção de alunos «musicalmente dotados», quer estas se destinem à atribuição de prémios em concursos. Reforçando a constatação obtida por esta pesquisa, existem alguns casos famosos onde os juízos efectuados vieram a se demonstrar historicamente errados. Este é o caso de Giuseppe Verdi (1813 - †1901), o qual “in June 1832 (...) applied for admission to the Milan Conservatory (...) [and] was rejected” (AAVV, 1993b: 636). Esta rejeição foi em parte derivada ao facto de, à data da sua candidatura, Verdi já ter 18 anos, quando a idade normal para a entrada neste Conservatório se situava por volta dos 14 anos.

A propósito desta introdução aos conceitos psicológicos mobilizados nas argumentações analisadas, é de referir que Rodrigues (1997), procurando estabelecer alguns elementos de reflexão em torno daquilo que considera ser uma fobia à avaliação e a necessidade que existe

em se lidar com este mesmo problema, refere:

Há várias Escolas de Música no nosso país que, devido à existência de um número limitado de vagas fazem [a] selecção de candidatos com base naquilo que dizem ser testes de «aptidão musical». Na prática, o que se faz é convocar as crianças para realizar tarefas como: cantar uma canção do seu agrado e escolha pessoal; imitação de frases rítmicas e melódicas; pedir à criança que encontre no piano dentro de uma tessitura limitada um som previamente dado; pedir que invente frases musicais.

(Rodrigues, 1997: 20)

Contudo, em todas as tarefas aqui enunciadas, “...a criança expõe predominantemente o seu nível de realização musical”⁷⁸ (Rodrigues, 1997: 20), sendo que a sua verdadeira aptidão acaba por não ser conhecida, uma vez que não é levado em conta o meio onde esta está inserida. A ideia de «aptidão musical» demonstrada por este tipo de testes – estando na esteira daquilo que Edwin Gordon critica a propósito do episódio por ele relatado em torno da selecção dos candidatos a bolsas de estudo no *Curtis Institute of Music* –, mais não é do que o reflexo de uma concepção subjectiva sobre o que é a aptidão musical, e em que esta acaba por ser definida em função do produto final obtido. Desta forma, ignora-se por completo todos os factores ambientais que podem de alguma forma influenciar o tipo de testes realizados. Na realidade, tal processo – como aquele que é aqui descrito – talvez resultasse se a aptidão artística fosse exclusivamente inata. Só que nesse caso, as escolas de ensino artístico deixariam em grande parte de ter uma razão de ser, pois o «génio» do artista encarregar-se-ia por si só de vir ao de cima na concretização da sua obra de arte. Pelo contrário, se o que é inato não tem um reflexo directo e exclusivo num dado desempenho artístico de uma criança, então o seu grau de aptidão não pode ser aferido através de uma mera prova de realização onde se ignore qual a riqueza do meio a que esta esteve previamente exposta. É esta falta de definição objectiva do conceito de «talento artístico», o processo pelo qual a ideologia subjacente às suas múltiplas operacionalizações se acaba por expressar, uma vez que os juízos efectuados pertencem quase que em exclusivo ao domínio da subjectividade.

⁷⁸ Para Edwin Gordon, a *aptidão musical* corresponde ao “...potencial para a realização musical” (Gordon, 2000a: 472), enquanto que a *realização musical* consiste no “desempenho musical [propriamente dito]” (Gordon, 2000a: 488).

1.3.1. A CONCEPÇÃO NATURALISTA DAS APTIDÕES E A GÉNESE DE UMA IDEOLOGIA

Não se pense que o conceito de «aptidão», de «talento», de «dom», ou de qualquer uma das suas outras variantes terminológicas, é um exclusivo do ensino que vise ministrar uma qualquer formação em arte. Na realidade, grande parte do século XX, no que diz respeito a questões educacionais, é marcado por uma ideia segundo a qual a aptidão é inata e diferenciada, servindo esta de justificativa “para [se] elaborar certos procedimentos diferenciais de ensino” (Léon, 1983: 160) destinados a ser aplicados a categorias específicas de indivíduos. É sobre esta mesma ideia que se irão desenvolver todo um conjunto de dispositivos que supostamente permitirão medir o grau de aptidão existente em cada indivíduo, algo que irá estar por detrás dos discursos e das práticas pedagógicas existentes – com especial relevo para o surgimento dos processos de selecção e de orientação vocacional –, justificando, desta forma, a justeza social de certas medidas discriminatórias no acesso à educação e à cultura em geral. Em torno destes debates, surge ainda a ideia de que existe uma forte influência da hereditariedade neste processo de determinação da aptidão, pois,

numa obra, datando de 1935, «O homem, esse desconhecido», Alexis Carrel, Prémio Nobel da Medicina, não hesitava em escrever: «A divisão da população de um país em diferentes classes não é o efeito de um acaso, nem de convenções sociais. Tem **uma base biológica profunda**, pois depende de propriedades fisiológicas mentais dos indivíduos. Nos países livres, tais como os Estados Unidos e a França, toda a gente teve, no passado, a liberdade de ascender ao lugar que foi capaz de conquistar. Aqueles que hoje são proletários devem a sua situação a **defeitos hereditários** do seu corpo e do seu espírito».

(Skrzypczak, 1996: 24)

Esta noção inata da aptidão dará ainda origem ao surgimento da estimativa de que “...a parte da hereditariedade, na inteligência, é de 80 por cento e que a parte do meio não ultrapassa os 20 por cento, (...) [pelo que] a escola, através dos insucessos escolares, mais não faz do que registar **as desigualdades intelectuais naturais**” (Skrzypczak, 1996: 25).

Esta ideia que atribui a factores hereditários a maior quota parte na determinação da aptidão de um dado indivíduo, tem por base os estudos efectuados sobre gémeos monozigóticos, pois, “...sendo o seu genotipo o mesmo, as diferenças que surgem entre eles são imputáveis ao meio.” (Skrzypczak, 1996: 183). De facto, tendo por base os valores constantes da Ilustração 10, verificamos que a correlação média entre os Quocientes de Inteligência dos pares de

	<i>r</i>	<i>r</i> ²
Gêmeos monozigóticos criados juntos	0,84	70,6%
Gêmeos dizigóticos criados juntos	0,59	34,8%
Gêmeos monozigóticos criados separadamente	0,72	51,8%
Irmãos e irmãs criados juntos	0,49	24,0%
Crianças não aparentadas criadas juntas	0,28	7,8%

Ilustração 10 – Correlações médias encontradas entre os respectivos Quocientes de Inteligência (Fonte: Skrzypczak, 1996).

gêmeos monozigóticos criados juntos possui o valor mais elevado ($r = 0,84$), enquanto que, para crianças não aparentadas criada juntas, este valor é o mais baixo de todos ($r = 0,28$). Segundo alguns autores, tal constatação demonstra a existência de um forte papel desempenhado pelos factores hereditários na fixação das aptidões de cada indivíduo, indo-se assim ao encontro das afirmações proferidas por Jensen (1969), segundo as quais, através da revisão de estudos de gêmeos idênticos realizados exclusivamente com crianças brancas americanas e inglesas – apesar de aplicar os mesmos valores encontrados às crianças negras –, estima que a inteligência corresponde a oitenta por cento de características hereditárias e somente a vinte por cento de características ligadas ao meio. No entanto, segundo Skrzypczk,

todos os cálculos de «herdabilidade»⁷⁹ usados por Jensen são **inutilizáveis e não interpretáveis**, visto que só teriam sentido se se conhecesse o grau de heterogeneidade genética da população estudada (caso das linhagens consanguíneas, por exemplo). Ora, no homem, não é esse o caso. Para mais, dizer, como Jensen, que a «herdabilidade» da inteligência é de 80 por cento, não significa que esta seja **hereditária** a 80 por cento; sobrando 20 por cento para o meio.

(Skrzypczak, 1996: 185)

Pelo que, considerando ser “...a afirmação de Jensen a respeito da **existência de genes da inteligência (...) desprovida de qualquer fundamento científico**” (Skrzypczak, 1996: 191), este autor acredita que “a forma comum de colocar o problema do inato e do adquirido na

⁷⁹ Para Skrzypczak, “um carácter é «herdável» quando se verifica uma certa semelhança entre pais e filhos ou, de modo mais geral, entre indivíduos possuidores de um vínculo de parentesco suficientemente próximo. (...). Contudo, o que (...) importa compreender bem é que a «herdabilidade» não nos esclarece acerca **da origem da causa desta semelhança**. Ora, (...) só o conhecimento da causa (...) [é que nos permite] qualificar um traço como **hereditário**: para a inteligência ou para a estatura, isso implicaria que se estabelecesse e explicasse o vínculo entre certos genes e as suas manifestações.” (Skrzypczak, 1996: 179-80).

inteligência, em termos de «partes» e de percentagens do genético e do meio, não tem sentido.” (Skrzypczak, 1996: 195).

É de referir que a ideia de «inato» anda muitas vezes associada à ideia de «natural», a qual, por sua vez, é passível de ser caracterizada pela noção de que o que é natural é normal; de que o que é natural faz parte da essência do homem; e de que o que é natural é divino, apesar de esta última noção ser “...cada vez mais incompreensível para o homem contemporâneo.” (Skrzypczak, 1996: 31). Refira-se ainda que “o uso da noção de aptidão assenta numa concepção naturalista do homem e da sociedade (...) [segundo a qual] o homem é dotado de características naturais, estáveis, capazes de determinar o curso da sua existência.” (Léon, 1983: 161). Esta noção de aptidão mais não é do que o resultado de um processo de laicização, o qual tende a substituir a noção de «dom emanado de Deus» por uma noção de «disposição natural», explicando, desta forma, as relações de poder estabelecidas entre os diversos actores sociais como sendo derivadas de factores que estão fora do seu controlo. Esta perspetivação naturalista das aptidões tem como consequência imediata o encarar-se como igualmente natural as categorias ou estratificações existentes na sociedade, as quais acabam por ser vistas como sendo o reflexo inevitável destas mesmas aptidões que se encontram em diferentes graus de potencialidade em cada um dos indivíduos que compõem a sociedade. Por outro lado, estas diferenças sociais acabam por ser consideradas como sendo diferenças de algo que se considera ser inato, pelo que, a associação expressa pela Ilustração 11 entre cate-

Categorias socioprofissionais	Médias do QI
Quadros superiores	140
Quadros médios	131
Nível médio com instrução do segundo grau	116
Operários qualificados do comércio e da indústria	108
Mão-de-obra semiqualficada	98
Operários especializados, serventes e operários agrícolas	85

Ilustração 11 – Médias do Quociente de Inteligência encontrado para as diversas categorias socioprofissionais (Fonte: Skrzypczak, 1996).

gorias socioprofissionais e as médias encontradas para os respectivos Quocientes de Inteligência, acaba por funcionar como um reforço ideológico em torno da ideia de manutenção destas mesmas diferenças socioprofissionais, pois crê-se que “...a hierarquia que se verifica nas sociedades ocidentais corresponde a desigualdades naturais de capacidades intelectuais”, considerando-se que “...esta selecção social (...) não se efectua em função de critérios socioeconómicos, mas sim naturais, biológicos, [e] genéticos.” (Skrzypczak, 1996: 23).

Na sua origem, a concepção naturalista das aptidões é em parte fruto da filosofia das luzes, a qual tenta integrar o homem na natureza através da laicização da noção de «dom do céu ou de Deus», substituindo-a por uma ordem de «disposição natural» das diversas aptidões. Podemos mesmo recuar no tempo, numa perspectivização mais aprofundada desta ideologia, deparando-nos “...com o idealismo de Platão, (...) [o qual] defende (...) a necessidade de manutenção das estratificações sociais”, uma vez que “...a intromissão nas funções dos outros e a mistura das (...) classes sociais causariam ao Estado o maior dano e não seria errado ver nisso um verdadeiro crime” (Léon, 1983: 167). Segundo Léon (1983), Amós Coménio (1592 - †1670) é um dos pedagogos responsáveis pelo desenvolvimento de uma concepção naturalista em que a educação é comparada à arte do jardineiro e o aluno é comparado a uma planta cujo crescimento tem de se conformar com um modelo imposto pela natureza. Esta mesma ideia reflecte-se ainda na teoria do «direito natural», defendida por Grotius (1583 - †1645), o qual afirma que “a cada ser humano estão ligadas certas faculdades inerentes à sua definição e, com elas, o dever de exercê-las segundo a sua essência” (Léon, 1983: 168). É ainda possível aproximar o surgimento da teoria do «direito natural» da ética protestante, no sentido de que “...o desenvolvimento do espírito de livre exame implica não só a extensão da instrução elementar, a fim de permitir o acesso directo aos textos sagrados, mas também o desenvolvimento das iniciativas individuais neste mundo” (Léon, 1983: 168), o que acaba por legitimar a ideia de que as aptidões dos diversos indivíduos, sendo diferenciadas, são inatas e provêm de Deus.

Esta teoria do «direito natural» irá ser apropriada, durante o século XVIII, pelos filósofos, os quais a desenvolvem segundo as mais diversas orientações dentro daquilo que a própria ambiguidade da noção de «natureza» vai permitir. Assim, esta ideia de «natureza» é assimilada, entre outras coisas, à ideia do que é inato, ao que irá corresponder a concepção de que as aptidões humanas, para além de se diferenciarem de indivíduo para indivíduo, são fundamentalmente fruto de traços genéticos hereditários, e, como tal, inatos à própria natureza humana. É esta concepção de «disposição natural», substituta da noção de «dom emanado de Deus», que irá ser aproveitada pela burguesia consoante as suas necessidades de afirmação, sendo que, perante a nobreza, opõe o seu mérito pessoal – o qual, contudo, deriva das próprias disposições naturais dos indivíduos –, ao direito divino e aos privilégios resultantes da posição social, ao mesmo tempo que, perante o povo, procede de forma contrária, opondo a ordem imutável das coisas aos desejos e tentativas de promoção social e cultural deste. É neste complexo clima ideológico e científico que surge, durante a segunda metade do século XIX, a psicologia diferencial, a qual, através do desenvolvimento dos testes psicométricos, procura

medir o potencial de aptidão existente nos indivíduos, dando assim resposta prática a uma ideologia que concebe as diferenças sociais como sendo o resultado directo de diferenças naturais, i.e., inatas. O surgimento destes estudos irá ser fortemente marcado pela teoria da evolução das espécies de Charles Darwin (1809 - †1882), pela concepção evolucionista de Herbert Spencer (1820 - †1903) – segundo a qual a teoria da evolução das espécies de Darwin é extensível a todo o universo do conhecimento humano –, e pelos trabalhos de Gregor Johann Mendel (1822 - †1884) sobre a hereditariedade. Provavelmente terá sido Francis Galton⁸⁰ (1822 - †1911), primo de Charles Darwin, quem pela primeira vez, por volta de 1870, terá aplicado a teoria da evolução das espécies ao estudo das diferenças encontradas entre os diversos indivíduos, sendo por muitos considerado como o pai da psicometria e do eugenismo.

No entanto, estes primeiros estudos sobre as aptidões humanas não poderão deixar de ser enquadrados nas condições sociais e políticas existentes durante a segunda metade do século XIX, dado que “a doutrina da selecção natural, triunfo do acaso, das rivalidades e das hecatombes, exprimia, mais (...) [do] que a ciência de uma época, a mentalidade de uma sociedade” (Léon, 1983: 176). Desta forma, com o início do século XX, “...a concepção naturalista da aptidão tem o seu lugar num conjunto coerente, que tem uma teoria (a genética mendeliana), [as] técnicas (os testes e os instrumentos estatísticos) e [as] práticas sociais (a selecção e a orientação).” (Léon, 1983: 176). É nos, pois, possível compreender que, se por um lado, podem existir diferenças inatas e até mesmo derivadas de caracteres hereditários, o que é certo é que grande parte das diferenças sociais construídas sobre uma base que concebe a existência de aptidões diferenciadas nos diversos indivíduos – ou que determinadas actividades, como as artísticas, se encontram reservadas a um número muito pequeno de indivíduos portadores de um conjunto de aptidões especiais, e, até mesmo, excepcionais –, tal visão não deixa de ser um construto alicerçado em crenças milenares – nomeadamente, em crenças religiosas –, com as quais se pretende perpetuar um conjunto de relações de poder socialmente estabelecidas que são legitimadas como sendo algo de natural e, como tal, imutável perante a intervenção humana. Neste contexto, será relevante considerar que, as diferenças encontradas

⁸⁰ Galton acredita que o génio é um carácter hereditário e que se encontra fundamentalmente entre os britânicos, chegando a utilizar a sua própria família como principal prova desse facto. Na sua obra *Hereditary Genius*, publicada em 1869, vai postular sobre a lei da regressão, segundo a qual sustenta que a capacidade dos filhos de progenitores que se desviem da média considerada como padrão, vão também apresentar esse mesmo desvio se bem que com um menor valor do que os seus pais.

entre as médias do Quociente de Inteligência por categorias socioprofissionais (Cfr. Ilustração 11), poderão eventualmente se ficar a dever a questões ligadas ao próprio meio – as quais permitirão, ou não, o desenvolvimento de determinadas capacidades intelectuais –, e não à transmissão de caracteres hereditários. Daqui se vê a importância conceptual da distinção efectuada por Skrzypczak (1996) entre o que é «hereditário» e o que é «herdado», pois dizer que um dado carácter é herdado não quer dizer que este mesmo carácter seja hereditário ou, pelo menos, inato, pois a «herdabilidade» pode-se efectuar através do próprio meio.

1.3.2. DIFERENTES PERSPECTIVAS CONCEPTUAIS SOBRE A APTIDÃO MUSICAL

Os estudos efectuados no domínio da aptidão musical têm seguido de perto as tendências dos trabalhos realizados no âmbito da psicologia sobre o estudo da aptidão. Como refere Rodrigues, “é interessante notar, através da História da Psicologia, que os primeiros trabalhos da ciência emergente foram também os primeiros trabalhos do capítulo da Psicologia da Música.” (Rodrigues, 1997: 28). De facto, os estudos sobre a hereditariedade do talento consagrados na obra de Francis Galton, *Hereditary Genius*, incluíram o estudo de 120 músicos como parte da amostra utilizada, pelo que, ao longo dos tempos – seguindo, neste domínio, as tendências emergentes dentro dos estudos psicológicos em geral –, a aptidão musical tem sido perspectivada quer como o produto de caracteres inatos, quer como o produto de caracteres adquiridos através da interacção com o meio. Refira-se, a este propósito, que, mais recentemente, numa obra que pretende ser “...an important contribution to the literature in two fields – those of gifted education and educational research” (Subotnik *et al.*, 1995: xiii), o estudo do talento é efectuado tendo por base, em dois dos artigos aí apresentados (Davidson *et al.*, 1995; & Scripp *et al.*, 1995), o estudo da aptidão musical, facto este que por si só demonstra a importância que tem sido dada, no âmbito da psicologia, ao seu estudo.

Há ainda que considerar um outro debate que se situa entre aqueles que defendem o que se pode designar como sendo uma concepção analítica da aptidão musical – segundo a qual a aptidão musical é constituída por um conjunto de dimensões independentes entre si –, e aqueles que defendem o que se pode designar como sendo uma concepção global da aptidão musical – segundo a qual a aptidão musical deverá ser entendida como um todo indivisível, i.e., como uma *gestalt*. Tais perspectivas encontram eco ao nível dos estudos psicológicos efectuados em outras áreas, como seja, nos estudos efectuados por Charles Spearman no início do século XX – o qual pressupõe que a inteligência era constituída por dois factores –,

ou, mais recentemente, através da abordagem factorial de J. P. Guilford – o qual “...apontou a possibilidade de a inteligência ser constituída por 120 traços identificáveis separadamente” (Sprinthall *et al.*, 1993: 420) –, quando “nos primórdios da psicologia, muitos autores partiam do pressuposto de que a inteligência é um traço unitário” (Sprinthall *et al.*, 1993: 419). Indo um pouco mais longe, na continuação de uma abordagem factorial da inteligência, Gardner (1995) propõe que todo o conceito de Quociente de Inteligência seja questionado e substituído por uma Teoria das Inteligências Múltiplas, na qual se incluem, de uma forma independente, a Inteligência Musical⁸¹, a Inteligência Corporal-Cinestésica, a Inteligência Lógico-Matemática, a Inteligência Linguística, a Inteligência Espacial, a Inteligência Interpessoal, e a Inteligência Intrapessoal. Contudo, só a inteligência em geral é que é aqui perspectivada de uma forma factorial, uma vez que cada uma das suas sete inteligências são aparentemente entendidas como se de uma *gestalt* se tratasse.

Segundo Gordon (1998), o debate histórico entre os inatistas⁸² e os empiristas⁸³ teve, provavelmente, uma maior influência directa sobre a educação musical do que qualquer outro conceito, tornando-se numa das questões centrais nos debates travados durante as primeiras décadas do século XX. Em torno destes debates, “European psychologists, many of whom were not musicians but were fascinated by what they called musical genius, began to investigate the enigma of «musicality» toward the turn of the (...) [nineteenth] century.” (Gordon, 1998: 6). Em alguns dos estudos então realizados, surge o conceito de talento – i.e., de *giftedness* –, assumindo-se que este “...is collateral with, if not dependent on, high general intelligence” (Davidson *et al.*, 1995: 157). Esta é a razão pela qual os estudos sobre a sobredotação tendem ainda hoje a incluir o estudo do «génio musical» (Cfr. Subotnik *et al.*, 1995), construindo-se por vezes uma forte associação intrínseca entre estes dois conceitos. Segundo o modelo teórico adoptado por alguns destes estudos, o «génio musical» será constituído pelo cruzamento de três círculos distintos, constituídos pelo talento individual, pelo contexto cultural, e pelas condições do meio (Davidson *et al.*, 1995), sem que, contudo, esse conceito de

⁸¹ Segundo Gardner (1995), as evidências trazidas por “...certas populações especiais, como a das crianças autistas que conseguem tocar maravilhosamente um instrumento musical mas não conseguem falar, enfatizam a independência da inteligência musical.” (Gardner, 1995: 22-3).

⁸² Os inatistas defendem que as principais razões responsáveis pelo nível de aptidão demonstrado por um dado indivíduo são de origem inata, nomeadamente de origem genética ou mesmo hereditária.

⁸³ Os empiristas defendem que o meio é o principal responsável pelo nível de aptidão demonstrado por um dado indivíduo.

«génio musical» seja operacionalizado enquanto algo de mensurável e quantificável.

Entre os autores que consideraram ser a aptidão musical originária de caracteres inatos, e até hereditários, encontramos autores como Carl Stumpf, Tom Hatherly Pear, Geza Révész, Hans Rupp, Carl Seashore, entre outros. É de referir, no entanto, que entre aqueles que assumem uma concepção fundamentalmente empirista da aptidão musical, encontra-se um violonista e pedagogo Japonês, Schinichi Suzuki, o qual apresenta uma proposta pedagógica para a formação de virtuosos pensada inicialmente para o ensino do violino e mais tarde aplicada ao estudo de outros instrumentos. Esta proposta pedagógica tornou-se bastante popular durante a década de 1960, quando grandes grupos de crianças muito novas foram utilizadas em demonstrações públicas visando a disseminação das suas ideias educacionais. Para Suzuki, “...all children (...) [have] the potential for excellence and that, in many instances, this potential remained undeveloped” (Labuta *et al.*, 1997: 114). Suzuki é ainda da opinião que “...the only superior quality any child can have at birth is the ability to adapt itself rapidly and with sensitivity to its environment (...) [suggesting] that should children not demonstrate the very best in music achievement, neither their personality nor their potential is at fault. Rather, their musical environment is lacking in quality.” (Gordon, 1998: 7-8). Convém, no entanto, referir que, até hoje, nem os inatistas, nem os empiristas, provaram ter exclusivamente razão, até porque

the results of some (...) studies, (...) indirectly suggest that innate qualities might not be the sole basis of music aptitude. The many exceptions to the rule, such as Toscanini, Rubenstein, Schnabel, and Gershwin, whose parents were found to be less musical than they, seem to bear out the environmental theory. Further, that the offspring of some musical parents were found to possess only limited musicality also favors the nurture theory⁸⁴. If, however, the nurture theory is correct, children with low music aptitude who hear music produced by their musical parents in the home should become musical, but if the nature theory and heredity theories⁸⁵ are correct, musical parents should have given birth only to musical children. To resolve this apparent conflict, then, it might seem reasonable to conclude that music aptitude is a product of both innate potential and musical exposure.

(Gordon, 1998: 7)

Desta forma, a postura assumida por Edwin Gordon acaba por ser aquela que é hoje em dia

⁸⁴ Isto é, a teoria empirista.

⁸⁵ Isto é, a teoria inatista.

aceite pela generalidade dos psicólogos (Cfr. Skrzypczak, 1996; & Sprinthall *et al.*, 1993), segundo a qual as aptidões de um dado indivíduo são o resultado de uma interacção complexa entre o inato, o meio, e o tempo, sem que seja de todo possível quantificar separadamente o grau de influência de cada um destes três factores.

Na esteira do que tem acontecido deste Francis Galton relativamente ao desenvolvimento de testes psicométricos destinados a quantificar o potencial intelectual de cada indivíduo, a medição do potencial musical tem igualmente preocupado muitos destes psicólogos, entre os quais “...tem-se o exemplo de Stumpf, que em 1880 chegou mesmo a elaborar um conjunto de testes destinados a discriminar entre músicos e não músicos.” (Rodrigues, 1997: 28). Praticamente até aos últimos anos – com o desenvolvimento, no que diz respeito ao estudo da aptidão musical, do conceito de «aptidão musical em desenvolvimento» (Gordon, 2000a; & Gordon, 2000b) – que os defensores da utilização de testes psicométricos consideraram ser os caracteres inatos e hereditários os grandes responsáveis pelas aptidões por estas medidas. Algo de semelhante vai acontecer ao nível do estudo da aptidão musical, onde se assiste, desde 1919 – com a publicação de *The Seashore Measures of Musical Talent* –, ao desenvolvimento de diversos testes estandardizados (Cfr. Rodrigues, 1997). Refira-se que, na actualidade, “...os testes elaborados por [Edwin] Gordon são (...) aqueles que a literatura especializada concede maior reconhecimento.” (Rodrigues, 1997: 31).

Contudo, autores há que se posicionam numa perspectiva contrária à utilização de instrumentos psicométricos, afirmando que “...devemos nos afastar totalmente dos testes e das correlações entre os testes, e, ao invés disso, observar as fontes de informações mais naturalistas a respeito de como as pessoas, no mundo todo, desenvolvem capacidades importantes para seu modo de vida.”⁸⁶ (Gardner, 1995: 13). Assim, para Gardner, “um indivíduo é «talentoso» se é «promissor» em qualquer domínio (...) [sendo que] o termo *prodígio* será aplicado a um indivíduo de precocidade incomum” (Gardner, 1995: 53), pelo que se assiste com este autor à manutenção de alguns dos traços que eu caracterizei como estando incluídos no *paradigma tradicional* e segundo os quais existe uma forte associação entre a precocidade e o conceito de «génio musical». Aliás, o próprio Gardner não parece ter propriamente como sua intenção o demarcar-se deste posicionamento visto “...utilizar o caso de Mozart para (...) dois

⁸⁶ A crítica aqui efectuada por Gardner (1995) tem que ser circunscrita à realidade concreta dos Estados Unidos onde, segundo o autor, existe um recurso excessivo aos processos formais de testagem em detrimento de uma avaliação mais centrada nos contextos específicos de aprendizagem dos alunos.

propósitos: (1) esclarecer a natureza da terminologia que usamos ao falar sobre indivíduos excepcionais e (2) introduzir uma perspectiva particular trazida por (...) [ele] à ária dos talentos ou dons humanos.” (Gardner, 1995: 45). Desta forma, a perspectiva actualmente defendida por Edwin Gordon acaba por ser aquela que, partindo na sua génese de um substrato ideológico caracterizado por aquilo que eu defino como sendo o *paradigma tradicional*, acaba por pôr em causa alguns dos traços ideológicos que o caracterizam, forçando a emergência de um novo paradigma em torno daquilo que poderemos considerar ser a aptidão musical. Isto até porque, como iremos observar na terceira parte deste trabalho, a precocidade não parece ser uma característica predominante entre a população discente do Conservatório de Lisboa ao longo dos séculos XIX e XX, contrariando, pelo menos ao nível deste caso concreto, algumas das perspectivas referidas no âmbito do *paradigma tradicional* relativamente à aptidão musical.

Sem querer entrar em demasiados pormenores sobre as diversas teorizações apresentadas no âmbito da aptidão musical ao longo dos séculos XIX e XX – pois tal será desnecessário para a análise histórica por mim efectuada ao longo deste trabalho –, poder-se-á afirmar que, à semelhança do que acontece com a psicologia educacional em geral, a psicologia da aprendizagem musical tem sido fortemente marcada pelos confrontos entre “os práticos das medidas (...) [que são], na sua grande maioria, defensores da hereditariedade”, e “os teóricos da aprendizagem [que são], salvo raras excepções, (...) comportamentalistas (...) defensores do meio.” (Sprinthall *et al.*, 1993: 34). É neste debate ideológico que temos que perspectivar os discursos encontrados ao nível do ensino profissional da música – e do ensino das artes em geral –, o qual, ao nível das práticas existentes no nosso país, se tem demonstrado desfasado das ideias educacionais mais recentes, uma vez que existe ainda um predomínio de uma concepção inata da aptidão musical – quando esta perspectiva já se encontra em parte arredada de outras áreas educacionais –, algo que se reflecte na concretização de diferentes vias paralelas de ensino artístico, dizendo-se que, por oposição à educação artística genérica “...destinada a todos os cidadãos, independentemente das suas aptidões ou talentos específicos” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 7.º), o ensino vocacional artístico “...consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos” (Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro: art. 11.º). É esta perspectiva que nos permite compreender alguns dos discursos existentes na actualidade sobre a «especificidade» do ensino artístico, os quais, tentando defender interesses corporativos, alegam, entre outros aspectos, construtos psicológicos. É com base nestes argumentos, tomando por ponto de partida para o estudo

efectuado uma perspectiva histórica, que eu me proponho analisar os diversos discursos⁸⁷ proferidos sobre educação e arte no âmbito da pesquisa por mim realizada para este trabalho.

⁸⁷ O conceito de «discurso» é aqui encarado no seu sentido mais lato. Para mim, este conceito refere-se a uma construção do real expressa quer em palavras, quer em actos, pelos diversos actores envolvidos nos factos históricos analisados.

1.4. APRESENTAÇÃO DA PERGUNTA DE PARTIDA PARA A INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA EFECTUADA

Partindo do pressuposto que um “...mesmo universo global pode ser interpretado de diversas maneiras, dependendo dos interesses concretos adquiridos dentro da sociedade em questão” (Berger *et al.*, 1998: 167), na qual “...as realidades (...) são apreendidas como construções históricas e quotidianas dos actores individuais e colectivos” (Corcuf, 1997: 22), e onde a socialização primária, constituída por “...um processo dialéctico (...) composto de três momentos, exteriorização, objectivação e interiorização” (Berger *et al.*, 1998: 173), faz “...aparecer como necessidade o que de facto é um feixe de contingências” (Berger *et al.*, 1998, 181), é meu objectivo primordial, com o presente trabalho de investigação, compreender como se efectuou, especificamente no caso português, a construção do conceito de «especificidade» hoje presente nos discursos promovidos por grande parte dos actores do ensino vocacional artístico, com muito especial relevo para a área da música. Refira-se que este conceito de «especificidade» aqui por mim utilizado – o qual se caracteriza por um «sentimento de diferença» que estes actores têm relativamente ao que consideram ser as realidades socioeducativas existentes em outras áreas do conhecimento –, tem levado ao surgimento de realidades aparentemente paradoxais – como seja a ideia de que, ao nível da música e da dança, existe a necessidade de se prover a condições especiais de aprendizagem numa idade bastante precoce, quando a realidade efectivamente observada no terreno não corresponde a esta ideia⁸⁸, ou que o número de indivíduos dotados das capacidades artísticas necessárias ao prosseguimento de uma carreira artística é estatisticamente insignificante –, ao mesmo tempo que

⁸⁸ A título de exemplo, é de referir que, na Escola de Música do Conservatório Nacional durante o ano lectivo de 1998-1999 – ano em que exerci funções directivas nesta escola –, 61,5% dos alunos matriculados tinham uma idade igual ou superior a 18 anos, o que, considerando o facto de se tratar de uma escola de ensino básico (2.º e 3.º ciclos) e secundário, não é minimamente condizente com esta mesma ideia de precocidade. Neste mesmo sentido aponta um inquérito por mim realizado, durante o primeiro trimestre de 1999, a uma amostra de setenta e cinco alunos desta escola, em que “...só 13,1% dos alunos de Formação Musical, e 12,1% dos alunos de Instrumento (...), é que podem ser considerados como tendo começado a frequentar estas disciplinas dentro da faixa etária expectável” (Gomes, 2000: 150) em função daquilo que se encontra previsto pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, i.e., em função de uma opção vocacional precoce à entrada do 5.º ano de escolaridade.

se assiste a um forte aumento da população discente que procura este tipo de formação, quando a rede de ensino vocacional de música é constituída, na sua esmagadora maioria, por escolas patrocinadas pelo sector particular e cooperativo⁸⁹, e quando, no caso da dança, o ensino desta arte se reduz praticamente a uma única escola pública.

Encontrando-se, ainda hoje, as ideias de precocidade e de genialidade fortemente presentes nas concepções existentes na nossa sociedade quando se fala das artes ou da formação de artistas, ao nível da música criaram-se alguns mitos em torno de algumas personalidades que foram de alguma forma marcantes na história da música ocidental dos últimos séculos. Neste domínio, encontramos a ideia de genialidade em Mozart, idolatrado como a personificação do ideal romântico de um músico dotado daquilo que alguns chamam de *giftedness*, i.e., de «talento artístico». De facto, parece ser possível encontrar em Mozart os principais ingredientes desta tipificação de um génio musical, como sejam, a sua extrema precocidade musical, e o facto de este ter vivido parte da sua vida adulta rodeado da mais extrema pobreza – pobreza essa que vai mais tarde ser associada a este mesmo construto de «talento artístico» –, encarando-se o exercício de uma qualquer arte como se de um novo tipo de sacerdócio se tratasse. Sem pessoalmente querer entrar em discussões sobre se de facto Mozart foi o maior músico do seu tempo, ou se outros o suplantaram, como seria o caso de Haydn – personalidade indiscutivelmente de primeiro plano na história da música ocidental, mas que não parece estar rodeada da mesma aura mítica em torno do seu talento musical⁹⁰ –, o que é certo é que

⁸⁹ A este propósito, refira-se que no ano lectivo de 1996-1997 existiam em Portugal continental seis escolas públicas contra cinquenta e nove escolas particulares e cooperativas de ensino vocacional de música, às quais acresciam ainda nove escolas profissionais que ministravam cursos nesta mesma área de formação (Cfr. AAVV, 1997: 75-8).

⁹⁰ De um ponto de vista estreitamente musical, pode ser defendida a ideia de que Franz Joseph Haydn (1732 - †1809) foi um compositor bastante mais relevante do que Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - †1791). De facto, comparando a obra destes dois compositores, iremos encontrar uma maior sofisticação musical em Haydn do que em Mozart, sendo este último portador de uma grande simplicidade, e diria mesmo de alguma ingenuidade, na apresentação e no tratamento das suas ideias musicais. Contudo, é preciso também, e sob este mesmo aspecto, não deixar de considerar que se, por um lado, Haydn estará ainda, de um ponto de vista estritamente musical, mais ligado ao barroco, por outro lado, Mozart é por excelência o representante de um novo estilo musical – caracterizado pela exigência de uma maior simplicidade –, o qual, na história da música ocidental, ficará conhecido por classicismo (de 1770 a 1800 ou 1830).

Mozart – e em parte também Johann Sebastian Bach⁹¹ (1685 - †1750) – tem sido apresentado como sendo a personificação deste mesmo génio musical. Talvez por isso mesmo, Norbert Élias ter-lhe há dedicado a sua derradeira obra, na qual tenta demonstrar como grande parte daquilo que hoje reconhecemos como sendo a genialidade de Mozart mais não é do que o produto de uma construção social, pois

observando (...) [o] período [de 1756 a 1777] de [uma] forma mais atenta, dissipa-se a ideia (...) que o «génio» já existia e que, independentemente da experiência da juventude e seguindo apenas as suas leis interiores, alcançava finalmente a maturidade em obras como Dom Giovanni ou a Sinfonia Júpiter. Torna-se então claro que a singularidade da sua infância e dos seus anos de aprendizagem está inseparavelmente relacionada com as singularidades da pessoa Mozart às quais se refere o conceito de génio.

(Élias, 1993: 83)

Na realidade, Mozart acaba por não ser mais do que a continuidade de uma prática presente ainda na sua época, na qual era comum “...a precocidade da música e da dança na educação dos homenzinhos (...) [explicando-se] assim (...) a frequência, nas famílias de profissionais, daqueles a que hoje chamaríamos pequenos prodígios, como Mozart em criança” (Ariès, 1988: 95). Esta prática ir-se-á tornar cada vez mais rara, pelo que “tais casos (...) passarão (...) a parecer mais prodigiosos, à medida que se atenuar ou desaparecer a familiaridade com a música, mesmo nas suas formas elementares ou abastardadas” (Ariès, 1988: 95-6). Como exemplo deste tipo de prática, não deixa de ser sintomático a descrição efectuada por Heroard, médico do futuro Rei Luís XIII, o qual nos relata que o pequeno príncipe, “com um ano e cinco meses, (...) «toca violino e canta ao mesmo tempo»” (Ariès, 1988: 95), algo que mais não é do que aquilo que se pretende ver a propósito da genialidade de Mozart, e que hoje provavelmente não consideraríamos ser uma descrição objectiva e factual da realidade observada.

Mesmo a ideia de que a aprendizagem de um instrumento musical se deve iniciar numa idade bastante precoce, dizendo, por exemplo, que, quando eram crianças, começaram a estu-

⁹¹ A família Bach, que contou, entre meados do século XVII e o século XVIII, com cerca de cinquenta músicos, tem sido utilizada tanto por aqueles que defendem uma perspectiva inatista das aptidões musicais – dizendo que um número tão significativo de músicos dotados se ficaria a dever a factores de ordem inata e, até mesmo, hereditária –, como por aqueles que defendem uma perspectiva empirista das aptidões musicais – os quais enfatizam o ambiente musical como sendo o grande responsável por este tão grande número de músicos dotados no seio de uma mesma família.

dar piano com apenas três anos de idade – discurso ainda hoje observável em algumas pessoas oriundas de um extracto social mais elevado que tiveram uma educação de índole burguesa em regime de ensino doméstico ou particular –, para além de, provavelmente, nem sempre corresponder a uma descrição fiel e objectiva dos factos ocorridos, esta afirmação mais não é do que o reflexo de um produto ideológico enraizado no facto de que “o pai de Mozart, também músico, ensinou provavelmente o filho a tocar piano quando este tinha apenas três anos” (Élias, 1993: 85), acreditando-se ser esta a única forma de se reproduzir um novo Mozart. Contudo, tal atitude pretensamente pedagógica não é originária de uma qualquer constatação experimental, mas tão só da mitificação de um ídolo, no qual se acaba por confundir entre os diversos planos de uma mesma realidade observada, i.e., entre um plano de índole sociológica e um plano de índole pedagógica. Por outro lado, e contrapondo-se a esta mesma perspectiva tradicional sobre a aprendizagem musical, há hoje outras concepções das quais resultam uma diferenciação entre um tipo de aprendizagem musical caracterizado, em Edwin Gordon, pelo construto de «audiação»⁹², e uma aprendizagem específica de um qualquer instrumento musical. Desta forma, a genialidade de Mozart, enquanto compositor, estaria mais enraizada no desenvolvimento da sua «audiação» do que na aprendizagem de um qualquer instrumento musical, de onde se poderá, eventualmente, considerar a irrelevância de este ter começado a estudar piano aos três anos de idade.

Um outro aspecto a ponderar será a ideia de que existe alguma diferenciação qualitativa, com reflexos pedagógicos, entre aquilo que alguns designam por um «percurso profissionalizante» – no qual “...a escola deve dar «uma formação de elevado nível técnico (...) que possibilite ao aluno seguir a carreira de músico profissional de forma realista e segura” (Folhadela *et al.*, 1998: 33) –, e por um «percurso de amadores» – no qual “...a escola deve dar uma formação de carácter mais geral que contribua para a formação de «ouvintes com capacidade crítica aprofundada», «de um público consciente» e «de músicos praticantes não profissionais»”⁹³ (Folhadela *et al.*, 1998: 34). Na realidade, tal divisão, sendo de cariz eminentemente

⁹² Este autor define o construto de audiação (no inglês, *audiation*) como sendo a compreensão mental da música cujo som não está, ou pode nunca ter estado, fisicamente presente. Esta não é imitação nem memorização, havendo seis estádios e oito tipos de audiação (Cfr. Gordon, 1993; Gordon, 2000a; & Gordon, 2000b).

⁹³ A ideia de que, o *percurso de amadores* se destina, entre outras coisas, à formação de «músicos praticantes não profissionais», contém em si mesmo a crença na excepcionalidade das aptidões artísticas, pois pressupõe que só os detentores de uma aptidão artística excepcional é que estarão em

sociológico, não condiciona por si só o tipo de aprendizagem efectuada, ao mesmo tempo que contribui para a confusão efectuada entre os planos sociológico e pedagógico. Tal categorização poderá ser ainda reveladora de um anacronismo se aplicada a outras épocas históricas: é que, antes do surgimento da ópera, no início do século XVII, assistimos a uma prática onde os intérpretes são essencialmente os próprios fruidores da música, não se podendo falar de uma prática verdadeiramente profissional. De facto, atendamos à seguinte passagem:

Já não temos hoje ideia do lugar que a música, a música e a dança, ocupavam na vida quotidiana. [Thomas Morley (1557 ou 1558 - †1602),] (...) autor de uma *Introduction to practical music*, publicada em 1597, conta de que modo as circunstâncias o tornaram músico. Tinha ido a um jantar: «Quando a ceia terminou e, segundo o costume, foram trazidas partituras para a mesa, a

condições de poder aspirar, «de uma forma realista e segura», ao exercício de uma actividade profissional no domínio da música. Contudo, não me parece ser possível postular sobre a existência de uma qualquer relação de causa efeito como aquela que é aqui subentendida, pois, para além da discussão essencialmente política e ideológica em torno do carácter inato ou adquirido destas mesmas aptidões (Cfr. Gage *et al.*, 1979; Gordon, 1998; Rodrigues, 1997; Skrzypczak, 1996; & Sprinthall *et al.*, 1998), atendendo à sua definição sociológica, nada obriga a que o desempenho de um «amador» seja inferior ou superior ao desempenho de um «profissional». Refira-se que esta mesma ideia é partilhada por músicos como Benjamin Britten (1913 - †1976), o qual se “...recusa em admitir a cisão habitual entre o profissional e o amador, dando a este último todas as oportunidades para poder praticar música” (Bosseur *et al.*, 1990: 105). Por outro lado, na procura da definição sobre o que é um músico «amador», associando o carácter perjurativo que este termo ganhou a partir do século XIX com a mudança ocorrida entre uma prática musical colectiva para uma prática musical individual – algo que surge da emergência do conceito de «génio musical» –, José Luiz Silva refere o seguinte: “Se, pelas oito e meia da noite, você encontrar alguém muito apressado sobraçando uma caixa de violino, com a parte mais larga para a frente, pode apostar a sua vida em como não é nenhum profissional (...) mas alguém que toca para seu prazer, um amador. (...). Amadores são os que fazem alguma coisa só pelo prazer de fazer, e não porque são a isso obrigados. (...). Sòmente a partir do século XIX se começou a torcer o nariz ao usar tal termo. Mas há que distinguir entre o aldrabão, o pseudo-amador, e o verdadeiro entusiasta. Que terrível palavra para definir e que dificuldade em distinguir os verdadeiros devotos da música! «Músico amador»... o que isto significa! «Um amador da música», diz você?” (Silva, 1943: 7-8). Procurando por fim elaborar uma distinção entre estas duas categorias, este autor conclui com algum sarcasmo, dizendo: “Esforçando-se por «fazer música» assim se distinguirão melhor os verdadeiros amadores dos outros músicos: êles são mais «os que fazem música» do que «músicos».” (Silva, 1943: 8).

dona da casa indicou-me uma delas e pediu-me muito seriamente que a cantasse. Vi-me obrigado a apresentar mil desculpas e a confessar que não sabia; todos pareceram então surpreendidos e alguns murmuraram até, perguntando onde teria eu sido educado.» Se a prática familiar e popular de um instrumento ou do canto era talvez mais divulgada na Inglaterra isabelina, era também comum em França, na Itália, na Espanha, na Alemanha, segundo um velho costume medieval que, apesar das transformações do gosto e dos aperfeiçoamentos técnicos, se manteve até aos séculos XVIII-XIX, mais cedo ou mais tarde conforme as regiões. (...). Vigorava então nos meios nobres e burgueses, onde os grupos gostavam de se fazer representar no momento de um concerto de câmara. Vigorava também nos meios mais populares, camponeses, ou mesmo indigentes, onde se tocava gaita de foles, sanfona, ou rabeca a acompanhar as danças (...).

(Ariès, 1988: 118)

As práticas musicais aqui relatadas por Philippe Ariès, não se referindo àquilo que hoje certamente designaríamos como sendo uma prática «profissional», correspondem a contextos onde a música era uma realidade quotidiana da vida das pessoas. Estas práticas musicais cabem na definição de uma prática «amadora» (Cfr. AAVV, 1993a), apesar da única prática «profissional», ao nível da música, que nesta época se poderá eventualmente considerar, é aquela que é efectuada dentro da própria Igreja, e, mesmo aí, é discutível se a definição sociológica de profissão (Cfr. Giddens, 2000) poderá ser aplicada. Penso que não é por demais lembrar que, há cerca de um século atrás, Vicent d'Indy dizia que «a arte musical não pode ser uma profissão», o que por si só demonstra a existência de uma construção social por detrás desta mesma dicotomia, a qual, sendo redutora enquanto dispositivo conceptual de análise, mais não é, na sua afirmação hoje efectuada, do que o reflexo de um paradigma em crise, i.e., daquilo que eu defino como sendo o *paradigma tradicional*.

Assim, com o presente trabalho, é minha intenção averiguar qual a representação efectiva do discurso relativo à ideia de «especificidade» – tal como ele emerge na sequência do projecto de reforma do ensino artístico de 1971 – na realidade histórica existente ao nível do ensino vocacional artístico⁹⁴ ao longo dos séculos XIX e XX, e até que ponto as questões ideológicas enformam o discurso produzido pelos diversos actores neste envolvidos. No sentido de evitar o anacronismo que poderia eventualmente resultar da projecção do conceito de «especificidade» em épocas anteriores ao seu surgimento, o estudo da sua emergência será

⁹⁴ Deste estudo deixo intencionalmente de fora as realidades existentes ao nível das escolas primárias e dos liceus, focando a minha atenção em escolas cujo objectivo primordial é o de ministrar uma formação nas áreas da música, da dança e do teatro.

realizado através de uma análise que tem por base três eixos principais de inquirição – obtidos através de uma objectivação deste conceito em torno das definições emergentes do projecto de reforma do ensino artístico de 1971 –, os quais pretendem-no perspectivar em torno de uma focalização centrada no aluno, i.e., compreendendo a sua análise em torno da definição emergente dos conceitos de «talento» e de «vocação artística»; a caracterização etária da população discente desta modalidade de ensino, tomando por base um arco temporal prolongado; e a evolução das práticas didáctico-pedagógicas utilizadas nestas escolas, e em que medida essas mesmas práticas se constituem de uma forma diferenciada, ou semelhante, relativamente à formação hoje existente.

2. O REGIME DE EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA NO CONSERVATÓRIO NACIONAL

2.1. A REFORMA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL DE 1930 FACE ÀS SUAS ANTERIORES REFORMAS DE 1911 E 1919

Tendo como seu objectivo central “...o regresso ao regime tradicional de concentração, sob uma administração única, [dos Conservatórios de Música e de Teatro, a qual] apresenta evidentes vantagens para a economia do ensino e para a disciplina da instrução”, e “considerando (...) que as circunstâncias aconselham o estabelecimento imediato dêsse regime de unidade como base orgânica necessária da reforma a efectuar” (Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930: preâmbulo), inicia-se, em plena *ditadura nacional*, uma nova reforma do Conservatório de Lisboa, o qual, desde a publicação do Decreto de 22 de Maio de 1911, é constituído por duas instituições organicamente separadas entre si, uma destinada ao ensino da arte dramática⁹⁵, e outra destinada ao ensino musical. De facto, as duas últimas grandes reformas, efectuadas neste domínio, datam respectivamente de 1911 – no que diz respeito ao ensino da arte de representar⁹⁶ –, e de 1919 – no que diz respeito ao ensino da música, esta última através da publicação dos Decretos n.ºs 5546 e 6129, respectivamente de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919⁹⁷. Com este novo decreto, pretende-se que “o Conservatório Nacional de Música e o Conservatório Nacional de Teatro (...) [passem] a constituir uma instituição esco-

⁹⁵ Desde o ano lectivo de 1913-1914 que, na Escola da Arte de Representar – entretanto denominada de Conservatório Nacional de Teatro por força do Decreto n.º 13500, de 22 de Abril de 1927 –, também se ministra um curso de dança visando a formação, em três anos curriculares, de bailarinos profissionais.

⁹⁶ Na verdade, no período que medeia a publicação do Decreto de 22 de Maio de 1911 e do Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930, existe a aprovação do Decreto n.º 13500, de 22 de Abril de 1927, mas o qual praticamente se limita a alterar a denominação de Escola da Arte de Representar para Conservatório Nacional de Teatro, extinguindo a cadeira de organização e administração teatral e “...o cargo de professora da (...) cadeira [da arte de representar], que deixa de ser regida por dois professores e desdobrada por sexos” (Decreto n.º 13500, de 27 de Abril de 1927: art. 3.º).

⁹⁷ O Decreto n.º 16677, de 1 de Abril de 1929, que aprova o regulamento do Conservatório de Música do Porto, limita-se a decalcar para este o regime de estudos aprovado para o Conservatório Nacional de Música pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919. Após a aprovação do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, o Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930, vai aplicar, no que diz respeito ao ensino musical, o novo regime de estudos, entretanto aprovado para o Conservatório de Lisboa, ao Conservatório de Música do Porto.

lar única, o Conservatório Nacional, sob a administração de um inspector” (Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930: art. 1.º), devendo “uma comissão de que farão parte o inspector⁹⁸, o director da secção de música⁹⁹, e o chefe da Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes (...) [elaborar] com urgência a reforma dos serviços administrativos e técnicos do Conservatório Nacional (...), [subordinando-a] rigorosamente, sem prejuízo da eficiência do ensino, a um critério de estreita economia.” (Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930: art. 6.º). O carácter urgente desta reforma é confirmado pelo facto da comissão de reforma deste Conservatório ter tido a sua primeira reunião logo no dia 17 de Junho seguinte – i.e., somente três dias após a publicação deste decreto –, pelas duas horas da tarde, tendo sido presidida pelo chefe da Repartição do Ensino Superior e das Belas Artes. Refira-se que, somente no prazo de uma única semana – i.e., entre os dias 17 e 23 de Junho de 1930 –, são realizadas três reuniões da referida comissão (Cfr. IHE, cx. 739, mç. 2283).

Através de uma análise atenta à documentação produzida por esta comissão de reforma – a qual se encontra disponível, pelo menos em parte, no arquivo do Conservatório de Lisboa (Cfr. IHE, cx. 739, mç. 2283) –, não me é possível afirmar qual a atitude mais íntima de cada um dos seus três membros¹⁰⁰ face ao resultado produzido, e o qual, na sua versão final, constitui o texto do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. No entanto, observando as diversas propostas de redacção que aí se encontram, relativamente ao elenco disciplinar que passará a constituir cada um dos cursos ministrados na secção de música deste Conservatório, verificamos que, desde o início, existe unicamente a previsão de cursos superiores, ao nível dos diversos cursos de instrumento, nas disciplinas de piano, de violino, e de violoncelo¹⁰¹,

⁹⁸ Nos termos do artigo 2.º do Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930, “o director do Conservatório Nacional de Teatro [Dr. Júlio Dantas] assumirá imediatamente as funções de inspector do Conservatório.”

⁹⁹ Nos termos do § 1.º do artigo 3.º do Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930, “o director da secção musical será o actual director do Conservatório Nacional de Música [José Viana da Mota], ao qual são mantidas todas as regalias, incluindo a residência no edifício.”

¹⁰⁰ Nomeadamente dos ex-directores dos Conservatórios Nacionais de Teatro e de Música – Dr. Júlio Dantas e José Viana da Mota –, o que nos poderia permitir uma melhor compreensão do seu grau de aceitação ou de rejeição da reforma agora em curso, e assim saber até que ponto esta é imposta através de um processo de legitimação técnica consubstanciado numa competência reconhecida a dois dos seus intervenientes.

¹⁰¹ Sob este e outros aspectos, o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, constitui um regresso ao regime de estudos previsto pelo Decreto de 24 de Outubro de 1901.

apesar de numa das suas versões preliminares se prever um total de 6 anos de curso geral, seguidos de 2 anos de curso superior e de 1 ano de aperfeiçoamento. Esta proposta é, contudo, rapidamente substituída por uma outra que prevê, nestas mesmas três disciplinas, um total de 6 anos de curso geral seguidos por 3 anos de curso superior¹⁰², sendo que a admissão à matrícula no 1.º ano destes cursos superiores passa a estar sujeita, para além da conclusão do respectivo curso geral, à aprovação prévia num concurso de provas públicas. Desta forma, o desenho curricular agora adoptado consiste num evidente retrocesso face à anterior reforma de 1919 do Conservatório Nacional de Música – elaborada por Luís de Freitas Branco (1890 - †1955) e por José Viana da Mota¹⁰³ (1868 - †1948) –, e a qual previa a existência de três graus distintos (elementar, complementar, e superior) em todos os cursos de instrumento, se bem que a sua duração global fosse bastante diversificada, variando entre um mínimo de quatro¹⁰⁴ e um máximo de dez anos¹⁰⁵ (Cfr. Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 5.º). Refira-se que não se pode ver este mesmo tipo de retrocesso em relação à secção de teatro deste Conservatório, uma vez que esta mantém uma matriz curricular bastante próxima daquilo que já se encontrava previsto no Decreto 22 de Maio de 1911, nomeadamente se considerarmos as alterações pontuais entretanto introduzidas, e as quais decorrem, ou de uma prática efectiva, ou de uma alteração à lei¹⁰⁶ (Cfr. Capítulo 3.1.; & Decreto n.º 13500, de 22 de Abril de 1927).

Ao nível do ensino musical ministrado neste Conservatório, uma das perspectivas que tem sido até hoje mantida sobre o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, consiste no

¹⁰² Esta constitui a solução adoptada pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930.

¹⁰³ João de Freitas Branco refere que “nesse mesmo ano de 1919 [Viana da Mota] elaborou, com Luís de Freitas Branco, uma notável reforma do ensino no Conservatório” (Branco, 1995: 296).

¹⁰⁴ Estão nesta situação os seguintes cursos de instrumento: oitavino, corne inglês, clarinete baixo, saxofone, contrafagote, trombone de varas, trombone de pistões, sax trompa, e tuba. Todos eles prevêem uma duração de 2 anos no seu grau elementar, 1 ano no seu grau complementar, e 1 ano no seu grau superior.

¹⁰⁵ Está unicamente nesta situação o curso de piano, o qual prevê uma duração de 3 anos no seu grau elementar, 3 anos no seu grau complementar, 3 anos no seu grau superior, e 1 ano de virtuosidade. Refira-se que a seguir ao piano, os dois cursos de instrumento com uma duração mais prolongada são os cursos de violino e de violoncelo, os quais prevêem uma duração de 3 anos no seu grau elementar, 3 anos no seu grau complementar, 2 anos no seu grau superior, e 1 ano de virtuosidade.

¹⁰⁶ Neste domínio inclui-se a criação de um curso especial de dança, de um curso de cenografia e decoração teatral, bem assim como de um curso nocturno da arte de dizer e da arte de representar.

seu repúdio por parte dos promotores da anterior reforma de 1919 – i.e., por Luís de Freitas Branco e por José Viana da Mota –, dada a adopção, por este mesmo decreto, de uma perspectiva reducionista ao nível do ensino musical ministrado no Conservatório de Lisboa, e a qual, sobre diversos aspectos, consiste num recuo para o regime de estudos consignado no Decreto de 24 de Outubro de 1901. Disso mesmo nos dá conta João de Freitas Branco (1987), ao escrever as seguintes palavras:

Examinemos um pouco as amputações que os legisladores de 1930 praticaram, sob a máxima de que «o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem», e com o resultado, em certas matérias, de se não ensinar nada.

O decreto extingue «o grau de virtuosidade das disciplinas de piano, violino e violoncelo» e as disciplinas de «instrumentação e leitura de partituras, regência de orquestra, francês, história e geografia, e ciências musicais, cujo ensino ou deixa de ser ministrado no Conservatório Nacional, ou é incorporado noutras disciplinas».

As incorporações são as disciplinas de Instrumentação e de Estética Musical na de Composição. (...).

Não se descreve a indignação de Luís de Freitas Branco. Sem capacidade de luta, ainda mais comedido ante o risco político num regime ditatorial, Viana da Mota não reagiu com a requerida intransigência ao amesquinamento obscurantista dos músicos a formar pela escola de que era director.

(Branco, 1987: 125-6)

Penso, no entanto, que talvez não seja correcto uma perspectiva tão simplista como aquela que nos pode ser sugerida por estas palavras, e segundo a qual existe desde logo um manifesto e inequívoco repúdio do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. É certo que, quanto à posição assumida por Luís de Freitas Branco, não existirá lugar para muitas dúvidas. A este propósito dever-se-á referir que, ainda antes de abandonar as funções de subdirector do Conservatório Nacional de Música, em 1924 – funções estas que vão a partir dessa data ser assumidas pelo professor Hermínio do Nascimento –, num ofício datado de 8 de Agosto de 1923, Luís de Freitas Branco refere que “a legislação em vigor para o Conservatorio Nacional de Musica (Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e 25 de Setembro de 1919) carece de uma profunda remodelação” (Ofício de 8 de Agosto de 1923, *in* IHE, lv. A133), remodelação esta que não vai no sentido agora proposto, mas sim no seu sentido inverso¹⁰⁷. Contudo, em rela-

¹⁰⁷ Entre os aspectos aqui referidos por Luís de Freitas Branco como precisando de reformulação, pos-

ção a José Viana da Mota, a posição por este assumida é bastante mais dúbia, até porque ele é um dos autores materiais do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 (Cfr. IHE, cx. 739, mç. 2283).

Algumas explicações podem ser avançadas para este facto, as quais provavelmente justificam a afirmação de que “...comedido ante o risco político num regime ditatorial, Viana da Mota não reagiu com a requerida intransigência” (Branco, 1987: 125-6): é que pouco tempo antes de ser nomeado para esta comissão de reforma do Conservatório Nacional, Viana da Mota é alvo de um processo de sindicância. Esta sindicância é requerida pelo próprio Viana da Mota com o objectivo de se defender das acusações movidas por Rui Coelho e Guterre de Oliveira, acusações estas que, tendo sido inicialmente publicadas “...no jornal «A Voz»”, punham em causa “...o [seu] character e (...) [a sua] honorabilidade (...) [enquanto] funcionário público” (AHSGME, lv. 11, proc. n.º 135). Assim, a 9 de Novembro de 1929 é publicado em *Diário do Governo* o parecer do sindicante aos serviços do Conservatório Nacional de Música e respectivo despacho ministerial. Aí, Viana da Mota é ilibado de grande parte das acusações formuladas, uma vez que o sindicante refere não ter encontrado “...nenhum facto delituoso que mereça punição, mas apenas alguns actos de administração a que não atribuo falta de honorabilidade, mas errada interpretação de disposições legais, ou desconhecimento – aliás admissível – das respectivas responsabilidades” (*Diário do Governo* n.º 262, II.ª Série, de 9 de Novembro de 1929). Desta forma, Viana da Mota é condenado a pagar 85\$00 respeitantes a uma extensão telefónica feita para a sua residência particular, assim como lhe são transmitidas, nessa mesma data, instruções relativas às suas obrigações e responsabilidades concretas sob o ponto de vista técnico, disciplinar e administrativo. Face a este desfecho, Rui Coelho e Guterre de Oliveira voltam a insistir nos mesmos factos, publicando um folheto onde se pode ler o seguinte:

Não pretendo fazer a história da sindicância do Conservatório Nacional de Música. Não porque nos faltassem elementos...

Queremos, sòmente, no mais legítimo e sagrado direito – o da defesa dos nossos nomes – mos-

so salientar os seguintes: o aumento dos cursos de virtuosidade para dois anos; o aumento de um ano nos graus superiores de violino, violela, violoncelo e contrabaixo e no grau complementar de composição; e a criação de uma classe de acompanhamento ao piano anexa à de leitura de partituras passando a ser exigido o grau complementar de piano para a frequência em qualquer uma destas disciplinas (Cfr. Ofício de 8 de Agosto de 1923, *in* IHE, lv. A133).

trar como todo o desassombro que as nossas críticas públicas a muitos actos da actual direcção do Conservatório, não fôram originadas no simples desejo de maldizer, mas na dolorosa e urgente necessidade de, não só reformar os processos pedagógicos do Conservatório, – centro de tóda a educação musical do país – mas também e sobretudo demonstrar quanto é indispensável dar-lhe uma Direcção que satisfaça plenamente aqueles que, lá dentro e cá fóra, ainda esperam ver essa Escola de arte, ocupar o lugar a que tem direito na vida artística nacional, criando exemplos que todos nós possamos respeitar e aplaudir.

(Coelho *et al.*, 1930: 3-4)

Após uma vasta enumeração das “...arguições feitas ao director do Conservatório”¹⁰⁸ (Coelho

¹⁰⁸ Entre as diversas irregularidades apontadas aos actos praticados por Viana da Mota, é de salientar algumas das arguições aqui referidas, uma vez que estas podem ser indicadores de alguns factos efectivamente ocorridos. Assim, Rui Coelho e Guterre de Oliveira afirmam que Viana da Mota foi autor, entre outros, dos seguintes actos: ter dado lições particulares às horas das aulas do Conservatório, utilizando para o efeito a sala destinada ao gabinete do director, a qual incorporou indevidamente na sua habitação particular; ter consentido em graves irregularidades no exame de violoncelo da Sr.^a D. Adelaide Sagner; ter intimado de forma violenta o falecido empregado da secretaria, Fausto de Oliveira, a desmentir os artigos publicados no jornal «A Voz» contra ele, acusando-o ainda de estar falsamente doente, facto que foi desmentido poucos dias depois pela sua morte; ter informado o Ministro da Instrução Pública de que o conselho escolar aprovara a extinção das cadeiras de canto coral, o que foi contestado no próprio conselho; ter informado no requerimento de Virgínia Vitorino – com o intuito expresso de a favorecer –, que o curso do Conservatório era um curso superior, ao passo que no requerimento de João Sagner, informou que o curso do conservatório era um curso especial não superior, prejudicando assim este candidato; ter cometido irregularidades na permissão do exame de um músico militar, não dando cumprimento à lei sobre o assunto, facto pelo qual foi repreendido pelo Ministro da Instrução Pública, tendo sido o respectivo exame anulado; ter consentido em irregularidades num projectado concurso para a cadeira de italiano, com o fim de proteger um súbdito italiano; etc. (Cfr. Coelho *et al.*, 1930: 5-9). Contudo, nesta análise não se pode deixar de salientar o facto de Rui Coelho nutrir uma profunda inimizade por Viana da Mota, inimizade esta que é agravada pelo facto de ele, Rui Coelho, ter tentado por duas vezes ser professor do Conservatório de Lisboa – uma vez como professor de canto coral, e outra vez como professor de italiano –, nunca tendo sido bem sucedido nestes seus intentos, chegando mesmo a acusar Viana da Mota de parcialidade no desempenho das funções de presidente do júri do concurso de provas públicas para a admissão de um professor de italiano (Cfr. IHE, lv. A133-4). É também por de mais conhecida a polémica travada por Lopes Graça e Rui Coelho no jornal *República*, onde Graça afirma que “...urge, primeiro que tudo, (...) desfazer o mito – «Rui Coelho, compositor

et al., 1930: 5), concluem, escrevendo: “Perante os factos de que damos apenas uma síntese, temos a certeza de que o honrado sindicante (...) concluiu que à direcção do Conservatório deveria ser dada, pelo menos, a demissão imediata. Não foi? É-nos indiferente.” (Coelho, *et al.* 1930: 9).

Desta forma, apesar do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, representar um claro retrocesso quanto à organização curricular prevista pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, relativamente ao ensino musical ministrado neste Conservatório, há que considerar o facto de que este se insere numa tendência bastante mais vasta que marca toda a política educacional portuguesa deste período da *ditadura nacional*. Tal tendência está expressa em afirmações como «ensinar a ler é corromper o atavismo da raça» ou «felizes aqueles que não sabem ler!», e, das quais, a afirmação de que “...no domínio da instrução artística, o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: preâmbulo) mais não é do que um mero reflexo. É neste momento histórico que “Alfredo Pimenta, erudito investigador de História Nacional, contrapondo-se aos republicanos que proclamavam que abrir uma escola era fechar uma cadeia, declara no jornal *A Voz*, que abrir uma escola era abrir dez cadeias” (Carvalho, 1996: 727). De facto, a tendência deste período da *ditadura nacional* vai ser o de reduzir o número de anos de escolaridade. Assim, “a primeira reforma do ensino primário (...) [datada] de 17 de Maio de 1927 (...) [produz] de imediato uma redução de dois anos no total da referida escolaridade” (Carvalho, 1996: 729), sendo que por “...decreto de 26 de Outubro de 1928 (...) os programas [do ensino primário] são reduzidos, e (...) [por decreto de] 13 de Abril de 1929, (...) se declara que dos quatro anos de ensino obrigatório só na verdade os três primeiros deverão constituir propriamente o ensino elementar, destinando-se o 4.º ano a simples complementaridade.” (Carvalho, 1996: 730). Esta mesma tendência estende-se aos restantes graus de ensino, onde, um ano antes – a 2 de Outubro de 1926 –, já tinha sido publicado o *Estatuto da Instrução Secundária*, o qual reduz a escolaridade liceal em um ano, i.e., de um total sete para um total seis anos¹⁰⁹ (Cfr. Carvalho, 1996). Não nos pode, pois, surpreender o resultado desta comissão de reforma do Conservatório Nacional, constituída pelo Decreto n.º 18461, de 14 de Ju-

nacionalista». (...). A primeira coisa que salta à vista (ou melhor: ao ouvido) nas obras do senhor Rui Coelho é a pobreza do conteúdo musical, a ausência de forma e a magreza do tecido harmónico.” (Graça, 1976: 20-1).

¹⁰⁹ Esta redução é justificada com as seguintes palavras no preâmbulo do respectivo decreto: «Atalhe-se a indigestão actual; ensine-se menos para se saber mais».

nho de 1930, e da qual fazem parte Júlio Dantas e José Viana da Mota, autores materiais da reforma decretada somente três meses após o início dos trabalhos desta mesma comissão.

2.2. AS DIVERSAS PROPOSTAS DE REFORMA APRESENTADAS DURANTE A VIGÊNCIA DO ESTADO NOVO E SUAS MOTIVAÇÕES

No presente capítulo pretendo analisar as diversas propostas de reforma apresentadas depois da entrada em vigor dos Decretos n.ºs 18881 e 18995, respectivamente de 25 de Setembro e de 1 de Novembro de 1930¹¹⁰, e em que medida estas constituem-se como processos de resistência à mudança¹¹¹ através da apresentação de elementos contrários ao direccionamento imposto pela reforma da *ditadura nacional*¹¹². Esta perspectiva de análise insere-se na constatação de que todas “...as organizações são, por natureza, conservadoras (...) [pelo que] resistem, activamente, à mudança.” (Bilhim, 1996: 359). Entre as seis fontes de resistência organizacional à mudança referidas por Bilhim (1996), duas parecem-me ser de especial relevância no contexto desta análise: por um lado, a «ameaça à competência», dado que as “mudanças organizacionais podem pôr em causa a competência de certos grupos especializados” (Bilhim, 1996: 360) – neste caso, dos professores –, e, por outro lado, a «ameaça à relação de poder estabelecida», dado que “qualquer distribuição da autoridade de decisão pode ameaçar o sistema de autoridade estabelecido.”¹¹³ (Bilhim, 1996: 360). Assim, mais do que descrever

¹¹⁰ Sendo o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, produto da comissão de reforma constituída pelo inspector e pelo director da secção de música do Conservatório Nacional – respectivamente, Dr. Júlio Dantas e José Viana da Mota –, assim como pelo chefe da Repartição do Ensino Superior e das Belas-Artes, o Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930, efectua a sua transposição, aplicando-o – no que diz respeito ao novo regime de estudos previsto para a secção de música do Conservatório Nacional – ao Conservatório de Música do Porto.

¹¹¹ Os quais podem-nos ajudar a compreender todo um conjunto de discursos emergentes a partir do regime de experiência pedagógica de 1971, em torno de uma ideia de «especificidade» do ensino vocacional artístico, uma vez que estes discursos podem constituir uma tentativa de legitimação, ou ser emergentes, de tais processos de resistência à mudança.

¹¹² Neste capítulo, limito a análise aqui efectuada ao período imediatamente anterior ao regime de experiência pedagógica de 1971, visto esta ser expressamente analisada no próximo capítulo.

¹¹³ As restantes fontes de resistência organizacional à mudança, identificadas por Bilhim (1996), são as seguintes: a «inércia estrutural», dado que “a organização constrói mecanismos destinados a produzir estabilidade”; os «focos de mudança limitados», dado que “a organização, (...) [sendo uma] composição de diversos subsistemas, não poderá ser modificada num deles sem que haja repercussões nos restantes”; a «inércia do grupo», dado que “mesmo que um indivíduo queira alterar

cada um dos projectos de reforma apresentados durante a vigência do *estado novo*, irei centrar a minha análise nos aspectos que de alguma forma possam ser considerados como sendo de sentido contrário à perspectiva reducionista e simplificadora do regime de estudos adoptados pela reforma de 1930 – expressa na afirmação de que “...o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: preâmbulo) –, valorizando, conseqüentemente, a apresentação dos diversos aspectos que apontem num sentido inverso ao ideário desta reforma. Tal análise assumirá especial relevância no que diz respeito ao ensino musical ministrado no Conservatório de Lisboa – e, por extensão, ao ensino musical ministrado no Conservatório de Música do Porto, visto este ser à data a única instituição dotada de algum grau de autonomia¹¹⁴ –, uma vez que, a redução efectuada ao nível da respectiva orga-

o seu comportamento, o pensamento do grupo impedirá que tal aconteça, na medida em que perturba os restantes membros”; e a «ameaça à afectação de recursos estabelecida», dado que “os grupos que controlam recursos por vezes vêm a mudança como [sendo] ameaçadora.” (Bilhim, 1996: 360). Para além destas seis fontes de resistência organizacional à mudança, Bilhim (1996) identifica ainda cinco razões fundamentais que levam os indivíduos a resistirem à mudança: o «hábito», dado que “em princípio as pessoas quando gostam de alguma coisa tendem a regressar a ela de uma forma regular”; a «segurança», dado que “as pessoas com elevada necessidade de segurança resistem à mudança em virtude do seu sentimento de segurança se sentir ameaçado”; «factores económicos», dado que “se a mudança ameaça com abaixamento de salários é normal que apareça resistência”; o «medo do desconhecido», dado que “a mudança acarreta a ambiguidade e o desconhecido”; e o «processamento de informação selectiva», dado que “os indivíduos concebem o seu mundo de acordo com a sua percepção.” (Bilhim, 1996: 358-9).

¹¹⁴ No entanto, esta autonomia é fundamentalmente administrativa, e não tanto pedagógica – apesar de lhe ser reconhecido o direito a realizar os seus próprios exames –, uma vez que a equiparação dos diplomas do Conservatório de Música do Porto aos diplomas da secção de música do Conservatório Nacional, vai exigir o estabelecimento de um regime de estudos idêntico nestes dois estabelecimentos de ensino. Neste sentido se vai pronunciar a secção do ensino artístico do Conselho Superior de Instrução Pública que, num parecer datado de 22 de Novembro de 1933 – assinado por João Pereira Dias, José Marques da Silva, Júlio Dantas (relator), D. José Pessanha, e Luís de Freitas Branco –, refere “...que o Conservatório de Música do Pôrto pode livremente adoptar os regulamentos que entenda mais convenientes, respectivamente ao seu pessoal, aos seus serviços e á sua administração, mas que, para se manter a validação oficial dos diplomas (...) é indispensável que a organização do ensino, no Conservatório do Estado e no Conservatório do municipio do Pôrto, seja uniforme, unica maneira de o serem tambem os programas, que para êsse fim, e nos termos das disposições legais vigentes, carecem de aprovação do Govêrno.” (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461).

nização curricular, é muito mais sentida na sua secção de música do que na sua secção de teatro.

Refira-se que, do período da *ditadura nacional*, data ainda o reconhecimento e a protecção oficial dadas às Academias de Música de Coimbra (Cfr. Decreto n.º 17437, de 10 de Outubro de 1929) e Eborense¹¹⁵ (Cfr. Decreto n.º 18282, de 5 de Maio de 1930), as quais se constituem nas duas primeiras escolas particulares, destinadas em exclusivo ao ensino musical¹¹⁶, a receberem tal consideração por parte do estado Português. Contudo, tal reconhecimento e protecção não lhes confere um estatuto de igualdade relativamente a qualquer um dos dois Conservatórios oficiais existentes do país – i.e., ao Conservatório de Música do Porto e ao Conservatório de Lisboa –, uma vez que os júris dos exames aí realizados são “...constituídos por professores dos Conservatorios (...) [de Lisboa] ou (...) do Porto, mediante nomeação do Ministério da Instrução Pública” (Decreto n.º 18282, de 5 de Maio de 1930: art. 2.º). Desta forma, ao contrário do que sucede com estes Conservatórios, estas duas Academias estão limitadas quanto aos cursos que estão autorizadas a ministrar¹¹⁷, bem como quanto à constituição dos respectivos júris de exame. Este estatuto de menoridade¹¹⁸ tornar-se-á responsável pelo facto de, as únicas propostas de reforma encontradas durante a vigência do *estado novo*, dizerem directamente respeito ao Conservatório de Música do Porto – cuja única proposta de reforma por mim encontrada data da primeira metade da década de 1930 –, e ao Conservatório de Lisboa. De resto, entende-se que as escolas de música, fruto da iniciativa privada, mesmo que tenham intuítos louváveis no sentido de promoverem uma maior descen-

¹¹⁵ Estas são as duas primeiras escolas de música particulares a serem oficialmente reconhecidas no nosso país, permitindo aos seus alunos “...prestarem (...) [aí] as suas provas de exame dos graus elementar e complementar das disciplinas que comportam êstes graus no Conservatorio Nacional de Musica, assim como das disciplinas de solfejo e de sciências musicais (1.º, 2.º e 3.º ano).” (Decreto n.º 18282, de 5 de Maio de 1930: art. 1.º).

¹¹⁶ Até essa data, encontramos diversos colégios particulares onde se ministra o ensino musical a par das restantes matérias, levando os seus alunos a exame no Conservatório de Lisboa.

¹¹⁷ A Academia de Música de Coimbra – entretanto denominada de Instituto de Música de Coimbra através do Decreto n.º 25452, de 3 de Junho de 1935 –, só é autorizada a ministrar o ensino dos cursos superiores das disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional através do Decreto-Lei n.º 35153, de 20 de Novembro de 1945, sendo esta a primeira escola de música, de índole particular, a ser autorizada a ministrar tais cursos superiores.

¹¹⁸ De uma forma geral, o ensino particular é visto como sendo supletivo em relação ao ensino público, princípio que se encontra reflectido a todos os níveis do sistema escolar português.

tralização cultural no país, limitam-se – quanto ao regime de estudos adoptado – a seguir o que vai sendo determinado para os Conservatórios de Lisboa e Porto. Mesmo o próprio Conservatório de Música do Porto vê a sua autonomia pedagógica limitada pelo reconhecimento oficial dado aos seus diplomas, pelo que as propostas apresentadas a partir da segunda metade da década de 1930, se bem que pensadas em relação ao Conservatório de Lisboa, têm que ser entendidas como possuindo um âmbito de aplicação bastante mais vasto, i.e., extensível a todos os Conservatórios, Academias e Institutos de música existentes em Portugal.

2.2.1. O CASO DO CONSERVATÓRIO DE MÚSICA DO PORTO E A PROPOSTA DE REFORMA APRESENTADA EM 1933

O Conservatório de Música do Porto é criado pela respectiva Câmara Municipal em sessão de 1 de Junho de 1917, tendo o seu primeiro regulamento sido aprovado em Dezembro desse mesmo ano (Cfr. Torres, 1933). Este Conservatório inicia o seu funcionamento no ano lectivo de 1917-1918 – com as disciplinas de solfejo, piano, violino, violoncelo, composição, instrumentos de metal, e um curso de estética –, tendo como seu primeiro director o professor Bernardo Valentim Moreira de Sá, o qual irá permanecer nestas funções até 1922¹¹⁹. Após a saída de Moreira de Sá das funções de director deste Conservatório, o “...Ex.^{mo} Sr. Henrique Pereira de Oliveira, nomeado Comissário-Delegado da Câmara junto do Conservatório com todos os poderes” (Torres, 1933: 11), vai proceder à revisão do respectivo regulamento, enquadrando-o dentro da doutrina dos Decretos n.ºs 5546 e 6129, respectivamente de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, o que abre caminho ao reconhecimento oficial dos seus diplomas através do Decreto n.º 10424, de 31 de Dezembro de 1924. No entanto, o Conservatório de Música do Porto manter-se-á sob a alçada municipal, apesar de, por ofício datado de 20 de Maio de 1932, a respectiva Câmara Municipal, através da sua 1.^a Repartição, vir propor “...mais uma vez, em nome dos superiôres interêsses da cidade do Pôrto, (...) a passagem do [seu] Conservatório de Música (...) para o Ministério da Instrução [Pública], passagem essa

¹¹⁹ A sua saída do Conservatório de Música do Porto está envolta em alguma polémica (Cfr. Barbosa, 1933; & Torres, 1933), sendo que as conclusões do relatório presente à Câmara Municipal do Porto no dia 29 de Janeiro de 1923, após a sindicância efectuada aos seus actos de gestão enquanto director deste Conservatório, apontam para o cometimento de diversas irregularidade, as quais parecem indiciar o favorecimento pessoal de alguns funcionários e alunos.

cuja conveniência e altas vantagens seria ocioso fixar, sôb qualquer aspecto que o problema fosse encarado, pedagógico, disciplinar, etc.”. Este mesmo ofício refere ainda que esta “...passagem (...) justifica-se também, porquanto o ensino técnico, e artistico está a cargo do mesmo Estado, havendo tôdas as vantagens nêsse facto.” (AHSGME, lv. 13, proc. n.º 228). Contudo, tal transferência só irá ser efectuada quarenta anos mais tarde – através do Decreto-Lei n.º 519/72, de 14 de Dezembro –, limitando-se o Decreto n.º 35027, de 16 de Outubro de 1945, a estabelecer um subsídio anual à Câmara Municipal do Porto, no valor de 175.000\$00 anuais, como comparticipação do estado na manutenção deste Conservatório.

Após “Hernani Torres, [então] director do Conservatório de Música (...) [do Porto, ter sido] temporariamente desligado do serviço por determinação da Ex.^{ma} Comissão Administrativa da Câmara Municipal (...) [desta cidade], em sua sessão de 15 de Junho de 1933” (Torres, 1933: 2), surge, com data de “...13 de Setembro de 1933, um ofício do Presidente da Comissão Administrativa da Camara Municipal do Porto, a pedir a S. Exa. o Ministro da Instrução Pública a aprovação de um projecto de reorganização do Conservatório Municipal daquela cidade” (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461). O referido projecto, que apresenta algumas divergências¹²⁰ em relação ao regime adoptado pelo Conservatório Nacional nos termos previstos pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 – o qual fora estendido, na sua aplicação, ao Conservatório de Música do Porto através do Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930 –, é alvo de um primeiro parecer negativo por parte da secção do ensino artístico do Conselho Superior de Instrução Pública, visto que “...a reorganização proposta (...) [difere] sensivelmente da organização estabelecida para o Conservatório Nacional (...), e, se ao Estado (...) [é] indiferente o regime de administração interna que a Camara Municipal do Porto (...) [julgue] adoptar para o seu Conservatório, o regime pedagógico (...) não (...) [pode] divergir daquele (...), sob pena de determinar a revogação da legislação que (...) [estabelece] a equivalência de diplomas [entre estes dois Conservatórios].” (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461). Tendo sido dado conhecimento, ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, do teor deste parecer do Conselho Superior de Instrução Pública, a respectiva Câmara Municipal envia, com data de 3 de Janeiro de 1934, um novo projecto, no qual “...se (...)

¹²⁰ Estas divergências encontram-se ao nível do elenco das disciplinas e respectivos programas, e no recrutamento dos professores para este Conservatório, uma vez que, para além do provimento por concurso de provas públicas, este projecto prevê que “quando num artista ou professor nacional concorrerem dotes extraordinariamente distintos, poderá a Camara nomea-lo professor do quadro independentemente de concurso, ouvido o Conselho Escolar.” (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461).

[remedeiam] as divergências relativas ao elenco e programas das cadeiras, mas [em que] se (...) [reincide] no sistema de nomeação de professores pela Camara, sem concurso nem a simples consulta ao Conselho Escolar.”¹²¹ (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461). Este segundo projecto é também submetido a novo parecer da secção do ensino artístico do Conselho Superior de Instrução Pública, o qual mantém a mesma doutrina, dizendo que “ao Estado interessam, pois, tam sòmente, a **orgânica do ensino**, as **condições de selecção dos professores** e a aprovação dos programas, porquanto o mesmo Estado atribuíu aos diplomados pelo Conservatório Municipal do Pôrto direitos iguais aos diplomados pelo Conservatório da Nação” (*Diário do Governo* n.º 60, II.ª Série, de 14 de Março de 1934). Desta forma, este segundo parecer, apesar de permitir, à Câmara Municipal do Porto, a selecção do pessoal não docente segundo os seus próprios critérios, vai exigir que, quanto ao pessoal docente, se apliquem os mesmos preceitos que se encontram estabelecidos para o Conservatório de Lisboa¹²², inviabilizando assim, na prática, a aprovação deste mesmo projecto de reorganização do Conservatório de Música do Porto¹²³.

¹²¹ Existe uma diferença subtil de redacção entre os artigos correspondentes nas duas versões do projecto de reorganização do Conservatório de Música do Porto, datadas respectivamente de 13 de Setembro de 1933 e de 3 de Janeiro de 1934. Assim, enquanto o artigo 24.º da primeira versão deste projecto estabelece que “quando num artista ou professor nacional concorrerem dotes extraordinariamente distintos, poderá a Camara nomea-lo professor do quadro independentemente de concurso, ouvido o Conselho Escolar”, o artigo 46.º da sua segunda versão refere que “quando num artista ou professor nacional concorrerem dotes extraordinariamente distintos, poderá a Camara nomea-lo professor do quadro independentemente de concurso e ser ouvido o Conselho Escolar.” (AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461).

¹²² O § 1.º do artigo 27.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, determina expressamente que “o provimento de todas as vagas no quadro do magistério do Conservatório será feito mediante concurso de provas públicas”. Contudo, tal procedimento nem sempre terá sido aplicado, uma vez que, “no que se refere à selecção do corpo docente, por convite, é do conhecimento geral que não constitui norma nova no Conservatório, porquanto dos trinta e dois professores efectivos existentes no quadro em 1938 (...), tinham ingressado sem concurso dezasseis” (Cruz, 1959: 4). Aliás, a ideia que estes professores devem ser recrutados mediante convite, e não por concurso, é abertamente defendida por alguns músicos portugueses, entre os quais Viana da Mota, o qual afirma que “...os professores devem ser eleitos em consequência dos seus méritos reconhecidos (...) [pois] se fôr preciso revelá-los primeiro num concurso, é melhor não contratá-los.” (Mota, 1917: 115).

¹²³ A principal razão que aparentemente terá levado a Câmara Municipal do Porto a apresentar este

Apesar de os acontecimentos aqui relatados poderem apontar no sentido de uma das principais motivações, por detrás deste projecto de reorganização do Conservatório de Música do Porto, residir na possibilidade de nomeação de professores para o seu quadro sem a necessidade prévia de realização de um concurso de provas públicas, a sua primeira versão – datada de 13 de Setembro de 1933 – introduz algumas alterações ao nível da organização curricular dos diversos cursos aí ministrados¹²⁴. Estas alterações dizem respeito, entre outros aspectos, à reintrodução de três ciclos distintos de formação em todos os seus cursos de instrumento – bem como nos cursos de canto e de composição –, os quais são de novo designados por grau elementar, grau complementar e grau superior¹²⁵. Contudo, tal facto não vem acompanhado de

projecto de reorganização do Conservatório de Música desta cidade, será o poder passar a nomear qualquer professor para os seus quadros sem que para isso se veja obrigada a realizar um concurso de provas públicas. De facto, de acordo com uma informação do Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, datada de 29 de Outubro de 1934, desde a publicação, em *Diário do Governo*, deste segundo parecer emitido pelo Conselho Superior de Instrução Pública, que “...a Camara Municipal do Porto [não voltou] a ocupar-se dêste assunto perante o Ministério da Instrução Pública; nem tão pouco deu (...) entrada qualquer reclamação de candidatos ao magistério no Conservatório Municipal do Porto. Mas, pela polémica que de vez em quando se reacende na imprensa no Porto (...), sou levado a crer que a Camara Municipal do Porto continua a mostrar-se pouco disposta a cumprir a cláusula expressa no artigo 3.º do decreto [n.º] 10424, relativa ao recrutamento de professores por provas públicas.” (Cfr. AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461). Desta forma, o Decreto n.º 24942, de 10 de Janeiro de 1935, para além de resolver os problemas ainda pendentes quanto à transferência de alunos entre os Conservatórios de Lisboa e Porto – passando a considerar válido, para efeitos desta transferência, os certificados de exame de qualquer um destes Conservatórios –, vai expressamente determinar que “é mantido em plêno vigor o dispôsto no art. 3.º e seu § único do Decreto n.º 10424, de 31 de Dezembro de 1924, que tornou obrigatório o provimento, precedendo concurso de provas públicas, das vagas que ocorrem no quadro docente do Conservatório de Música do Porto.” (Decreto n.º 24942, de 10 de Janeiro de 1935: art. 2.º).

¹²⁴ A segunda versão deste projecto, datada de 3 de Janeiro de 1934, deixa cair as propostas curriculares aqui avançadas, limitando-se a copiar o que se encontra a este respeito determinado no Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, entretanto já mandado aplicar ao Conservatório de Música do Porto através do Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930.

¹²⁵ Neste aspecto, pretende repor em vigor o regime consignado pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, para o Conservatório Nacional de Música, o qual tinha sido legalmente transposto para Conservatório de Música do Porto através do Decreto n.º 16677, de 1 de Abril de 1929.

um aumento significativo das durações globais de formação proporcionadas por estes novos cursos¹²⁶. De facto, a proposta curricular efectuada não deixa de estar influenciada pela ideia reducionista inerente à reforma da *ditadura nacional* – em que “...o essencial não é ensinar muito, mas ensinar bem” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: preâmbulo) –, pelo que esta não pode ser vista como um verdadeiro processo de resistência à mudança decretada. Aliás, o conteúdo curricular deste projecto é desvalorizado pelo próprio Hernani Torres (1933), ao dizer que, “...na sua maioria, os [seus] autores (...) não têm formação cultural e artística (...) em conservatório de música português ou estrangeiro, [pelo que] não (...) é de esperar que, sob qualquer aspecto que se encare, (...) [a] melhoria [por este proporcionada] possa vir a ser uma realidade na correcta significação dos termos” (Torres, 1933: 3). Desta forma, penso que, se por um lado, este projecto não pode ser globalmente visto como um processo de rejeição da reforma da *ditadura nacional* – principalmente se considerarmos os seus pressupostos pedagógicos e a forma como estes se reflectem na organização curricular proposta –, por outro, o seu estudo contextualizado permite-nos compreender as lutas de poder então existentes entre os diversos actores envolvidos, os quais pretendem, antes do mais, legitimar interesses pessoais, fazendo-os passar por inovações de carácter didáctico-pedagógico.

¹²⁶ No que diz respeito à duração global dos cursos previstos no Decreto n.º 18995, de 1 de Novembro de 1930, este primeiro projecto de reorganização do Conservatório de Música do Porto propõe as seguintes alterações:

- a) **Com menos um ano de duração**, os cursos de saxofone, de contrafagote, e de saxe-trompa;
- b) **Com mais um ano de duração**, os cursos de canto (música vocal de câmara e de concerto), de harpa, de contrabaixo, de oboé, de clarinete, de fagote, de trompa, de clarim de pistões, de cornetim, e de composição;
- c) **Com mais três anos de duração**, o curso de órgão.

Para além destas diferenças, é de notar a inexistência de uma disciplina de ciências musicais – ou de acústica e história da música –, assim como, a disciplina de ensino preparatório comum – com uma duração global de três anos –, inclui o canto coral, não existindo uma disciplina especial onde este seja ministrado. É de referir que se encontra ainda previsto uma disciplina de leitura de partituras e regência de orquestra, com a duração de dois anos. No seu global, este projecto prevê a leccionação das seguintes disciplinas: ensino preparatório comum (teoria, solfejo e canto coral), canto, piano, harpa, órgão, violino, violeta, violoncelo, contrabaixo, flauta, flautim, oboé, corne inglês, clarinete, clarinete baixo, saxofone, fagote, contra-fagote, trompa, clarim de pistões, cornetim, trombone de varas, trombone de pistões, saxe-trompa, tuba, composição, leitura de partituras e regência de orquestra, português, e italiano.

2.2.2. AS PROPOSTAS DE REFORMA DO CONSERVATÓRIO NACIONAL ENTRE 1936 E 1966

Entre 1936 e 1966 vão surgir diversos projectos de reforma do Conservatório Nacional¹²⁷, os quais procuram responder às solicitações expressas neste sentido pelo poder político em três momentos distintos¹²⁸, e os quais coincidem, na sua generalidade, com os grandes momentos de reforma do sistema escolar Português durante o período do *estado novo*¹²⁹. Contudo, todos estes projectos de reforma não têm qualquer tipo de seguimento, acabando por cair no esquecimento de uma qualquer gaveta ministerial. A razão para tal facto não é clara, sendo que Ivo Cruz (1985) atribui tal atitude ao aumento dos encargos financeiros que adviriam da sua aprovação¹³⁰. Tal explicação, provavelmente não poderá ser aplicada, de igual

¹²⁷ Para além destes projectos de reforma do Conservatório Nacional – os quais abrangem as secções de música e de teatro deste Conservatório –, com data de 12 de Fevereiro de 1932, o Inspector do Conservatório Nacional, Júlio Dantas, remete ao Ministério de Instrução Pública um projecto de decreto com o intuito de criar, neste Conservatório, “...o ensino da cinematografia, como complemento dos cursos de teatro, de coreografia, de cenografia e de canto teatral (...), [o qual passará a constituir] (...) a 8.ª disciplina da secção de teatro.” (AHSGME, lv. 13, proc. n.º 66). Refira-se que este projecto nunca chega a ser aprovado, pelo que o ensino da cinematografia só virá de facto a surgir, no Conservatório Nacional, com a experiência pedagógica de 1971.

¹²⁸ Os três momentos aqui referidos são marcados pelos seguintes factos:

- a) Pela constituição de uma comissão encarregada de colaborar na reforma das secções de música e de teatro do Conservatório Nacional. Esta comissão é nomeada por portaria inserta no *Diário do Governo* n.º 155, II.ª Série, de 6 de Julho de 1936;
- b) Pela constituição de uma comissão com o objectivo expresso de proceder ao estudo da reforma do Conservatório Nacional. Esta comissão é nomeada por portaria inserta no *Diário do Governo* n.º 210, II.ª Série, de 9 de Setembro de 1946;
- c) Projecto de reforma do Conservatório Nacional, “...elaborado em 1966 para cumprimento da decisão do antigo Ministro da Educação Nacional, Professor Doutor Galvão Teles.” (Cruz, 1985: 209).

¹²⁹ Refiro-me concretamente às reformas efectuadas durante os mandatos dos seguintes ministros que tutelaram a pasta da Educação Nacional: António Faria Carneiro Pacheco (de 18 de Janeiro de 1936 a 28 de Agosto de 1940), Fernando Andrade Pires de Lima (de 4 de Fevereiro de 1947 a 7 de Julho de 1955), e Inocêncio Galvão Teles (de 4 de Dezembro de 1962 a 19 de Agosto de 1968).

¹³⁰ Ivo Cruz (1985) refere-se especificamente ao projecto de reforma elaborado em 1966, o qual “...não foi aprovado nem reprovado (...) [sendo que este] silêncio correspondeu a um problema: o aumento de encargos.” (Cruz, 1985: 209).

modo, a todos os projectos aqui referidos, mas o que é certo é que, a sua não aprovação, irá levar a que, no parecer do Conservatório Nacional ao projecto de reforma do sistema escolar apresentado em Janeiro de 1971 (Ministério da Educação Nacional, 1971), o conselho escolar deste Conservatório se pronuncie da seguinte forma:

Com a maior satisfação, vemos que, finalmente, devido à valiosa e muito louvável iniciativa de Sua Excelência o Senhor Ministro da Educação Nacional, se projecta uma Reforma do Sistema Escolar na qual se incluem possíveis modificações à estrutura do ensino artístico.

De facto, desde há longos anos, tanto a Direcção do Conservatório Nacional como o [seu] Corpo Docente têm diligenciado por todos os meios ao seu alcance, e num sentido que supomos de certa maneira em concordância com o pensamento que agora informou o referido projecto, alterar o modo nem sempre satisfatório como se ministrava e ministra ainda por força da nossa lei orgânica. Para verificar esta afirmação, embora por alto, basta lembrar as várias propostas relativas ao assunto apresentadas por esta Escola ao Ministério da Educação.

(AAVV, 1971c: 1)

A ideia subjacente a estas palavras – relativa a uma reforma sempre adiada –, poderá justificar uma concepção que pretende ver as propostas de reforma apresentadas pelo Conservatório Nacional, entre 1936 e 1966, como sendo uma tentativa de repor a situação existente antes da aprovação do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, constituindo-se assim como uma forma de resistência à mudança imposta em plena *ditadura nacional*¹³¹. No entanto, não sendo provavelmente correcto fazer uma análise tão simplista como esta – até porque a referida resistência à mudança não estará igualmente presente nas posições assumidas por cada um dos intervenientes nestes projectos de reforma –, penso que a sua não aprovação residirá em diversos factores – não só de índole económico-financeira –, e para os quais contribuirá, indubitavelmente, o afastamento de Luís de Freitas Branco, em 1939, das suas funções docentes na secção de música deste Conservatório¹³², onde era professor de composição, e de acústica e

¹³¹ Isto até porque, alguns destes projectos, incluem aspectos que podem ser vistos como se tratando de uma efectiva tentativa de retorno à reforma de 1919.

¹³² No *Diário do Governo* n.º 247, II.ª Série, de 23 de Outubro de 1939, surge a nomeação do major do regimento de artilharia ligeira n.º 3, António Rodrigues dos Santos Pedroso, para proceder a uma sindicância aos actos dos professores efectivos do Conservatório Nacional, Artur Trindade e Luís Maria da Costa de Freitas Branco. Estes dois professores, surgindo ainda nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1938-1939 (Cfr. IHE, cx. 783, mç. 3065), deixam de aparecer nos mapas

história da música.

Poucos meses após a tomada de posse de Carneiro Pacheco como Ministro da Instrução Pública – pasta que entretanto é denominada de Educação Nacional por força da Lei de 11 de Abril de 1936, “...promulgada em nome da Nação pela Assembleia Nacional¹³³, órgão de soberania segundo a Constituição de (...) 1933” (Carvalho, 1996: 753) –, surge, no *Diário do Governo* n.º 155, II.ª Série, de 6 de Julho de 1936, uma portaria nomeando uma comissão encarregada de colaborar na reforma das secções de música e de teatro do Conservatório Nacional, a qual é constituída por José Viana da Mota, como seu presidente, e por Hermínio do Nascimento, Dr. Ivo Cruz, Luís Costa, Luís de Freitas Branco, Mário de Sampaio Ribeiro, Pedro de Freitas Branco, Rui Coelho e Tomás Vaz Borba, como seus vogais¹³⁴. Segundo João de Freitas Branco (1987), “existe, com data de 28 de Julho de 1937, o texto das «Bases para um projecto de reorganização do Conservatório Nacional apresentadas pela Comissão nomeada por Sua Excelência o Senhor Ministro da Educação Nacional» – incluindo uma exposição prévia –, texto entregue naquele mesmo dia e em cuja discussão e redacção definitiva José Viana da Mota participou com a aplicação que lhe era peculiar.” (Branco, 1987: 126). Não me sendo possível afirmar, com toda a certeza, se o texto aqui referido por Branco (1987) está incluído na documentação encontrada no arquivo deste Conservatório relativamente aos diversos projectos de reforma elaborados entre 1936 e 1966 (Cfr. IHE, cx. 740, mç. 2284; & CN, *Projecto de reforma do Conservatório*) – nomeadamente porque tal documentação não se encontra datada nem assinada –, no meio desta surge um documento intitulado «Bases para uma nova lei orgânica do Conservatório Nacional de Música» (Cfr. IHE, cx. 740, mç. 2284), que bem pode ser o texto, ou uma versão prévia do texto, referido por Branco (1987), e o qual vem antecedido de uma exposição ao Ministro da Educação Nacional¹³⁵, onde se refere expressamente que “mais de seis anos de prática, demonstraram sobejamente que, da tendência para o regresso à lei de 1901, manifestada no decreto 18881, não pode senão resultar (...) um

de frequência relativos ao ano lectivo de 1939-1940 (Cfr. IHE, cx. 783, mç. 3066).

¹³³ À data, Ivo Cruz é procurador à Câmara Corporativa, votando favoravelmente a nova designação de Ministério da Educação Nacional (Cfr. IHE, cx. 740, mç. 2284).

¹³⁴ Repare-se na nomeação de personalidades com fortes divergências pessoais entre si, como é o caso de Viana da Mota e Rui Coelho.

¹³⁵ É me possível datar este documento do ano lectivo de 1936-1937, uma vez que esta exposição refere que a secção de música do “...Conservatório Nacional (...) actualmente ministra o ensino a 728 indivíduos com frequência” (IHE, cx. 740, mç. 2284).

ensino em desacordo com as modernas exigências da pedagogia musical.” (IHE, cx. 740, mç. 2284). Refira-se que este projecto prevê, entre outras coisas, que a secção de música deste Conservatório se desligue da sua secção de teatro – passando a se denominar Conservatório Nacional de Música –, constituindo, sob este e outros aspectos, uma tentativa de retorno à reforma de 1919.

Na exposição ao Ministro da Educação Nacional, que antecede o articulado destas «Bases para uma nova lei orgânica do Conservatório Nacional de Música», são apontados três aspectos negativos que, segundo os seus autores¹³⁶, decorrem da aprovação do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930:

- a) “...a impossibilidade de modernizar os programas de alguns cursos, e nomeadamente do mais importante deles, o programa de composição, por não permitir a demasiada brevidade dos mesmos”;
- b) “...a falta de um ensino que habilite os alunos de canto e instrumentos a analisar e compreender musicalmente o que interpretam, sem os obrigar à frequência do curso completo de composição”;
- c) “...a ausência de um mínimo de cultura geral para os alunos e a não existência no Conservatório de alguns elementos pedagógicos indispensáveis a uma sã educação nacionalista”.

Para além destas, “outras lacunas vêm de mais longe e não foram preenchidas pelas disposições da reforma de 1918-1919, da iniciativa do governo de Sidónio Pais¹³⁷, apesar da intenção manifestada na referida reforma, de levantar o nível técnico e cultural do músico português. Estas lacunas (...) [são as seguintes]: a ausência de normas pedagógicas e nacionalistas claramente expressas, a insuficiência de trabalhos práticos dos alunos e a falta de preparação para os futuros professores.” (IHE, cx. 740, mç. 2284). Deste forma, para além deste projecto propor a reposição de diversos cursos já previstos pelo Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919 – entretanto extintos pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 –, vai propor a abolição dos limites mínimos e máximos de idade previstos para a primeira matrícula¹³⁸, ao mesmo

¹³⁶ Nota-se o cunho pessoal de Luís de Freitas Branco na enumeração destes três aspectos negativos.

¹³⁷ Repare-se na referência, não à primeira república, mas ao regime político que serve de inspiração à *ditadura nacional* emergente do golpe militar de 28 de Maio de 1926.

¹³⁸ Encontrando-se o número de alunos matriculados na secção de música do Conservatório Nacional num acentuado decréscimo (Cfr. Ilustração 7), a abolição destes limites etários pode ser vista como uma tentativa de travar esta mesma descida, procedendo-se à angariação de alunos em escalões etários mais elevados.

tempo que permite “aos alunos de mérito excepcional (...) a acumulação num só ano, dos vários anos de que se compõe um grau e dos diferentes graus de um mesmo curso” (IHE, cx. 740, mç 2284). Por outro lado, todos os cursos¹³⁹, à excepção de solfejo e de regência de orquestra, passar-se-ão a dividir em três graus distintos – i.e., em grau elementar, grau complementar, e grau superior –, tal como se encontrava determinado no Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919. São pois evidentes os elementos que aqui pretendem um retorno ao momento anterior à reforma da *ditadura nacional*.

Entre a documentação analisada no arquivo deste Conservatório (Cfr. IHE, cx. 740, mç. 2284; & CN, *Projecto de reforma do Conservatório*), surge um projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica», numa versão quase finalizada, e o qual datará provavelmente do ano lectivo de 1937-1938¹⁴⁰. Neste projecto prevê-se que “o ensino da música e da arte cénica (...) [seja] ministrado em comum no Conservatório Nacional”, sendo que “cada curso (...) compõe-se de um número variado de agrupamentos anuais de disciplinas¹⁴¹, que tanto para

	Unidades lectivas
Aulas:	
Solfejo	2
Instrumentos e sua função musical	1
Português	2
Sessões:	
Canto coral infantil	2
Educação moral e cívica	1
Higiene e educação física	2

Ilustração 12 – Ano preparatório comum a todos os cursos de música segundo o projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica».

¹³⁹ A Base 10.^a deste projecto prevê que “o Conservatório Nacional de Música ministra o ensino da música prática nos seguintes cursos: Solfejo, Canto Teatral, Canto de Concerto, Piano, Harpa, Harpa Cromática, Órgão, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Oitavino, Flauta, Oboé, Corn inglês, Clarinete, Clarinete baixo, Fagote, Contrafagote, família dos Saxofones, Trompa, Clarim de pistões, Cornetim, família das Saxtrompas, Tuba, Composição e Regência de orquestra.” (IHE, cx. 740, mç. 2284).

¹⁴⁰ Tal datação advém das disposições transitórias aí previstas para os anos lectivos de 1938-1939 e de 1939-1940 (Cfr. IHE, cx. 740, mç. 2284; & CN, *Projecto de reforma do Conservatório*).

¹⁴¹ Esta é uma das grandes inovações aqui apresentadas quanto ao ensino musical, e a qual não se encontra em nenhum outro projecto ou reforma desta instituição. Neste projecto, todo e qualquer curso é constituído por um conjunto de disciplinas, as quais se distribuem por ciclos, anos e unidades lectivas semanais. «Curso» deixa de ser assim sinónimo de «disciplina».

	1.º ciclo			2.º ciclo			3.º ciclo		
	1.º ano	2.º ano	3.º ano	4.º ano	5.º ano	6.º ano	7.º ano	8.º ano	9.º ano
Aulas:									
Piano	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Solfejo	2	2	-	-	-	-	-	-	-
Acústica	-	-	2	-	-	-	-	-	-
Harmonia	-	-	2	2	2	-	-	-	-
História da música	-	-	-	2	2	-	-	-	-
História das artes plásticas	-	-	-	2	2	-	-	-	-
Solfejo rítmico transcendente	-	-	-	-	-	2	-	-	-
Contraponto, cânon e fuga (noções gerais)	-	-	-	-	-	2	-	-	-
Formas da composição (noções gerais)	-	-	-	-	-	2	-	-	-
Leitura e improvisação	-	-	-	-	-	-	-	2	2
Educação do ouvido	-	-	-	-	-	-	2	-	-
Estética e análise musical	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Pedagogia e didáctica	-	-	-	-	-	-	-	-	2
Português	2	2	-	-	-	-	-	-	-
Sessões:									
Dança rítmica	-	2	2	-	-	-	-	-	-
Canto coral	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Higiene e educação física	2	2	2	2	2	2	2	2	2
História geral e pátria	-	2	2	-	-	-	-	-	-
Conferências	-	-	-	-	-	-	1	1	-

Ilustração 13 – Curso de piano segundo o projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica».

a orientação do ensino como para o efeito da prestação de provas se articula em ciclos¹⁴².” (IHE, cx. 740, mç. 2284). Ao contrário do que sucede na secção de arte cénica, na secção de música é obrigatória a frequência de “...um ano preparatório, comum a todos os cursos, (...) com a função específica de contribuir para a descoberta da aptidão artística” (IHE, cx. 740, mç. 2284), e para o qual podem ser admitidos todos os alunos habilitados com o exame da 4.^a classe do ensino primário¹⁴³ e cuja idade não seja inferior a 10 anos ou superior a 17 anos. Para os restantes cursos, os limites etários, previstos por este projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica», são os seguintes:

a) Cursos de instrumento, de composição, e de direcção de coro e orquestra – mínimo de 11

¹⁴² Os diversos cursos aqui propostos são constituídos por um, dois, ou três ciclos de formação, sendo cada ciclo normalmente constituído por três anos curriculares (em alguns casos estes ciclos têm a duração de dois anos). De certa forma, estes correspondem aos graus elementar, complementar, e superior, previstos no Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, mas os quais são agora meramente designados por 1.º, 2.º, ou 3.º ciclo.

¹⁴³ Esta exigência habilitacional mínima é comum a todos os cursos previstos neste projecto.

anos e máximo de 29 anos¹⁴⁴;

- b) Curso de canto (sexo feminino) – mínimo 16 anos e máximo de 20 anos;
- c) Curso de canto (sexo masculino) – mínimo 18 anos e máximo de 20 anos;
- d) Curso de teatro – mínimo de 14 anos e máximo de 25 anos;
- e) Curso de danças teatrais – mínimo de 11 anos e máximo de 20 anos.

As durações globais dos diversos cursos variam, na secção de música, entre um mínimo de cinco¹⁴⁵ um máximo de nove¹⁴⁶ anos, e na secção de arte cénica, entre um mínimo de três¹⁴⁷ e um máximo de cinco anos¹⁴⁸.

Este projecto de estatuto para o ensino da música e arte cénica nunca foi aprovado, sendo que, por portaria publicada no *Diário do Governo* n.º 210, II.ª Série, de 9 de Setembro de 1946, é nomeada uma nova comissão com o fim de se proceder a um novo estudo da reforma do Conservatório Nacional¹⁴⁹. Não é claro o porquê desta não aprovação. No entanto, verifica-se algo que pode ser bastante significativo: é que, quando comparado com o que tinha sucedido dez anos antes, a estratégia agora utilizada para a nomeação das diversas individuali-

¹⁴⁴ O limite etário máximo aqui indicado está corrigido à mão, na documentação analisada, para 30 anos (Cfr. IHE, cx. 740, mc. 2284).

¹⁴⁵ Como é o caso do curso de instrumentos de percussão (bombo, caixa, pratos, triângulo, pandeiro, castanholas, tantam, adufe, xilofone e tímpanos), o qual é constituído por um primeiro ciclo de três anos e por um segundo ciclo de dois anos.

¹⁴⁶ Como é o caso dos cursos de piano, cravo, clavicórdio, órgão, violino, violoncelo, composição, e direcção de coro e orquestra. Estes são constituídos por três ciclos de três anos cada.

¹⁴⁷ Como é o caso do curso de cenografia, decoração teatral e iluminação, e do curso de danças teatrais e danças de ópera. Estes são constituídos por um único ciclo de três anos.

¹⁴⁸ Como é o caso do curso de arte cénica, o qual inclui uma aula de cinematografia. Este é constituído por um primeiro ciclo de três anos e por um segundo ciclo de dois anos.

¹⁴⁹ Esta comissão é presidida pelo Dr. João Alexandre Ferreira de Almeida, director geral do ensino superior e das belas artes, e tem como seus vogais o Dr. Ivo Cruz, director do Conservatório Nacional; a D. Maria Adelaide Diogo Freitas Gonçalves, directora do Conservatório de Música do Porto; o Dr. Manuel de Câmara Leite, director do Instituto de Música de Coimbra; a D. Elisa de Sousa Pedroso, presidente da direcção do Círculo de Cultura Musical; o Dr. José Bernardino Duarte de Figueiredo, director do Teatro Nacional de S. Carlos; o Luís Pastor de Macedo, comissário do Governo junto do Teatro Nacional D. Maria II; a D. Maria da Conceição de Matos e Silva, professora da secção de teatro do Conservatório Nacional; e o Pedro de Oliveira Leitão do Prado, chefe de secção dos serviços musicais da Emissora Nacional.

dades que constituem esta comissão de reforma do Conservatório Nacional, parece ser bastante diversa daquela que tinha sido utilizada anteriormente, uma vez que este Conservatório passa a estar apenas representado pelo seu director e por uma professora da sua secção de teatro – respectivamente, Dr. Ivo Cruz e D. Maria da Conceição de Matos e Silva –, enquanto que, na comissão anterior – nomeada por portaria publicada no *Diário do Governo* n.º 155, II.^a Série, de 6 de Julho de 1936 –, este estava representado por quatro dos seus professores da secção de música¹⁵⁰, dos quais, dois¹⁵¹ tinham sido autores da reforma de 1919. De facto, tal procedimento parece coadunar-se com uma estratégia de esvaziamento de poder, o que poderá significar uma eventual tentativa de eliminação de uma oposição com contornos políticos: é que “...Luís de Freitas Branco, cada vez mais identificado com tendências políticas «subversivas», é suspenso [em 1939] das suas funções naquele estabelecimento de ensino (...), ao mesmo tempo que se instala entre os professores e alunos um ambiente propício à «normalização» ideológica, como parte integrante do processo de arregimentação da vida cultural do País.” (Nery *et al.*, 1999: 170). Tais contornos políticos poderão explicar o porquê da não aprovação de nenhum dos projectos de reforma apresentados pelo Conservatório Nacional até aos finais da década de 1960, visto provavelmente subsistir um clima de desconfiança política em relação a alguns destes professores. Nesta perspectiva – i.e., num contexto de contenção destas tendências «subversivas»¹⁵² –, a nomeação do Dr. Ivo Cruz como director do Conservatório Nacional¹⁵³, faz todo o sentido, uma vez que ele foi aluno, na Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, do então Ministro da Educação Nacional, Carneiro Pacheco, sendo da sua inteira confiança pessoal e política.

É de referir que, entre a diversa documentação analisada, relativa aos projectos de reforma deste Conservatório (Cfr. IHE, cx. 740, mç. 2284; & CN, *Projecto de reforma do Conservatório*), não me é possível determinar a existência de qualquer documentação que possa ser expressamente atribuída ao trabalho produzido por esta comissão nomeada em 1946. Tal

¹⁵⁰ José Viana da Mota, Hermínio do Nascimento, Luís de Freitas Branco, e Tomás Vaz Borba.

¹⁵¹ José Viana da Mota e Luís de Freitas Branco.

¹⁵² É de referir que, para além do Luís de Freitas Branco, é suspenso, em 1939, o professor Artur Trindade, o qual é, até essa data, professor de canto da secção de música deste mesmo Conservatório.

¹⁵³ Ivo Cruz é nomeado como director do Conservatório Nacional por despacho inserto no *Diário do Governo* n.º 170, II.^a Série, de 25 de Julho de 1938, tomando posse a 27 de Julho seguinte (Cfr. Cruz, 1985). Repare-se que ele nunca foi professor deste Conservatório, não tendo tido qualquer tipo de ligação institucional com este em momento anterior à sua nomeação como director.

facto poderá ser significativo se tomarmos em linha de conta que a proposta de reforma elaborada em 1966¹⁵⁴ é construída tendo por base os diversos projectos de reforma apresentados nas décadas anteriores, e entre os quais se destaca o projecto de «estatuto do ensino da música e arte cénica», datado provavelmente do ano lectivo de 1937-1938 (Cfr. CN, *Projecto de reforma do Conservatório*). Refira-se que este projecto de reforma de 1966, tendo sido concluído, nunca chega a ser aprovado. Sem querer entrar em excessivos pormenores quanto à sua caracterização – até porque este já foi em parte alvo de uma análise descritiva num outro trabalho (Cfr. Gomes, 2000) –, verifica-se que, entre as diversas novidades aí propostas, é possível destacar o seguinte:

- a) Ao nível da secção de música do Conservatório Nacional, todos os cursos de instrumento passam a ser constituídos por dois ciclos de aprendizagem (com durações diversificadas), os quais são designados de «curso geral» e de «curso superior»¹⁵⁵;
- b) Ao nível da secção de arte cénica do Conservatório Nacional, o aumento das durações dos cursos¹⁵⁶ de encenação e de arte dramática – os quais passam a ter quatro anos de duração

¹⁵⁴ Este projecto de reforma foi publicado pelo ex-director do Conservatório Nacional (Cfr. Cruz, 1971; & Cruz, 1985) com o intuito de “...deixar aos futuros investigadores do movimento pedagógico do nosso País, um documento expressivo das preocupações reformadoras do Ministério da Educação Nacional e dos seus serviços”, ao mesmo tempo que “...representa um título de justiça para o Corpo Docente (...) [deste] Conservatório (...), que, com a sua competência e zelo, deu para a [sua] elaboração (...), uma contribuição efectiva de alto valor, imprimindo-lhe o cunho de indispensável unidade e actualidade renovadora imposta pelas necessidades da hora presente.” (Cruz, 1985: 209).

¹⁵⁵ Sobre este aspecto, retorna-se à velha ideia de «curso» igual a «disciplina». De facto, cada curso é de novo constituído por uma só disciplina, se bem que a sua frequência exija a realização de um conjunto de disciplinas anexas. O modelo aqui adoptado é em tudo idêntico ao modelo previsto no Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, então em vigor. As principais diferenças consistem no aumento do número de anos previstos em cada um dos seus cursos/disciplinas – passando todos os instrumentos a prever um «curso geral» e um «curso superior» –, no aumento do número de disciplinas – as quais passam a incluir disciplinas como análise das formas musicais, alemão, história, geografia, história da arte, higiene, ética profissional, educação física, etc. –, e na criação dos «cursos superiores» de direcção de orquestra e de direcção de coro.

¹⁵⁶ Qualquer um dos cursos previstos na secção de arte cénica deste Conservatório (encenação, arte dramática, bailado, e cenotécnia) é constituído por um elenco diversificado de disciplinas em cada um dos seus três, quatro, ou cinco anos de duração. Neste aspecto, são distintos dos cursos minis-

–, e do curso de bailado¹⁵⁷ – o qual passa a ter cinco anos de duração;

- c) A existência de uma simplificação ao nível dos requisitos etários estabelecidos, prevendo-se que, na secção de música, a idade máxima para a admissão à primeira matrícula seja de 25 anos em todos um dos seus cursos, e, na secção de arte cénica, esta seja de 15 anos para o curso de bailado e de 30 anos para o curso de arte dramática.

Chegado a este ponto, convém referir que, a não aprovação de nenhum dos projectos de reforma aqui referidos, não representa uma efectiva estagnação, ao nível pedagógico, do Conservatório Nacional: é que a aprovação do Decreto n.º 31890, de 24 de Fevereiro de 1942¹⁵⁸, irá permitir a criação de vários cursos especiais, os quais procuram responder às lacunas de formação então sentidas. Na realidade, penso que a não aprovação de nenhum destes projectos tem de ser vista mais sob uma perspectiva simbólica do que real, funcionando a sua não aprovação como uma possível explicação para as esperanças e frustrações sentidas, a quando da apresentação do projecto de reforma do sistema escolar em Janeiro de 1971.

trados na secção de música deste Conservatório, onde «curso» é sinónimo de «disciplina».

¹⁵⁷ Estando determinado que para a matrícula no 1.º ano do curso de bailado é exigido o certificado do exame da 4.ª classe do ensino primário, ou do exame de admissão aos liceus ou às escolas técnicas, os alunos que não sejam detentores destas habilitações, podem se matricular numa classe preparatória desde que tenham pelo menos seis anos de idade.

¹⁵⁸ Este decreto vai permitir ao Conservatório Nacional contratar, além do quadro, individualidades, nacionais ou estrangeiras, de reconhecida competência, para regerem, mediante condições especiais de prestação de serviço e de retribuição, disciplinas do respectivo plano de estudos ou para realizarem cursos especiais.

2.3. O REGIME DE EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA NO CONSERVATÓRIO NACIONAL (DE 1971 A 1974)

No dia 19 de Maio de 1971, Ivo Cruz abandona as funções de director do Conservatório Nacional, uma vez que por lei é forçado a reformar-se aos 70 anos de idade¹⁵⁹. Era então Ministro da Educação Nacional o professor José Veiga Simão¹⁶⁰, o qual, em Janeiro desse mesmo ano, tinha proposto um projecto global de reforma do sistema escolar abrangendo todos os seus níveis e subsistemas de ensino (Cfr. Ministério da Educação Nacional, 1971). Neste projecto, prevê-se, ao nível do ensino secundário, a criação de “...três tipos de estabelecimentos: o *liceu clássico*, o *liceu técnico*, e o *liceu artístico*, (...) [sendo que] os liceus artísticos, englobando conservatórios e escolas de artes visuais, asseguram o ensino da música, canto, dança, arte dramática, artes plásticas, etc., a par de uma formação geral equivalente à dos liceus clássico e técnico.” (Ministério da Educação Nacional, 1971: 8-9). Na sequência de uma ampla discussão pública promovida em torno deste projecto – a qual inclui a realização, na Fundação Calouste Gulbenkian, de um colóquio dedicado ao projecto de reforma do ensino artístico¹⁶¹ (Cfr. AAVV, 1971a) –, Veiga Simão convida a Dr.^a Maria Madalena de Azeredo

¹⁵⁹ Ivo Cruz nasce no dia 19 de Maio de 1901, em Corumbá, Estado do Mato Grosso do Sul, Brasil, tendo a sua família fixado residência em Lisboa no ano de 1912. Nesse mesmo ano inicia os seus estudos liceais na Escola Académica. Aí efectua os seus estudos musicais a par dos seus estudos liceais, tendo como professores Thimoteo da Silveira, Tomás de Lima, e Tomás Vaz Borba. Entre 1919 e 1924 frequenta a Faculdade de Direito da Universidade de Lisboa, tendo como professor António Faria Carneiro Pacheco, futuro ministro de Salazar. Em princípios de 1925 segue para a Alemanha com o objectivo de aprofundar os seus estudos musicais, onde permanece até 1930. Regressa a Portugal em Dezembro desse mesmo ano. Chegado a Lisboa, vai desenvolver uma intensa actividade musical. Em 1936 torna-se procurador à Câmara Corporativa por inerência do facto de ter sido eleito presidente do Sindicato Nacional dos Músicos, sendo que, em 1938, é nomeado director do Conservatório Nacional, cargo que irá desempenhar durante mais de trinta e dois anos.

¹⁶⁰ José Veiga Simão sucede a José Hermano Saraiva como Ministro da Educação Nacional, tomando posse no dia 15 de Janeiro de 1970.irá permanecer nestas funções até ao 25 de Abril de 1974, sendo o seu mandato caracterizado por uma profunda acção reformadora ao nível da educação.

¹⁶¹ Este colóquio é organizado pela Dr.^a Maria Madalena de Azeredo Perdigão, decorrendo na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, durante os dias 21 e 22 de Abril de 1971. Contando com um total de trinta e uma comunicações, este encontra-se dividido nas seguintes sessões temáticas:

Perdigão, então Directora do Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian – cargo que vem exercendo em regime de gratuidade de funções (Cfr. Fundação Calouste Gulbenkian, 1961) –, para coordenar a reforma do ensino artístico a ser efectuada no Conservatório Nacional e em escolas similares, e a qual passa por um processo de experimentação prévia das propostas apresentadas. Assim, num ofício datado de 25 de Setembro de 1971, o então Director Geral do Ensino Superior e das Belas Artes informa o Conservatório Nacional do teor do seguinte despacho ministerial que coloca o Conservatório Nacional em regime de experiência pedagógica:

Considerando a necessidade de promover uma gradual adaptação dos planos de estudo, programas e métodos de ensino, dos cursos ministrados no Conservatório Nacional;

Considerando ser urgente a realização, ainda este ano, de uma experiência pedagógica, de forma a aferir o mérito de inovações projectadas e que se pretende venham a ser integradas na reforma daquele estabelecimento de ensino;

Ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587, de 10-03-1967, determino que:

- a) Durante o ano lectivo de 1971-72 funcionem, em condições a definir por despacho ministerial, experiências pedagógicas nos domínios da música, teatro e dança, podendo promover-se ensaios de novos métodos didácticos;
- b) De acordo com a referida experiência, poderão introduzir-se no regime geral em vigor alterações aos planos de estudo, programas, métodos e condições de ensino, exames e acessos aos estudos;
- c) Podem colaborar na experiência agentes ou auxiliares de ensino de quaisquer estabelecimentos dependentes do Ministério da Educação Nacional, podendo ser dispensados, total ou parcialmente, das suas funções próprias;
- d) Será nomeada uma comissão orientadora, que terá por funções acompanhar a execução da experiência, submeter a despacho do Ministro as medidas que vá considerando necessárias de acordo com o estabelecido nos números anteriores.

16.9.71

-
- a) Como deve ser feito o ensino das artes na fase anterior ao liceu artístico e em que tipo de escola deve ser este ministrado;
 - b) Que ensino deverá ser ministrado ao aluno com aptidões artísticas especiais e que disciplinas de formação geral devem ser incluídas no currículo do liceu artístico;
 - c) Quais as especialidades a inserir no ensino superior artístico e qual a formação do professorado para os seus diferentes graus de ensino;
 - d) Recapitulação geral e conclusões.

O MINISTRO

José Veiga Simão.

(Ofício de 25 de Setembro de 1971, *in* CN, *Dossier 33-A*)

Na sequência deste despacho, é empossada, a 30 de Setembro seguinte, a Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico, a qual é composta, numa primeira fase, pelas seguintes individualidades: Dr.^a Maria Madalena de Azeredo Perdigão (presidente); Dr. João de Freitas Branco, director do Teatro Nacional de São Carlos; Luzia Maria Martins, directora do Teatro-Estúdio de Lisboa; Dr. Arquimedes da Silva Santos, médico; e José Lúcio Mendes Júnior, na qualidade de subdirector do Conservatório Nacional¹⁶².

Neste acto de posse, o ministro informa os jornalistas presentes de que passariam a haver quatro escolas distintas em substituição das secções de música e de teatro do Conservatório Nacional – a Escola Nacional de Música, a Escola Nacional de Dança, a Escola Nacional de Teatro, e a Escola-Piloto de Professores –, sendo que, com a nomeação desta “...Comissão Orientadora, iam ser dados «os primeiros passos» para a necessária reforma.” (Ribeiro, 1972: 12). Refira-se que, tendo este processo sido em parte fundado com base nas relações pessoais de amizade existentes entre os seus diversos intervenientes¹⁶³, depressa vão surgir atritos, até porque, na “...realidade, o verdadeiro director [do Conservatório Nacional] era a Dr.^a [Maria] Madalena de Azeredo Perdigão que, da Avenida de Berna, comandava *as tropas* (...), e que, portanto, reunia a [referida] Comissão” (Apêndice II). Assim, num ofício dirigido ao Director Geral do Ensino Superior, datado de 23 de Dezembro de 1972, o ainda subdirector da secção de música deste Conservatório, professor José Lúcio Mendes Júnior, refere que “teve (...) conhecimento, através de [uma] cópia que lhe foi (...) enviada, dum proposta feita [em 2 de Outubro último] pela Senhora Dr.^a Madalena Perdigão, na qualidade de Presidente da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional a Sua Excelência o Ministro, (...) [e

¹⁶² Não tendo, após a reforma do Dr. Ivo Cruz, sido nomeado um novo director para o Conservatório Nacional, as suas funções vão ser interinamente desempenhadas, até finais de 1972, pelo então subdirector da secção de música, professor José Lúcio Mendes Júnior.

¹⁶³ Essas relações de amizade começam com o próprio convite endereçado pelo então Ministro da Educação Nacional à Dr.^a Maria Madalena de Azeredo Perdigão, e prolongam-se desta a alguns dos membros da referida Comissão, entre os quais se pode destacar o Dr. Arquimedes da Silva Santos, o Dr. João de Freitas Branco, e, mais tarde, o professor Luís Filipe Pires, o qual vai ser proposto como subdirector da secção de música do Conservatório Nacional, em substituição do professor José Lúcio Mendes Júnior (Cfr. Apêndices I e II).

na qual se recorda] que os novos professores (...) Luís Filipe (...) Pires e Dr. Mário Barradas, foram propostos, em 22 de Setembro [último], para exercerem neste Conservatório os cargos de Sub-directores das Secções de Música e de Teatro, respectivamente, proposta essa que mereceu a concordância de Sua Excelência o Ministro.” (Ofício de 23 de Dezembro de 1972, *in* CN, *Dossier 33-A*). Continua, dizendo:

No despacho ministerial que criou a Comissão Orientadora da Reforma (...), em 27 de Setembro de 1971, estabelece-se que fará parte da mesma o Director do Conservatório Nacional ou o seu representante legal.

Da proposta (...) [agora feita pela] Senhora Presidente da Comissão Orientadora (...) constam (...) como «responsáveis» pelas Secções de Música e de Teatro, respectivamente, os professores e futuros sub-directores Luís Filipe Pires e Dr. Mário Barradas (...). Mas aparecem também, e em pé de igualdade com estes, os «responsáveis» pela nova Escola-Piloto para Formação de Professores (Dr. Arquimedes da Silva Santos) e pela nova Escola-Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema (prof. Alberto Seixas Santos), procurando justificar-se, por esta razão, que os citados «responsáveis» tenham uma gratificação mais elevada (5000\$00 mensais) do que os restantes membros da Comissão (3000\$00).

(...).

Nesta conformidade, rogo a V. Ex.^a se digne informar-me quem (...) representa nessa Comissão a Direcção do Conservatório e também desde quando se considera em actividade a Comissão remodelada, uma vez que Sua Excelência o Ministro não deu ainda posse aos novos membros, tal como fez quando da criação da Comissão original.

(Ofício de 23 de Dezembro de 1972, *in* CN, *Dossier 33-A*)

Os factos aqui relatados são provavelmente o reflexo de uma situação de tensão existente entre alguns dos membros nomeados para esta Comissão Orientadora da Reforma. De facto, Filipe Pires refere o seguinte: “...quando entrei, constou-me imediatamente que o professor Lúcio Mendes, (...) que em face dessas circunstâncias todas (...) foi acabado o seu tempo (...) de exercício de funções, (...) escrevia cartas, cartas, cartas, (...) [e mais] cartas que não sabia para onde é que iam nem para que eram (...). É claro, entende-se que uma pessoa que já tem uma certa idade (...), quando se vê assim (...) despojado dos seus..., (...) reage (...). E a forma de ele reagir foi a de começar a escrever ofícios a justificar isto, [etc.]” (Apêndice II).

Sintomático destes atritos são alguns dos acontecimentos relatados por Filipe Pires na entrevista que me concedeu no âmbito do trabalho de pesquisa efectuado (Cfr. Apêndice II). A um dado momento, ele conta que, tendo uma determinada professora sido nomeada pela

Dr.^a Madalena Perdigão, esta vai insistir para que ele a demita. Na sequência de tal pedido, ele vai começar por ouvir ambas as partes envolvidas, concluindo não existirem razões fundadas para que em consciência possa proceder a essa demissão, recusando-se, por isso mesmo, a obedecer. Após muita insistência, e persistindo na vontade de a demitir, acabará por ter que ser a própria Dr.^a Madalena Perdigão a efectuar a referida demissão, uma vez que, não concordando com tal posição, ele ter-lhe-á acabado por dizer: “«olhe, desculpe, Sr.^a D. Madalena, quem a nomeou que a demita»” (Apêndice II). Aliás, Filipe Pires refere abertamente que a Dr.^a Madalena Perdigão

...era uma pessoa (...) [por vezes difícil]. Com todo o valor que tinha e com toda a capacidade de trabalho (...) [que possuía], quando foi o 25 de Abril [de 1974], os próprios (...) funcionários [da Fundação Calouste Gulbenkian] demarcaram-se nitidamente dela (...). Eu vi algumas vezes a secretária dela, e mais pessoas que directamente dependiam dela (...), lavadas em lágrimas (...) por coisas que ela dizia (...). Era uma pessoa, de facto, com um pulso muito firme e que muitas vezes não olhava exactamente ao que dizia, nem quando, nem como (...).

(Apêndice II)

Este traço da sua personalidade, não lhe terá provavelmente permitido atenuar as tensões existentes entre o que esta Comissão Orientadora da Reforma representa e as expectativas que o corpo docente da secção de música deste Conservatório deposita quanto à reforma que consideravam dever ser efectuada neste estabelecimento de ensino. De facto, tais expectativas tinham-se visto frustradas durante mais de trinta anos, uma vez que, nenhuma das propostas de reforma, apresentadas por este Conservatório durante o *estado novo*, tinha sido aprovada. Serão provavelmente estes os factos que terão levado à rejeição, por parte de alguns destes professores, da experiência pedagógica então em curso, e em relação aos quais os traços de personalidade da própria Dr.^a Madalena Perdigão poderão não ter ajudado muito.

Tais factos poderão nos auxiliar a compreender a razão por detrás da proposta de alteração de constituição desta Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico, apresentada em Setembro de 1972. Refira-se que, durante a sua curta existência¹⁶⁴, vão fazer ainda parte desta, para além dos novos subdirectores indigitados para as secções de música e de teatro deste Conservatório – respectivamente, Luís Filipe Pires e Dr. Mário Barradas –, o professor

¹⁶⁴ A Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico, nomeada em finais de Setembro de 1971, vai ver as suas funções terminadas menos de três anos após a sua constituição, em virtude do 25 de Abril de 1974.

Alberto Seixas Santos, como responsável pela escola de cinema, Jorge Moreira, delegado do Ministério da Educação Nacional, e José Sasportes, secretário da referida Comissão e responsável pela área da Dança (Cfr. Gomes, 2000: 224-7). De facto, a presidente desta Comissão, Dr.^a Madalena Perdigão, parece ter sentido a necessidade de colocar, em lugares chave, pessoas em quem pudesse depositar a sua inteira confiança pessoal, permitindo assim ultrapassar eventuais atritos e resistências à mudança¹⁶⁵. No entanto, não lhe terá sido possível estabele-

	1971–1972			1972–1973			1973–1974		
	M	F	M+F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º ano	23	31	54	35	54	89	60	33	93
2.º ano				29	17	46	35	44	79
3.º ano							15	28	43
4.º ano									
Total:	23	31	54	64	71	135	110	105	215

Ilustração 14 – Total de matrículas efectuadas na secção do Conservatório Nacional da Escola Preparatório Francisco Arruda (Fonte: EPFA, n.º 39; & EPFA, n.º 40).

cer tal relação de confiança com parte dos professores da secção de música deste Conservatório, uma vez que estes não vão aceitar, de bom grado, parte das propostas efectuadas no âmbito desta experiência pedagógica¹⁶⁶, levando a que, já depois do 25 de Abril de 1974, se assumam posições mais extremadas, as quais vão mesmo acabar por adulterar parte das propostas entretanto levadas à prática. Entre estas posições mais extremadas, há que referir o relatório apresentado pela Comissão de Inquérito às inscrições efectuadas na secção do Conservatório Nacional da Escola Preparatória Francisco Arruda, eleita em Assembleia da Escola de Música de 8 de Novembro de 1974 (Cfr. Gomes, 2000: 227-9), o qual acaba por concluir pela impossibilidade de aplicação desta experiência pedagógica ao ensino da música ministra-

¹⁶⁵ A este propósito, refira-se que uma estratégia semelhante já tinha sido utilizada pelo próprio ministro Veiga Simão, ao convidar a Dr.^a Madalena Perdigão para presidir a esta Comissão.

¹⁶⁶ Estas propostas vão ser em parte vistas como sendo o prenúncio de uma extinção anunciada – i.e., da extinção do Conservatório Nacional, pelo menos, tal como ele existe até essa data –, uma vez que estas ignoram por completo os diversos projectos de reforma apresentados por este Conservatório ao longo de mais de três décadas. Penso ser esta mudança de protagonismo – o qual deixa de estar centrado nos seus professores para passar a estar centrado em individualidades estranhas a este, como é o caso da Dr.^a Madalena Perdigão –, um dos principais factores decisivos para a sua não aceitação e consequente resistência que lhe vai ser movida.

do neste Conservatório, pelo que, “...salvo mais autorizada opinião, (...) [esta deverá ser] dada como terminada pelo Ministério da Educação e Cultura, visto que a Democracia define uma política de verdade.” (Gomes, 2000: 229). Assim, ao longo do presente capítulo, vou procurar analisar um conjunto de factores que me permitam compreender as propostas de reforma apresentadas no âmbito desta experiência pedagógica – através de uma análise dos seus antecedentes mais directos –, ao mesmo tempo que tento perspectivar algumas das resistências movidas a todo este processo através do surgimento de discursos em torno das «especificidades» deste ensino. Refira-se que não é aqui minha intenção fazer a história da experiência pedagógica de 1971, mas somente mobilizá-la de forma a ser me possível compreender as resistências a esta movidas, e em que medida estas se fundam num discurso sobre a «especificidade» do ensino artístico.

2.3.1. OS SEUS ANTECEDENTES

Na sequência da apresentação do projecto de reforma do Conservatório Nacional elaborado em 1966, o então Ministro da Educação Nacional, Doutor Inocêncio Galvão Teles, vai requer um parecer sobre o referido projecto à Junta Nacional de Educação¹⁶⁷, designando, por despacho de 27 de Janeiro de 1967, António Lopes Ribeiro como seu relator. Logo na primeira sessão destinada à apreciação deste projecto, realizada no dia 3 de Março seguinte, António Lopes Ribeiro vai sugerir que “...seria muito útil uma visita prévia às principais escolas europeias de música, de dança e de artes dramáticas, por um grupo de especialistas dessas modalidades, a fim de colher ensinamentos actualizados sobre a matéria em discussão.” (Ribeiro, 1972: 9). Esta proposta vai ser aprovada por unanimidade, recolhendo o apoio do próprio ministro Galvão Teles, “...tendo o Instituto de Alta Cultura ultimado todas as diligências no sentido de considerar esta deslocação ao estrangeiro como missão especial.” (Ribeiro, 1972: 9).

¹⁶⁷ A apreciação deste projecto coube à 5.^a subsecção da 2.^a secção da Junta Nacional de Educação, a qual era à data presidida pelo Doutor João de Almeida, director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes. Nesta têm acento, para além de diversas outras individualidades, o Dr. José Antero Esmeriz Delarue, director do Conservatório de Música do Porto; o Dr. Ivo Cruz, director do Conservatório Nacional; a D. Margarida Hoffmann de Barros Abreu, professora de dança da secção de teatro do Conservatório Nacional; e a D. Olga Guerreiro Violante, representante da Mocidade Portuguesa Feminina.

Esta deslocação irá dar origem a dois extensos relatórios referentes à reestruturação dos estudos do Conservatório Nacional, os quais são apresentados na sessão de 6 de Outubro de 1967. No primeiro destes dois relatórios é descrita a viagem de estudo efectuada entre os dias 3 de Abril e 10 de Maio desse mesmo ano, referindo que

no decurso desses 32 dias, na companhia do director do Conservatório Nacional, (...) Dr. Ivo Cruz, foi possível visitar 33 estabelecimentos de ensino, situados em 17 cidades de 8 países da Europa (...).

Desses 33 estabelecimentos, 6 dedicam-se exclusivamente ao ensino da música; 7, exclusivamente ao ensino do teatro; 2, exclusivamente ao ensino da dança. Os restantes são mistos: 6 abrangem a música e a dança; 4, a música e o teatro; 6, a música, o teatro e a dança; 1, o teatro, o cinema e a televisão; por último, 1, o cinema e a televisão.

Quanto à natureza administrativa, 15 são estatais e 4 municipais; 9 são instituições privadas subsidiadas pelo Estado ou pelos municípios; [e] 5, instituições privadas sem qualquer subsídio oficial.

(Ribeiro, 1972: 19-21)

Apesar de existirem profundas divergências quanto aos limites de idade estabelecidos para a admissão à primeira matrícula em cada um destes 33 estabelecimentos de ensino, uma das tendências gerais observadas, em países onde a escolaridade obrigatória é mais prolongada, vai no sentido de se procurar “...ministrar na mesma escola tanto as disciplinas musicais como as correspondentes ao ensino geral elementar e médio” (Ribeiro, 1972: 29). Refira-se que, a implementação no sistema escolar Português desta mesma tendência aí observada, é um dos pontos fulcrais de toda a experiência pedagógica de 1971. Será esta tendência que irá levar à criação, no Conservatório Nacional, de uma secção da Escola Preparatória Francisco Arruda, a qual se destina a ministrar o 1.º ciclo do ensino secundário em paralelo com uma formação artística especializada nas áreas da música e da dança¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Refira-se que em momento algum se põe em causa a ideia de precocidade ao nível da música e da dança. De facto, neste relatório afirma-se textualmente que “o ensino da música e da dança deve começar cedo, logo à saída da primeira infância” (Ribeiro, 1972: 27). Esta ideia de precocidade irá estar igualmente presente ao nível da experiência pedagógica de 1971, onde as propostas curriculares apresentadas vão exactamente no sentido de se dar resposta a esta mesma ideia. Essa é a razão que preside à criação de uma secção, no Conservatório Nacional, da Escola Preparatória Francisco Arruda, a qual pretende possibilitar a frequência, numa mesma escola, das disciplinas de formação

Uma das primeiras experiências a ser efectuadas em Portugal no sentido de se ministrar, numa mesma escola, tanto as disciplinas musicais como as disciplinas correspondentes ao ensino elementar e médio, vai decorrer na Academia de Música de Santa Cecília, na qual são adoptados, em 1968, planos próprios¹⁶⁹. Segundo estes planos próprios, “o ensino foi dividido em dois cursos – A e B – consoante os alunos revelem ou não acentuada vocação musical¹⁷⁰, alargando-se o tempo de ensino musical e restringindo o de ensino clássico, e vice-versa, consoante um curso ou outro.” (AAVV, 1971b). A opção entre um destes dois cursos processa-se à entrada do ciclo preparatório, e tem por base uma *fase de observação* – a qual decorre desde a entrada dos alunos, aos 4 anos de idade, na Secção Infantil –, seguida de uma *fase de orientação* – a qual decorre a partir da 3.^a classe do ensino primário, com o início da aprendizagem de um instrumento musical. Refira-se que a opção pela frequência de um Curso A ou de um Curso B não se deve tanto à vontade manifestada pelo aluno ou pelo seu encarregado de

académica e das disciplinas de formação artística. Contudo, não deixa de ser paradoxal a ideia expressa pelo relatório da Comissão de Inquérito eleita em Assembleia da Escola de Música de 8 de Novembro de 1974, segundo a qual, essa mesma simultaneidade não existiria, uma vez que os alunos inscritos nesta secção da Escola Preparatória Francisco Arruda não se encontravam a frequentar os anos de formação musical correspondentes (Cfr. Gomes, 2000: 228-9). Este mesmo paradoxo não deixa de estar também presente na diversidade de soluções adoptadas quanto aos limites etários, mínimos e máximos, estabelecidos nos diversos estabelecimentos visitados por Ivo Cruz e António Lopes Ribeiro, onde se encontram casos tão extremos como a *Schola Cantorum*, de Paris – a qual “...admite alunos desde os 4 ou 5 anos de idade, sem qualquer limite máximo” (Ribeiro, 1972: 27) –, ou como o *Conservatoire Royal de Musique*, de Bruxelas – o qual “só aceita alunos com o mínimo de 14 anos, variando o limite máximo entre os 18 e os 26, consoante o curso seguido.” (Ribeiro, 1972: 27).

¹⁶⁹ Estes planos próprios são aprovados por despacho ministerial de 14 de Agosto de 1968, ao abrigo do estipulado pelo Decreto-Lei n.º 47587, de 10 de Março de 1967.

¹⁷⁰ Apesar de se prever a integração, numa mesma escola, das disciplinas de formação artística a par das disciplinas de formação académica, existe aqui uma forte concepção inata da *aptidão musical*, o que vai justificar a adopção de um processo de selecção entre os alunos que estão em condições de frequentar um Curso A – i.e., que revelam uma acentuada vocação musical –, e os alunos que só estão em condições de frequentar um Curso B – i.e., que não revelam uma acentuada vocação musical. Esta matriz conceptual, relativa à existência de «aptidões artísticas especiais», vai estar presente nas diversas propostas de reestruturação do Conservatório Nacional apresentadas durante a experiência pedagógica de 1971, e enquadra-se naquilo que eu designo por *paradigma tradicional* (Cfr. Capítulo 1.2.).

Curso A	2.ª feira	3.ª feira	4.ª feira	5.ª feira	6.ª feira	Sábado
09h00	E.F.	I. (A)	S.E.	E.F.	I. (A)	S.E.
10h00	S.E.	C.	E.S.	S.E.	C.	E.S.
11h00	S.E.	V.	S.E.	S.E.	V.	S.E.
12h00	S2 G1	S.E.	ORQ.	S2 G1	M.C.	ORQ.
14h30		D.	M.R.	HGP.	L.P.	M.
15h30	F.	L.P.	M.	L.P.	F.	
16h30	HGP.	M.	HGP.		D.	
17h30	L.P.		F.		D.	

Curso B	2.ª feira	3.ª feira	4.ª feira	5.ª feira	6.ª feira	Sábado
09h00	E.F.	S.E.	S.E.	E.F.	S.E.	S.E.
10h00	S.E.	C.	S.E.	S.E.	C.	S.E.
11h00	S.E.	P.	S.E.	C.C.	P.	S.E.
12h00	S.E.	E.S.	S3 P3	S.E.	S.E.	S3 P3
14h30	D.	D.	M.R.	HGP.	L.P.	M.
15h30	F.	L.P.	M.	L.P.	F.	F.
16h30	HGP.	M.	HGP.	T.M.	D.	
17h30	L.P.	M.R.	F.	T.M.	D.	

Legenda

S3 P3 – Solfejo Preparatório (3.º ano, turma 3)

S2 G1 – Solfejo Geral (2.º ano, turma 1)

P. – Piano

V. – Violino

M.C. – Música de Câmara

C.C. – Classe de Conjunto

ORQ. – Orquestra

HGP. – História e Geografia de Portugal

L.P. – Língua Portuguesa

M.R. – Moral e Religião

M. – Matemática

C. – Ciência da Natureza

T.M. – Trabalhos Manuais

D. – Desenho

E.F. – Educação Física

I. (A) – Inglês Prático (Curso A Plano Próprio)

F. – Francês

E.S. – Estudo de Solfejo (assistido)

S.E. – Sala de Estudo do Ciclo Preparatório

Ilustração 15 – Exemplo de horários relativos ao 1.º ano do ciclo preparatório (Cursos A e B) da Academia de Música de Santa Cecília (Fonte: AAVV, 1971b).

educação, mas sim à avaliação efectuada pela escola no término da *fase de orientação*, isto apesar de os alunos do Curso B não estarem impedidos de frequentar, pelo menos teórica-

mente, as disciplinas musicais do Curso A¹⁷¹ (Cfr. AAVV, 1971b). De facto, tal divisão em dois cursos distintos, de carácter paralelo, parte de uma concepção inata da *aptidão musical*, e tem uma génese muito semelhante à defesa efectuada, em Inglaterra, em torno das *grammar schools* enquanto escolas secundárias altamente selectivas, as quais, tendo sido consolidadas a partir de 1902, se vão manter como um sistema de ensino secundário paralelo até à segunda metade do século XX. A defesa efectuada em torno destas escolas secundárias parte de uma crença segundo a qual todas as crianças nascem à partida com um determinado coeficiente de inteligência pré-determinado, e o qual, mantendo-se imutável ao longo de toda a vida, pode ser efectivamente medido através do recurso a testes. Dai a criação de um exame, que mais tarde vem a ser conhecido como o *eleven plus*, o qual pretende criar uma suposta igualdade de oportunidades, ao possibilitar que os alunos de mais fracos recursos económicos possam aceder, numa lógica meritocrática, a estas escolas secundárias através da atribuição de bolsas de estudo¹⁷² (Cfr. Rubinstein *et al.*, 1969).

Pelo que se encontra aqui exposto, facilmente se pode concluir que, a quando da apresentação do projecto do sistema escolar, em Janeiro de 1971, já se encontravam entre nós estabelecidos os precedentes necessários à aceitação dos pressupostos em torno de uma opção pela integração dos ensinamentos artísticos no sistema geral de ensino. Aliás, tal medida tinha já sido alvo de experimentação com a criação, em 1968, de planos próprios na Academia de Música de Santa Cecília. Assim, quando a Dr.^a Madalena Perdigão organiza na Fundação Calouste Gulbenkian, em Abril de 1971, um colóquio dedicado ao projecto de reforma do ensino artístico, vamos encontrar estas mesmas tendências expressas em algumas das comunicações aí apresentadas, havendo inclusive a alusão, numa destas comunicações, a realidades bastante

¹⁷¹ No parecer da Academia de Música de Santa Cecília ao projecto do sistema escolar apresentado em Janeiro de 1971, surgem dois mapas de distribuição dos tempos semanais (Cfr. AAVV, 1971b), segundo os quais, as disciplinas musicais que são de frequência obrigatória para os alunos do Curso A, são em grande parte de frequência facultativa para os alunos do Curso B.

¹⁷² No entanto, a eficácia deste sistema altamente selectivo é descredibilizada quando, em meados dos anos cinquenta, diversos alunos, que não tinham sido admitidos nestas escolas de ensino secundário, realizam com sucesso o GCE (General Certificate of Education). Aliás, “it was the accepted view, for instance, that only a child with I.Q. of 115 or over could succeed in a grammar school (...)” Contudo, “secondary modern schools (...) entered children for G.C.E. whose recorded I.Q. at eleven had been 100 or less, and some of these children gained five or six passes in the G.C.E. five years later.” (Rubinstein *et al.*, 1969: 55-6).

similares à agora proposta¹⁷³ (Cfr. Martins, 1971). É nos, pois, possível concluir que, o que vai ser proposto para o Conservatório Nacional no âmbito da experiência pedagógica de 1971, correspondendo a uma tendência geral referida em 1967 por António Lopes Ribeiro (1972), mais não pretende ser do que a resposta ao que parece ser uma necessidade insofismável face ao aumento da escolaridade obrigatória e à dificuldade daí decorrente em conciliar os horários de duas escolas diferentes, uma de formação artística e outra de formação geral e académica. No entanto, estas propostas no sentido de se integrar os ensinamentos artísticos no sistema geral de ensino, continuam a encarar como sendo absolutamente necessário uma opção precoce em áreas de formação artística como a música ou a dança. De facto, como podemos observar, de uma forma geral a experiência pedagógica de 1971 vai procurar dar resposta a um novo desafio decorrente do aumento da escolaridade obrigatória, mas sem que com isso seja posto em causa o carácter inato e excepcional das aptidões artísticas, algo que só irá acontecer com alguns trabalhos mais recentes, nomeadamente na área da psicologia da música, onde “the results of some (...) studies (...) indirectly suggest that innate qualities might not be the sole basis of music aptitude.” (Gordon, 1998: 7).

2.3.2. AS PROPOSTAS DE REFORMA APRESENTADAS NO ÂMBITO DESTA MESMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA

Com a colocação do Conservatório Nacional em regime de experiência pedagógica, no início do ano lectivo de 1971-1972, vão ser efectuadas diversas alterações ao nível da organização curricular do ensino até aí ministrado neste Conservatório, sendo desde logo criadas quatro escolas (música, teatro, dança, e educação pela arte) em sua substituição¹⁷⁴. Entre estas escolas, uma sobressai pelo seu carácter inovador: a Escola Piloto para a Formação de Professores de Educação pela Arte, criada por despacho ministerial de 25 de Setembro de 1971 (Cfr. Santos, 1994), e a qual destina-se a ministrar os cursos de bacharelato relativos à formação de professores do ensino artístico (música, teatro, e dança) e à formação de professores de edu-

¹⁷³ No caso concreto, ao que se passa na Hungria, onde os alunos fazem os seus estudos académicos em liceus especiais agregados aos Conservatórios.

¹⁷⁴ Isto do ponto de vista discursivo, pois, do ponto de vista jurídico-administrativo, estas escolas não têm uma existência efectiva, processando-se o seu funcionamento a título precário. Refira-se ainda que a escola de cinema só é criada mais tarde, não pertencendo a este grupo inicial de escolas.

cação pela arte (música, teatro, e dança). Tem ainda como seus objectivos o dar apoio psicopedagógico aos alunos que frequentam o Conservatório Nacional, bem como efectuar a coordenação e a consulta do corpo docente acerca de questões pedagógico-didácticas. No entanto, esta escola não vai ser bem recebida pela generalidade dos professores das secções de música e de teatro do Conservatório Nacional, facto este que se reflecte na inexistência de quaisquer inscrições para o curso de formação de professores do ensino artístico (Cfr. Apêndice I). Assim, até ao seu fecho motivado pelo Despacho n.º 379/80, publicado no *Diário da República* n.º 261, II.ª Série, de 11 de Novembro, o único curso que terá sido aí efectivamente ministrado é o que se destina à formação de professores de educação pela arte, mas o qual só irá ver os seus planos de estudos homologados pelo Despacho n.º 66/SES/83, publicado no *Diário da República* n.º 130, II.ª Série, de 7 de Junho, já após ter sido decretada a sua efectiva extinção através da suspensão de matrículas de novos alunos¹⁷⁵. Os motivos que levaram ao seu fecho, não sendo provavelmente alheios à rejeição efectuada pelos professores deste Conservatório¹⁷⁶, são descritos por Santos (1994) da seguinte forma:

¹⁷⁵ O último ano em que esta escola funciona oficialmente é o ano lectivo de 1981-1982.

¹⁷⁶ É certo que, aparentemente, não existe uma relação directa entre os factos aqui relatados por Santos (1994) e a rejeição desta Escola por parte destes professores. No entanto, se atendermos às acusações que lhe são movidas – fraca rentabilidade escolar, habilitações de acesso insuficientes dos alunos, habilitações insuficientes dos professores, e inexistência de um espaço profissional próprio para os alunos formados pela Escola (Cfr. Santos, 1994) –, percebemos que esta rejeição vai possibilitar este mesmo fecho, ao considerar inválido todo o trabalho por esta efectuado. Aliás, tal crítica é patente nas seguintes palavras de uma professora de piano deste Conservatório: “Com a experiência pedagógica foram criadas as cinco escolas independentes [música, teatro, dança, cinema, e de formação de professores de educação pela arte], porque a escola de dança era uma disciplina do teatro e a escola piloto [de educação pela arte] não existia. E a ideia, que estava muito na mente da Dr.ª Madalena Perdigão, era a escola piloto como cúpula, a tal escola superior de educação, no fundo, de todas as outras escolas de arte, portanto, da música, da dança, do cinema e do teatro. (...). A escola de música fez muita guerra a essa filosofia, porque achámos que a escola piloto, as disciplinas que continha e todo o seu conteúdo estrutural, que realmente falsificava esta ideia, e além disso tirava a dignidade à própria escola de música ao formar alunos de música e eles são realmente formados pela escola de música. Fizemos uma grande guerra e conseguimos vencer, até porque realmente a escola piloto ser a escola cúpula de todas as escolas do país era [uma ideia] realmente incomportável.” (Gomes, 2000: 253).

Tanto quanto conseguimos apurar, duas alunas do 1.º ano fizeram determinadas queixas à cerca do funcionamento do curso ao gestor então em exercício (Dr. Viegas Tavares) o qual determinou um inquérito. Não tendo este inquérito chegado a nenhuma conclusão, o gestor remeteu o assunto para a Direcção Geral do Ensino Superior que nomeou um inquisidor. Estava este inquérito a decorrer quando o jornal «O Dia» de 6/6/79 publica um artigo atacando dois professores da Escola e que constituiu uma violenta crítica a toda a (...) [Escola]. Reunida em Assembleia Geral, a quase totalidade dos [seus] alunos (...) envia um abaixo assinado àquele jornal em que repudia as acusações feitas à Escola em geral e àqueles professores em particular – abaixo assinado que o [referido] jornal publica a 13/6/79. Mas o processo estava desencadeado.

(Santos, 1994: 62-3)

Facto estranho, também relatado por Santos (1994), vai ser um outro despacho que irá beneficiar em exclusivo estas duas alunas, possibilitando a sua matrícula, a título condicional, no 2.º ano do referido curso – isto apesar de não terem obtido aproveitamento em três das disciplinas do 1.º ano –, e cuja recusa em lhe dar cumprimento levará à instauração de um processo ao então gestor do Conservatório Nacional, Eng.º Luís Casanovas.

Pode-se referir que, durante todo o período de tempo aqui considerado (de 1971 a 1974), o estado de desenvolvimento desta experiência pedagógica vai ser insipiente, vivendo a generalidade dos professores deste Conservatório alheados dos trabalhos e das propostas da Comissão Orientadora da Reforma, propostas estas que vão sendo entretanto aprovadas pelo próprio ministro Veiga Simão¹⁷⁷. Os únicos planos de estudos sobre os quais eu tenho um conhecimento detalhado, dizem respeito aos “...planos de estudos aprovados para o ano de 1973-1974 dos cursos de Composição, Canto, Piano, Órgão, Outros Instrumentos, Direcção, Musicologia e Acústica Musical”¹⁷⁸ (Ofício de 16 de Julho de 1973, *in* CN, *Dossier 33-A*),

¹⁷⁷ Este alheamento é em parte confirmado através de uma análise às pautas dos alunos da secção de música deste Conservatório para o ano lectivo de 1973-1974 (Cfr. CN, *Pautas de exames 1973-1974*; & CN, *Pautas de frequência 1973-1974*): é que, encontrando-se aprovados por despacho ministerial, datado de 8 de Julho de 1973, “...os planos de estudos (...) dos cursos de Composição, Canto, Piano, Órgão, Outros Instrumentos, Direcção, Musicologia e Acústica Musical” (Ofício de 16 de Julho de 1973, *in* CN, *Dossier 33-A*), verifica-se que estes não chegam a ser efectivamente implementados, mantendo-se em vigor, para a maior parte dos casos, os cursos e disciplinas constantes do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930.

¹⁷⁸ Segundo o ofício n.º 666 (60), de 1 de Junho de 1976, somos informados de que existe um segundo plano de estudos aprovado para o ano lectivo de 1973-1974, o qual “...era constituído por duas pro-

	CURSO GERAL		CURSO COMPLEMENTAR	
	5.º ano	6.º ano	7.º ano	8.º ano
Composição	Composição Educação Musical Piano História da Música Conjunto	Composição Educação Musical Piano História da Música Conjunto	Composição Educação Musical História da Música Análise Conjunto	Composição Educação Musical Hist. da Mús. em Portugal Análise Conjunto Deontologia Profissional
Canto	Piano Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Canto Educação Musical Piano Composição História da Música Conjunto	Canto Educação Musical História da Música Análise Conjunto	Canto Educação Musical Hist. da Mús. em Portugal Análise Conjunto Deontologia Profissional
Piano	Piano Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Piano Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Piano Educação Musical História da Música Análise Conjunto	Piano Educação Musical Hist. da Mús. em Portugal Análise Conjunto Deontologia Profissional
Piano (acompanhador)			Piano (acompanhador) Educação Musical História da Música Leitura de Partituras Conjunto	Piano (acompanhador) Educação Musical Hist. da Mús. em Portugal Leitura de Partituras Conjunto Deontologia Profissional
Órgão	Órgão Educação Musical Piano Composição História da Música Conjunto	Órgão Educação Musical Piano Composição História da Música Conjunto	Órgão Educação Musical Piano História da Música Análise Conjunto	Órgão Educação Musical Piano Hist. da Mús. em Portugal Análise Conjunto Deontologia Profissional
Outros Instrumentos	Instrumento Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Instrumento Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Instrumento Educação Musical História da Música Análise Conjunto	Instrumento Educação Musical Hist. da Mús. em Portugal Análise Conjunto Deontologia Profissional
Direcção	Piano Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Piano Educação Musical Composição História da Música Conjunto	História da Música Educação Musical Piano Análise Conjunto	Hist. da Mús. em Portugal Educação Musical Piano Análise Conjunto Deontologia Profissional

postas complementares: uma primeira datada de 12 de Novembro de 1973 e aprovada por despacho ministerial de 28 de Janeiro de 1974, e uma segunda com data de 18 de Abril de 1974 cuja aprovação pelo (...) [Ministério da Educação Nacional] só (...) veio a ser comunicada pelo ofício MA/10/1/1534 de 26 de Dezembro de 1974, referindo-se ao despacho do Director-Geral do Ensino Superior de 27 do mês anterior” (CN, *Documentação diversa*).

Musicologia	História da Música Educação Musical Instrumento/Canto Composição Conjunto	História da Música Educação Musical Instrumento/Canto Composição Conjunto	História da Música Educação Musical Instrumento/Canto Análise Conjunto	Hist. da Mús. em Portugal Educação Musical Instrumento/Canto Análise Conjunto Deontologia Profissional
Acústica Musical	Instrumento/Canto Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Instrumento/Canto Educação Musical Composição História da Música Conjunto	Acústica Educação Musical Instrumento/Canto História da Música Análise Conjunto	Acústica Educação Musical Instrumento/Canto Hist. da Mús. em Portugal Análise Electrónica Conjunto Deontologia Profissional

Ilustração 16 – Cursos gerais e complementares de música para o ano lectivo de 1973-1974 segundo os planos de estudos aprovados em 8 de Julho de 1973.

mas os quais nunca chegam a ser efectivamente implementados na sua totalidade. Estes dizem respeito aos diversos cursos gerais (5.º e 6.º anos), complementares (7.º e 8.º anos), e superiores (1.º, 2.º e 3.º anos), aprovados por despacho ministerial de 8 de Julho de 1973, e que foram enviados, a 20 de Setembro desse mesmo ano, para os Conservatórios do Porto, de Aveiro, de Braga, de Coimbra, de Ponta Delgada e do Algarve, assim como para as Academias de Espinho, de Setúbal, de Luanda, de Vila da Feira, de Santa Cecília e da Madeira. Nestes é referido que “só podem matricular-se no 5.º ano, em qualquer curso [geral], os alunos que tenham completado o nível básico” (Cursos e disciplinas de 20 de Setembro de 1973, *in* CN, *Dossier* 33-A). Com estes planos de estudo são também aprovadas as seguintes normas gerais:

- 1 – No ano lectivo de 1973-[19]74 realizar-se-ão, pela última vez, os exames finais de Instrumentos, Canto e Composição com os programas anteriores à experiência pedagógica. As respectivas matrículas serão facultadas, mesmo nos casos em que não hajam sido feitos os exames das disciplinas de precedência. Os diplomas daqueles Cursos só poderão, porém, ser concedidos após realização dos exames destas disciplinas, previstas pelos programas anteriores, ou dos exames equivalentes do Novo Plano de Estudos.
- 2 – No ano lectivo de 1973-[19]74, os alunos dos Cursos de Instrumentos, Canto ou Composição passam aos Novos Planos de Estudos, ingressando no ano lectivo seguinte àquele que frequentaram com aproveitamento ou no ano que lhe corresponda, ao abrigo do sistema de equivalências aprovado.
- 3 – No ano lectivo de 1973-[19]74, todos os alunos que pretendam matricular-se no 1.º ano de um dos Cursos de Instrumentos, Canto ou Composição só poderão fazê-lo ao abrigo do Esquema dos Novos Planos de Estudos.

(Cursos e disciplinas de 20 de Setembro de 1973, *in* CN, *Dossier 33-A*)

Existindo dúvidas quanto à aplicação do número dois destas normas gerais, numa informação complementar, datada de 4 de Outubro de 1973, a Dr.^a Madalena Perdigão vem esclarecer o seguinte:

- 1 – Em qualquer Curso, todos os alunos que frequentaram, com aproveitamento, durante o ano lectivo de 1972-[19]73, um determinado ano da disciplina do mesmo ano, transitam, em 1973-[19]74 para o ano seguinte que lhe corresponde nos Novos Planos de Estudos, depois de deduzido o número de anos já frequentado. Exs.:

<u>Programas anteriores</u>	<u>Novos Planos de Estudo</u>
(em 1972/73)	(em 1973/74)
PIANO - 1.º ano Sup. (7.º ano)	8.º ano Complementar
OBOÉ - 2.º ano (geral)	7.º ano Complementar
CANTO - 3.º ano (geral)	1.º ano Superior
COMPOSIÇÃO - 3.º ano (geral)	8.º ano Complementar (...)
COMPOSIÇÃO - 1.º ano Sup. (4.º)	1.º ano Superior (9.º)

(Cursos e disciplinas de 4 de Outubro de 1973, *in* CN, *Dossier 33-A*)

Face aos esclarecimentos aqui prestados, não subsistem quaisquer dúvidas quanto ao facto de que nem todos os instrumentos seriam para ter o seu início no nível básico¹⁷⁹. De facto, enquanto que o piano iniciar-se-ia no 1.º ano do nível básico – i.e., no 1.º ano do ciclo preparatório do ensino secundário –, o oboé só se iniciar-se-ia no 5.º ano do curso geral, sendo que, nestes casos, os alunos frequentariam um outro instrumento, como seja o piano, nos quatro anos correspondentes ao nível básico.

Provavelmente, algumas destas inovações não terão sido desde logo postas em prática. De facto, é através das normas de inscrição para o ano lectivo de 1973-1974 que eu fico a saber que já se encontra em efectivo funcionamento a escola de cinema, a qual acresce às escolas de música, de teatro, de dança, de formação de professores de educação pela arte, e de

¹⁷⁹ A situação que vem a prevalecer já depois do 25 de Abril de 1974 – em que todos os instrumentos musicais têm a mesma duração de formação (Cfr. Ofício de 24 de Junho de 1976, *in* CN, *Documentação diversa*; & Portaria n.º 370/98, de 29 de Junho) –, não é a que se encontra inicialmente prevista para a experiência pedagógica de 1971.

“...uma secção da Escola Preparatória Francisco Arruda, na qual se ministram os programas do ciclo preparatório aos alunos inscritos como internos aos primeiros anos da Escola de Música e da Escola de Dança.” (CN, *Dossier 33-A*). Refira-se ainda que se encontram estabelecidos, durante este ano lectivo de 1973-1974, os seguintes regimes de matrícula¹⁸⁰:

- a) **Alunos internos:** são aqueles que recebem no Conservatório Nacional, em simultâneo, o ensino artístico (música e dança) e o ensino académico. Podem ser admitidos neste regime de matrícula, no 1.º ano dos cursos da Escola de Música, os alunos com uma idade compreendida entre os 10 e os 12 anos, com ou sem prévia preparação musical. Podem ser ainda admitidos, ao 2.º e 3.º anos dos cursos da Escola de Música, os alunos que, tendo tido preparação musical anterior correspondente a este grau de adiantamento, estejam em condições de se inscreverem, respectivamente, no 2.º e no 3.º anos do ciclo preparatório. Quanto aos cursos da Escola de Dança, podem ser admitidos, ao 1.º, 2.º, ou 3.º anos, os alunos com uma idade compreendida entre os 10 e os 14 anos de idade, sendo que, para terem acesso directo ao 2.º e 3.º anos desta Escola, os alunos deverão possuir treino prévio nesta área. Os alunos internos que não obtiverem aproveitamento artístico serão transferidos para outra escola do ciclo preparatório sem prejuízo da sua situação escolar;
- b) **Alunos semi-internos:** são aqueles que recebem, no Conservatório Nacional, apenas o ensino artístico (música e dança). Podem ser admitidos neste regime de matrícula, no 1.º ano dos cursos de música, os alunos que tenham até 25 anos de idade. Não são admitidos neste regime de matrícula alunos para a Escola de Dança;
- c) **Alunos externos:** são os que, recebendo ensino artístico fora do Conservatório Nacional, vêm neste prestar provas de exame.

Relativamente à Escola de Dança, a partir do 5.º ano o aluno deverá escolher entre uma formação como bailarino moderno ou uma formação como bailarino clássico. Por outro lado, as escolas de teatro, cinema e de educação pela arte, são consideradas escolas de ensino superior, estando para estas definido, durante o ano lectivo de 1973-1974, as seguintes condições de acesso:

- a) **Escola de Teatro:** possuir o 7.º ano dos liceus ou equivalente. Ter até 25 anos de idade se se destinar ao curso de actores, não havendo limite de idade para os cursos teóricos e de decoração. Aos candidatos ao curso de decoração exige-se uma experiência anterior no

¹⁸⁰ Para além dos regimes de matrícula aqui referidos, durante o ano lectivo de 1972-1973 vou ainda encontrar um regime de matrícula livre destinado aos alunos que frequentam os cursos especiais organizados pelo Conservatório Nacional.

domínio das artes plásticas ou gráficas devidamente comprovada;

b) **Escola de Cinema:** possuir o 7.º ano dos liceus ou equivalente e não ter mais de 35 anos de idade;

c) **Escola para a Formação de Professores de Educação pela Arte:** possuir o 7.º ano dos liceus ou equivalente, e ser detentor de uma preparação artística específica no domínio de especialização escolhido (música, teatro, ou dança).

Refira-se que o acesso às Escolas de Teatro e de Cinema está ainda condicionado à aprovação prévia numa prova de admissão, sendo que os candidatos ao curso de actores deverão representar, no âmbito desta prova, uma pequena cena teatral.

2.3.3. OS DISCURSOS EM TORNO DA «ESPECIFICIDADE» DO ENSINO ARTÍSTICO ENQUANTO PROCESSOS DE RESISTÊNCIA À MUDANÇA

Considerando a operacionalização do conceito de «especificidade» efectuada ao nível do quadro conceptual adoptado (Cfr. Capítulo 1.2.), verifica-se que, à data da apresentação do projecto do sistema escolar (Ministério da Educação Nacional, 1971), os discursos dominantes entre os diversos actores envolvidos no projecto de reforma do ensino artístico, defendem como sendo «especificidades» do ensino ministrado no Conservatório Nacional, o facto de este se destinar à preparação de futuros profissionais dotados de uma «acentuada e inequívoca vocação artística»¹⁸¹, ao mesmo tempo que se refere existir a necessidade de uma aprendizagem precoce nas áreas da música e da dança, e de contextos especiais de aprendizagem¹⁸² ao nível dos diversos instrumentos musicais. De facto, o que fundamentalmente caracteriza a experiência pedagógica de 1971, não é tanto a existência de uma qualquer alteração substantiva das práticas e/ou dos discursos em torno dos três eixos¹⁸³ utilizados para a análise e para a caracterização deste conceito de «especificidade» – práticas estas que reflectem, desde há muito, grande parte das particularidades agora expressas –, mas sim o facto de se procurar integrar este tipo de formações dentro dos esquemas gerais de ensino, permitindo assim compatibilizar o início precoce das formações artísticas com o prolongamento da escolaridade

¹⁸¹ Vocação artística esta que possui um carácter excepcional e raro, e corresponde a um traço inato e dicotómico – i.e., ou se tem, ou não se tem –, da personalidade de um qualquer indivíduo.

¹⁸² Refiro-me concretamente à prática do ensino individualizado.

¹⁸³ Eixo da **vocação/talento**, eixo da **precocidade**, e eixo das **práticas curriculares**.

básica obrigatória. Daqui decorre a necessidade de se enquadrar a utilização discursiva deste conceito de «especificidade» num contexto de resistência à mudança, uma vez que a sua utilização surge como uma afirmação em torno da impossibilidade de se concretizar um conjunto de reformas contrárias aos interesses do(s) autor(es) desse mesmo discurso. Aliás, a defesa destes interesses particulares acaba por ser um dos instigadores por detrás de outras «especificidades» não inteiramente enquadráveis nos três eixos de análise considerados, como seja, por exemplo, a ideia de que, ao nível da aprendizagem de um instrumento musical, o aluno deve manter sempre o mesmo professor ao longo de todo o seu percurso de formação¹⁸⁴ (Cfr. AHSGME, lv. 23, proc. n.º 65).

Neste contexto de análise das resistências à mudança, coloca-se com especial acuidade as múltiplas formas em que a questão da precocidade é colocada. De facto, existe uma crença geral de que certas aprendizagens artísticas devem ser iniciadas o mais cedo possível – i.e., precocemente –, facto que é confirmado pelo parecer da secção de música do Conservatório Nacional ao projecto do sistema escolar, quando este refere que “um dos inconvenientes que (...) se apresenta mais em evidência [neste projecto] é (...) o facto de o futuro instrumentista iniciar a aprendizagem técnica do instrumento apenas com catorze, quinze anos, quando a pedagogia musical se inclina (...) para o familiarizar com o instrumento o mais cedo possí-

¹⁸⁴ Diz assim um parecer do Conservatório Nacional relativo à distribuição dos alunos pelos seus professores: “Designadamente em assuntos de arte, constitui a continuidade do ensino factor pedagógico de importância que não admite contestação. O estudo psicológico do aluno, a lenta assimilação dum boa «escola», enfim, um sem número de pormenores que escapam á análise exterior mas que concorrem para o bom êxito do ensino, sòmente mediante o convívio constante de muitos anos podem dar resultados positivos.” (AHSGME, lv. 23, proc. n.º 65). De facto, estando aqui em questão se um determinado aluno deve ou não manter, no curso superior, o mesmo professor que teve no curso geral, vai ser referido que um “...aspecto do problema que se torna indispensável considerar, reside no character de irresponsabilidade que envolve para os professores a prévia certeza da mudança dos alunos no fim do curso geral. Não progride satisfatoriamente durante o curso superior? Certamente ha que atribuir as culpas à deficiente preparação que trouxe do curso geral” (AHSGME, lv. 23, proc. n.º 65). Na verdade, mais do que a consideração pelos factores psicológicos do aluno, o que parece estar aqui realmente em causa é a possibilidade de ser questionada a competência de um determinado professor, ao atribuir-lhe a responsabilidade pela deficiente preparação anterior de um dado aluno. Pereira (1991), ao referir-se a esta mesma questão, vai mesmo falar na rejeição do mérito do outro professor.

vel.”¹⁸⁵ (AAVV, 1971c: 4). No entanto, tal postura em torno de uma precocidade destas mesmas aprendizagens musicais acaba por ser suavizada quando, num outro momento, se refere que, para o Conservatório Nacional deve ser prevista uma “...orgânica propositadamente adaptada a receber alunos de várias idades e proveniências” (Vasconcelos, 1971: 140). Tal diferença de posturas, podendo constituir um aparente paradoxo, encontra uma possível explicação numa lógica de defesa de interesses corporativos, onde as «especificidades» referidas assumem fundamentalmente um papel discursivo em torno da defesa desses mesmos interesses. Essa ordem de ideias explicará a afirmação de que “...a função dos Conservatórios terá que continuar a ser sempre a de escolas aptas a receberem a massa heterogénea de alunos, e cuja orgânica nunca poderá funcionar doutra forma que não seja baseada num sistema de precedências” (Pimentel, 1971: 69), i.e., sem estar sujeita a esquemas etários rígidos¹⁸⁶. Assim, a utilização que é feita destes argumentos depende da situação específica em que os mesmos são utilizados, algo que assume uma especial acuidade numa questão como a precocidade, uma vez que a crença dominante e a prática existente no terreno não são coincidentes entre si (Cfr. Capítulo 3.2.). Aliás, tal perspectiva corporativa – agora com um pendor nacionalista –, continua a ser patente quando, defendendo uma posição contrária à utilização de estudos comparados em educação, é expressamente afirmado que “julgamos [ser] um dever reagir contra toda a ameaça do colonialismo cultural (...) [pretendendo] encontrar uma solução portuguesa.”¹⁸⁷ (Vasconcelos, 1971: 142).

¹⁸⁵ Os autores do parecer aqui referido partem do princípio que a aprendizagem de um instrumento musical só se inicia à entrada do liceu artístico, i.e., no 5.º ano do curso geral. De facto, este projecto do sistema escolar (Ministério da Educação Nacional, 1971) é ambíguo na sua formulação, nada esclarecendo quanto à existência de uma formação artística prévia, de carácter específico, antes do ingresso neste liceu artístico.

¹⁸⁶ De uma forma paradoxal, refira-se que estes esquemas etários rígidos são em parte derivados desta mesma ideia de precocidade, pois, assim não sendo, nada impediria que esta formação só se iniciasse após a conclusão do ciclo preparatório do ensino secundário, i.e., após o término da escolaridade básica obrigatória, tal como esta se encontra definida no projecto do sistema escolar (Cfr. Ministério da Educação Nacional, 1971).

¹⁸⁷ Refira-se que numa das comunicações temáticas apresentadas ao colóquio dedicado ao projecto de reforma do ensino artístico (AAVV, 1971a), é efectuada uma abordagem comparativa em relação ao que se passa ao nível da educação musical em diversos países, afirmando-se mesmo que “...na maior parte (...) [destes] o ensino artístico se processa ao longo dos seguintes graus académicos: bacharelato, licenciatura e doutoramento.” (Martins, 1971: 92).

3. O CONSERVATÓRIO AO LONGO DOS SÉCULOS XIX E XX

3.1. A ORGANIZAÇÃO DIDÁCTICO-PEDAGÓGICA DO CONSERVATÓRIO

A terceira parte desta dissertação de mestrado pretende reflectir a parte mais significativa do trabalho de campo por mim realizado. Esta encontra-se dividida em dois capítulos, sendo que, neste primeiro capítulo, irei abordar os factos que considero serem mais relevantes na análise por mim realizada à documentação existente no arquivo do Conservatório de Lisboa¹⁸⁸. A análise desta documentação foi efectuada tendo por base uma perspectiva cronológica centrada em nove anos lectivos escolhidos de forma a funcionarem como amostra da população discente que frequentou o Conservatório de Lisboa ao longo dos séculos XIX e XX¹⁸⁹. Para o segundo capítulo desta terceira parte reservo a análise relativa à emergência do

¹⁸⁸ A documentação aqui referida como pertencendo ao arquivo do Conservatório de Lisboa, à data da realização do trabalho de campo relativo a esta dissertação – efectuado, na sua esmagadora maioria, entre Janeiro e Dezembro de 2001 –, não se encontrava toda numa única instituição. De facto, só a documentação do Conservatório de Lisboa, relativa ao período compreendido entre a sua fundação e o final da década de 1940, é que se encontrava no Instituto Histórico da Educação, tendo esta sido alvo de tratamento arquivístico. A restante documentação relativa ao arquivo deste mesmo Conservatório, compreendida entre o início do ano lectivo de 1949-1950 e meados da década de 1980 – a quando da fundação das escolas superiores de música, de teatro e cinema, e de dança, e das escolas básicas e secundárias de música e de dança, pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, que sucederam às secções de música e de teatro do Conservatório Nacional –, encontrava-se no arquivo morto existente nas suas instalações, as quais são na actualidade partilhadas pela Escola Superior de Música de Lisboa e pelas escolas básicas e secundárias de música e de dança do Conservatório Nacional. É de referir que esta documentação, posterior ao final do ano lectivo de 1948-1949, não foi alvo de qualquer tratamento arquivístico, o que em parte dificultou a obtenção de alguma informação relevante, como aliás é patente no Apêndice XI relativamente à secção de teatro do Conservatório Nacional, para a qual não me foi possível averiguar qual o aproveitamento dos alunos aí matriculados durante o ano lectivo de 1960-1961.

¹⁸⁹ Os nove anos lectivos utilizados como referência para o estudo efectuado (1840-1841; 1855-1856; 1870-1871; 1885-1886; 1900-1901; 1915-1916; 1930-1931; 1945-1946; e 1960-1961) foram escolhidos tendo por base os seguintes critérios:

- a) Estarem compreendidos entre 1840 (ano em que o Rei Consorte D. Fernando é nomeado como presidente honorário do Conservatório de Lisboa por Decreto de 4 de Julho de 1840) e 1971 (ano em que o Conservatório Nacional é colocado em regime de experiência pedagógica por despacho do Ministro da Educação Nacional ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587, de 10 de Mar-

conceito de «especificidade» ao nível do ensino artístico português, análise esta que será efectuada tendo por base os três eixos principais de inquirição¹⁹⁰ por mim definidos a quando da operacionalização efectuada, na primeira parte deste trabalho, deste conceito, partindo do pressuposto de que “a contingência e a historicidade dos (...) arranjos curriculares só serão postas em relevo por uma análise que flagre os momentos históricos em que esses arranjos foram concebidos e tornaram-se «naturais».”¹⁹¹ (Moreira *et al.*, 1994: 31).

A operacionalização por mim efectuada em torno do conceito de «especificidade» tem por base uma perspectiva que pretende enquadrar a caracterização dos alunos que frequentaram esta instituição escolar durante os séculos XIX e XX, uma vez que, muitos dos discursos encontrados a quando da colocação do Conservatório Nacional em regime de experiência pedagógica no início do ano lectivo de 1971-1972, apelam para supostas características especiais dos alunos que frequentam os cursos de ensino artístico ministrados por esta instituição – com muito especial relevo para os cursos ministrados nas áreas da música e da dança, dizendo que esta é uma formação que se deve caracterizar, entre outras coisas, pela sua extrema precocidade –, afirmando-se que “seria conveniente (...) prever escolas e cursos de ensino artístico integrado (...) em virtude de se ter reconhecido que as crianças, mais dotadas devem receber desde muito cedo ensino específico de música e de dança a fim de terem mais probabilidades de, com menos esforço, lograrem êxito numa carreira profissional.” (Perdigão, 1989: 289-90). Tais afirmações justificam a necessidade de se averiguar até que ponto estas ideias têm um reflexo efectivo ao nível da população discente destes Conservatórios, ou se são antes o reflexo de uma ideologia que, não se encontrando de facto reflectida na realidade existente, leva ao

ço de 1967);

- b) Estarem equidistantemente separados entre si, tendo a periodização escolhida sido de quinze anos uma vez que esta, consistindo num volume de trabalho exequível dentro do prazo estabelecido para a realização desta investigação, permitia uma aproximação dos anos lectivos assim escolhidos às principais reformas estruturais, de carácter legal, efectuadas ao Conservatório de Lisboa.

¹⁹⁰ Os três eixos principais de inquirição aqui referidos são os seguintes: o eixo da **vocação/talento** artístico; o eixo da **precocidade**; e o eixo das **práticas curriculares** (Cfr. Capítulo 1.2.).

¹⁹¹ Tal afirmação significa que a construção social de um determinado conceito ou categoria – neste caso, de um determinado «arranjo curricular» –, só é perceptível através de uma análise histórica que demonstre a sua falsa universalidade, ou seja, que prove que este conceito ou categoria é o produto de um determinado contexto sócio-histórico presente numa determinada circunscrição espaço-temporal.

surgimento de um paradoxo gerado pelo confronto entre os discursos e as práticas educativas efectuadas ao nível destas escolas.

Grande parte desta pesquisa foi efectuada tendo por base os registos de matrícula e de frequência encontrados no arquivo do Conservatório de Lisboa, através da construção de bases de dados relativas à totalidade dos alunos inscritos em cada um dos nove anos lectivos considerados na amostra por mim definida para o estudo da população discente que frequentou este Conservatório – ou que, pelo menos, aí realizou exames sem frequência¹⁹² – ao longo dos séculos XIX e XX. Assim, foram coligidos um total de quinze mil duzentos e setenta e três registos de matrícula correspondentes a mais de oito mil alunos. É de referir que, tendo sido esta informação em grande parte coligida através dos respectivos registos de matrícula existentes no arquivo deste Conservatório¹⁹³, a tipologia por estes apresentada varia entre uma

¹⁹² As primeiras matrículas de alunos sem frequência, encontradas no arquivo do Conservatório de Lisboa, são relativas ao ano lectivo de 1869-1870 (IHE, lv. A1101). Contudo, as pautas dos exames relativos ao ano lectivo de 1868-1869 (IHE, lv. A917) fazem já referência expressa há existência deste tipo de exames nas aulas de rudimentos, piano, rabeca, e contraponto.

¹⁹³ Por cada um dos anos lectivos por mim seleccionados, foram consideradas as seguintes fontes documentais na reconstrução dos alunos matriculados neste Conservatório:

- **Ano lectivo de 1840-1841:** IHE, lv. A391;
- **Ano lectivo de 1855-1856:** IHE, lv. A393;
- **Ano lectivo de 1870-1871:** IHE, cx. 602, mç. 1025; IHE, lv. A396; IHE, lv. A729; IHE, lv. A919; & IHE, lv. A1101;
- **Ano lectivo de 1885-1886:** IHE, cx. 654, mç. 1465; IHE, lv. A398; IHE, lv. A400; IHE, lv. A744; IHE, lv. A934; & IHE, lv. A1103-4;
- **Ano lectivo de 1900-1901:** IHE, cx. 666, mç. 1484-5; IHE, lv. A599-600; IHE, lv. A759; IHE, lv. A949; & IHE, lv. A1107-8;
- **Ano lectivo de 1915-1916:** IHE, cx. 668, mç. 1495; IHE, lv. A471-7; IHE, lv. A624-5; IHE, lv. A787-8; IHE, lv. A964; IHE, lv. A1001; IHE, lv. A1041; & IHE, lv. A1076;
- **Ano lectivo de 1930-1931:** IHE, cx. 669, mç. 1506; IHE, cx. 782, mç. 3057; IHE, lv. A548-50; IHE, lv. A681-4; IHE, lv. A725-8; IHE, lv. A855-60; & IHE, lv. A1035;
- **Ano lectivo de 1945-1946:** IHE cx. 490, mç. 603; IHE cx. 492-5, mç. 605-8; IHE, cx. 781, mç. 3050; IHE, cx. 784, mç. 3072; IHE, lv. A595; IHE, lv. A724-8; & IHE, lv. A904;
- **Ano lectivo de 1960-1961:** CN, *Cursos especiais*; CN, *Matrículas de alunos sem frequência 1960-1961 (A a Z)*; CN, *Processos de matrícula n.ºs 976 a 1559* (secção de teatro); CN, *Processos de matrícula n.ºs 7306 a 9239* (secção de música); IHE, cx. 176; mç. 176; IHE, cx. 179, mç. 179; IHE, cx. 181-6, mç. 181-6; & IHE, cx. 188-9, mç. 188-9.

organização centrada nas aulas frequentadas – em que encontramos um registo por disciplina, existindo tantos registos de matrícula relativos a um mesmo aluno quantas as aulas em que este se matricula¹⁹⁴ – ou nos alunos – em que existe um único registo de matrícula por aluno independentemente do número de aulas em que este se encontra inscrito. É ainda de referir que, não tendo sido localizados os registos de matrícula relativos aos alunos com frequência inscritos no Conservatório de Lisboa durante o ano lectivo de 1900-1901, ou encontrando-se a informação por estes apresentada bastante incompleta no que diz respeito aos alunos que efectuaram, neste mesmo ano lectivo, exames na qualidade de alunos sem frequência, grande parte da informação por mim coligida foi retirada ou dos respectivos registos de frequência (IHE, lv. A759) – no que diz respeito aos alunos com frequência –, ou das respectivas pautas relativas aos exames realizados (IHE, lv. A949) – no que diz respeito aos alunos sem frequência –, o que justifica o facto de não me ter sido possível determinar a idade de muitos dos alunos aqui inscritos. Tal facto assume especial relevo no que diz respeito aos alunos que realizaram exames sem frequência¹⁹⁵ (Cfr. Apêndice VII).

3.1.1. ANO LECTIVO DE 1840-1841

Cumprindo o que vem determinado no artigo 21.º do Regimento de 27 de Março de 1839, o qual estipula que “no principio de cada anno lectivo o Concelho de Direcção formará um programa do curso, que sobmetterá á Inspecção Geral e approvedo se fará público” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 4), no *Diário do Governo* n.º 282, de 27 de Novembro de 1840, é publicado o programa de estudos para regular o curso de cada uma das

¹⁹⁴ Tal facto pode ter dado origem a erros pontuais ao nível da contagem do número de alunos matriculados em anos lectivos onde os registos de matrícula se encontram organizados em função das aulas e não dos alunos, dado que, apesar do esforço colocado na verificação de tais casos, é sempre plausível que a um mesmo nome possam corresponder dois ou mais alunos, ou que, a nomes aparentemente diferentes, correspondam um mesmo aluno. Por outro lado, tal circunstância põe-se ainda com mais acuidade sempre que me não foi possível determinar a idade dos alunos em questão, dado ter ficado privado de um elemento fundamental a esta verificação.

¹⁹⁵ De um total de seiscentas e sessenta e três matrículas referidas no Apêndice VII relativas aos alunos sem frequência, por idade e sexo, matriculados durante o ano lectivo de 1900-1901, quinhentas e quarenta e duas são relativas a alunos para os quais não me foi possível determinar a sua idade.

escolas do Conservatório Real de Lisboa no ano lectivo de 1840-1841. Este programa de estudos determina a organização didáctico-pedagógica do Conservatório Real de Lisboa, dividindo o curso de cada uma das suas escolas em três ou quatro períodos de ensino, designados de termos, conforme o que a seguir se discrimina:

- a) **Escola de Declamação:** o seu curso é dividido em três termos. Durante o primeiro termo, os alunos frequentarão nesta escola as aulas de recta pronuncia e linguagem, e de rudimentos históricos, para além de frequentarem ainda as aulas da escola de dança e mímica. Durante o segundo termo, os alunos frequentarão a aula de declamação desta escola ao mesmo tempo que frequentam uma aula de esgrima¹⁹⁶ e a aula de rudimentos do primeiro termo da escola de música. Por último, durante o terceiro termo, os alunos continuarão a frequentar as aulas do curso completo de declamação.
- b) **Escola de Música:** o seu curso é dividido em quatro termos. Durante o primeiro termo, os alunos frequentarão a aula de rudimentos preparatórios, e solfejos em todas as sete claves. Durante o segundo termo do curso, os alunos poderão optar entre o estudo de um instrumento musical ou o estudo de canto, sendo que lhes está interdito o estudo simultâneo de dois instrumentos diferentes. Aos alunos de canto não lhes é permitido o estudo de outro instrumento que não seja o piano, sendo que destes, os que se destinem ao teatro, dever-se-ão ainda habilitar no primeiro e segundo termos da escola de declamação. O terceiro termo desta escola é consagrado ao estudo da harmonia e suas acessórias, sendo o quarto termo consagrado ao estudo do contraponto e da composição. Este programa de estudos determina ainda que não é permitido aos alunos frequentarem, num mesmo ano lectivo, mais do que duas aulas, sendo que, supletivamente, seguir-se-ão os métodos e as obras adoptadas pelo Conservatório Nacional de Música e de Declamação de Paris.

¹⁹⁶ Aparentemente, durante a primeira metade da década de 1840, a aula de esgrima não faz parte de nenhuma das três escolas que constituem o Conservatório Real de Lisboa. Por exemplo, no ano lectivo de 1845-1846, as sete matrículas que surgem na aula de esgrima não vêm indicadas no respectivo livro de matrículas como pertencendo a qualquer uma das três escolas deste Conservatório. Contudo, para além de no ano lectivo de 1850-1851, a aula de esgrima surgir já, nos registos das matrículas efectuadas, como fazendo parte da escola de declamação (Cfr. IHE, lv. A392), numa ordem datada de 12 de Outubro de 1841, o horário da aula de esgrima é estabelecido por deferimento de um requerimento apresentado pelo director desta escola relativamente aos horários das aulas de declamação, de recta pronuncia e linguagem, de esgrima, e de rudimentos históricos (Cfr. Ordem n.º 104, *in* IHE, lv. A1007).

c) **Escola de Dança e Mímica:** o seu curso é dividido em três termos. Durante o primeiro termo, todos os alunos estudam promiscuamente os rudimentos da arte, e fazem os exercícios gerais que o seu director ordenar. No segundo termo, os alunos são divididos em aulas separadas consoante se pretendam dedicar ao estudo da mímica ou da dança, continuando a exercitar-se nela pelo modo e na parte que o director desta escola ordenar. No terceiro termo voltam-se a reunir as classes de mímica e de dança para estudarem coreografia ao mesmo tempo que frequentam a aula de rudimentos do primeiro termo da escola de música.

Ainda de acordo com este mesmo programa de estudos, os alunos só se podem matricular no segundo termo de uma qualquer escola quando apresentem certidão que comprove já estarem habilitados com o seu primeiro termo. Situação idêntica acontece para os alunos que se pretendam matricular no terceiro ou quarto termos, para os quais é exigido, respectivamente, a

	1.º Termo	2.º Termo	3.º Termo	4.º Termo	[n.i.]	Total
Escola de Música	85	49	0	0	0	134
Escola de Dança e Mímica	31	2	0		2	35
Escola de Declamação	7	15	0		0	22
	123	66	0	0	2	191

Ilustração 17 – Número total de matrículas efectuadas em cada um dos termos das escolas do Conservatório Real de Lisboa durante o ano lectivo de 1840-1841.

apresentação de certidão que comprove estarem habilitados com o segundo ou terceiro termos da respectiva escola. Por outro lado, encontram-se previstos dois períodos de matrículas: um durante o mês de Setembro e um outro que se inicia, por um prazo de seis semanas, no primeiro dia depois das oitavas da Páscoa¹⁹⁷.

Em qualquer uma das escolas do Conservatório Real de Lisboa encontra-se previsto a realização de sabinas, sendo que o programa aprovado para o ano lectivo de 1840-1841 determina, relativamente a cada uma destas escolas, o seguinte:

¹⁹⁷ O segundo período de matrículas relativo a este ano lectivo inicia-se no dia 14 de Abril de 1841 (Cfr. *Diário do Governo* n.º 83, de 7 de Abril de 1841). No decurso deste segundo período de matrículas são efectuadas um total de trinta e cinco inscrições, sendo que, destas, vinte e três dizem respeito à escola de música e só duas dizem respeito às outras duas escolas (uma à escola de declamação e outra à escola de dança e mímica).

Escóla de Declamação

(...)

Art. 6.º Todos os Sabbados haverá exercicios semanaes a que assistirão os tres Professores da Escóla, presidindo o Director, e juntos os alumnos de todos os termos, repetirão uma ou mais scenas comicas, ou tragicas, segundo fôr ordenado pelo Director da Escóla; fazendo cada um dos Professores, ou durante o exercicio, ou depois d'elle, as necessarias correcções e advertencias, que nos pontos da sua respectiva disciplina julgar necessarias.

Art. 7.º No ultimo Sabbado de cada mez se repetirão do mesmo modo os mesmos exercicios sobre uma scena, ou scenas, com anticipação designadas. E no fim do exercicio, tirados á sorte tres defendentes e seis arguentes, haverá certame academico sobre as disciplinas ensinadas naquelle mez; fazendo igualmente os Professores as necessarias correcções, e advertencias.

Escóla de Musica

(...)

Art. 13.º Todos os Sabbados os alumnos das diversas classes e termos, que para isso estiverem sufficientemente adiantados, se reunirão em exercicio semanal sob a direcção de todos os Professores, presidindo o Director da Escóla, sendo objecto do exercicio a Peça, ou Peças, que o mesmo Director designar; fazendo os respectivos Professores as correcções e advertencias que julgarem necessarias.

Art. 14.º No ultimo Sabbado de cada mez haverá, pelo mesmo modo, o exercicio sobre a Peça, ou Peças, que anteriormente fôr designada; e durante o exercicio, ou no fim d'elle, os alumnos serão mais strictamente examinados sobre os principios e regras do que praticarem.

(...)

Escóla de Dança e Mimica

(...)

Art. 20.º Todos os Sabbados os Professores da Escóla, presidindo o Director, reunirão os alumnos das differentes classes e termos, que para isso se acharem sufficientemente adiantados, e haverá exercicio semanal em commum sobre uma scena ou scenas mimicas, passo ou passos de baile que o Director designar, fazendo os respectivos Professores as correcções e advertencias que forem necessarias.

Art. 21.º No ultimo Sabbado de cada mez, o exercicio sera feito sobre pontos dados com anticipação; e os alumnos serão mais strictamente perguntados pelos principios e regras do que praticarem.

No entanto, parte do que é aqui determinado irá ser parcialmente alterado ainda durante o decorrer do ano lectivo de 1840-1841, uma vez que as sabatinas semanais irão ser dispensadas por ordem datada de 13 de Janeiro de 1841 (Cfr. Ordem n.º 9, *in* IHE, lv. A1007). Relativamente à aula de rudimentos da escola de música, por ordem datada de 10 de Fevereiro de 1841, voltam a ser restabelecidas as sabatinas semanais nesta aula, as quais mais tarde são reduzidas à periodicidade de duas sabatinas mensais por ordem datada de 1 de Março de 1841 (Cfr. Ordens n.ºs 31 e 42, *in* IHE, lv. A1007).

Quanto ao funcionamento das aulas de cada uma destas três escolas, o Regimento de 27 de Março de 1839 determina que sejam leccionadas aulas todos os dias, excepto domingos, dias santos e quintas feiras, sendo que cada aula deverá durar, por regra, duas horas e meia. As aulas são normalmente separadas por sexos, sendo cada professor obrigado a dar aulas em dias alternados, exceptuando os já referidos dias de descanso semanal, pelo que cada aula é constituída, em princípio, por um horário semanal de três aulas de duas horas e meia cada¹⁹⁸. As aulas são ministradas pelos respectivos professores, sendo estes por vezes auxiliados por decuriões¹⁹⁹. Segundo o artigo 26.º do Regulamento Especial da Escola de Música, o número

¹⁹⁸ Segundo o que vem estipulado numa ordem datada de 18 de Maio de 1841, somos informados que o horário da aula de declamação passa a ser às 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 09h00 às 10h30; que o horário da aula de rudimentos históricos passa a ser às 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 10h30 em diante (até às 11h30?); e que a aula de recta pronuncia passa a ser às 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 09h00 às 11h30 (Cfr. Ordem n.º 75, *in* IHE, lv. A1007). Relativamente ao ano lectivo de 1841-1842, uma ordem datada de 12 de Outubro de 1841 vem estabelecer os seguintes horários para a escola de declamação do Conservatório Real de Lisboa: aula de declamação – 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s, das 09h00 às 11h30; aula de recta pronuncia e linguagem – 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 09h00 às 11h30; aula de esgrima – às 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 13h00 às 14h00; e aula de rudimentos históricos – 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 11h30 às 14h00 (Cfr. Ordem n.º 104 *in* IHE, lv. A1007). É de salientar que aqui surge a possibilidade da duração normal de duas horas e meia poder ser na prática reduzida, o que eventualmente poder-se-á ficar a dever ao facto de um mesmo professor acabar por leccionar duas aulas no espaço de tempo normalmente previsto para a leccionação de uma só.

¹⁹⁹ Tanto no Regimento de 27 de Março de 1839, como no Regulamento Especial da Escola de Música (Cfr. Rosa, 1999: 257-63), existe a referência expressa sobre a promoção dos alunos mais adiantados a decuriões para ajudarem no ensino sob a direcção do respectivo professor. Segundo um registo de saída datado de 26 de Fevereiro de 1841 (Cfr. IHE, lv. A115), ficamos a saber sobre a

de alunos por classe é de doze. No entanto, este número pode ser alterado sempre que o Conselho de Direcção achar conveniente. Saliente-se o facto de o número de alunos previstos por classe ser idêntico em qualquer uma das aulas dos quatro termos previstos para a escola de música, não existindo qualquer tipo de tratamento diferenciado relativamente às aulas de instrumento. De facto, nota-se que o ensino é ministrado na presença simultânea de todos os seus alunos, havendo mesmo indícios de ter sido utilizado, pelo menos de uma forma parcial, o ensino mútuo ou algo a este aparentado. Esta constatação é em parte reforçada pelo facto da aula de rudimentos contar, durante o ano lectivo de 1840-1841, com um total de oitenta e cinco alunos²⁰⁰. Por outro lado, nas aulas onde a frequência de alunos é bem menos numerosa, é possível que tenha sido utilizado um método simultâneo, ou mesmo um método individual²⁰¹, sendo que, relativamente a este último método de ensino, e apesar de todos os alunos estarem simultaneamente presentes numa mesma aula, o professor presta uma atenção individualizada a cada aluno separadamente²⁰².

existência de uma definição clara e detalhada das obrigações a que os decurios estão obrigados nas aulas de rudimentos durante este ano lectivo, e a qual, provavelmente, se relaciona com o teor da ordem datada de 10 de Fevereiro de 1841 relativa à organização didáctico-pedagógica da aula de rudimentos (Cfr. Ordem n.º 31, *in* IHE, lv. A1007).

²⁰⁰ Este total de oitenta e cinco alunos é obtido através do somatório dos sessenta e oito alunos referidos na disciplina de rudimentos da escola de música (Cfr. Apêndice III: Alunos matriculados por idade e sexo) com os dezassete alunos inscritos no primeiro termo desta mesma escola e para os quais não surge qualquer indicação da aula em que a respectiva matrícula é efectuada (Cfr. Apêndice III: Alunos matriculados por termo).

²⁰¹ Para uma definição mais concreta do que é o método individual, o método simultâneo, e o método mútuo, consultar Lesage, 1999: 10-2.

²⁰² Da documentação analisada não me é possível saber em concreto como funcionam estas aulas. Somente sei que não existe qualquer tipo de referência da qual se possa inferir sobre a existência de um método diferenciado nas aulas de instrumento relativamente às restantes aulas de qualquer uma das três escolas deste Conservatório. Só quase um século mais tarde é que surge pela primeira vez uma referência explícita ao facto das aulas de instrumento se tratarem de disciplinas de ensino individual, se bem que mesmo assim se continuam a organizar em turmas, mas agora com um número limitado ao máximo de oito alunos por cada duas horas semanais (Cfr. Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 7.º, § 8.º). Aliás, tal alteração no funcionamento das aulas de instrumento – alteração esta que é relativa à passagem de um ensino ministrado de uma forma colectiva para um ensino ministrado de uma forma individual –, está subjacente à seguinte afirmação encontrada num

Nos registos de matrícula para o ano lectivo de 1840-1841 não se encontram discriminados os anos ou as classes em que cada uma das aulas se dividiria, sendo que esta indicação só surge pela primeira vez, se bem que ainda de uma forma algo irregular, nos registos de matrícula relativos ao ano lectivo de 1843-1844²⁰³. Só na segunda metade da década de 1840 é que esta indicação passará a constar de uma forma sistemática em todos os registos de matrícula efectuados. Refira-se, no entanto, que segundo uma ordem datada de 10 de Fevereiro de 1841, utilizando como argumento a necessidade de “...atender a muitas e repetidas queixas sôbre a falta de regularidade no ensino das aulas de Rudimentos de Musica” (Ordem n.º 31, *in* IHE, lv. A1007), determina-se o seguinte:

- 1.º Dividir-se-hão em trez classes ou decurias os alumnos que frequentam ou de futuro frequentarem éstas aulas, sendo a primeira dos mais addiantados, a segunda dos immediatos, a terceira dos principiantes.
- 2.º Os alumnos d'estas decurias serão leccionados por escala alternada em cada decuria, de maneira que nenhum dobre a lição sem que todos a tenham dado, e assim por diante. Tornar-se-hão porém diariamente lições em todas as decurias.
- 3.º Os professores serão co-adjuvados pelos decuriões da Eschola de Musica que serão designados, por periodos, para este serviço, pelo Conselho de Direcção.

(Ordem n.º 31, *in* IHE, lv. A1007)

De facto, em toda a documentação analisada no arquivo do Conservatório de Lisboa, esta é a primeira referência que encontro relativamente à divisão dos alunos em grupos distintos dentro de uma mesma aula. Tal procedimento, aqui determinado, ficar-se-á provavelmente a dever ao facto de a aula de rudimentos ser à data aquela que tem o maior número de alunos inscritos. Refira-se ainda que não me é possível determinar com toda a certeza qual a duração normal prevista para os cursos ministrados pelo Conservatório Real de Lisboa neste ano lecti-

ofício do Conservatório Nacional datado de 11 de Outubro de 1932: “Desde que o ensino [do piano] é individual, e desde que o tempo de lição, a que o aluno tem direito, está fixado na lei, as dificuldades determinadas pelo aumento crescente de frequência vão sendo cada vez maiores.” (AHSGME, lv. 13, proc. n.º 491).

²⁰³ Esta indicação surge inicialmente como sendo parte integrante da classificação final obtida pelo aluno. Por exemplo, no ano lectivo de 1843-1844, encontramos a seguinte anotação num registo de uma matrícula efectuada na aula de rudimentos: “approvada plenamente para passar á 2.ª classe” (IHE, lv. A392).

vo, uma vez que, apesar de o artigo 28.º do Regulamento Especial da Escola de Música nos dizer que a duração do curso regular é de cinco anos, podendo esta ser prorrogada por mais um ano sempre que o Conselho de Direcção assim o propuser, fico sem saber se este número de anos se refere à totalidade dos quatro termos previstos para a escola de música ou se só a parte destes.

3.1.2. ANO LECTIVO DE 1855-1856

Muitos dos aspectos atrás referidos, relativamente ao ano lectivo de 1840-1841, continuam a ser aplicáveis passados quinze anos. Contudo, algumas modificações significativas são já visíveis ao nível da organização didáctico-pedagógica das escolas que constituem o Conservatório de Lisboa. Por um lado, a escola de música organiza-se agora em três termos – e não em quatro –, sendo o seu primeiro termo destinado ao estudo dos rudimentos, o seu segundo termo destinado ao estudo do canto, dos instrumentos e da harmonia, e o seu terceiro termo destinado ao estudo do contraponto e da composição musical²⁰⁴. Por outro lado, para além de se não encontrar qualquer inscrição na escola de declamação (Cfr. Apêndice IV) – a qual à data funcionaria junto do Teatro Nacional Dona Maria II nos termos previstos pela reforma operada pela Carta de Lei de 30 de Janeiro de 1846 –, em todas as inscrições encontradas no respectivo livro de matrículas (Cfr. IHE, lv. A393) surge já a indicação do ano ou classe frequentados²⁰⁵. De facto, à semelhança do que já tínhamos encontrado numa ordem datada de 10 de Fevereiro de 1841 (Cfr. Ordem n.º 31, *in* IHE, lv. A1007), a aula de rudimentos divide-se em três classes distintas. No entanto, ao contrário do que vem exposto nesta ordem²⁰⁶,

²⁰⁴ Tal indicação aparece expressa nos anúncios, publicados no *Diário do Governo*, relativos à abertura de matrículas para a frequência do Conservatório Real de Lisboa durante a primeira metade da década de 1850. Desde essa data que existe ainda a indicação de que a inscrição no primeiro termo da escola de música está sujeita à comprovação de que o respectivo candidato sabe ler, escrever e contar (Cfr. *Diários do Governo* n.ºs 227 e 235, respectivamente de 25 de Setembro de 1852 e de 6 de Outubro de 1853).

²⁰⁵ A indicação de classe é reservada à aula de rudimentos, surgindo em todas as restantes aulas a indicação de ano.

²⁰⁶ Segundo esta ordem datada de 10 de Fevereiro de 1841, a 1.ª classe, ou decúria, de rudimentos destina-se aos alunos mais adiantados, sendo a 3.ª classe destinada aos alunos principiantes (Cfr. Ordem n.º 31, *in* IHE, lv. A1007).

se atendermos à distribuição etária e quantitativa da população discente das três classes em que esta aula se subdivide neste ano lectivo (Cfr. Apêndice IV: Alunos matriculados por idade e sexo), constatamos que a sua 3.^a classe se destina agora aos alunos mais adiantados, enquanto que a sua 1.^a classe é destinada aos alunos principiantes²⁰⁷. Demonstrativo desta diferente organização didáctico-pedagógica é uma anotação encontrada relativamente a um aluno que, no início deste ano lectivo, se inscreve na 1.^a e 2.^a classes de rudimentos, e para o qual surge a indicação de ter ficado “...aprovado no exame que fez em 1 d'Agosto, e aprovado plenamente no exame da 3.^a Classe que fez em 4 d'Agosto.”²⁰⁸ (IHE, lv. A393).

Na realidade, grande parte das diferenças agora encontradas, relativamente à organização didáctico-pedagógica da escola de música deste Conservatório quando comparada com o que sucedia anteriormente, datam ainda de meados da década de 1840. De facto, num conjunto de ordens datadas de 5 de Outubro de 1844 (Cfr. Ordens n.ºs 32 a 42, *in* IHE, lv. A330), vamos localizar, pela primeira vez, a determinação de uma estrutura curricular constituída, em cada uma das aulas aí referenciadas, por dois, três ou quatro anos correspondentes ao seu curso completo²⁰⁹ (Cfr. Ordens n.ºs 33 a 41, *in* IHE, lv. A330), sendo que, relativamente à classe

²⁰⁷ Durante o ano lectivo de 1855-1856, o aluno mais novo que se inscreve na escola de música do Conservatório Real de Lisboa tem sete anos de idade e é do sexo feminino. Este frequenta a 1.^a classe de rudimentos, reprovando no exame efectuado no final do ano. Refira-se ainda que a aula de rudimentos é a única em que surgem alunos inscritos em mais do que um ano ou classe, sendo que, de um total de noventa e três alunos matriculados nesta aula durante o ano lectivo de 1855-1856, seis efectuam matrícula simultânea em mais do que uma classe.

²⁰⁸ Na matrícula efectuada por este aluno no início do ano lectivo de 1855-1856, surge a indicação de este se ter inscrito na 1.^a e 2.^a classes de rudimentos. Contudo, no encerramento da respectiva matrícula, encontramos a menção expressa ao facto de ele ter sido aprovado no exame da 3.^a classe de rudimentos, pelo que, não sendo de todo de excluir a hipótese de algum erro ao nível dos registos consultados, considero para todos os efeitos que este aluno frequentou, durante este ano lectivo, as três classes da aula de rudimentos.

²⁰⁹ Este conjunto de ordens define o programa e a duração correspondente aos cursos completos das seguintes aulas: canto (1.º, 2.º e 3.º anos); piano (1.º, 2.º e 3.º anos); rabeca e violeta (1.º, 2.º e 3.º anos); rabecão pequeno e de rabecão grande (1.º, 2.º e 3.º anos); flauta e flautim (1.º, 2.º e 3.º anos); trompa, clarim e trombone (1.º, 2.º e 3.º anos); acompanhamento, números, partituras e transportes (1.º, 2.º e 3.º anos); harmonia (1.º e 2.º anos); e, contraponto e composição (1.º, 2.º, 3.º e 4.º anos). Refira-se ainda que, segundo o disposto numa destas ordens (Cfr. Ordem n.º 32, *in* IHE, lv. A330), as três classes que constituem a aula de rudimentos correspondem ao seu 1.º e 2.º anos.

de rudimentos, se determina que “os Alumnos das Aulas de rudimentos serão divididos em três classes: a 1.^a será composta dos mais principiantes; a 2.^a dos immediatos, e a 3.^a dos que firmarão a ultima classe” (Cfr. Ordem n.º 32.A, *in* IHE, lv. A330), configurando assim uma inversão na forma como as três classes da aula de rudimentos se ordenavam até aqui (Cfr. Ordem n.º 31, *in* IHE, lv. A1007). Por outro lado, numa destas ordens, determina-se que

...seja seguido nas Aulas de Rudimentos e Solfejos o seguinte methodo d'ensino devidido em tres classes, que ficam formando o curso completo, de dous annos, das sobreditas Aulas, pela forma seguinte:

1.º Anno

- 1.^a Classe: Theoria, a dos principios elementares coordenados pelo Professor D. Luiz Laureti, e approvados pelo Conservatorio. Solfejos, os de Carulli.
- 2.^a Classe: Theoria, a dos principios acima mencionados de Laureti, 1.º livro extrahidos dos d'Italia, e approvados por esta Escola.

2.º Anno

- 3.^a Classe: Theoria a dos principios acima mencionados de Laureti. Solfejos, 2.º e 3.º livro extrahidos d'Italia e outros varios Auctores, e approvados por esta Escola.

Na ultima semana antes do começo das ferias da Pascoa far-se-ão os exames da 1.^a Classe, e no fim do Anno lectivo os da 2.^a e 3.^a classe; os Alumnos que sahirem reprovados, repetirão o anno; porem se no fim d'este ainda não derem conta dos estudos da classe a que pertencerem serão então expulsos da Escola; (...).

(Ordem n.º 32, *in* IHE, lv. A330)

Vai haver, ainda com esta mesma data de 5 de Outubro de 1844, a determinação de um conjunto de precedências, segundo as quais a frequência de uma qualquer aula só é possível após a conclusão da 3.^a classe da aula de rudimentos, sendo que o 1.º ano da aula de piano é ainda precedência obrigatória para a matrícula na aula de acompanhamentos, números, partituras e transportes, assim como o 3.º ano de harmonia é precedência obrigatória para a matrícula na aula de contraponto e composição (Cfr. Ordem n.º 42, *in* IHE, lv. A330).

Existem algumas outras particularidades a referir relativamente a este ano lectivo. Em primeiro lugar, ao contrário do que acontece em anos lectivos anteriores, a aula de francês aparece integrada no segundo termo do curso da escola de música. Contudo, apesar de esta-

rem nesta inscritos um total de nove alunos, no respectivo livro de matrículas (IHE, lv. A393) surge a indicação de que nenhum deles a terá frequentado neste ano, o que provavelmente se ficará a dever à falta de professor. Por outro lado, relativamente às aulas da escola de dança e mímica, e diferentemente do que acontece nas aulas da escola de música, não existe qualquer referência relativa ao aproveitamento obtido pelos alunos, mas somente a indicação de que estes a frequentaram até ao dia 31 de Agosto de 1856. Refira-se que, segundo as anotações encontradas neste mesmo livro de matrículas (IHE, lv. A393), as aulas da escola de música terão terminado no dia 31 de Julho de 1856, tendo sido seguidas pela realização de exames durante o mês de Agosto. Quanto à indicação relativa ao aproveitamento obtido nestes exames finais – efectuados por todos os alunos desta escola e para os quais a classificação indicada se resume, por vezes, a uma mera menção de aprovado ou reprovado –, encontramos diversas referências relativas ao facto de alguns destes alunos terem recebido prémios em dinheiro, ou de carácter honorífico²¹⁰, prémios estes que são encarados como motivação para o trabalho desenvolvido pelos alunos ao longo do ano lectivo²¹¹, e os quais introduzem um elemento de competição já presente nos Colégios de Paris durante o século XVI, onde “os *prémios* e os *louvores* eram (...) meios a que se recorria para estimular os estudantes a entregarem-se ao seu trabalho.”²¹² (Gomes, 1999: 52). Refira-se ainda que, contrariamente ao encontrado para o ano lectivo de 1840-1841, já não existe o segundo período de matrículas previsto pelo artigo 24.º do programa de estudos publicado no *Diário do Governo* n.º 282, de 27 de Novembro de 1841 –, o qual estabelecia que “no primeiro dia depois das oitavas da Pascoa se abrirá a segunda matricula, que estará aberta durante seis semanas” –, pelo que todas as matrículas

²¹⁰ No seu Título VIII, o Regulamento Especial da Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa determina que “haverá todos os annos (...) exames públicos em que solememente se adjudiquem premios aos discipulos que mais se distinguirem nas suas classes”, sendo que “nenhum dos alumnos poderá obter mais do que um premio em cada classe” (Cfr. Rosa, 1999: 257-63).

²¹¹ A atribuição destes prémios está relacionada com os exercícios públicos realizados no final de cada ano lectivo após o término dos respectivos exames.

²¹² Diversos aspectos da organização didáctico-pedagógica encontrada no Conservatório Real de Lisboa durante o século XIX, já se acham presentes nos colégios jesuítas do século XVI, nos quais, para além de se estabelecerem sistemas de castigos e de prémios, existe uma organização por decúrias ou classes, constituídas por “...um grupo de alumnos mais ou menos da mesma idade e com o mesmo grau de instrução, a que se ministra determinado grau de conhecimentos proporcionados ao seu nível escolar” (Gomes, 1995: 39), e à cabeça das quais se encontra um decurião.

culas referenciadas no Apêndice IV dizem respeito às inscrições efectuadas antes do início das aulas referentes a este ano lectivo.

3.1.3. ANO LECTIVO DE 1870-1871

As matrículas dos alunos com frequência, efectuadas para o ano lectivo de 1870-1871, datam de 25 de Agosto a 22 de Setembro de 1870, excepção feita às matrículas realizadas nas disciplinas de gramática portuguesa, de italiano e de francês²¹³, as quais são efectuadas já depois do início das aulas, entre os dias 25 de Janeiro e 4 de Fevereiro de 1871 (Cfr. IHE, lv. A396). Quanto aos alunos que se inscrevem neste ano lectivo para a realização de exames na qualidade de alunos sem frequência, encontramos matrículas realizadas entre os dias 9 de Junho e 5 de Julho de 1871 (Cfr. IHE, A1101). É de referir, no entanto, o facto de existirem discrepâncias significativas entre o número de matrículas efectuadas para a realização de exames sem frequência – ou mesmo para a frequência de aulas do Conservatório Real de Lisboa – constantes dos mapas estatísticos publicados em *Diário do Governo* na primeira metade da década de 1870, e o número de inscrições encontradas nos respectivos registos de matrícula guardados no arquivo deste Conservatório, relativos a alunos com e sem frequência. Re-

Ano lectivo	Diário do Governo	Mapas publicados no Diário do Governo	Exames sem frequência (IHE, lv. A1101)
1870 – 1871	n.º 9, de 12 de Janeiro de 1872	98	82
1871 – 1872	n.º 79, de 8 de Abril de 1873	131	104
1872 – 1873	n.º 42, de 24 de Fevereiro de 1873	135	137
1873 – 1874	n.º 105, de 12 de Maio de 1875	156	152
1874 – 1875	n.º 61, de 17 de Março de 1876	163	158
1875 – 1876	n.º 282, de 14 de Dezembro de 1876	206	238

Ilustração 18 – Comparação entre o número total de matrículas constantes dos mapas estatísticos publicados em Diário do Governo, e o número de matrículas referenciado pela documentação arquivada no Conservatório de Lisboa, relativamente à realização de exames sem frequência.

²¹³ As pautas dos exames de francês e de italiano, realizados nos dias 28 e 29 de Agosto de 1871, vêm respectivamente referidas como se tratando do “resultado do exame feito dos alumnos da aula de leitura e traducção de francês”, ou como o “resultado do exame feito dos alumnos da aula de leitura e traducção de italiano” (Cfr. IHE, lv. A919).

fira-se que, à semelhança do que sucede em anos lectivos anteriores, os exames são realizados, em todos os anos das disciplinas leccionadas, durante o mês de Agosto²¹⁴, sendo que a matrícula nas aulas de instrumento, ou na aula de solfejo preparatório de canto, estão condicionadas à conclusão prévia do 3.º ano de Rudimentos²¹⁵.

Relativamente à formação de cantores, encontramos uma aula de solfejo preparatório de canto cuja frequência precede obrigatoriamente a matrícula na aula de canto propriamente dito, apesar de ambas as aulas fazerem parte do 2.º termo da escola de música deste Conservatório. Tal circunstância poderá explicar o facto de o aluno mais novo inscrito, neste ano lectivo de 1870-1871, no 1.º ano de canto, ser do sexo feminino, com 15 anos de idade, quando, no ano lectivo de 1840-1841, o aluno mais novo inscrito na aula de canto era do sexo masculino, com 13 anos de idade, e no ano lectivo de 1855-1856, o aluno mais novo inscrito na aula de canto era do sexo feminino e tinha 11 anos de idade. De facto, no livro respeitante às pautas de exame relativas a este ano lectivo, encontramos, com data de 16 de Agosto de 1871, a indicação de que “...declare o jury dos exames dos alumnos da aula de Solfejo preparatorio do Canto, quaes os alumnos que tendo terminado o Curso desta aula, estão nas circunstâncias de frequentar a Aula de Canto”, ao que o respectivo júri responde que “estão nas circunstâncias de frequentar a Aula de Canto as alumnas do 3.º anno da aula de Solfejo preparatorio, n.ºs 14, 16 e 17.” (IHE, lv. A919). Refira-se que as três alunas aqui indicadas pelo júri do exame do 3.º ano de solfejo preparatório de canto foram aprovadas com as classificações

²¹⁴ Neste ano lectivo existe a referência a exames realizados no dia 31 de Julho de 1871, o que em si nada altera o princípio estabelecido pelo Título Quinto, Capítulo XIX, dos Estatutos deste Conservatório (Conservatório Real de Lisboa, 1841*a*), segundo o qual, o ano lectivo principia a cinco de Outubro e termina a trinta de Agosto, sendo o mês de Agosto reservado à realização de exames.

²¹⁵ Há semelhança do que já vem acontecendo, a escola de música e a escola de arte dramática organizam-se em termos, sendo que a passagem ao termo seguinte de uma qualquer destas duas escolas está condicionada à conclusão prévia do termo anterior. Assim, neste ano lectivo de 1870-1871, na escola de arte dramática, encontramos alunos matriculados no 1.º termo, na aula de declamação, e no 2.º termo, na aula de arte de representar; e na escola de música, encontramos alunos matriculados no 1.º termo, na aula de Rudimentos, no 2.º termo, nas aulas de instrumento, de canto e de solfejo preparatório de canto, e no 3.º termo, nas aulas de harmonia e de contraponto. Refira-se ainda que a escola de dança e mímica do Conservatório de Lisboa foi extinta pelo Decreto de 29 de Dezembro de 1869, sendo que, as matrículas efectuadas neste ano lectivo nas aulas de gramática portuguesa, italiano e francês, não têm qualquer indicação quanto ao termo da escola de arte dramática em que estas se incluem.

de 12 Valores (uma aluna) e de 14 Valores (duas alunas), tendo-se apresentado ainda a exame uma quarta aluna que foi reprovada. Desta forma, não me é aqui possível constatar a existência de um qualquer critério relevante para a admissão à aula de canto que não seja a mera aprovação no exame do 3.º ano da aula de solfejo preparatório de canto²¹⁶.

Um outro aspecto importante a referir relativamente à organização didáctico-pedagógica do Conservatório de Lisboa no ano lectivo de 1870-1871, diz respeito ao facto de as aulas de piano e de rabeça se dividirem em secções, cada uma entregue a um professor, ajudante ou decurião (Cfr. IHE, lv. A401-2). Relativamente à aula de rudimentos – que à data é, juntamente com as aulas de piano e de rabeça, uma das aulas com mais alunos matriculados neste Conservatório –, existe aparentemente uma divisão da totalidade dos alunos aí inscritos em grupos mais pequenos, mas para os quais não surge a menção expressa de se tratarem de secções distintas a cargo de diversos professores ou decuriões como acontece expressamente para as aulas de piano e de rabeça²¹⁷. É de referir que, encontrando-se, neste ano lectivo de 1870-1871, a aula de piano dividida em seis secções, e a aula de rabeça em duas secções, cada uma destas secções está a cargo do respectivo professor titular, ou de um ajudante ou decurião, conforme a seguir se discrimina²¹⁸ (Cfr. IHE, cx. 602, mç. 1025):

²¹⁶ Contudo, no ano lectivo de 1868-1869, o júri de exame do 3.º e último ano da aula de solfejo preparatório de canto indica que, “a alumna Eugenia Pereira Sinnes, he a unica que está nas circunstancias de frequentar a aula de Canto” (IHE, lv. A917), quando, nos exames realizados nos dias 12 e 13 de Agosto de 1869, surgem três alunas aprovadas no 3.º ano desta aula, duas com a indicação de terem sido aprovadas plenamente, e uma única com a indicação de ter sido aprovada com distinção, a qual é a aluna indicada pelo respectivo júri de exame como estando em condições de frequentar a aula de canto. Assim, ao contrário do que acontece no ano lectivo de 1870-1871, parece aqui haver uma selecção de facto dos alunos considerados mais aptos para a frequência da aula de canto entre aqueles que são aprovados no exame do 3.º e último ano da aula de solfejo preparatório de canto.

²¹⁷ No entanto, apesar de na aula de rudimentos não surgir uma menção expressa sobre a sua divisão em diferentes secções, a forma como os alunos aparecem nesta agrupados permite-nos supor que tal divisão existiria, até porque, no registo de frequência relativo ao ano lectivo de 1870-1871 (IHE, lv. A729), os alunos surgem agrupados em quatro grupos de numeração distintos (de 1 a 46, de 1 a 26, de 1 a 34, e de 1 a 20).

²¹⁸ O modelo aqui adoptado assemelha-se em parte aquele ainda hoje existente ao nível do ensino superior, segundo o qual, parte das aulas são ministradas por assistentes sobre a supervisão do respectivo professor titular da cadeira.

a) **Aula de piano** (Professor António Pereira Lima Junior):

- 1.^a Secção: vinte alunos do 1.º ano, todos eles do sexo feminino (secção a cargo de José da Matta Junior²¹⁹);
- 2.^a Secção: oito alunos do 1.º ano e doze alunos do 2.º ano, num total de vinte alunos, todos eles do sexo feminino (secção a cargo de Adelaide Augusta das Dores Lopes Alves²²⁰);
- 3.^a Secção: dez alunos do 3.º ano e seis alunos do 4.º ano, num total de dezasseis alunos, todos eles do sexo feminino (secção a cargo do “ajudante da aula de piano” José da Matta Junior);
- 4.^a Secção: onze alunos do 3.º ano e seis alunos do 4.º ano, num total de dezassete alunos, todos eles do sexo feminino (secção a cargo de Adelaide Augusta das Dores Lopes Alves);
- 5.^a Secção: sete alunos do 5.º ano, dois alunos do 6.º ano e um aluno do 7.º ano, num total de dez alunos, sete deles do sexo feminino e três deles do sexo masculino (secção a cargo do professor António Pereira Lima Junior);
- 6.^a Secção: seis alunos do 1.º ano, dois alunos do 2.º ano, um aluno do 3.º ano e três alunos do 4.º ano, num total de doze alunos, todos eles do sexo masculino (secção a cargo de Constantino Hernani da Fonseca Braga).

b) **Aula de rabeça** (Professor Joaquim José Garcia Alagarim):

- 1.^a Secção: oito alunos do 1.º ano e seis alunos do 2.º ano, num total de catorze alunos, todos eles do sexo masculino (secção a cargo de Pedro Alexandrino Roque de Lima).
- 2.^a Secção: cinco alunos do 3.º ano, quatro alunos do 4.º ano, três alunos do 5.º ano e um aluno do 6.º ano, num total de treze alunos, todos eles do sexo masculino (secção a cargo do professor Joaquim José Garcia Alagarim).

Relativamente à aula de rudimentos, considerando os mapas de frequência referentes a este mesmo ano lectivo (IHE, cx. 602, mç. 1025), podemos estabelecer a seguinte divisão:

- Do ponto de vista da distribuição gráfica deste mapa de frequência, os seguintes cinco grupos²²¹ de alunos: 1.^a Secção – nove alunos do 1.º ano; 2.^a Secção – seis alunos do 1.º ano;

²¹⁹ No mapa de frequência relativo ao mês de Fevereiro de 1871, desta 1.^a secção, aparece a seguinte anotação: “1.^a Secção – Decurião Nunes”.

²²⁰ No mapa de frequência relativo ao mês de Fevereiro de 1871, desta 2.^a secção, aparece a seguinte anotação: “Decurião Gloria Souza”.

²²¹ Sendo estes mapas de carácter mensal, no mapa relativo ao mês de Abril de 1871 aparece a indica-

3.^a Secção – cinco alunos do 1.º ano; 4.^a Secção – nove alunos do 2.º ano; 5.^a Secção – cinco alunos do 2.º ano; todos eles do sexo masculino (alunos a cargo do ajudante Manoel Martins Soromenho);

- Vinte e sete alunos (graficamente todos eles agrupados) do 3.º ano de solfejo, do sexo feminino, e vinte alunos (graficamente todos eles agrupados mas separados dos vinte e sete alunos do sexo feminino) do 3.º ano, do sexo masculino (alunos a cargo do professor Francisco de Freitas Gazul);
- Trinta alunos do 1.º ano e vinte e cinco alunos do 2.º ano²²², num total de quarenta e seis alunos, todos eles do sexo feminino (alunos a cargo de Amelia Guilhermina Alegro);

Segundo estes mesmos mapas de frequência, o professor responsável pela aula de rudimentos é o professor Francisco de Freitas Gazul.

Existem, neste ano lectivo, diversos alunos que efectuaram matrícula como alunos ordinários com frequência e que frequentaram ao mesmo tempo, numa dada disciplina como alunos voluntários, o ano seguinte àquele em que no início do ano se matricularam. De facto, no respectivo livro de matrículas, relativo a alunos com frequência, surgem anotações como as seguintes: “tambem frequenta como voluntario o 2.º anno do Curso por Desp. de 27/1/[18]71 (...) [tendo por] Desp. de 5/7/[18]71 (...) [realizado] exame do 2.º anno no dia 4 [de Agosto] (...) [no qual ficou] aprovado com onze valores”, ou que “por desp.º de 16/1/[18]71 passou como voluntario para o 3.º anno do curso, ficando obrigado ao exame do 2.º anno (...) [sendo que] por desp.º de 5/7/[18]71 fez exame do 3.º anno no dia 8 [de Agosto] e foi aprovado com quinze valores (distinção).” (IHE, lv. A396). Por outro lado, refira-se que, relativamente aos alunos que se inscrevem para exame na qualidade de alunos sem frequência, a sua admissão é condicionada à obtenção prévia de aproveitamento nos anos precedentes ao qual se requer exame. Neste sentido parece apontar a seguinte anotação encontrada numa matrícula para a realização de um exame sem frequência no ano lectivo de 1870-1871:

Por despacho de 6 de Julho de 1871 se inscrevêo para fazer exame do terceiro anno do curso da aula de Rudimentos – José Augusto da Silva Pereira de idade de 19 annos natural de Almada

ção de que cada um destes cinco grupos corresponde a uma de cinco secções distintas, o que constitui caso único uma vez que a designação de secção está por norma reservada às aulas de instrumento (piano e rebeca). Refira-se ainda que um dos alunos deste ajudante frequenta simultaneamente o 1.º e o 2.º anos de rudimentos.

²²² Destes vinte e cinco alunos do 2.º ano, nove frequentam também o 1.º ano.

filho de Jose Policarpo Pereira auctorizado por seu pai²²³ tendo se verificado que obteve aprovação do segundo anno do curso da referida aula.

(IHE, lv. A1101)

Contudo, este preceito relativo a precedências pode por vezes ter tido uma aplicação menos rigorosa: é que no caso da aluna Christina de Jesus Vidal – para a qual se diz que o exame do 3.º ano de piano só terá lugar “...se obtiver aprovação do segundo anno do curso da referida aula” –, não encontramos qualquer matrícula relativa ao segundo ano desta mesma disciplina, apesar da aluna ter sido aprovada, neste ano lectivo, com 10 Valores no exame do 3.º ano de piano (Cfr. IHE, lv. A1101).

Por último, refira-se que o horário praticado pelas escolas do Conservatório de Lisboa mantem-se basicamente inalterado. De facto, à semelhança do que já acontece no ano lectivo de 1840-1841, o horário semanal de uma qualquer aula é constituído por três lições de uma, de duas, ou de duas horas e meia. Assim, tendo por base o ponto dos professores do Conservatório de Lisboa²²⁴, a seguir discrimino o horário praticado durante a semana de 9 de Outubro (2.ª feira) a 14 de Outubro de 1871 (Sábado):

- **Arte de representar:** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados (não indica a que horas decorre esta aula);
- **Canto, clarinete, flauta, rabeça (1.ª e 2.ª secções), rabeção, solfejo preparatório de canto, e trompa:** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 09h30 às 12h00;
- **Declamação:** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 11h00 às 13h00;
- **Francês:** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 12h15 às 14h15;
- **Geografia e história:** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 11h00 às 12h00;
- **Gramática:** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 12h15 às 13h15;
- **Harmonia:** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 10h00 às 12h30;
- **Italiano:** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 13h00 às 14h00;
- **Piano (1.ª, 2.ª, 3.ª, 4.ª e 5.ªs secções):** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 09h30 às 12h00;

²²³ A partir do ano lectivo de 1879-1880, nos registos da matrícula dos alunos inscritos para exame na qualidade de alunos sem frequência, a indicação de “auctorizado por” é riscada, sendo substituída pela indicação de “leccionado por” (Cfr. IHE, lv. A1102).

²²⁴ Como não se encontra, no arquivo do Conservatório de Lisboa, o ponto dos professores relativo ao ano lectivo de 1870-1871, a informação aqui referida tem por base a análise do ponto dos professores para o ano lectivo de 1871-1872 (IHE, lv. A201).

- **Piano (6.ª secção):** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 09h30 às 12h00;
- **Rudimentos:** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 09h30 às 12h00 (duas turmas), e 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 09h30 às 12h00 (uma turma).

Da análise deste ponto dos professores (IHE, lv. A201), fica claro que a aula de rudimentos divide-se em mais do que uma turma à semelhança do que acontece nas aulas de piano e de rabeca. Contudo, a designação de «secção» é exclusivamente utilizada para as diversas turmas existentes nas aulas de instrumento, o que poderá denotar uma concepção que tende a ver as aulas de instrumento como sendo o centro da formação musical ministrada por este Conservatório.

3.1.4. ANO LECTIVO DE 1885-1886

As matrículas efectuadas durante o ano lectivo de 1885-1886, decorrem, no que diz respeito a alunos ordinários, de 12 de Agosto a 12 de Setembro de 1885 (Cfr. IHE, lv. A398), e, no que diz respeito a alunos voluntários, de 3 de Setembro de 1885 a 19 de Fevereiro de 1886, num total de treze registos de matrícula, e, datando do dia 12 de Julho de 1886, num total de doze registos de matrícula²²⁵ (Cfr. IHE, lv. A400). Tanto os alunos ordinários, como os alunos voluntários, são obrigados à frequência das aulas do Conservatório de Lisboa, residindo a sua diferença no facto de os alunos voluntários terem, ao contrário dos alunos ordinários, a liberdade de se sujeitarem, ou não, às respectivas provas de exame. Quanto aos alunos que se inscreveram neste ano lectivo para a realização de exames na qualidade de alunos sem frequência, encontramos matrículas efectuadas entre os dias 25 de Junho e 12 de Julho de 1886 (Cfr. IHE, lv. A1103-4). É ainda frequente assistir-se à acumulação de matrículas em anos sucessivos de uma mesma disciplina, o que acontece tanto com os alunos que se matriculam com

²²⁵ Dos doze registos de matrícula, efectuados com data de 12 de Julho de 1886, relativos a alunos voluntários, sete correspondem a matrículas já realizadas para o mesmo ano e disciplina, no período compreendido entre 3 de Setembro de 1885 e 19 de Fevereiro de 1886, na qualidade de alunos voluntários (Cfr. IHE, lv. A400). Refira-se que não me foi possível determinar qual a razão por detrás da duplicação destes registos de matrícula. Contudo, visto os alunos voluntários não serem obrigados a se apresentar a exame no final do ano lectivo, os doze registos de matrícula datados de 12 de Julho de 1886 poderão na realidade corresponder a inscrições para a realização de exames, o que por si só explicaria esta duplicação de registos aqui encontrada.

frequência, como com os alunos que requerem a realização de exames na qualidade de alunos sem frequência. De facto, no caso dos exames sem frequência é comum existirem matrículas efectuadas por um mesmo aluno em anos sucessivos de uma mesma aula ou de aulas com precedência entre si²²⁶, sendo que, relativamente aos alunos que se matriculam com frequência, encontramos exemplos, como é o caso da aluna Maria das Dôres Teixeira, de 13 anos de idade, que se inscrevendo, no início do ano lectivo, no 1.º ano de piano, requer a sua passagem ao 4.º ano desta mesma disciplina, surgindo, com data de 12 de Agosto de 1886, uma pauta em que esta mesma aluna vem referida como tendo sido aprovada com distinção no 5.º ano de piano²²⁷ (Cfr. IHE, lv. A934). O mesmo acontece com o aluno Adriano Merêa, de 20 anos de idade e mais tarde professor de piano do Conservatório de Lisboa²²⁸, o qual, tendo-se matriculando no início deste ano lectivo no 1.º ano de piano, requer a sua passagem ao 7.º ano desta disciplina, sendo aprovado com distinção no exame realizado no dia 2 de Agosto de 1886 (Cfr. IHE, lv. A398; & IHE, lv. A934).

Encontram-se por vezes algumas incongruências no cruzamento dos registos de matrícula com as respectivas pautas de exame (Cfr. IHE, lv. A398; IHE, lv. A400; IHE, lv. A934; & IHE, lv. A1103-4). Por exemplo, a aluna Nathalia Durão, de 19 anos de idade, matriculando-se no início deste ano lectivo no 1.º ano de rudimentos, na qualidade de aluna com frequência (Cfr. IHE, lv. A398), vai realizar exame sem frequência no dia 11 de Outubro de 1886, no 2.º ano de rudimentos, sem que o seu nome apareça entre os alunos inscritos para a realização deste tipo de exames (Cfr. IHE, lv. A934; & IHE, lv. A1103-4). Para além disso, é comum surgirem alunos que, não comparecendo a exame na data inicialmente marcada, acabam por o realizar em data posterior. Ainda relativamente ao cruzamento dos registos de ma-

²²⁶ Como exemplo, temos o caso da aluna Maria Stuart Torrie, de 20 anos de idade, que neste ano lectivo se matricula, para a realização de exames na qualidade de aluna sem frequência, nos três anos de rudimentos e nos quatro primeiros anos de piano, realizando com aproveitamento estes sete exames. De facto, parece existir uma estratégia generalizada por parte dos alunos que se matriculam para exames na qualidade de alunos sem frequência, os quais, regra geral, efectuam matrículas em anos sucessivos de uma mesma aula ou de aulas com precedência entre si, mesmo que por vezes acabem por não realizar a totalidade das provas de exame em que se inscrevem.

²²⁷ Segundo uma anotação existente no respectivo registo de matrícula, somos informados que esta aluna requereu a sua transferência para o 4.º ano de piano, nada constando sobre a sua passagem ao 5.º ano (Cfr. IHE, lv. A398).

²²⁸ No ano lectivo de 1915-1916, vamo-lo encontrar como professor da aula de piano do Conservatório de Lisboa (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495).

trícula com as respectivas pautas de exame, é de referir que aparentemente há alunos inscritos que não são admitidos a exame: este é o caso das alunas Leonila Celeste Ferreira Flores, de 5 anos de idade²²⁹, e Bertha da Conceição Ferreira Flores, de 6 anos de idade²³⁰, as quais efectuam matrícula para a realização de exame sem frequência sem que os seus nomes apareçam nas respectivas pautas (Cfr. IHE, lv. A934; & IHE, lv. A1103-4). Estas são as duas alunas mais novas que neste ano lectivo se inscrevem na aula de rudimentos (Cfr. Apêndice VI), podendo a não realização de exames por parte destas ser revelador de algum tipo de atitude quanto à precocidade das aprendizagens musicais efectuadas neste Conservatório. Contudo, é de considerar o caso do aluno Marcos Garin, de 10 anos de idade e futuro professor de piano do Conservatório de Lisboa, que neste mesmo ano lectivo se inscreve para a realização de exames sem frequência nos primeiros dois anos de rudimentos²³¹, e nos primeiros três anos de piano – nos quais é aprovado com distinção e com louvor –, que, juntamente com José Viana da Mota – que se inscreve no dia 8 de Julho de 1875, com a idade de 7 anos, para a realização de exames sem frequência no 1.º e 2.º anos de rudimentos, e no 1.º ano de piano (Cfr. IHE, lv. A1101) –, são exemplos claros de uma certa precocidade das aprendizagens musicais, mesmo que não tenham quase paralelo entre a generalidade da população discente deste Conservatório.

²²⁹ Inscreve-se para exame sem frequência no 1.º ano de rudimentos.

²³⁰ Inscreve-se também para exame sem frequência no 1.º ano de rudimentos.

²³¹ Pelo que daqui se poderá constatar, a precedência agora exigida para a matrícula no 1.º ano de piano é o 2.º ano de rudimentos, e não o seu 3.º ano, como anteriormente acontecia. É que os três anos de rudimentos constituem o primeiro termo da escola de música deste Conservatório, o qual já tinha sido considerado de precedência obrigatória à matrícula no segundo termo desta mesma escola, pelo que a frequência das aulas de instrumento e de canto só era possível após a conclusão do 3.º ano de rudimentos. Assim, e apesar dos registos de matrícula tenderem ainda a reter uma referência ao termo e à escola à qual se inscreve o ano da aula na qual a respectiva inscrição é efectuada, assiste-se agora a uma maior flexibilidade deste esquema rígido de precedências estabelecido entre os termos de uma mesma escola. Por exemplo, a aluna Antónia da Conceição Martins Ramalho, de 9 anos de idade, inscreve-se simultaneamente nas aulas de 1.º ano de rudimentos e de solfejo preparatório de canto, as quais pertencem, respectivamente, ao primeiro e ao segundo termos da escola de música, assim como o aluno José Narciso Fernandes Júnior, de 20 anos de idade, inscreve-se simultaneamente nas aulas do 3.º ano de rudimentos e do 1.º ano de violoncelo, as quais também pertencem ao primeiro e segundo termos da escola de música deste Conservatório (Cfr. IHE, lv. A398; & IHE, lv. A400).

Neste ano lectivo a organização dos horários dos professores mantém-se basicamente inalterada relativamente àquilo que sucede em anos anteriores, verificando-se, contudo, uma alteração pontual ao nível dos horários das aulas de piano, alteração esta que não é ditada por um aumento efectivo do número de alunos inscritos nesta aula, mas sim pela sua redução em cada uma das secções em que esta se subdivide (Cfr. Ilustração 19). Assim, vamos encontrar

	1.ª Secção	2.ª Secção	3.ª Secção	4.ª Secção	5.ª Secção	6.ª Secção	7.ª Secção	8.ª Secção	9.ª Secção
1870 – 1871	20	20	16	17	10	12			
1885 – 1886	9	10	9	9	10	9	11	11	12

Ilustração 19 – Comparação do número de alunos inscritos por secção na aula de piano do Conservatório de Lisboa nos anos lectivos de 1870-1871 e de 1885-1886²³².

as seguintes secções²³³ a cargo dos professores abaixo discriminados, e às quais corresponde um horário semanal constituído por duas lições de duas horas e meia cada:

- **Eduardo da Matta Junior:** 1.ª secção às 2.ª s e 5.ª s feiras, 2.ª secção às 3.ª s e 6.ª s feiras, e 3.ª secção às 4.ª s feiras e sábados;
- **Amelia Guilhermina Alegro:** 4.ª secção às 2.ª s e 5.ª s feiras, 5.ª secção às 3.ª s e 6.ª s feiras, e 6.ª secção às 4.ª s feiras e sábados;
- **Emilio Lami:** 7.ª secção às 2.ª s e 5.ª s feiras, 8.ª secção às 3.ª s e 6.ª s feiras, e 9.ª secção às 4.ª s feiras e sábados.

Refira-se ainda que esta diferente organização do horário da aula de piano, não correspondendo a uma modificação efectiva do rácio relativo ao número de alunos por hora²³⁴, não encon-

²³² Os totais aqui referidos por secção da aula de piano para o ano lectivo de 1885-1886 dizem respeito ao mês de Outubro.

²³³ Vou ainda encontrar referência a uma 10.ª e a uma 11.ª secções de piano de um professor Vieira (Cfr. IHE, lv. A215), mas para as quais não se encontram os respectivos mapas de frequência. Refira-se que, nos mapas de frequência relativos ao mês de Outubro de 1885 (Cfr. IHE, cx. 654, mç. 1465), encontramos, em três alunos que aparecem nos mapas relativos às secções da aula de piano a cargo dos professores Eduardo da Matta Junior e Amelia Guilhermina Alegro, a anotação de pertencerem a uma 10.ª secção de piano.

²³⁴ É que o número total de horas lectivas semanais das seis secções existentes no ano lectivo de 1870-1871 é exactamente igual ao número de horas lectivas semanais das nove secções existentes no ano lectivo de 1885-1886 – ou seja, de quarenta e cinco horas –, e às quais corresponde um número praticamente idêntico de alunos.

tra paralelo em anos lectivos posteriores, nem é extensível ao que se passa nas restantes aulas de instrumento deste Conservatório, as quais continuam a ter um horário semanal constituído por três lições de duas horas e meia cada. Por outro lado, pode-se eventualmente colocar a hipótese de as nove secções em que a aula de piano agora se divide poderem ter estado sujeitas a algum tipo de subdivisão: é que da observação do primeiro livro de ponto dos decuriões, encontrado nos arquivos do Conservatório de Lisboa (IHE, lv. A178), conclui-se que no final dos anos oitenta do século XIX, as secções de piano seriam subdivididas em subsecções a cargo de decuriões²³⁵.

3.1.5. ANO LECTIVO DE 1900-1901

No arquivo do Conservatório de Lisboa não foram encontrados os registos de matrícula referentes aos alunos que aí se inscreveram como alunos com frequência no ano lectivo de 1900-1901, sendo que, relativamente a estes, só se encontram as matrículas efectuadas a partir do ano lectivo de 1902-1903. Tal facto obrigou a que a reconstrução da informação relativa às matrículas dos alunos com frequência se tivesse processado a partir do respectivo registo de frequência (IHE, lv. A759), completando a informação assim obtida através do seu cruzamento com as matrículas com frequência efectuadas neste Conservatório no ano lectivo de 1902-1903²³⁶ (IHE, lv. A599-600), nomeadamente no que diz respeito às idades referentes a cinquenta e quatro alunos, para os quais, a idade indicada no quadro relativo aos alunos matriculados neste ano lectivo (Apêndice VII: Alunos com frequência por idade e sexo) corresponde à idade encontrada nos registos de matrícula relativos ao ano lectivo de 1902-1903 (IHE,

²³⁵ Os únicos registos existentes neste livro de ponto dizem respeito ao mês de Maio de 1889 (Cfr. IHE, lv. A178).

²³⁶ Apesar do registo de frequência relativo ao ano lectivo de 1900-1901 (IHE, lv. A759) incluir a idade do aluno, em alguns casos tal informação encontra-se omitida. Assim, com o intuito de tentar obter a idade do maior número de alunos possível, procedi ao cruzamento das inscrições efectuadas neste ano lectivo com as matrículas com frequência efectuadas no ano lectivo de 1902-1903. Tal procedimento ajudou-me a completar parcialmente esta lacuna de informação, apesar de, de um total de 331 alunos inscritos com frequência neste ano lectivo, não me ter sido possível determinar a idade de 104, i.e., de 31,4%, aos quais há ainda a acrescentar o caso da aluna Alice Adelaide d'Oliveira Rodrigues, cuja idade indicada no respectivo registo de matrícula não é claramente perceptível (Cfr. IHE, lv. A759).

lv. A599-600) subtraída de dois anos. No que diz respeito aos alunos que se matriculam neste ano lectivo para a realização de exames na qualidade de alunos sem frequência, dado que os respectivos livros de matrícula se encontram bastante incompletos, a informação relativa à sua inscrição foi reconstruída tendo por base as respectivas pautas de exame (IHE, lv. A949), uma vez que estas remetem para os respectivos livros de matrícula²³⁷ (IHE, lv. A1107-8), tornando-me assim possível apurar a idade de 114 de um total de 580 alunos, i.e., de 19,7%.

Ao contrário do que acontecia em anos lectivos anteriores, em que a frequência da aula de canto estava sujeita à precedência da aula de solfejo preparatório de canto²³⁸, neste ano lectivo encontramos matrículas simultâneas nestas duas disciplinas²³⁹, como é o caso das alunas Emma Antonia Nizza e Judith Augusta Pereira da Silva de Chaby que, neste mesmo ano lectivo, se matriculam no 2.º ano da aula de solfejo preparatório de canto e no 3.º ano da aula

²³⁷ Refira-se, no entanto, que estes registos de matrícula, para a realização de exames sem frequência, encontram-se bastante incompletos, sendo que, desde meados da década de 1890, os livros de matrícula dos alunos com e sem frequência deste Conservatório se organizam num único registo de entrada por aluno para as diversas disciplinas e anos lectivos frequentados (Cfr. IHE, lv. A1107-8; & IHE, lv. A1112-5). Só a partir do ano lectivo de 1901-1902 – no que diz respeito aos alunos sem frequência –, e a partir do ano lectivo de 1902-1903 – no que diz respeito aos alunos com frequência –, é que surge um regresso ao anterior sistema de organização utilizado nestes livros, os quais passam de novo a ser organizados por disciplina frequentada, se bem que agora os diversos registos de matrícula se encontrem ordenados alfabeticamente pelo nome de aluno (Cfr. IHE, lv. A403-4; & IHE, lv. A599-600). Mais tarde, estes registos de matrícula irão ser substituídos por numa única entrada por aluno em cada ano lectivo – com a indicação de todas as disciplinas por este frequentadas –, surgindo com a reforma operada pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, a introdução generalizada do processo individual de aluno nas secções de música e de teatro deste Conservatório.

²³⁸ Ou pelo menos pode-se inferir tal precedência quando é requerido que o júri de exame da aula de solfejo preparatório de canto indique quais os alunos que, realizando o exame do 3.º e último ano desta aula, considera estarem em condições de frequentarem a aula de canto (Cfr. IHE, lv. A917; & IHE, lv. A919).

²³⁹ É de referir que, na pauta de exame sem frequência do 2.º ano de solfejo preparatório de canto, datada de 19 de Julho de 1901, surge a seguinte anotação: “...curso geral de canto (solfejo preparatório)” (IHE, lv. A949). Tal referência poderá corresponder ao que vem a ser estabelecido como período transitório pelo artigo 177.º do Decreto de 22 de Novembro de 1901, segundo o qual, o 1.º e 2.º anos do curso de canto (regime anterior) é agora equivalente ao 1.º e 2.º anos de solfejo preparatório de canto (regime actual).

de canto²⁴⁰ (Cfr. IHE, lv. A949). Por outro lado, procedi à correcção da informação constante nos quadros analíticos gerais, em apêndice a esta dissertação, relativamente ao que surge na documentação analisada como sendo manifestamente errado. Isto acontece, por exemplo, com a aluna Alda Julia Gaspar Franco que, faltando ao exame sem frequência realizado no dia 5 de Agosto de 1901 – e para o qual surge a indicação de se tratar de um exame no 2.º ano do curso geral de piano –, aparentemente realiza exame no 3.º ano do curso geral de piano segundo uma pauta datada de 10 de Agosto de 1901²⁴¹ (Cfr. IHE, lv. A949). Este e outro tipo de erros, e a constante omissão de informação relevante relativamente às matrículas efectuadas neste ano lectivo para a realização de exames na qualidade de alunos sem frequência, é constante na documentação analisada (Cfr. IHE, lv. A1107-8). De facto, sendo a tipologia dos livros de matrícula utilizados desde meados da década de 1890, caracterizada por em cada folha se inscreverem as matrículas efectuadas por um mesmo aluno em diversas aulas e em anos lectivos sucessivos, por vezes acaba por surgir o aproveitamento de uma mesma folha para a inscrição das matrículas relativas a mais do que um aluno, assim como, a partir de determinado momento, estes registos quase que não contêm quaisquer outros elementos que não sejam o respectivo nome do aluno e a sua assinatura (Cfr. IHE, lv. A1108). Refira-se ainda que, para além destes dois livros de matrículas para exames sem frequência (IHE, lv. A1107-8), poderá ter existido um terceiro livro²⁴², uma vez que, nas pautas de exame sem frequência, a informação relativa ao respectivo livro de matrículas encontra-se por vezes em branco.

Neste ano voltamos a encontrar, nas aulas de piano, um horário lectivo constituído por três lições semanais, retomando-se assim uma prática que vinha desde a fundação do Conservatório de Lisboa, segundo a qual “cada aula deve durar duas horas e meia” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 6), sendo que “cada Professor deve dar lição um dia sim, outro não”²⁴³ (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 8). Desta forma, o horário de cada

²⁴⁰ Contudo, segundo o que me foi possível apurar, o aluno mais novo que neste ano lectivo frequenta a aula de canto tem 16 anos de idade e é do sexo feminino, sendo que, relativamente à aula de solfejo preparatório de canto, o aluno mais novo que a frequenta tem 14 anos e é também do sexo feminino (Cfr. Apêndice VII: Alunos com frequência por idade e sexo).

²⁴¹ Penso que, de facto, o exame realizado foi no 2.º ano, e não no 3.º ano, do curso geral de piano.

²⁴² Terá este livro ou registo de matrícula sido comum aos dos alunos com frequência que se inscrevem neste mesmo ano lectivo no Conservatório de Lisboa e o qual não me foi possível de localizar?

²⁴³ Conforme se pode constatar dos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1900-1901 (IHE, cx. 666, mç. 1484-5), os horários praticados pelos professores de piano são constituídos, durante

aula deverá ser constituído por três lições semanais de duas horas e meia, o que, apesar de ser a posição legal prevalecente ao longo de grande parte do século XIX, nem sempre foi seguido à letra. De facto, as excepções encontradas a esta regra vão desde a divisão do período diário de duas horas e meia por diferentes aulas – algo que encontramos nos horários da escola de declamação durante o ano lectivo de 1840-1841 –, até à redução do número de aulas semanais de três para duas – o que acontece durante o ano lectivo de 1885-1886 na aula de piano –, assistindo-se na prática a algum tipo de flexibilidade na aplicação deste critério. Contudo, encontrando-se em vigor, no ano lectivo de 1900-1901, o regulamento do Conservatório de Lisboa aprovado por Decreto de 28 de Julho de 1898, verificamos que, à excepção das classes de quarteto de cordas e de música de câmara, de música de orquestra, de canto coral, de história da música e de literatura musical, e de língua italiana²⁴⁴, o horário semanal das aulas leccionadas neste Conservatório é constituído de facto por três lições de duas horas e meia cada. Tal parece ter sido efectivamente a prática vigente, sendo que, segundo o registo de ponto dos monitores encontrado para este ano lectivo²⁴⁵ (IHE, lv. A183), o primeiro ano da aula de piano²⁴⁶ vai ser leccionado pelos seguintes monitores:

- **Maria da Gloria Costa**, de 21 anos de idade, aluna do 1.º ano do curso superior de piano na classe do professor Francisco Bahia;

este ano lectivo, por três lições semanais, provavelmente de duas horas e meia cada se atendermos ao disposto no regulamento interno do Conservatório Real de Lisboa aprovado pelo Decreto de 28 de Julho de 1898. Será, no entanto, de considerar que, segundo uma ordem datada de 26 de Outubro de 1894, durante o ano lectivo de 1894-1895, “o serviço dos professores de piano do Conservatorio Real de Lisboa será elevado a quatro lições por semana, com a duração de duas horas cada uma, do que resulta mais meia hora de serviço”, sendo que “cada professor ficará tendo a seu cargo duas secções de alumnos pertencendo, a cada uma, duas lições por semana”, as quais não poderão “...ter mais de 8 alumnos effectivos, no curso geral, e 7 no curso complementar.” (Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008). Esta mesma organização, ao nível dos horários praticados nas aulas de piano, vai ser de novo encontrada a partir do ano lectivo de 1911-1912 (Cfr. IHE, lv. A235-9).

²⁴⁴ Nestas, o horário semanal previsto por este regulamento é de duas lições de duas horas e meia cada.

²⁴⁵ Relativamente ao ano lectivo de 1900-1901, o livro de ponto dos monitores só contém o registo de assiduidade relativo o mês de Maio de 1901 (Cfr. IHE, lv. A183), pelo que a informação aqui referida diz unicamente respeito a este mês.

²⁴⁶ De acordo com as anotações que surgem no livro de ponto dos monitores na abertura do ano lectivo de 1902-1903, ficamos a saber que “o primeiro anno de piano consta dos estudos de Czerny e trechos de Schumann” (IHE, lv. A184).

- **Julia Maria dos Anjos Carreira**, de idade desconhecida, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor Francisco Bahia;
- **Maria Dias Alves Ferreira**, de 20 anos de idade, aluna do 1.º ano do curso superior de piano na classe do professor Francisco Bahia;
- **Candida Pires d'Azevedo**, de 16 anos de idade, aluna do 1.º ano do curso superior de piano na classe do professor Francisco Bahia;
- **Maria Faustina Simões Alves**, de 21 anos de idade, aluna do 1.º ano do curso superior de piano na classe do professor Francisco Bahia;
- **Laura Pulchreia d'Abreu Mendes**, de 19 anos de idade, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor João Eduardo da Matta Junior;
- **Maria Luiza Martins**, de idade desconhecida, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor João Eduardo da Matta Junior;
- **Beatriz Adelaide de Carvalho**, de 16 anos de idade, aluna do 1.º ano do curso superior de piano na classe do professor João Eduardo da Matta Junior;
- **Laura Adelaide Gomes da Matta**, de 21 anos de idade, aluna do 1.º ano do curso superior de piano na classe do professor João Eduardo da Matta Junior;
- **Hernani Martins Torres**, de idade desconhecida, aluno do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor João Eduardo da Matta Junior;
- **Adelina Rosenstok**, de 17 anos de idade, aluna do 2.º ano do curso superior de piano na classe do professor Alexandre Rey Colaço;
- **Laura Wake Marques**, de 20 anos de idade, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor Alexandre Rey Colaço;
- **Beatriz Theolinda da Rocha**, de 19 anos de idade, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor Alexandre Rey Colaço;
- **Sara Maria d'Araujo Coelho**, de idade desconhecida, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor Alexandre Rey Colaço;
- **Maria Amalia da Costa Pereira**, de idade desconhecida, aluna do 3.º ano do curso superior de piano na classe do professor Alexandre Rey Colaço.

Existindo um total de setenta e oito alunos matriculados no 1.º ano do curso geral de piano, cabe em média, a cada um destes quinze monitores, cinco alunos, aos quais são ministradas três lições semanais de duas horas e meia cada²⁴⁷.

²⁴⁷ Este número médio de alunos por monitor ir-se-á manter no ano lectivo seguinte, onde, durante o mês de Janeiro de 1902, encontramos um total de quinze monitores que leccionam três lições se-

Tomando por base os mapas de frequência relativos a este ano lectivo²⁴⁸ (IHE, cx. 666, mç. 1484-5) e o respectivo livro de ponto dos monitores (IHE, lv. A183), verificamos que, de um universo total de vinte e cinco professores, a única aula onde se encontra o recurso a monitores para ministrar o seu primeiro ano, é a aula de piano, uma vez que o número de matrículas aí efectuadas representa quase metade do número total de matrículas realizadas neste ano lectivo. Por outro lado, o rácio médio de alunos por professor na aula de piano é de dezasseis alunos, sendo que na aula de rudimentos este rácio sobe para vinte e dois alunos, chegando mesmo a atingir os trinta e três alunos na aula de harmonia. De facto, apesar de aparentemente em todas as aulas existir uma assistência colectiva por parte dos alunos às lições dadas²⁴⁹, parece já existir alguma preocupação com algum tipo de limitação do número máximo de alunos por aula, nomeadamente nas aulas de instrumentos onde a frequência é mais elevada, como é o caso da aula de piano. No entanto, atenda-se ao facto de que, tanto na aula de rabeça como na aula de piano²⁵⁰, há professores com um número bastante significativo de alunos a seu cargo, como seja o professor Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt, com um total de vinte alunos de rabeça – catorze alunos do 1.º ano do sexo masculino, um aluno do 2.º ano do sexo feminino, e cinco alunos do 3.º ano do sexo masculino –, ou os professores Carlos Gonçalves, com um total de vinte e dois alunos de piano – nove alunos do 2.º ano de an-

manais – em regime de total separação de sexos –, encontrando-se uma média de seis alunos por aula (Cfr. IHE, lv. A184). Repare-se que, a não mistura de alunos por sexos, poderá significar que todos eles estão simultaneamente presentes na mesma sala de aula em virtude de à data não vigorar, por regra, o regime de coeducação, o qual só excepcionalmente é autorizado.

²⁴⁸ Todos os totais aqui referidos têm por base o mês de Novembro de 1900, à excepção do professor de rabeça, Júlio Cardona, para o qual só existem os mapas referentes aos meses de Abril a Junho 1901, pelo que para este utilizo como referência o mapa referente ao mês de Abril de 1901.

²⁴⁹ Algo que é corroborado pelo facto de todos os alunos serem sujeitos a avaliação em todas as lições ministradas pelo seu professor ou monitor (Cfr. IHE, cx. 666, mç. 1484-5; & IHE, lv. A184).

²⁵⁰ De acordo com os respectivos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1900-1901 (IHE, cx. 666, mç. 1484-5), e tomando como referência o mês de Novembro de 1900, vamos encontrar os seguintes professores da aula de piano:

- a) **Curso Geral (2.º, 3.º, 4.º e 5.º anos):** Adélia Heinz, com 22 alunos, dos quais cinco surgem em mapa separado; Amelia Ayque d'Almeida, com 16 alunos; Carlos Gonçalves, com 22 alunos; Leonor Amelia Lazary, com 22 alunos; e Marcos Garin, com 18 alunos.
- b) **Curso Superior (1.º, 2.º e 3.º anos):** Alexandre Rey Colaço, com 8 alunos; Francisco Bahia, com 8 alunos; e João Eduardo da Matta Junior, com 8 alunos.

bos os sexos, seis alunos do 3.º ano de ambos os sexos, três alunos do 4.º ano de ambos os sexos, e quatro alunos do 5.º ano do sexo feminino –, e Leonor Amelia Lazary, também com um total de vinte e dois alunos de piano – cinco alunos do 2.º ano do sexo feminino, oito alunos do 3.º ano do sexo feminino, quatro alunos do 4.º ano do sexo feminino, e cinco alunos do 5.º ano do sexo feminino –, o que representa um número de alunos por professor bastante elevado, nomeadamente se pensarmos que o horário semanal é de sete horas e meia, do que resulta uma média semanal de vinte a trinta minutos por aluno, mesmo assim bastante superior àquela que uns anos mais tarde irá ser referida por Viana da Mota, ao afirmar que “...muitos discipulos só chegam a dar lições curtissima e rarissimas, 5 ou 10 minutos por mez.” (Mota, 1917: 116).

3.1.6. ANO LECTIVO DE 1915-1916

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

Estando à data em vigor, no que diz respeito à secção musical do Conservatório de Lisboa, a reforma operada pelos Decretos de 24 de Outubro e de 22 de Novembro de 1901, vamos encontrar nestes estabelecido, no que diz respeito à realização de exames, o seguinte:

Art. 73.º Não ha exames nos seguintes annos das seguintes disciplinas:

- 1.º anno de rudimentos e solfejo;
- 1.º anno de solfejo preparatorio de canto;
- 1.º anno de canto individual e colectivo;
- 1.º e 2.º annos de canto theatral;
- 1.º anno do curso completo de qualquer instrumento;
- 1.º anno de harmonia;
- 1.º e 2.º annos de contraponto, fuga e composição;
- 1.º e 2.º annos do curso superior de piano;
- 1.º anno dos cursos superiores de rabeca e violoncelo.

§ único. Os alumnos, que obtiverem durante o anno lectivo media, pelo menos, de *sufficiente*, transitam para o anno seguinte.

Art. 74.º É obrigatório o exame nos seguintes annos das seguintes disciplinas:

- 2.º anno de rudimentos e solfejo;
- 2.º anno de solfejo preparatório de canto;

2.º anno de canto individual e colectivo;
3.º anno de canto theatral;
3.º e 5.º annos do curso geral de piano e dos cursos de harpa, violela, contrabaixo, cornetim, clarim e congeneres e orgão;
3.º e 6.º annos dos cursos geraes de rabeca e violoncello, e dos cursos de flauta, instrumentos de palheta e trompa;
3.º anno do curso superior de piano;
2.º anno dos cursos superiores de rabeca e violoncello;
2.º e 4.º annos de trombone e congeneres;
2.º e 3.º annos de harmonia;
3.º e 4.º annos de contraponto, fuga e composição.

§ único. Os alumnos com media, pelo menos, de *sufficiente*, são admittidos a estes exames.

Art. 75.º Nos annos de todas as disciplinas não mencionados nos dois artigos anteriores, os alumnos são dispensados de exame, quando tenham media de *bom*, e são obrigados a faze-lo para transitarem para o anno seguinte, se tiverem media de *sufficiente*. Perdem o anno os alumnos com media inferior a *sufficiente*.

(Decreto de 22 de Novembro de 1901)

De facto, é com a reforma de 1901 que, pela primeira vez, assistimos ao estabelecimento, no Conservatório de Lisboa, de uma passagem de ano com base numa mera classificação de frequência, pois, até aqui, todos os alunos ordinários²⁵¹ estavam sujeitos à realização de exames obrigatórios em todos os anos de todas as disciplinas, exames estes sem os quais não lhes era permitida a transição para o ano seguinte de uma qualquer disciplina.

²⁵¹ O Regimento de 27 de Março de 1839 estabelece três categorias de alunos: “Os ordinários [que] são filhos da Eschola, sujeitos ao rigor da frequencia, exames, e exercicios, e tem direito aos premios, e recompensas. (...) Os voluntarios [que] tem a liberdade de se sujeitar, ou não ás provas exigidas; e, cumprindo com ellas, podem passar a ordinarios, e ter direito a premios, e recompensas. (...) [E] os obrigados [que] são os que, pertencendo como ordinarios a uma Eschóla, frequentam algumas das Aulas d'outra por obrigação do Estatuto.” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 2). Esta divisão por categorias distintas de alunos é mantida até tão tarde quanto o período de vigência do Decreto de 6 de Dezembro de 1888, segundo o qual “haverá duas classes de alumnos, ordinários e voluntarios (...) [sendo que] aos alumnos voluntarios é permitida a frequencia de [uma] qualquer disciplina dos cursos geraes, independentemente da ordem dos annos.” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 19.º).

Da análise dos diversos registos de matrícula e de frequência consultados para o ano lectivo de 1915-1916, no que diz respeito ao Conservatório de Lisboa²⁵² (IHE, cx. 668, mc. 1495; IHE, lv. A471-7; IHE, lv. A624-5; IHE, lv. A787-8; IHE, lv. A964; & IHE, lv. A1001), constatamos que de facto não existem exames realizados em todos os anos das diversas disciplinas²⁵³ leccionadas, sendo que, para além dos exames obrigatórios estabelecidos pelo artigo 74.º do Decreto de 22 de Novembro de 1901, vamos encontrar, no que diz respeito aos alunos com frequência, a realização de um exame no 2.º ano do curso geral de rabeça, assim como vamos encontrar, no que diz respeito aos alunos sem frequência, diversos exames efectuados no 2.º e 4.º anos do curso geral de piano, no 5.º ano do curso geral de violoncelo, e no 2.º, 4.º e 5.º anos do curso geral de rabeça²⁵⁴ (Cfr. IHE, lv. A964). Por outro lado, sendo que os alunos sem frequência apresentam-se a exame com uma indicação de classificação de frequência atribuída pelo respectivo professor particular, é relevante constatar que esta em pouco ou nada se correlaciona com as classificações atribuídas em exame pelo respectivo júri, o qual é constituído por “...professores do Conservatorio, com um ou mais membros do conselho de arte musical²⁵⁵, que não pertençam ao Conservatorio, e com professores particulares do mesmo ensino habilitados com o diploma do magisterio, quando assim o entenda o conselho musical”

²⁵² Considerando os nove anos lectivos por mim seleccionados como base para o presente estudo, no corrente ano lectivo de 1915-1916, sempre que me refiro ao Conservatório de Lisboa, estou na realidade a referir-me à secção musical deste Conservatório (Cfr. Decreto 22 de Novembro de 1901). De facto, tendo a Escola da Arte de Representar sucedido à secção dramática do Conservatório de Lisboa (Cfr. Decretos de 22 de Novembro de 1901 e de 22 de Maio de 1911), que desde o ano lectivo de 1911-1912 deixou de existir a secção dramática deste Conservatório, passando o Conservatório de Lisboa a ser constituído única e exclusivamente por uma secção musical.

²⁵³ A partir deste momento, ao nível da legislação e da documentação consultada, vamos encontrar as designações de «aula», de «curso», ou de «disciplina», como sendo fundamentalmente sinónimas umas das outras, pelo que a utilização que eu faço destas deverá ser assim entendida.

²⁵⁴ Os exames relativos aos alunos com frequência decorrem, neste ano lectivo de 1915-1916, entre 1 e 28 de Julho de 1916, sendo que os exames relativos aos alunos sem frequência decorrem entre 17 de Julho e 15 de Agosto de 1916.

²⁵⁵ O conselho de arte musical, juntamente com o conselho de arte dramática, são instituídos pelo Decreto de 24 de Outubro de 1901, e têm como objectivo dar “...o seu parecer sobre assumptos concernentes aos ensinamentos do Conservatorio, bem como sobre todos os outros assumptos, relativos ás mesmas artes, acêrca dos quaes o Governo julgue conveniente ouví-los para qualquer deliberação que haja a tomar.” (Decreto de 24 de Outubro de 1901: art. 3.º).

(Decreto de 24 de Outubro de 1901: art. 51.º). De facto, considerando o cálculo das correlações entre as classificações obtidas em frequência e em exame pelos alunos sem frequência que, no ano lectivo de 1915-1916, efectuaram provas de exame (Cfr. Apêndice VIII: Correlações relativas a alunos sem frequência), verificamos que estas correlações tendem para zero, entre valores que rondam $r = 0,1$, i.e., $r^2 = 1\%$. A única excepção encontrada diz respeito ao universo de sete alunos do 3.º ano do curso geral de rabeca, para os quais $r = 0,361$, i.e., $r^2 = 13,1\%$. No entanto, se considerarmos o número de alunos (n) abrangido em cada uma das disciplinas aí referidas, verificamos que aquelas que têm o maior número de alunos sujeitos a exame – i.e., o 2.º ano de rudimentos, o 3.º ano do curso geral de piano, e o 5.º ano do curso geral de piano, respectivamente com $n = 187$, $n = 154$, e $n = 76$ –, verificamos que pouca, ou mesmo nenhuma, relação existe entre estas duas variáveis. Na realidade, chegam mesmo a haver casos, como o da aluna Emma Elvira d'Abreu Gonçalves, de 16 anos de idade, que obtendo a classificação de frequência de «Muito Bom» no 3.º ano do curso geral de piano, obtém a menção de «Adiada» – ou seja, é reprovada – no respectivo exame realizado no dia 25 de Julho de 1916. E ela não é caso único, pois vamos encontrar mais duas alunas exactamente nas mesmas circunstâncias²⁵⁶.

É muito frequente, neste ano lectivo de 1915-1916, encontrarmos alunos que se matriculam em anos sucessivos de um mesmo curso ou disciplina. Relativamente aos alunos que se inscrevem com frequência nas aulas do Conservatório de Lisboa, é-lhes aplicável o disposto no artigo 57.º do regulamento interno deste Conservatório, o qual dispõe o seguinte:

Só é permitida a frequência cumulativa de dois annos da mesma disciplina a alumnos de extraordinarias aptidões artisticas, e que nos meses de dezembro e janeiro tenham *muito bom* na maioria das suas notas, e nas seguintes condições:

Sob proposta do seu professor com parecer favoravel do director da secção competente, e obtendo depois o alumno approvação em prova prestada perante um jury composto pelo director da mesma secção²⁵⁷, que servirá de presidente, pelo respectivo professor e por outro professor

²⁵⁶ Refiro-me concretamente às alunas, sem frequência, Maria Alice Taveira Martins, de 19 anos de idade, e Maria Manuela Pereira Camolino de Sousa, de 11 anos de idade, respectivamente do 3.º e do 2.º anos do curso geral de piano, que obtendo a classificação de frequência de «Muito Bom», são reprovadas no exame realizado. Refira-se ainda que estas duas alunas não são discípulas do mesmo professor.

²⁵⁷ Da secção musical, ou da secção dramática (Cfr. Decreto de 22 de Novembro de 1901), a qual, desde o ano lectivo de 1911-1912, passou a constituir a Escola da Arte de Representar.

nomeado pelo inspector. Estas provas realizar-se-hão unicamente na primeira quinzena de fevereiro, e não dão direito a diploma nem estão sujeitas a pagamento de propinas.

(Decreto de 22 de Novembro de 1901: art. 57.º)

De facto, durante este ano lectivo vamos encontrar um total de 35 matrículas respeitantes a 28 alunos de ambos os sexos que, durante o mês de Fevereiro de 1916, realizam provas de acumulação, matriculando-se, na sequência destas, no ano seguinte àquele em que se tinham inscrito no início deste mesmo ano lectivo. Uma prática semelhante vai ser também comum aos alunos que se inscrevem no Conservatório de Lisboa na qualidade de alunos sem frequência, uma vez que lhes “é permittida (...) a apresentação (...) de certificados de dois annos, o máximo, da mesma disciplina”, sendo-lhes “...considerada válida para todos os effeitos a media que os seus professores, inscriptos no Conservatorio, enviarem até 10 de junho á secretaria do mesmo” (Decreto de 22 de Novembro de 1901: art. 77.º). É de referir que, ao nível dos alunos sem frequência, esta prática surge com especial incidência na aula de rudimentos e no curso geral de piano, sendo bastante comum encontrarmos um aluno a inscrever-se simultaneamente no 1.º e 2.º anos de rudimentos e no 1.º ano do curso geral de piano.

Ao contrário do que até aqui tinha sucedido, verificamos que, durante o ano lectivo de 1915-1916, os alunos sem frequência efectuam as suas matrículas durante os meses de Novembro e de Dezembro de 1915 – logo após a conclusão do período reservado à realização de matrículas dos alunos com frequência, o qual decorre, nos termos do artigo 36.º do Decreto de 22 de Novembro de 1901, entre os dias 15 e 30 de Setembro, sendo depois disso ainda “...permittida matricula (...) [em] caso de força maior legalmente comprovado, mas só até ao dia 15 de outubro e com auctorização superior” (Decreto de 22 de Novembro de 1901: art. 36.º, § 1.º) –, tendo ainda que realizar, durante o mês de Junho seguinte, uma inscrição para exame, apresentando para tal um certificado de aproveitamento em frequência passado pelo respectivo professor particular. Os alunos que se matriculam no Conservatório de Lisboa na qualidade de alunos sem frequência, efectuam os seus estudos com professores particulares inscritos neste Conservatório²⁵⁸, ou então são alunos de outras escolas²⁵⁹. Entre estes, é de

²⁵⁸ Nos termos previstos pelos artigos 151.º e seguintes do Decreto de 22 de Novembro de 1901, todos os professores particulares que pretendam apresentar alunos a exame no Conservatório de Lisboa deverão estar aí inscritos. Os professores particulares que, neste ano lectivo de 1915-1916, apresentam o maior número de alunos a exame neste Conservatório, são, respectivamente, Maria Joana Real Salomé, com um total de 26 alunos, Tomás Vaz de Borba, com um total de 25 alunos, e Maria

salientar o facto de existirem alunos invisuais²⁶⁰. Por outro lado, determinando o § único do artigo 33.º do Decreto de 24 de Outubro de 1901 que “os candidatos [a matrícula na aula de rudimentos] com mais de quinze annos de idade são submettidos a um exame de admissão no qual tem de provar conhecimentos elementares de musica”, não localizei qualquer tipo de referência que expressamente comprove a realização deste tipo de exames. De facto, só relativamente aos exames de admissão²⁶¹ previstos pelo artigo 29.º do Decreto de 24 de Outubro de

Rita da Costa, com um total de 24 alunos. Refira-se que, neste mesmo ano lectivo, Tomás Vaz de Borba é ainda professor do Conservatório de Lisboa, onde lecciona noventa e três alunos do 1.º e 2.º anos de história da música e cinquenta e oito alunos do 1.º, 2.º e 3.º anos de harmonia (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495).

²⁵⁹ Neste ano lectivo de 1915-1916, surgem alunos sem frequência matriculados no Conservatório de Lisboa que efectuam os seus estudos musicais num dos seguintes estabelecimentos de ensino: Academia de Estudos Livres, Asilo Escola António Feliciano de Castro, Colégio Adriano d'Oliveira, Colégio Alexandre Herculano, Colégio Aliança, Colégio Amaral, Colégio da Bafureira, Colégio Camilo Castelo Branco, Colégio Camões, Colégio Campomaiorense, Colégio Castro Rodrigues, Colégio Educação Moderna, Colégio Europeu, Colégio Feminino de Elvas, Colégio Francês, Colégio Inglês, Colégio Lusitano, Colégio Luso-Francês, Colégio Maria do Céu, Colégio de Meninas, Colégio Moderno (em Coimbra), Colégio Moderno (em Benfica), Colégio Nacional (em Belém), Colégio Nacional (em Santarém), Colégio Parisiense, Colégio Peninsular, Colégio Português, Colégio Santa Cruz, English School, Escola Alexandre Herculano, Escola Anglo Franco Portuguesa, Escola Maria Pinto, Escola Portugal, Escola Profissional, Instituto do «Amigo da Criança», Instituto de Cegos Branco Rodrigues, Instituto Franco Inglês, Instituto Luísa Paiva de Andrade, Pensionato Escolar Silva Barreto, e Recolhimento de São Pedro de Alcântara (Cfr. IHE, lv. A1001). Refira-se que, de acordo com o que pode ser observado através da consulta dos respectivos registos de matrícula (Cfr. IHE, lv. A471-7), algumas destas instituições de ensino funcionam em regime de internato.

²⁶⁰ Neste ano lectivo de 1915-1916, vamos encontrar dois alunos invisuais que se matriculam no curso geral de canto como alunos com frequência, para além dos dez alunos que se inscrevem como alunos sem frequência deste Conservatório e que efectuam os seus estudos musicais no Asilo Escola António Feliciano Castilho e no Instituto de Cegos Branco Rodrigues, frequentando as aulas de rudimentos e dos cursos gerais de piano e de rabeca.

²⁶¹ Relativamente ao curso superior de piano, o Decreto n.º 1227, de 30 de Dezembro de 1914, determina que “os concursos de admissão (...) [a este] curso (...) consistirão na execução de um trecho escolhido no próprio dia da prova, concedendo-se aos candidatos, para o estudo da peça designada, apenas o tempo que o júri considere suficiente para a sua decifração e interpretação. (...) O aluno

1901²⁶², e relativamente aos exames para prémio previstos pelos artigos 105.º e seguintes do Decreto de 22 de Novembro de 1901, é que me é possível comprovar a sua efectiva realização (Cfr. IHE, lv. A389), nada sabendo quanto à efectiva realização dos exames de admissão ao 1.º ano de rudimentos destinados aos alunos com mais de 15 anos de idade²⁶³.

O arqueólogo, musicógrafo e regente português Mário Luiz de Sampaio Ribeiro efectua a sua primeira matrícula no Conservatório de Lisboa – no 1.º e 2.º anos de rudimentos, como aluno sem frequência, com a idade de 15 anos –, no ano lectivo de 1914-1915, realizando o exame do 2.º ano de rudimentos no dia 29 de Julho de 1915, onde obtém a classificação final de 14 Valores. Este matricula-se, no ano lectivo seguinte, no 1.º ano dos cursos gerais de piano e de violoncelo, na qualidade de aluno com frequência, sendo leccionado pelos professores António Duarte da Costa Reis, em piano, e David de Sousa, em violoncelo. Refira-se ainda que, neste ano lectivo de 1915-1916, o horário praticado pela generalidade dos professores do Conservatório de Lisboa é constituído por duas turmas, cada uma com duas aulas semanais – provavelmente, de duas horas cada –, contrariando, a este propósito, o que está expressamente definido pelo artigo 14.º do regulamento interno²⁶⁴ aprovado pelo Decreto de 22 de Novembro de 1901 (Cfr. IHE. lv. A239). Na realidade, o horário praticado no ano lectivo de 1915-1916 está de acordo com o que foi aprovado pelo Conselho Escolar para o ano lectivo de 1894-1895 relativamente aos horários dos professores da aula de piano (Cfr. Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008). De facto, constatamos que, depois de ter sido abandonada, tal prática é generali-

ficará incomunicável durante o tempo que lhe fôr marcado para o estudo do trecho.”

²⁶² O artigo 29.º do Decreto de 24 de Outubro de 1901 estipula que “são unicamente admitidos á frequência dos cursos superiores de piano, rabeca e violoncello, do curso de canto theatral, e do curso de contra-ponto, fuga e composição, mediante concurso previo (...), os alumnos do Conservatorio e os alumnos estranhos [i.e., sem frequência] que tenham respectivamente carta do curso geral d'aquelles instrumentos, do curso de canto individual e colectivo, e do curso de harmonia.”

²⁶³ Neste ano lectivo de 1915-1916, vamos encontrar um total de 28 alunos matriculados no 1.º ano de rudimentos que têm 16, ou mais, anos de idade, os quais correspondem a 15,6% do total de inscrições aí efectuadas por alunos com frequência (Cfr. Apêndice VIII: Alunos com frequência por idade e sexo).

²⁶⁴ Com excepção das classes de música de câmara, de orquestra, de canto coral, de história da música e literatura musical, e de língua italiana – em que o horário previsto pelo artigo 14.º do regulamento interno do Conservatório de Lisboa é de duas lições semanais de duas horas e meia –, todas as restantes disciplinas aí mencionadas têm como horário base três lições semanais de duas horas e meia cada (Cfr. Decreto de 22 de Novembro de 1901: art. 14.º).

zada, a partir do ano lectivo de 1911-1912, a todas as aulas da secção musical deste Conservatório, passando todos os professores a ter a seu cargo duas turmas com duas lições semanais de duas horas cada. No entanto, ao contrário do que tinha sido então estipulado para o ano lectivo de 1894-1895 – em que “cada secção [i.e., turma] não poderá ter mais de 8 alumnos effectivos, no curso geral, e 7 no curso complementar” (Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008) –, o número médio de alunos agora encontrado por professor na aula piano é de trinta e cinco²⁶⁵ (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495), sendo que todos os nove professores de piano em funções neste ano lectivo leccionam quer os cursos gerais, quer os cursos superiores, desta mesma disciplina. Só o 1.º ano do curso geral de piano é que não é leccionado por nenhum destes professores, sendo leccionado, à semelhança do que já acontece em anos lectivos anteriores, por dezoito monitores a seu cargo²⁶⁶ (Cfr. IHE, lv. A196).

ESCOLA DA ARTE DE REPRESENTAR

Tendo a Escola da Arte de Representar sido fundada por Decreto de 22 de Maio de 1911 com o objectivo expresso de proceder “...ao ensino da Arte de Representar e, especialmente, á educação profissional dos artistas dramáticos”²⁶⁷ (Decreto de 22 de Maio de 1911: art. 2.º), o

²⁶⁵ Francisco Jorge de Sousa Bahia é, neste ano lectivo, o professor com o menor número de alunos – somente doze –, sendo que o professor António Duarte da Costa Reis é aquele que tem o maior número de alunos – um total de cinquenta e seis (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495). Se pensarmos ainda que cada professor lecciona duas turmas, obtemos um total de cerca de dezoito alunos por turma, o que corresponde a mais de quatro alunos por hora. Um número idêntico a este é ainda encontrado noutras disciplinas, como é o caso de rudimentos, onde o número médio de alunos por turma é de vinte e um alunos (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495).

²⁶⁶ O horário destes monitores é constituído por duas lições semanais à semelhança do que é disposto para o ano lectivo de 1894-1895 (Cfr. IHE, lv. A196; & Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008).

²⁶⁷ Diz assim o relatório deste Decreto de 22 de Maio de 1911: “Quando, em 1901, foi reorganizado o Conservatório de Lisboa, iniciou-se, em bases mais desenvolvidas do que até ahi, o ensino da chamada – arte dramatica. No entanto, não obstante os esforços dos respectivos professores, o ensino não correspondeu, por deficiente, á espectativa e aos intuitos louvaveis do legislador.” Este relatório continua, dizendo que “é de justiça, porém, notar que a esterilidade do ensino ministrado na Secção Dramatica do Conservatorio não foi devido á incompetencia dos professores, mas, e tão somente, á organização incompleta e em grande parte defeituosa da referida secção”, pelo que a

funcionamento dos diversos cursos que irão acabar por ser aí ministrados, não têm todos início ao mesmo tempo, nem se encontram todos eles previstos na sua lei orgânica. De facto, de acordo com a documentação existente no arquivo do Conservatório de Lisboa (Cfr. IHE, lv. A1072-6), os diversos cursos ministrados por esta escola iniciam o seu funcionamento nos seguintes anos lectivos:

- a) **Curso da arte de representar:** tem o seu início no ano lectivo de 1911-1912 com quinze alunos matriculados no 1.º ano, sete alunos matriculados no 2.º ano, e um aluno matriculado no 3.º ano²⁶⁸;
- b) **Curso especial de dança:** tem o seu início no ano lectivo de 1913-1914 com seis alunos matriculados no 1.º ano²⁶⁹;
- c) **Curso de cenografia e decoração teatral:** tem o seu início no ano lectivo de 1914-1915 com dezasseis alunos matriculados no 1.º ano²⁷⁰;
- d) **Curso nocturno (arte de dizer e arte de representar):** tem o seu início no ano lectivo de 1915-1916 com sessenta e um alunos matriculados²⁷¹.

Refira-se que o artigo 32.º do Decreto de 22 de Maio de 1911, vai determinar que o limite mínimo e máximo de idade para os alunos matriculados e ouvintes é, respectivamente, de 14 e

solução preconizada passa pela instituição, no edifício do Conservatório de Lisboa, de uma Escola da Arte de Representar, a qual ministrará o curso da arte de representar – para além de outros cursos mais tarde criados e com este relacionados –, constituído nos seus três anos de duração pelas seguintes oito cadeiras: língua e literatura portuguesa, arte de dizer, filosofia geral das artes, arte de interpretar, estética e plástica teatral, história das literaturas dramáticas, arte de representar, e organização e administração teatral.

²⁶⁸ Sucedendo a Escola da Arte de Representar ao Conservatório de Lisboa no que diz respeito ao ensino da arte dramática, os oito alunos que se matriculam, neste ano lectivo de 1911-1912, no 2.º e 3.º anos do curso da arte de representar, são alunos que frequentaram até aqui a secção dramática do Conservatório de Lisboa.

²⁶⁹ Todos estes seis alunos são do sexo feminino, com idades compreendidas entre os 13 e os 22 anos, e apresentam uma idade média de 17,5 anos. Este curso é constituído por uma única cadeira e a frequência prevista é de duas lições semanais (Cfr. IHE, lv. A1041).

²⁷⁰ Todos estes dezasseis alunos são do sexo masculino. Este curso é constituído por uma única cadeira e a frequência prevista é de três lições semanais (Cfr. IHE, lv. A1041).

²⁷¹ Aparentemente, este curso nocturno da arte de dizer e da arte de representar é constituído por um só ano e não está sujeito a qualquer tipo de avaliação dos alunos aí matriculados. Este é constituído por uma única cadeira e a frequência prevista é de duas lições semanais (Cfr. IHE, lv. A1041).

de 25 anos para o sexo masculino, e de 13 e de 23 anos para o sexo feminino. Podendo o cumprimento destes limites de idade ser dispensado durante os dois primeiros anos de vigência deste decreto (Cfr. Decreto de 22 de Maio de 1911: art. 32.º, § único), será possível considerar que a criação do curso nocturno da arte de dizer e da arte de representar – o qual, à data do seu aparecimento, representa cerca de metade dos alunos inscritos nesta escola –, surge com o objectivo expresso de dar resposta a um tipo de procura que não se insere nos critérios inicialmente definidos para a frequência do curso da arte de representar.

Relativamente ao que se encontra estabelecido quanto à matrícula no 1.º ano do curso da arte de representar, é de referir que esta “...só se torna definitiva depois (...) [da] aprovação num concurso de admissão”, no qual o respectivo candidato deverá proceder à “leitura em voz alta de um trecho de prosa e de outro em verso, à escolha do respectivo jury”, e à “recitação de vinte versos, pelo menos, á escolha do candidato.”²⁷² (Decreto de 22 de Maio de 1911: art. 30.º). Durante o curto período de tempo em que encontramos a realização deste tipo de provas de admissão²⁷³, verificamos que, quase sempre, a totalidade dos candidatos a estas presentes são admitidos, sendo que a única excepção encontrada diz respeito ao ano lectivo de 1912-1913, no qual são excluídos cinco dos candidatos presentes às provas de admissão realizadas no dia 15 de Outubro de 1912, mas dos quais um deles acaba por ser admitido nas provas do concurso de admissão realizadas quatro dias mais tarde, i.e., a 19 de Outubro de 1912 (Cfr. IHE, lv. A1030). Após a suspensão efectiva destas provas de admissão, dado “...que o decreto n.º 5787-B, de 10 de Maio de 1919, extinguindo os exames de instrução primária, alterou, quanto à admissão à matrícula, (...) [o estabelecido pelo] decreto de 22 de Maio de 1911” (Decreto n.º 7763, de 31 de Outubro de 1921: preâmbulo), vai ser determinado “...que se realizem exames de admissão à Escola da Arte de Representar (...) de harmonia com os progra-

²⁷² De facto, segundo a acta relativa ao concurso de admissão à primeira matrícula na Escola da Arte de Representar, realizado no dia 2 de Novembro de 1915, somos informados de que “o jury, depois de ouvir lêr alguns trechos, resolveu admitir as duas concorrentes [que prestaram provas].” (IHE, lv. A1030). Refira-se que, relativamente aos concursos de admissão à primeira matrícula na Escola da Arte de Representar para o ano lectivo de 1915-1916, existe ainda uma outra acta, datada de 16 de Outubro de 1915, referente à admissão de dezanove alunos nos termos previstos pelo artigo 30.º do Decreto de 22 de Maio de 1911.

²⁷³ O último ano no qual assistimos à realização destas provas de admissão é o ano lectivo de 1918-1919, sendo que ainda surge, anotado à margem, a indicação de uma “acta da sessão do Conselho Escolar de 15 de Outubro de 1919”, sem que esta, contudo, se encontre exarada no respectivo livro (Cfr. IHE, lv. A1030).

mas da 4.^a classe do ensino primário.” (Decreto no 7763, de 31 de Outubro de 1921). Na realidade, não me parece ser possível considerar que estas provas de admissão possam ser consideradas como realizando uma efectiva selecção entre alunos com e sem talento artístico. De facto, torna-se necessário considerar que a quase totalidade dos alunos sujeitos a estas provas acaba por ser admitida à matrícula no 1.º ano do curso da arte de representar, ao mesmo tempo que, a sua substituição, em 1921, por um exame de equivalência à 4.^a classe do ensino primário, apontam para uma mera necessidade de se verificarem pré-requisitos ao nível da leitura e da escrita dos candidatos²⁷⁴, isto apesar de o ensino ministrado por esta escola dever ser fundamentalmente de carácter prático (Cfr. Decreto de 22 de Maio de 1922: art. 5.º, § único).

3.1.7. ANO LECTIVO DE 1930-1931

²⁷⁴ Na realidade, o Decreto de 22 de Maio de 1911 estabelece a necessidade simultânea de aprovação num concurso de admissão (artigo 30.º) e de apresentação de certidão de exame de uma escola primária superior (artigo 28.º). No entanto, procedendo o Decreto n.º 5787-B, de 10 de Maio de 1919, à inserção da reorganização do ensino primário, verificamos que de facto deixa de ser realizado o concurso de admissão previsto pelo artigo 30.º do Decreto de 22 de Maio de 1911 (Cfr. IHE, lv. A1030), sem “...que, em 1919, (...) [tivesse] sido criada uma única escola de ensino primário complementar, nem uma única escola de ensino primário superior” (Nóvoa, 1988: 37). Daqui se pode concluir que, a exigência estabelecida pela alínea *b*) do artigo 28.º do Decreto de 22 de Maio de 1911, relativamente à obrigatoriedade de apresentação de certidão do exame da escola primária superior como requisito indispensável à realização de matrícula na Escola da Arte de Representar, nunca terá sido cumprida, procedendo-se antes ao estabelecido no artigo 85.º deste mesmo decreto, segundo o qual, “durante o período de três anos, isto é, enquanto não houver alunos habilitados com o exame do ensino primário superior, podem ser admitidos à frequência (...) [os alunos] que apresentem certidão do ensino primário complementar ou do 2.º grau da legislação anterior.” Refira-se que, quando no ano lectivo de 1919-1920 abre a primeira escola de ensino primário superior – escolas estas que surgem em parte por “...motivos conjunturais, relacionados com a pressão exercida por diversos sectores no sentido da sobrevivência institucional da rede de escolas de formação de professores herdada da Monarquia” (Nóvoa, 1988: 38) –, assistimos à substituição das exigências estabelecidas pelos artigos 28.º e 30.º do Decreto de 22 de Maio de 1911, pela realização de um exame de equivalência à 4.^a classe do ensino primário (Cfr. Decreto n.º 7763, de 31 de Outubro de 1921), instituindo-se assim, com carácter definitivo, uma medida que tinha sido adoptada com carácter transitório a quando da fundação desta escola.

Entre o ano lectivo de 1915-1916, e este ano lectivo de 1930-1931, decorrem duas reformas que afectam o ensino ministrado no Conservatório de Lisboa. A primeira destas reformas é a instituída pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, respectivamente de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, e segue as “...conclusões formuladas pela comissão de remodelação de ensino artístico, nomeada pela portaria de 21 de Janeiro de 1918²⁷⁵, presidida pelo ilustre crítico de arte e erudito musicólogo, António Arroio, e da qual faziam parte José Viana da Mota, Alexandre Rey Colaço, Miguel Angelo Lambertini e Luís de Freitas Branco.” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: preâmbulo). Já, em 1917, Viana da Mota tinha escrito aquilo que considerava ser um dos problemas mais graves do ensino ministrado na secção musical do Conservatório de Lisboa, afirmando que este consiste na

...desproporção entre o numero dos discipulos e o dos professores. Ha professores com classes de 30 a 40 discipulos para as quaes dispõem de 4 horas por semana. Assim, muitos discipulos só chegam a dar lições curtissimas e rarissimas, 5 ou 10 minutos por mez²⁷⁶. Parece incrível que ainda haja discipulos que queiram continuar os seus estudos nestas condições.

(Mota, 1917: 116).

²⁷⁵ Esta portaria é publicada no *Diário do Governo* n.º 25, II.ª Série, de 30 de Janeiro de 1918.

²⁷⁶ Este número está provavelmente exagerado ou então não corresponde às classes com 30 a 40 discipulos. É que, se pensarmos que a quatro horas semanais, corresponde uma média de dezasseis horas mensais, e que, a uma lição individual de dez minutos, corresponde um rácio de seis alunos por hora, teremos que isso implica um total de noventa e seis alunos (96 alunos = 16 horas x 6 alunos por hora). Ora, no ano lectivo de 1915-1916, o único professor que tem um número de alunos dessa magnitude é o professor Tomás Vaz de Borba, que lecciona um total de cento e cinquenta e um alunos – noventa e três alunos de história da música e cinquenta e oito alunos de harmonia –, sendo este seguido à distância pelo professor Joaquim Tomás del Negro, com cinquenta e sete alunos – cinquenta e seis alunos de rudimentos e um aluno de trompa. Refira-se ainda que, neste mesmo ano lectivo de 1915-1916, ao nível das aulas de instrumento, o professor António Duarte da Costa Reis é aquele que tem o maior número de alunos atribuídos, contando-se um total de cinquenta e seis alunos – cinquenta alunos do curso geral de piano e seis alunos do curso superior de piano (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1495) –, mas os quais não são todos efectivamente leccionados por si, pois, entre estes, incluem-se dezasseis alunos do 1.º ano do curso geral de piano a cargo de três monitores (Cfr. IHE, lv. A196).

Como forma de resolução deste problema, Viana da Mota (1917) propõe que o Conservatório passe a ser uma escola de ensino superior, devendo-se para tal suprimir as aulas elementares e instituir rigorosos exames de admissão²⁷⁷.

Assumindo o número excessivo de alunos por classe como um dos principais problemas a resolver relativamente ao ensino musical ministrado no Conservatório de Lisboa, o Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, irá expressamente estipular que “os professores das disciplinas de ensino individual²⁷⁸ não poderão ministrá-lo em cada duas horas a mais de oito alunos por turma” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 7.º, § 8.º), algo que continuará a ser observado mesmo depois da revogação tácita deste decreto através da publicação do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, e o qual é omissivo nesta matéria. Na realidade, toda a concepção didáctico-pedagógica prosseguida pela reforma de 1919, parece estar dominada pela ideia do ensino individual²⁷⁹, a qual abrange, não só as aulas de instrumento, mas também as restantes aulas que constituem o ensino musical ministrado por este Conservatório:

²⁷⁷ Ao longo deste texto, Viana da Mota defende o Instituto Superior Técnico como sendo um modelo a seguir, dizendo que este “...é (...) hoje em Portugal a escola modelar, que deve servir de exemplo a seguir para todas as outras.” (Mota, 1917: 115).

²⁷⁸ Não é totalmente claro quais as disciplinas que, para além da de instrumento, vão ser consideradas como sendo de ensino individual. De facto, o princípio de limitação de alunos estabelecido pelo § 8.º do artigo 7.º do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, só não vai ser claramente visível nas disciplinas de português, acústica e história da música, e italiano (Cfr. IHE, cx. 782, mc. 3057). Contudo, da análise do regulamento aprovado pelo Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919, podemos concluir que, para além da disciplina de instrumento, são consideradas como estando abrangidas por esta limitação do número de alunos por turma as aulas de solfejo – pois “o limite de frequência para o [seu] ensino (...) será de 16 alunos por turma de duas horas” (Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art. 35.º, § 1.º) –, e de composição – pois a sua frequência fica “...limitada do seguinte modo: Grau elementar: em cada turma de duas horas, limite máximo, 12 alunos; Grau complementar: em cada turma de duas horas, limite máximo, 8 alunos; Grau superior: em cada turma de duas horas, limite máximo, 4 alunos.” (Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art.º 35). Fica ainda estabelecido que “nas aulas teóricas as turmas serão de uma hora, com o limite máximo de trinta alunos por turma, tendo cada aluno duas lições por semana.” (Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art.º 35, § 2.º).

²⁷⁹ Poderei quase mesmo falar em total exclusão do ensino simultâneo apesar da organização dos tempos lectivos ser baseada num conceito de turma.

Art. 36.º Nas aulas de ensino individual cada aluno terá direito a uma hora de lição em cada duas semanas²⁸⁰, distribuídas pela forma que o respectivo professor houver por mais conveniente.

§ 1.º No curso de solfejo terá o aluno, em cada semana, 15 minutos de lição.

§ 2.º No ensino de composição cada aluno deverá ter por semana um mínimo de 20 minutos de lição no grau elementar, meia hora no grau complementar e uma hora no grau superior.

(Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919)

Mesmo nas chamadas aulas teóricas – i.e., nas aulas de português, de italiano, etc., onde há o limite máximo de trinta alunos por turma de uma hora²⁸¹ –, existe a determinação expressa que cada aluno deverá ter duas lições semanais (Cfr. Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art. 35.º, § 2.º), o que coloca, mais uma vez, a tónica numa concepção individual do ensino ministrado por este Conservatório.

Não me é possível saber ao certo qual o lapso de tempo que efectivamente medeia a publicação dos Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, e a sua efectiva implementação – nomeadamente no que diz respeito às disposições que limitam o número de alunos por turma e, em última instância, por professor –, até porque, os mapas de frequência preservados no arquivo deste Conservatório, apresentam um hiato temporal compreendido entre os anos lectivos de 1916-1917 e 1924-1925 (Cfr. IHE, cx. 668, mç. 1496-7). De facto, tais disposições acarretaram, sem dúvida, num aumento bastante significativo do número de horas leccionado – facto este que terá sido ainda gravado pelo acréscimo do número de alunos com frequência matriculados neste Conservatório²⁸² –, o que provavelmente só

²⁸⁰ Hora que terá de ser dividida entre dois alunos de forma a observar o disposto no § 8.º do artigo 7.º do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, o qual determina que “os professores das disciplinas de ensino individual não poderão ministrá-lo em cada duas horas a mais de oito alunos por turma.”

²⁸¹ No ano lectivo de 1930-1931, estas turmas têm já todas duas horas semanais (Cfr. IHE, cx. 782, mç. 3057; & Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 25.º). De facto, estando estabelecido que todos os professores da secção de música são obrigados a doze horas semanais, podendo, quando necessário, dar ainda mais seis horas em regime de acumulação, vamos verificar que a generalidade dos professores – incluindo os professores das disciplinas teóricas – vão leccionar, neste ano lectivo de 1930-1931, um total de seis a nove turmas, o que perfaz de doze a dezoito horas se considerarmos que a cada turma corresponde um horário semanal de duas horas.

²⁸² Entre os anos lectivos de 1915-1916 e 1930-1931, a população discente que frequenta a secção

em parte poderá ter sido colmatado com a disposição de que, “quando o trabalho lectivo de cada professor ultrapasse o limite de oito horas por semana, dará direito, por cada hora até dezasseis de excesso (...), à gratificação consignada (...) [no] presente decreto” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 7.º, § 5.º), uma vez que, a aplicação de tal disposição – à semelhança do que acontece com a admissão de novos professores –, obriga a um aumento efectivo da despesa realizada com o pessoal docente desta instituição²⁸³. Se considerarmos a situação político-económica bastante complexa que então se vivia em Portugal, percebemos com relativa facilidade que tais medidas podem mesmo não ter sido logo postas em prática na sua totalidade²⁸⁴. Disto mesmo poderá ser significativo o facto de que, uma clara divisão dos alunos por turma, só irá surgir nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1926-1927 (Cfr. IHE, cx. 669, mç. 1499), sendo que, por exemplo, segundo os mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1925-1926²⁸⁵ (Cfr. IHE, cx. 669, mç. 1498), a professora Amelia Ayque d'Almeida apresenta, sem qualquer tipo de divisão, um total de cinquenta alunos do 1.º, 2.º e 3.º anos do grau elementar de piano, aos quais ainda acrescem mais dez alunos cujos nomes estão nestes riscados²⁸⁶.

musical do Conservatório de Lisboa quase que duplica, passando de um total de 744 alunos, para um total de 1162 alunos. Refira-se que este aumento se dá essencialmente à custa dos alunos do sexo feminino, os quais passam de 617, em 1915-1916, para 1004, em 1930-1931.

²⁸³ De uma análise efectuada à correspondência expedida, é-me possível afirmar que existe o pagamento de horas suplementares, a professores deste Conservatório, pelo menos desde o ano lectivo de 1921-1922 (Cfr. Ofício de 7 de Fevereiro de 1922, *in* IHE, lv. A133).

²⁸⁴ De facto, o preâmbulo do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, fala sobre “...a inexequibilidade de certas disposições legais, (...) [que colocaram ao] Govêrno, durante os onze anos de vigência do regime de 1919, (...) [a] necessidade de dispensar permanentemente o seu cumprimento”.

²⁸⁵ De acordo com um quadro anexo a um ofício do Conservatório Nacional de Música datado de 6 de Novembro de 1925, ficamos a saber que, neste ano lectivo de 1925-1926, as disciplinas de português e de francês já se encontram divididas em turmas de duas horas semanais cada (Cfr. IHE, lv. A134).

²⁸⁶ Uma outra explicação possível para o facto da divisão dos alunos por turma surgir pela primeira vez nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1926-1927 (IHE, mç. 669, cx. 1499), reside no facto de os alunos por professor poderem ter sido, até aí, globalmente considerados, não sendo vistos como estando divididos por diferentes turmas (contudo, observe-se o disposto na nota anterior relativamente às disciplinas de português e de francês). Desta possibilidade é sintomático um ofício do Conservatório Nacional de Música, datado de 15 de Fevereiro de 1923, no qual se diz

O ano lectivo de 1930-1931 é um ano de transição entre o estipulado pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919, e o regime consignado pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. Assim, neste ano lectivo vamos encontrar matrículas efectuadas em anos e em graus de disciplinas não contemplados pelo Decreto n.º 18881, como seja o 6.º ano de Clarinete, o 2.º ano dos cursos complementares de canto e de composição, ou ainda o 3.º ano de história da música, o qual por vezes aparece designado como 3.º ano de ciências musicais²⁸⁷. Por outro lado, todas as matrículas referentes a alunos sem frequência são efectuadas entre os finais do mês de Abril e o início do mês de Junho de 1931²⁸⁸, assu-

que “...a aluna Ema de Matos Espinosa recebe aulas do 2.º ano de piano ás 2.^a s e 5.^a s [feiras] das 12 ás 16; do 1.º [ano] de Composição ás 4.^a s [feiras] e Sabados das 10 ás 15; [e] de Canto Coral ás 6.^a s feiras das 14 ás 16.” (IHE, lv. A133). Refira-se que tal procedimento por si só não afasta a possibilidade do número máximo de oito alunos por cada duas horas – estabelecido pelo § 8.º do artigo 7.º do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919 –, ser observado, apontando antes para uma concepção como aquela que é descrita, num ofício datado de 30 de Outubro de 1924, a propósito de um parecer relativo à possibilidade dos cursos superiores de música poderem passar a ser leccionados por professores particulares: “Como muito bem diz Lavignac, o grande pedagogo e ilustre mestre do Conservatório de Paris, o ensino da musica, especialmente nos anos de aperfeiçoamento, só deve ser feito nos Conservatórios, pois o aluno não só recebe a sua lição individual, que pode ser mesmo de poucos minutos, mas recebe tambem a grande lição colectiva, ouvindo os colegas e escutando as várias observações do Mestre.” (IHE, lv. A133). De facto, se a professora aqui referida leccionar um total de dezasseis horas semanais, o número máximo de alunos permitido pelo § 8.º do artigo 7.º, do Decreto n.º 5546, é de sessenta e quatro alunos, ficando este aquém do limite assim estabelecido.

²⁸⁷ Designação genérica adoptada pelo artigo 5.º do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, e a qual inclui o estudo das noções elementares de acústica (1 ano), o estudo da história da música (2 anos), e o estudo da estética musical (2 anos). Refira-se que o novo plano de estudos adoptado pelo artigo 10.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, exclui o estudo da estética musical – o qual passa a fazer parte integrante do curso superior de composição –, resumindo em dois anos o estudo das noções elementares de acústica e o estudo da história da música, às quais antes correspondia um total de três anos curriculares.

²⁸⁸ À semelhança do que já acontece no ano lectivo de 1915-1916, é bastante comum observar alunos sem frequência que se matriculam em anos sucessivos de uma mesma disciplina, efectuando num único ano o 1.º e 2.º anos de rudimentos, o 1.º, 2.º, e 3.º anos, ou o 4.º, 5.º e 6.º anos, de piano, etc.. Tal prática torna-se possível em virtude de só estarem previstos exames no “...2.º ano de solfejo; último ano do curso geral de canto e último ano do curso superior de canto teatral e de canto de

mindu, assim, um carácter diverso daquilo que encontramos, quer no ano lectivo de 1915-1916, quer no ano lectivo de 1945-1946. É ainda possível constatar que uma parte significativa da população discente da secção de música deste Conservatório pertence a um estrato social médio/elevado, uma vez que encontrarmos diversas referências ao facto de estes alunos serem, ou terem sido, alunos de liceus, ou então de terem pelo menos aí efectuado exames de admissão²⁸⁹ (Cfr. IHE, lv. A133-4; IHE, lv. A548-50; & IHE, lv. A681-4). Chega mesmo a haver o caso de uma aluna sem frequência, de 23 anos de idade, que neste ano lectivo se matricula no 1.º e 2.º anos de solfejo, apresentando como sua habilitação literária um certificado comprovativo de ter completado o 3.º ano da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Cfr. IHE, lv. A548-50). Refira-se ainda que, para além da habilitação literária mínima estabelecida pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, para a efectivação de matrícula no 1.º ano de solfejo²⁹⁰, o artigo 36.º deste mesmo decreto vai determinar que “todos os alunos que pretendam matricular-se no 1.º ano das disciplinas de canto ou de qualquer instrumento, e nos cursos de teatro ou de dança, serão previamente examinados pelo médico escolar do Conservatório, que preencherá a respectiva ficha sanitária e julgará da aptidão física dos candidatos”, podendo estes ser sujeitos a um júri presidido pelo inspector se a sua aptidão ou condição física suscitar quaisquer dúvidas, o qual se pronunciará, em definitivo, pela sua admissão ou não admissão à matrícula (Cfr. Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 36.º, § 1.º).

SECÇÃO DE TEATRO

conçerto; 3.º e 6.º anos do curso geral e 3.º ano do curso superior de piano, violino e violoncelo; 3.º ano do curso geral e 2.º e 4.º anos do curso superior de composição; 2.ºs anos de acústica e história da música, português e italiano; e último e ante-penúltimo anos dos cursos dos restantes instrumentos” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 44.º). Nos restantes anos destas mesmas disciplinas, a passagem processa-se exclusivamente através da média de frequência.

²⁸⁹ Refira-se que o artigo 12.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, estabelece como habilitação literária mínima para a matrícula no 1.º ano de solfejo, a apresentação de certificado de exame do 1.º grau da instrução primária.

²⁹⁰ Para a secção de teatro deste Conservatório, o § 1.º do artigo 19.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, vai exigir como habilitação literária mínima para a matrícula no 1.º ano do curso de teatro, a apresentação de certificado de exame do 2.º grau da instrução primária.

Tendo o Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930, reunido os ensinos de música e de teatro numa única instituição, o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, determina que o ensino ministrado pela secção de teatro do Conservatório Nacional compreenderá as seguintes disciplinas:

- 1.ª disciplina – Língua e literatura portuguesa – 2 anos;
- 2.ª disciplina – Arte de dizer – 2 anos;
- 3.ª disciplina – Estética teatral – 1 ano;
- 4.ª disciplina – História das literaturas dramáticas – 1 ano;
- 5.ª disciplina – Arte de representar e encenação (classe de conjunto) – 3 anos;
- 6.ª disciplina – Dança (gimnástica rítmica, danças teatrais, dança de ópera) – 3 anos;
- 7.ª disciplina – Cenografia – 3 anos.

(Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 17.º)

O curso de teatro é composto pelas primeiras cinco disciplinas e tem a duração de três anos²⁹¹. Os seus alunos “...são obrigados, durante os dois primeiros anos, à frequência da 6.ª disciplina em classe especial (gimnástica e danças teatrais).” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 18.º, § 2.º). A 6.ª e a 7.ª disciplinas constituem respectivamente o curso de dança e o curso de cenografia (Cfr. Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: arts. 20.º e 21.º), havendo ainda “...um curso nocturno livre de arte de representar, sem número fixo de anos e sem direito a qualquer diploma” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 17.º, § único). É também “...permitida a matrícula singular na 2.ª disciplina (...) aos indivíduos que, desejando aperfeiçoar-se na arte de dizer, não se destinem entretanto à profissão do teatro.” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 19.º, § 3.º).

Entre a documentação existente no arquivo deste Conservatório, vamos encontrar uma pauta de exame, datada de 27 de Outubro de 1930, relativa a um exame de admissão efectuado nos termos do § 7.º, do artigo 54.º, do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930²⁹²

²⁹¹ Esta é uma perspectiva bastante diversa daquela que encontramos na secção de música deste Conservatório, onde a noção de curso se resume fundamentalmente a uma única disciplina (instrumento, canto, ou composição), havendo, no entanto, a obrigatoriedade de se frequentar dois anos de ensino preparatório comum – i.e., solfejo –, assim como de se frequentar um conjunto de disciplinas anexas – i.e., acústica e história da música, composição, português, e italiano (Cfr. Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: Capítulo II).

²⁹² Este exame corresponde ao exame de admissão previsto pelo Decreto n.º 7694, de 30 de Agosto de

(IHE, lv. A1035). Nesta surge o nome de duas alunas, uma das quais falta ao exame e a outra é nele aprovada. Por outro lado, neste mesmo ano lectivo, assim como em anos lectivos posteriores, há alguns alunos que se matriculam simultaneamente nas secções de música e de teatro deste Conservatório. Tal acontece principalmente com algumas alunas que se matriculam no curso especial de bailarinas, da secção de teatro, ao mesmo tempo que frequentam a disciplina de solfejo e o curso geral de piano da secção de música. Refira-se que, nos termos do artigo 25.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, os professores da secção de teatro deste Conservatório só estão obrigados a um horário lectivo semanal de seis horas, podendo, no entanto, quando necessário, leccionar mais seis horas em regime de acumulação. Por último, saliente-se o facto de que à data, a concepção predominante, é a de que, “...para se ser actor ou para se obter o diploma que confere o título de artista dramático, não basta aplicação e estudo; são necessários dotes naturais e é necessário talento; (...) [pelo que será] errado o critério de apreciação da eficiência duma escola desta natureza pelo número de diplomas que ela confere.”²⁹³ (*Diário do Governo* n.º 269, II.^a Série, de 20 de Novembro de 1928). Desta forma, estamos perante uma concepção de ensino artístico que se enquadra naquilo que eu caracterizei, no Capítulo 1.2. desta dissertação, como fazendo parte do *paradigma tradicional*.

3.1.8. ANO LECTIVO DE 1945-1946

SECÇÃO DE MÚSICA

Neste ano lectivo de 1945-1946, no que diz respeito aos alunos que se matriculam na secção de música do Conservatório de Lisboa na qualidade de alunos sem frequência, verificamos existirem dois períodos distintos durante os quais as respectivas matrículas são efectuadas: logo no início do ano lectivo – em redor do mês de Outubro de 1945 –, no que diz respeito aos alunos menores de idade; ou já perto do final do ano lectivo – em redor do mês de

1921, realizado, no ano lectivo de 1930-1931, a título de disposição transitória, nos termos da norma legal aqui citada.

²⁹³ Estas palavras fazem parte integrante do relatório do director do Conservatório Nacional de Teatro relativo às provas finais dos cursos de arte de representar, especial de bailarinas, e de cenografia e decoração teatral, publicado para dar cumprimento ao despacho ministerial de 1 de Novembro de 1928.

Maio de 1946 –, no que diz respeito aos alunos maiores de idade. Só são obrigados a declarar, no acto da matrícula ou da respectiva inscrição para exame²⁹⁴, o professor particular sob a orientação do qual efectuam a sua formação musical, os alunos menores de idade que não estejam abrangidos pelo regime de ensino doméstico²⁹⁵. Há ainda um número bastante significativo de alunos sem frequência que apresentam, durante este ano lectivo, para cumprimento do requisito habilitacional exigido pelo artigo 12.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, ou para dispensa dos exames de francês ou do 2.º ano de português previstos respectivamente pelos artigos 22.º²⁹⁶ e 44.º deste mesmo decreto, certificado de exame de português e/ou de francês, ou de conclusão do 3.º ou 5.º ano do liceu. Refira-se também que, a admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino, e violoncelo²⁹⁷, está dependente de um concur-

²⁹⁴ Os alunos menores de idade efectuam a sua matrícula no início de cada ano lectivo, só tendo que efectuar inscrição para exame nos anos das disciplinas em que é obrigatória a sua realização nos termos do artigo 44.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, apesar de deverem todos os anos encerrar a respectiva matrícula. Esta inscrição é efectuada no final de cada ano lectivo, havendo dois momentos distintos em todo este processo: o momento da matrícula – a qual é efectuada no início do ano lectivo, vinculando o aluno ao respectivo estabelecimento de ensino –, e o momento da inscrição – a qual é efectuada no final do ano lectivo sempre que o aluno se pretenda apresentar a exame. No entanto, os alunos maiores de idade, não estando obrigados a indicar o professor sob a orientação do qual efectuaram os seus estudos musicais, realizam ao mesmo tempo – i.e., no final de cada ano lectivo –, a sua matrícula e inscrição para exame.

²⁹⁵ O artigo 21.º do Decreto-Lei n.º 23447, de 5 de Janeiro de 1934, determina que “só pode ser considerado ensino doméstico (...) o que fôr individual (...) [ou] o que se dirigir a irmãos ou alunos residentes na mesma habitação, que não seja internato ou casa de pensão. (...) O ensino doméstico é exercido (...) por qualquer parente na linha recta ascendente ou do primeiro grau na linha transversal do aluno ou alunos a quem se destina (...), por qualquer parente no segundo grau na linha transversal do aluno ou alunos que com êle ou com êles cohabite (...) [ou] pelo tutor judicial do aluno ou alunos.”

²⁹⁶ Dispõe assim o artigo 22.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: “Não será passado nenhum diploma dos cursos das duas secções dêste Conservatório, com excepção do curso de dança, sem prévia apresentação de certificado do exame singular de francês pelo programa da 3.ª classe dos liceus. (...) [Contudo], quando os interessados o requeiram, [este exame] poderá ser feito no Conservatório”.

²⁹⁷ O curso superior de composição é o único dos cursos superiores previstos pelo artigo 10.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, que não está sujeito a um concurso prévio de admissão.

so de provas públicas, ao qual poderão concorrer todos os alunos que tenham concluído o respectivo curso geral²⁹⁸, sendo que, “a admissão ao curso superior de piano é (...) restrita a cinquenta alunos, escolhidos de entre os mais classificados (...) [neste] concurso”²⁹⁹ (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 35.º, § 2.º). Sobre este e outros aspectos, o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, consiste num retrocesso ao Decreto 24 de Outubro de 1901, o qual também previa a realização de exames de admissão a diversos cursos, entre os quais o curso de canto teatral e os cursos superiores de piano, rabeca e violoncelo (Cfr. Decreto de 24 de Outubro de 1901: art. 29.º).

Durante o ano lectivo de 1945-1946 continuamos a encontrar matrículas referentes a alunos invisuais³⁰⁰, os quais frequentam, enquanto alunos com frequência, os cursos superiores de piano (2.º ano), de violino (2.º e 3.º anos), de violoncelo (3.º ano), e de composição (2.º ano), ou, enquanto alunos sem frequência, os cursos gerais de piano (1.º, 3.º, 5.º e 6.º anos), de violino (2.º, 3.º, 4.º e 6.º anos), de violoncelo (4.º ano), e de composição (1.º e 3.º anos), para

²⁹⁸ A classificação mínima de 14 Valores prevista para a admissão a este concurso de provas públicas pelo § 2.º do artigo 44.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, é abolida por força do disposto no Decreto n.º 20574, de 3 de Dezembro de 1931. Sobre este assunto, ver ainda: AHSGME, lv. 13, proc. n.º 491.

²⁹⁹ Apesar de ter havido uma comissão de pais que requer no sentido de ser retirada esta limitação relativa ao número de alunos admitidos, em cada ano lectivo, à matrícula no curso superior de piano, esta pretensão não chega a ser cabalmente alcançada pois o Conservatório Nacional vai se opor com o argumento de que deixaria “...de se encontrar assegurado o tempo indispensável ao ensino individual a que teem direito os alunos, nos termos do art. 36.º, do Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919.” (Ofício do Conservatório Nacional datado de 11 de Outubro de 1932, *in* AHSGME, lv. 13, proc. n.º 491). No entanto, seguindo uma sugestão realizada neste mesmo ofício, desde o ano lectivo de 1933-1934, até pelo menos o ano lectivo de 1938-1939, vai ser autorizada a contratação de um ou mais professores de piano (Cfr. Apêndice XII) como forma de possibilitar a admissão de todos os candidatos ao curso superior desta disciplina que tenham sido aprovados em concurso de provas públicas.

³⁰⁰ Num total de seis alunos com frequência e de vinte e cinco alunos sem frequência. Refira-se ainda que, tão tarde quanto o ano lectivo de 1960-1961 – o qual é o limite temporal da análise aqui efectuada –, vou continuar a encontrar alunos invisuais inscritos na secção de música deste Conservatório (Cfr. CN, *Processos de matrícula n.ºs 7915, 7918, e 8396*; & CN, *Matrículas de alunos sem frequência 1960-1961 (A a Z)*), os quais chegam mesmo a frequentar com aproveitamento, entre outros, o 3.º ano do curso superior de piano.

além das disciplinas de solfejo³⁰¹ (1.º, 2.º e 3.º anos), de português (1.º e 2.º anos), de italiano (2.º ano) e de acústica e história da música (1.º e 2.º anos). Alguns destes alunos invisuais declaram residir no Instituto de Cegos Branco Rodrigues, instituição na qual realizam os seus estudos musicais, inscrevendo-se como alunos sem frequência no Conservatório Nacional como forma de terem reconhecimento oficial dos estudos musicais aí efectuados. Quanto aos restantes alunos sem frequência matriculados neste mesmo ano lectivo na secção de música deste Conservatório, muitos deles residem na cidade de Lisboa, ou pontualmente em cidades como Beja, Serpa, Coimbra, Olhão, etc.. Por outro lado, há professores particulares que, para além de leccionarem alunos residentes nos mais diversos pontos do país, aparecem no respectivo livro de inscrições e matrículas (IHE, lv. A595) como leccionando um número bastante significativo de alunos, como é o caso da professora Umbelina do Pinho e Santos, a qual, sendo neste ano lectivo aquela que surge como leccionando o maior número de alunos de todos os professores particulares expressamente indicados neste livro de inscrições e matrículas, aparece como sendo professora de mais de meia centena de alunos residentes em cidades como Lisboa, Beja e Serpa. Acontece ainda, com alguma frequência, os alunos sem frequência indicarem ter mudado de professor a meio do ano lectivo, apresentando-se a exame como tendo sido preparados por um professor diverso daquele que indicaram no início do ano lectivo.

As indicações referentes à organização dos alunos de instrumento por turmas, visíveis nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1930-1931 (Cfr. IHE, cx. 782, mç. 3057), já não se encontram presentes nos mapas de frequência referentes ao ano lectivo de 1945-1946 (Cfr. IHE, cx. 784, mç. 3072). De facto, desde o ano lectivo de 1943-1944 que já não restam quaisquer indicações deste tipo (Cfr. IHE, cx. 784, mç. 3070), apesar de, ainda nos anos lectivos de 1941-1942 e de 1942-1943, ressaltarem algumas anotações relativas à existência de um horário comum a um mesmo grupo de alunos de instrumento (Cfr. IHE, cx. 784, mç. 3068-9). Contudo, não podemos dizer que esta prática de organização dos alunos de instrumento tenha totalmente desaparecido: é que nos registos de frequência do professor Lourenço Varela Cid, referentes a este ano lectivo, encontramos, anotados a lápis, seis horários distintos – cada um constituído por dois dias por semana, num total de duas horas semanais –,

³⁰¹ A disciplina de solfejo passa para três anos de duração por força do disposto no Decreto n.º 23577, de 19 de Fevereiro de 1934, alterando a este respeito o que se encontra disposto no Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. Os dois primeiros anos vão ser reservados ao ensino do solfejo entoado e o terceiro ano à leitura rítmica e ao ditado musical. Estão previstos exames no seu 2.º e 3.º anos.

os quais se encontram atribuídos a um total de doze alunos, ao que corresponde dois alunos por turma de duas horas cada. Só em alguns casos excepcionais, é que encontramos alunos de instrumento a terem uma única aula por semana³⁰², uma vez que, na maior parte dos casos, os registos de frequência relativos ao ano lectivo de 1945-1946 assinalam a existência de duas aulas semanais (Cfr. IHE, lv. A904). Por outro lado, refira-se que, tal redução do número de alunos por hora – não se encontrando acompanhada de um discurso relativo à necessidade de um maior tempo individual de lição –, coloca a hipótese de esta se ter ficado a dever fundamentalmente à redução global do número de alunos verificada durante as décadas de 1930 e de 1940 na secção de música deste Conservatório, dado que, até bastante mais tarde, iremos continuar a observar um número bastante significativo de professores da secção de música a leccionarem, para além das doze horas semanais a que se encontram obrigados nos termos do artigo 25.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, até mais seis horas suplementares de acumulação nos termos previstos pelo § 1.º deste mesmo artigo³⁰³.

SECÇÃO DE TEATRO

A construção da base de dados referente aos alunos matriculados na secção de teatro deste Conservatório durante o ano lectivo de 1945-1946, foi em grande parte efectuada tendo por base os respectivos mapas de frequência³⁰⁴ (IHE, cx. 781, mç. 3050), uma vez que os últimos registos existentes nos livros de matrícula desta secção correspondem ao ano lectivo de 1939-1940³⁰⁵. Refira-se que estes quatro livros de matrícula (IHE, lv. A725-8) reportam-se ao

³⁰² Este é o caso de José Carlos Sequeira Costa, aluno do professor Evaristo Campos Coelho, o qual – tendo prestado provas de antecipação de exame no dia 1 de Março de 1946, realizando assim, num único ano lectivo, o 2.º e 3.º anos do curso superior de piano –, aparece como frequentando uma única lição semanal nesta disciplina (Cfr. IHE, lv. A904).

³⁰³ Tal facto é confirmado pelos horários dos docentes que leccionam no Conservatório de Lisboa durante o ano lectivo de 1954-1955 (Cfr. CN, *Documentação avulsa*).

³⁰⁴ No arquivo deste Conservatório não se encontram os registos de frequência relativos à Escola da Arte de Representar (de 1911-1912 a 1926-1927), ao Conservatório Nacional de Teatro (de 1927-1928 a 1929-1930), e à secção de teatro do Conservatório Nacional (de 1930-1931 a 1948-1949), relativos aos seguintes anos lectivos: 1913-1914, 1914-1915, 1930-1931, 1945-1946, e 1947-1948.

³⁰⁵ Isto em termos das primeiras matrículas efectuadas nesta secção do Conservatório Nacional, uma vez que a inscrição em anos subsequentes de um mesmo curso é efectuada com o mesmo número

registo em duplicado dos processos n.ºs 1 a 400 da secção de teatro do Conservatório Nacional, os quais se iniciam a partir do ano lectivo de 1930-1931³⁰⁶. Por outro lado, existem três alunas que possuem dois números de processo distintos, dos quais, um deles corresponde à matrícula por estas efectuada no curso de dança (bailarinas), e o outro à matrícula por estas realizada no curso de teatro ou na disciplina de arte de dizer nos termos previstos pelo § 3.º do artigo 19.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, i.e., em regime de matrícula singular.

Na sequência da publicação do Decreto-Lei n.º 31890, de 24 de Fevereiro de 1942, o qual permite ao Conservatório Nacional contratar, além do quadro, individualidades, nacionais ou estrangeiras, de reconhecida competência, para regerem, mediante condições especiais de prestação de serviço e de retribuição, disciplinas do respectivo plano de estudos ou para realizarem cursos especiais, vamos encontrar em funcionamento nesta secção de teatro, durante o ano lectivo de 1945-1946, os seguintes cursos criados em parte ao abrigo deste decreto-lei³⁰⁷: duas classes especiais de dança (bailarinas), uma ministrada pelo professor Rodrigo

de processo, realizando-se o seu registo na mesma folha utilizada para a efectivação da sua primeira matrícula. Desta forma, vamos encontrar duas alunas que, inscrevendo-se neste ano lectivo de 1945-1946 no curso de dança (bailarinas), têm a sua matrícula registada num destes quatro livros (Cfr. procs. n.ºs 137 e 216, *in* IHE, lv. A726-7).

³⁰⁶ Com a unificação do Conservatório Nacional de Teatro e do Conservatório Nacional de Música numa instituição escolar única denominada Conservatório Nacional (Cfr. Decreto n.º 18461, de 14 de Junho de 1930), passa a existir um número de processo para cada um dos alunos que se matricula numa destas duas secções. Assim, a partir do ano lectivo de 1930-1931, vamos encontrar duas numerações sequenciais distintas – uma relativa à secção de teatro e outra relativa à secção de música deste Conservatório –, sendo que, a cada aluno, é atribuído um número de processo que o acompanha ao longo de todo o seu percurso escolar.

³⁰⁷ Segundo a documentação analisada, não parece ter funcionado, durante o ano lectivo de 1945-1946, qualquer curso especial na secção de música deste Conservatório, sendo disso sintomático o facto do número total de alunos com frequência indicado por António Lopes Ribeiro (1972) ser idêntico àquele que é por mim contabilizado a partir dos respectivos registos de matrícula (IHE, lv. A724), quando o mesmo não acontece em relação ao ano lectivo de 1960-1961. Contudo, há que referir que, à semelhança do que acontece no ano lectivo de 1960-1961, o registo de tais cursos poder-se-á ter processado à parte (Cfr. CN, *Cursos especiais*), o que pode ter ocultado tal informação. Por outro lado, há que salientar o facto de que a classe especial de dança (bailarinas) aqui referida como sendo ministrada pelo professor Rodrigo Samwell Diniz, corresponde na realidade ao cum-

Samwell Diniz, e a outra ministrada pela professora Alice Turnay; uma classe especial de encenação, ministrada pelo professor José Maria Alves da Cunha; um curso especial de estética teatral e de filosofia do teatro, ministrado pelo professor Dr. Gino Saviotti; e um curso especial de cenotecnia, ministrado pelo professor Hugo Manuel Martins da Costa Pereira. Refira-se que há alunos que frequentam simultaneamente as disciplinas da secção de teatro previstas pelo artigo 17.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, e os cursos especiais aqui referidos. Este é, por exemplo, o caso do único aluno que neste ano lectivo se matricula no curso de cenografia, o qual frequenta ainda o curso especial de cenotecnia³⁰⁸ (Cfr. IHE, cx. 781, mç. 3050).

3.1.9. ANO LECTIVO DE 1960-1961

SECÇÃO DE MÚSICA

Da análise dos registos de frequência relativos ao ano lectivo de 1960-1961, constato que, alguns dos alunos matriculados na secção de música do Conservatório Nacional, encontram-se numa situação de acumulação dos seus estudos com o desempenho de uma actividade profissional. Disto mesmo é sintomático o caso de um aluno de 24 anos de idade, com o processo de matrícula n.º 7597, que frequenta o 1.º ano do curso superior de piano, e para o qual encontramos a seguinte anotação no respectivo registo de frequência: “comunicou verbalmente [na aula do dia 13 de Janeiro de 1961] que desistiu por este ano em virtude de ter sido nomeado arquivista da Emissora Nacional e de o [seu] horário de trabalho ser incompatível com a sua vida de estudante.” (CN, *Registo de frequência 1960-1961*). Outra característica,

primeto da disposição prevista no artigo 20.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, o qual obriga à frequência da disciplina de arte de representar e encenação em classe especial às alunas do 3.º ano do curso de dança (bailarinas).

³⁰⁸ Apesar de nenhuma das três propostas de reforma referidas por Cruz (1985) ter chegado a ser aprovada – mantendo-se em vigor, até ao início do regime de experiência pedagógica de 1971, o currículo e a organização didáctico-pedagógica estabelecidos pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 –, o Decreto-Lei n.º 31890, de 24 de Fevereiro de 1942, irá permitir que se assista à introdução de algumas inovações pedagógicas ao nível do ensino artístico ministrado no Conservatório de Lisboa, inovações estas que são consubstanciadas no enriquecimento curricular proporcionado pela realização destes cursos especiais.

saliente na análise dos diversos processos de matrícula relativos aos alunos que neste mesmo ano lectivo se matricularam na secção de música deste Conservatório na qualidade de alunos com frequência, trata-se da existência de dois grupos bastante distintos de alunos. O primeiro destes dois grupos diz respeito a um conjunto de alunos cuja primeira matrícula é, na maior parte dos casos, efectuada numa idade relativamente precoce – por volta dos 10 ou 11 anos de idade –, na qualidade de alunos sem frequência, inscrevendo-se, regra geral, no curso geral de piano. O segundo destes dois grupos diz respeito a um conjunto de alunos, normalmente constituído por músicos militares, que frequentando instrumentos como o contrabaixo de cordas, o oboé, o clarinete, o trompete, etc.³⁰⁹, realizam a sua primeira matrícula já na sua maioridade, requerendo a sua admissão a um exame «ad-hoc»³¹⁰ de forma a que possam ser avaliadas as suas aptidões musicais e culturais e determinados os anos em que devem efectuar as respectivas matrículas³¹¹ (Cfr. CN, *Processos de matrícula n.ºs 8142 a 9234*). Assim, a idade

³⁰⁹ Apesar da frequência destes alunos não se limitar aos instrumentos aqui indicados – pois vamos encontrar matrículas em cursos como o curso geral de piano ou o curso geral de violino –, existe uma clara tendência para estes alunos frequentarem cursos correspondentes aos instrumentos que constituem as bandas militares.

³¹⁰ Segundo o enunciado de uma prova escrita de exame de aptidão em solfejo, encontrado dentro do processo de matrícula n.º 8877, esta é constituída por um ditado ritmico-melódico a uma voz; por um ditado de intervalos melódicos a uma voz; por um ditado melódico a uma voz; pela classificação de intervalos simples nas claves de sol, de fá e de dó; pela transposição tonal de uma melodia a um intervalo dado; e pela escrita de três escalas de entre as diversas escalas maiores, menores e cromáticas.

³¹¹ Da terminologia utilizada em alguns destes requerimentos – os quais se referem expressamente à realização de um «exame de aptidão» –, pode resultar um equívoco segundo o qual se confunde a verificação de aprendizagens com a verificação psicométrica de aptidões vocacionais. Esta é uma confusão terminológica que, indo perdurar até ao Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro (Cfr. Gomes, 2000: 114), é uma das actuais crenças estruturantes do ensino vocacional artístico. Segundo esta crença – a qual é enquadrável naquilo que eu defino, no Capítulo 1.2., como sendo o *paradigma tradicional* –, o acesso a este tipo de ensino deve ser restrito a alguns poucos alunos «dotados», uma vez que, segundo esta, muitos poucos indivíduos são detentores das condições necessárias ao desempenho de uma carreira profissional no domínio das artes. Contudo, quando esta selecção de «talentos» é realizada na admissão de alunos a estas escolas de ensino vocacional artístico, verificamos que, na realidade, o que acontece é uma apreciação bastante subjectiva baseada na avaliação de um conjunto de aprendizagens anteriormente efectuadas, não existindo, regra geral, uma efectiva apreciação de um qualquer tipo de traço inato.

média da primeira matrícula³¹² efectuada pelos alunos que neste ano lectivo se inscrevem na qualidade de alunos com frequência da secção de música do Conservatório Nacional, situa-se nos 15,7 anos de idade, a qual é exactamente igual à idade média dos alunos com frequência que neste mesmo ano lectivo se matriculam no 1.º ano de solfejo (Cfr. Apêndice XI: Alunos com frequência por idade e sexo).

Existe uma elevada taxa de insucesso entre os alunos que se matriculam neste ano lectivo como alunos com frequência, nomeadamente entre aqueles que frequentam o 1.º, 2.º e 3.º anos de solfejo. De facto, matriculando-se um total de 44 alunos no 1.º ano de solfejo, um total de 24 alunos no 2.º ano de solfejo, e um total de 24 alunos no 3.º ano de solfejo, reprovam³¹³, no final deste ano lectivo, um total de 16 alunos no seu 1.º ano, um total de 22 alunos no seu 2.º ano, e um total de 14 alunos no seu 3.º ano, o que corresponde a uma taxa global de reprovações da ordem dos 56,5%³¹⁴ dos alunos inscritos no início deste mesmo ano lectivo³¹⁵. Por outro lado, os horários lectivos de cada uma das disciplinas leccionadas são, na sua esmagadora maioria, constituídos por duas lições semanais, facto este que é verificável através de uma observação dos respectivos registos de frequência. De facto, para além de se observar recorrentemente o registo de presenças e/ou de avaliações efectuadas em dois dias distintos de uma mesma semana, encontramos relativamente a duas alunas, com os processos de matrícula n.ºs 7828 e 8002, a seguinte anotação: “Mudou de turma [em 16 de Fevereiro de 1961], para

³¹² Aqui considero a primeira matrícula efectuada no 1.º ano de solfejo.

³¹³ A maior parte das reprovações encontradas dão-se por excesso de faltas. De facto, dispõe assim o § 1.º do artigo 40.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: “Perdem o ano os alunos que, em qualquer aula, dêem faltas em número que exceda o produto por 6 do número de lições semanais atribuídas a essa disciplina, ainda que as faltas sejam motivadas por doença.”

³¹⁴ Dos cinquenta e dois alunos reprovados neste ano lectivo nos três anos da disciplina de solfejo, só seis – i.e., 6,5% – o foram por obterem uma média de frequência inferior a 10 Valores (Cfr. CN, *Registo de frequência 1960-1961*).

³¹⁵ Parte do valor negativo das correlações calculadas entre as variáveis de «frequência» e de «idade» (Cfr. Apêndice XI: Correlações relativas a alunos com frequência), fica-se a dever a uma maior incidência das reprovações por excesso de faltas entre os alunos mais velhos. De facto, encontrando-se, neste ano lectivo, a correlação negativa mais elevada entre as duas variáveis aqui consideradas, no 1.º ano do curso geral de piano ($r = -0,726$), é de referir que todos alunos reprovados neste ano desta disciplina, o foram por terem ultrapassado o limite de faltas imposto pelo § 1.º do artigo 40.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 (Cfr. CN, *Registo de frequência 1960-1961*).

as 4.^a s [feiras] e Sabados à tarde, em virtude de eu³¹⁶ ter alterado o horário desses dias, por ter sido nomeado professor de Canto Coral do (...) [Instituto Nacional de Educação Física]” (Cfr. CN, *Registo de frequência 1960-1961*). Um outro elemento documental que eu encontro confirmando a tese de que os horários praticados nas diversas disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional eram constituídos por duas lições semanais de uma hora cada, é a anotação a lápis existente no verso de um requerimento datado de 13 de Outubro de 1962³¹⁷, no qual surge a indicação expressa dos seguintes horários: uma turma do 2.^o ano de solfejo, às 2.^a s e 5.^a s feiras das 15h00 às 16h00; uma turma com dois alunos de piano, das 14h00 às 15h00; um turma com quatro alunos do 3.^o ano de solfejo, das 15h00 às 16h00; e uma turma com três alunos do 2.^o ano de solfejo, das 16h00 às 17h00³¹⁸.

Relativamente à matrícula de alunos sem frequência na secção de música deste Conservatório durante o ano lectivo de 1960-1961, verificamos que as principais linhas condutoras são aquelas que já encontramos desde o ano lectivo de 1915-1916, em que estes alunos são leccionados por professores particulares – desde meados dos anos trinta que surge ainda a

³¹⁶ Tratam-se de duas alunas do professor José Lúcio Mendes Júnior que frequentam o 3.^o ano do curso superior de piano.

³¹⁷ Este requerimento é relativo a um aluno com o processo de matrícula n.^o 9104, e fica-se a dever à existência de uma incompatibilidade entre o seu horário na secção de música do Conservatório Nacional e o horário que o mesmo tem no Liceu Camões.

³¹⁸ Das quatro turmas aqui indicadas, só para a primeira é que existe uma referência inequívoca aos dias da semana em que decorreriam as respectivas lições. Repare-se ainda no número muito reduzido de alunos por turma – de dois a quatro alunos –, valor bastante inferior ao limite de alunos estipulado pelo § 8.^o do artigo 7.^o do Decreto n.^o 5546, de 9 de Maio de 1919, ou pelos artigos 35.^o e 36.^o do Decreto n.^o 6129, de 25 de Setembro de 1919. De facto, pela conjugação destes dois diplomas, vamos ter que o limite máximo de alunos por turma de duas horas, é, à data, de 8 alunos nas classes de instrumento e de 16 alunos nas classes de solfejo, tendo cada dois alunos direito a um mínimo de 15 minutos de aula individual por semana na disciplina de solfejo (16 alunos / 2 alunos x 15 minutos = 120 minutos), e cada dois alunos direito a um mínimo de 30 minutos de aula individual por semana – i.e., a 60 minutos de aula individual em cada duas semanas – na disciplina de instrumento (8 alunos / 2 alunos x 30 minutos = 120 minutos). Assim, verifica-se que os valores agora encontrados são cerca de quatro vezes inferiores àqueles que decorrem da aplicação destes dois decretos de 1919, ficando-se esta redução de alunos por turma muito provavelmente a dever ao enorme decréscimo de alunos com frequência entretanto verificado (de 1162 alunos no ano lectivo de 1930-1931, para 286 alunos no ano lectivo de 1960-1961).

hipótese de estes serem leccionados em regime de ensino doméstico (Cfr. Decreto n.º 22842, de 18 de Julho de 1933; & Decreto-Lei n.º 23447, de 5 de Janeiro de 1934) –, ou efectuem os seus estudos musicais em estabelecimentos de ensino particular³¹⁹. É também muito comum estes alunos efectuarem a sua matrícula, num mesmo ano lectivo, em anos sucessivos de uma mesma disciplina – como seja, no 1.º e 2.º anos de rudimentos, ou no 1.º, 2.º e 3.º anos do curso geral de piano³²⁰ –, uma vez que não estão previstos exames em todos os anos das disciplinas que constituem os diversos cursos musicais deste Conservatório. Por outro lado, os limites máximos de idade à primeira matrícula na secção de música do Conservatório Nacional, estabelecidos pelo artigo 37.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, parecem não ter aplicação prática em relação às primeiras matrículas dos alunos sem frequência³²¹. É que vamos encontrar, por exemplo, o caso de uma aluna com o processo de matrícula n.º 9251, de 39 anos de idade, que, neste ano lectivo de 1960-1961, efectua a sua primeira matrícula no 1.º e 2.º anos de solfejo, dizendo frequentar o Conservatório Regional de Aveiro. Refira-se ainda que, em alguns requerimentos de matrícula de alunos sem frequência, o respectivo nome do professor parece ter sido acrescentado à posteriori, uma vez que este surge escrito com uma tinta diversa daquela com que o restante requerimento foi elaborado. Tal facto poderá levar a supor sobre a existência de um eventual mecanismo informal de encaminhamento destes alunos para diversos professores particulares, quando estes, à partida, não tenham previamente contactado e escolhido um professor para os leccionar.

Um episódio revelador da hierarquização social à data existente entre os diversos cursos de instrumento ministrados na secção de música do Conservatório Nacional, diz respeito aos factos ocorridos com um aluno com frequência, de 17 anos de idade (CN, *Processo de matrí-*

³¹⁹ Com a diferença de estes agora serem estabelecimentos de ensino vocacionados exclusivamente para uma formação em tudo semelhante à ministrada no Conservatório Nacional, não abrangendo uma formação genérica mais alargada de carácter liceal.

³²⁰ Da análise dos processos de matrícula referentes aos alunos sem frequência, surge a impressão de que o ensino de solfejo seria associado ao ensino do piano, sendo que o ritmo de aprendizagem destes alunos era aparentemente mais acelerado do que o dos alunos com frequência.

³²¹ É dúbia a interpretação do artigo 37.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, quanto à sua efectiva aplicabilidade em relação aos alunos sem frequência, uma vez que este se limita a dizer que “haverá limite de idade para a admissão à matrícula nas várias disciplinas e cursos do Conservatório Nacional.” Contudo, a sua aplicação prática parece ter estado sempre restrita aos alunos com frequência (Cfr. Apêndice IX: Alunos sem frequência por idade e sexo; & Apêndice X: Alunos sem frequência por idade e sexo).

cula n.º 8321), que, no ano lectivo de 1960-1961, se matricula simultaneamente no 1.º ano do curso de flauta e no 2.º ano do curso geral de piano. O percurso deste aluno é marcado pelo facto algo peculiar de ser aluno do curso geral de piano ao mesmo tempo que frequenta um curso de instrumento de sopro. De facto, numa carta datada de 21 de Março de 1959, dirigida ao director do Conservatório Nacional, o pai deste aluno queixa-se do professor de piano, dizendo que o seu filho é um bom aluno, pelo menos a fazer fé nos seus anteriores professores de solfejo e de clarinete³²². Contudo, o mesmo “não acontece (...) na disciplina de piano (...) [cujo professor] é um contraste do (...) [seu antigo professor de clarinete] no ensinar e no tratamento que se deve dar ao aluno”. Continua, dizendo: “Sr. Director custa-me ver meu filho sair de casa tão cedo – antes das 8h00 da manhã –, atravessar o rio e chegar à aula (...) [de piano] e ter, na maioria das vezes, cinco minutos de aula, com um professor desinteressado e que quando chama o aluno para a lição é sempre nestes termos: vamos lá, ó «Zé da Gaita»”³²³. Com estas palavras, o pai deste aluno insinua que o seu filho é menosprezado pelo professor de piano, algo que pode de facto ser visto como sendo o reflexo de uma hierarquização à data existente entre os diversos cursos de música do Conservatório Nacional, nomeadamente se atendermos ao carácter jocoso e depreciativo da expressão «Zé da Gaita».

Um outro aspecto revelador de “...um pensamento musical e pedagógico extraordinariamente limitado” (Palheiros, 1993: 41), consiste na possibilidade de os alunos, cuja carência de condições físicas for verificada pelo médico escolar, serem dispensados da frequência da classe de canto coral (Cfr. Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 15.º, § 1.º). Apesar de me ser um pouco difícil imaginar quais seriam exactamente estas carências de condições físicas – indo o aqui disposto “...ter consequências graves no ensino vocacional, onde a importância da música de conjunto tem sido frequentemente subestimada e indirectamente

³²² A sua primeira matrícula dá-se na qualidade de aluno com frequência, no 1.º ano de solfejo, por requerimento datado de 17 de Setembro de 1955, inscrevendo-se, no ano lectivo de 1957-1958, no 3.º ano de solfejo, no 1.º ano de clarinete, e no 1.º ano do curso geral de piano.

³²³ Uma das coisas que nos é possível daqui concluir, consiste no facto dos diversos alunos de um dado professor estarem simultaneamente presentes na mesma aula, sendo sucessivamente chamados por este a lição. Posso confirmar a existência de tal prática através de um testemunho pessoal dado por um ex-aluno da secção de música deste Conservatório e actual professor da Escola de Música do Conservatório Nacional, segundo o qual, em meados da década de 1950, era comum, pelo menos entre alguns professores desta escola – no caso concreto, ao nível dos cursos de violino e de viola –, a existência de aulas colectivas de instrumento, as quais eram leccionadas na presença simultânea de três ou quatro alunos.

também no ensino genérico, levando à construção (...) [de uma] imagem negativa (...) [da disciplina de] Canto Coral” (Palheiros, 1993: 41) –, o que é certo é que, entre os processos de matrícula analisados relativamente aos alunos com frequência inscritos na secção de música do Conservatório Nacional durante o ano lectivo de 1960-1961, vou encontrar dispensas da classe de canto coral emitidas ao abrigo desta disposição legal. Este é, por exemplo, o caso de uma aluna do curso geral de piano, com o processo de matrícula n.º 8232, para a qual existem dois atestados passados pelo médico escolar – um datado de 24 de Novembro de 1955 e o outro datado de 3 de Dezembro de 1956³²⁴ –, onde se declara que a referida aluna “...não pode frequentar a classe de Canto Coral por se encontrar abrangida pela segunda parte do § 1.º do art. 15.º do Decreto-lei n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930”, sendo esta dispensa válida pelo período de um ano lectivo. Refira-se ainda que, a carência de condições físicas, não é a única razão por detrás das diversas dispensas encontradas quanto à frequência da classe de canto coral, surgindo diversos casos em que esta dispensa é concedida com base numa mera incompatibilidade de horários³²⁵ (Cfr. CN, *Processos de matrícula n.ºs 8040, 8156, 8406, 8608, e 8934*). Por último, refira-se que existem diversos casos de alunos que frequentam simultaneamente, para além desta secção de música, a secção de teatro deste Conservatório, o que nem sempre resulta do facto de ser obrigatório a apresentação do certificado de frequência das disciplinas do curso de teatro para admissão ao exame final do curso superior de canto teatral (Cfr. Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 13.º), mas que se pode ficar a dever tão somente à frequência do curso de dança para bailarinas ou da disciplina singular da arte de dizer (Cfr. CN, *Processos de matrícula n.ºs 8448, 8610, 8763, 9138, e 9225*).

SECÇÃO DE TEATRO

³²⁴ Esta aluna tem, respectivamente, à data da passagem destes dois atestados de dispensa da classe de canto coral pelo médico escolar do Conservatório Nacional, 13 e 14 anos de idade.

³²⁵ Num destes casos, por requerimento datado de 14 de Janeiro de 1958, uma aluna “...roga (...) [ao Director do Conservatório Nacional que] se digne dispensá-la da frequência das aulas de Canto Coral, por se encontrar empregada [na Repartição de Viação de Trânsito da Câmara Municipal de Lisboa] e não ter tempo disponível durante as horas em que são dadas essas aulas”, o que irá ser autorizado, por despacho datado de 31 de Janeiro de 1959, com a fundamentação de se tratar de um impedimento oficial (Cfr. CN, *Processo de matrícula n.º 8040*).

Não me tendo sido possível localizar os respectivos registos de frequência referentes ao ano lectivo de 1960-1961, a construção da base de dados que serve de instrumento de análise relativamente aos alunos que se encontram neste ano lectivo matriculados na secção de teatro deste Conservatório, tem por base os registos mensais de faltas³²⁶, os quais se encontram assinados pela vigilante Rita Portugal Botelho (CN, *Registo de faltas dos alunos*). Ainda com base nestes mesmos registos de faltas, é-me possível saber o horário semanal praticado nesta secção de teatro durante este ano lectivo, o qual a seguir transcrevo³²⁷:

- **Língua e literatura portuguesa (1.º e 2.º anos):** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 14h00 às 16h00 (classe do professor António da Silva Gomes³²⁸);
- **Arte de representar e encenação (1.º, 2.º e 3.º anos):** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 11h00 às 13h00 (classe do professor Álvaro Benamor Lopes);
- **Arte de dizer (1.º e 2.º anos):** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 15h00 às 17h00 (classe do professor Carlos Alberto de Sousa e Almeida³²⁹);
- **História das literaturas dramáticas (3.º ano):** 3.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 09h00 às 11h00 (classe do professor Eurico José Correia Lisboa);
- **Estética teatral (3.º ano):** 2.ª s, 4.ª s e 6.ª s feiras, das 09h00 às 11h00 (classe do professor Fernando Alberto da Silva Amado);
- **Dança (teatral / 1.º e 2.º anos):** 2.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 10h00 às 11h00 (classe da professora Margarida Hoffmann de Barros Abreu);
- **Dança (bailarinas / 1.º e 2.º anos):** 2.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 11h00 às 12h00 (classe

³²⁶ Da análise destes registos, nota-se a existência de um número bastante substancial de faltas dadas pelos alunos da secção de teatro do Conservatório Nacional.

³²⁷ Os anos aqui indicados para cada uma destas disciplinas reportam-se à sua inserção nos cursos a que estas dizem respeito.

³²⁸ Professor do Liceu Pedro Nunes, nomeado para a regência desta disciplina nos termos do Decreto-Lei n.º 39715, de 1 de Julho de 1954.

³²⁹ Numa das folhas de registo de faltas dos alunos desta disciplina para o mês de Novembro de 1960, surge a indicação de “Arte de Dizer (Singular)”, sendo que esta mesma indicação volta a surgir em uma de cada três folhas existentes para cada um dos meses deste mesmo ano lectivo. Tal facto significa que, tanto os alunos que frequentam esta disciplina como parte integrante do curso de teatro, como os alunos que a realizam ao abrigo do disposto do § 3.º do artigo 19.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 – i.e., como disciplina singular –, têm aulas em conjunto, algo que não acontece relativamente à 6.ª disciplina (dança), a qual aparece dividida entre o curso de formação de bailarinas e o curso de formação de actores.

da professora Margarida Hoffmann de Barros Abreu);

- **Dança (bailarinas / 3.º ano):** 2.ª s e 5.ª s feiras, e sábados, das 12h00 às 13h00 (classe da professora Margarida Hoffmann de Barros Abreu).

Refira-se ainda que a lógica por detrás das três lições semanais de duas horas cada, podendo ser vista como um reflexo dos horários praticados ao longo do século XIX – os quais eram normalmente constituídos por três lições semanais dadas em dias alternados –, constituem-se como um corolário do disposto no artigo 25.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, segundo o qual os professores da secção de teatro deste Conservatório estão obrigados a um horário lectivo semanal de seis horas³³⁰.

Através da análise dos processos de matrícula relativos aos alunos que, neste ano lectivo de 1960-1961, se matriculam na secção de teatro deste Conservatório (Cfr. CN, *Processos de matrícula n.ºs 976 a 1559*), verifica-se que, em alguns dos requerimentos à primeira matrícula, existe uma anotação, à margem destes, de o requerente ter sido sujeito ao exame previsto pelo § 1.º do artigo 36.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, o que acontecerá quando surgem dúvidas quanto à aptidão ou às condições físicas do candidato³³¹. Por outro lado, determinando o artigo 41.º deste mesmo decreto que “nenhum aluno do Conservatório, enquanto frequentar êste estabelecimento de ensino, poderá exhibir-se em concertos, espectáculos ou quaisquer exhibições públicas sem autorização do inspector”, vou encontrar pareceres relativos a diversos pedidos de autorização para a participação destes alunos em espectáculos públicos³³². Num destes casos, sendo requerida a participação por um aluno em dez espectáculos Vicentinos, o professor de arte de representar e encenação emite um parecer positivo,

³³⁰ A professora Margarida Hoffmann de Barros Abreu lecciona, ao abrigo do § 1.º deste mesmo artigo, mais três horas semanais, em regime de acumulação, para além das seis horas semanais obrigatórias aqui referidas.

³³¹ Já atrás fiz alusão a este artigo 36.º, o qual, reportando-se a um exame geral das condições físicas dos candidatos à primeira matrícula nos cursos de canto, de instrumento, de teatro, ou de dança, não pode ser considerado como se tratando de um verdadeiro exame de aptidão artística (isto pelo menos se considerarmos este conceito de «aptidão artística» numa dimensão psicométrica).

³³² Na apreciação destes pedidos de autorização é efectuada uma distinção valorativa entre o teatro amador e o teatro profissional. De facto, existindo um requerimento por parte de um aluno no sentido de ser autorizada a sua participação na peça «A Dama Tonta», a ser levada à cena pelo Teatro Experimental de Lisboa, o respectivo professor de arte de representar e encenação chama a atenção para o facto de existir uma “...determinação superior que proíbe os alunos de se exibirem em Grupos de Amadores de Teatro” (Cfr. CN, *Processo de matrícula n.º 1340*).

dando como razão justificativa o facto de se tratarem “...de espectáculos integrados no ciclo das comemorações Vicentinas (...) [com] caracter oficial” (CN, *Processo de matrícula n.º 1412*). Num outro caso, este mesmo professor emite um parecer positivo, justificado agora no facto de «A grande penada» ser uma “...peça de alto sentido patriótico, e de carácter didáctico” (CN, *Processo de matrícula n.º 1316*). Entre outras razões utilizadas por este mesmo professor para a emissão de pareceres positivos, constam o facto de o requerente ser bom aluno, ou de este ir participar numa peça levada à cena por um teatro subsidiado. Num dos casos analisados, chega mesmo a ser dito que “a peça em questão é sobre a obra e vida de Nun'Alvares e é subsidiada pelo S.N.I.³³³ [pelo que] não vejo inconveniente” (CN, *Processo de matrícula n.º 1397*). Contudo, nem sempre estes pareceres são tão positivos. Num caso relativo a uma aluna do curso de dança (bailarinas), o parecer da respectiva professora vai no sentido de ser dada uma autorização muito excepcional, dado os “...trabalhos sem o apoio do professor (...) [serem] pouco indicados para os alunos do Conservatório” (CN, *Processo de matrícula n.º 1075*).

Não quero acabar este capítulo sem antes fazer referência a um episódio que, antes do mais, é representativo de uma época da história portuguesa e que, de uma certa forma, põe em evidência o carácter mesquinho de algumas atitudes e o valor extremamente relativo de certos percursos formais de formação. Durante a análise efectuada aos diversos processos de matrícula referentes aos alunos inscritos, neste ano lectivo de 1960-1961, na secção de teatro deste Conservatório, deparei-me com o caso de um aluno³³⁴ que, tendo efectuado o seu primeiro e único requerimento de matrícula no dia 13 de Setembro de 1960 – relativo à sua inscrição no 1.º ano do curso de teatro –, e tendo sido sujeito ao exame de aptidão referido pelo § 1.º do artigo 36.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, irá ser alvo de um «processo académico», o qual culminará com a sua efectiva suspensão. Este processo tem por base os factos apresentados “...pelo pai (...) [de uma] aluna (...), (...) Tenente Coronel do Estado Maior”, o qual acusa o referido aluno de ter mantido uma conversa com referências sexuais explícitas em relação à sua filha. Os factos alegados nunca chegam a ser efectivamente provados, sendo todo o processo sustentado exclusivamente nas afirmações da filha deste Tenente Coronel, afirmações estas que chegam mesmo a ser postas em causa por uma testemunha que terá assistido à referida conversa. No entanto, com data 14 de Março de 1962, é lhe comuni-

³³³ Sobre o S.N.I. e a política cultural do *estado novo*, consultar: Ó, 1992.

³³⁴ Este tem hoje uma actividade profissional ligada ao meio teatral, apesar de nunca ter concluído o curso do Conservatório Nacional.

cado a aplicação de uma pena de “...exclusão de frequência do Conservatório Nacional por dezoito meses, levando-se em conta a suspensão [já] sofrida”, pena esta resultante “...do parecer do Conselho Permanente da Acção Educativa”. Será preciso esperar mais um ano para que, após novo parecer deste mesmo Conselho, datado de 12 de Março de 1963 e sujeito a despacho ministerial de 1 de Abril seguinte, seja por fim decidido o arquivamento de todo este processo, pois dá-se como não provado os factos alegados pela queixosa, dizendo-se que “é fora de dúvida que o instrutor não interpretou correctamente o [anterior] parecer (...) [deste] Conselho que determinou o inquérito”, e o qual levou indevidamente à suspensão deste aluno.

3.2. ANÁLISE DAS PRÁTICAS EM TORNO DE TRÊS EIXOS EMERGENTES DE UMA PERSPECTIVAÇÃO CENTRADA NO ALUNO DO CONCEITO DE «ESPECIFICIDADE»

Neste capítulo pretendo perspectivar uma visão crítica sobre a emergência do conceito de «especificidade», tal como ele se encontra hoje presente em alguns dos discursos sobre o ensino vocacional artístico, dando especial relevo às perspectivas que pretendem justificar a existência de uma suposta diferença, de carácter qualitativo, entre uma formação que visa a preparação de futuros profissionais no campo das artes – a qual, segundo alguns destes discursos, só será acessível a um grupo bastante reduzido de indivíduos portadores de um conjunto de «dons» ou de «talentos» artísticos especiais –, e uma formação artística de carácter mais abrangente, destinada a todos os cidadãos, e para a qual não são necessárias quaisquer aptidões artísticas especiais. Refira-se que esta perspectiva, de carácter dicotómico, tem estado presente em muitos dos discursos efectuados em Portugal, nas últimas duas décadas, sobre o ensino artístico, e em parte resulta, pelo menos ao nível da sua maior visibilidade, de uma resistência à “inserção no esquema geral em vigor para os diferentes níveis de ensino” (Decreto n.º 310/83, de 1 de Julho: preâmbulo) da formação até há bem pouco tempo ministrada no Conservatório Nacional, e em escolas congéneres – especialmente nas áreas da música, da dança e do teatro –, em regime especial. Tal facto veio originar o retorno a um conjunto de mitos fundadores sobre a excepcionalidade das aptidões artísticas, mitos estes que acabam por ser utilizados como argumentação em torno da inviabilidade desta reforma, esquecendo que muitos dos traços que a caracterizam estão embutidos desses mesmos mitos fundadores³³⁵. De facto, tais esquemas argumentativos estão de tal forma presentes no inconsciente destes actores que, mesmo na actualidade, quando ao nível das políticas educativas são discutidos os

³³⁵ Entre estes mitos fundadores, podemos referir os seguintes dois aspectos que, nos termos do preâmbulo do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, caracterizam o ensino vocacional artístico:

- a) Por um lado, o facto de “nos ensinos da música e da dança (...) [haver] uma educação artística e um adestramento físico específicos, que têm de iniciar-se muito cedo, na maior parte dos casos até cerca dos 10 anos, constituindo assim uma opção vocacional precoce em relação à generalidade das escolhas profissionais”;
- b) Por outro lado, o facto de “...o estudo (...) [de um] instrumento [musical] e a aprendizagem das técnicas de dança (...) [exigirem] um trabalho aturado e regular, ocupando várias horas por dia, o que torna difícil a acumulação da escolaridade geral completa com a frequência do Conservatório”.

moldes sobre os quais a organização do ensino das artes deverá, de futuro, ser efectuada, tende-se a proceder a uma argumentação em torno de vários eixos³³⁶ (Cfr. Silva, 2000), os quais mantêm, no seu essencial, a dicotomia formada entre um ensino artístico especializado e a inserção genérica das artes numa educação básica e secundária, ou entre a formação de profissionais e a formação de públicos, como se ambos os pólos das dicotomias assim criadas fossem algo de claramente distinto e separável entre si.

Podemos aqui utilizar, como reflexo sociológico desta visão de ensino artístico a que eu me refiro, diversas passagens constantes do relatório do grupo de contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura (Silva, 2000), dado que, o seu carácter opinativo, tende a apresentar alguns dos conceitos correspondentes ao *sensu comum* partilhado por muitos dos actores envolvidos neste meio. Assim, “...o objectivo (...) [das artes no] ensino básico não é formar especialistas em nenhuma das respectivas áreas, mas sim alargar horizontes artísticos (quem sabe?, despertar vocações), alargar o acesso dos jovens à cultura e aumentar o número de públicos educados, conscientes e críticos das artes do espectáculo, em especial, e da cultura de uma forma geral.”³³⁷ (Silva, 2000: 43). Por outro lado, tendo o ensino artístico especializado, como um dos seus objectivos primordiais, a formação profissional de artistas, é referido o seguinte:

³³⁶ Os quatro eixos, referidos pelo relatório do grupo de contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura (Silva, 2000), são os seguintes: (1) as artes na educação básica e no ensino secundário; (2) o ensino artístico especializado; (3) a profissionalização, o sistema de formação e o sistema de emprego; e (4) a formação de públicos.

³³⁷ De uma forma que eu considero ser deslocada de uma perspectiva contemporânea de arte – pois reflecte uma concepção de pleno Romantismo oitocentista sobre a relação entre a arte e o artista, ao efectuar uma associação entre o acto criador e a precariedade material de subsistência do artista –, um pouco mais à frente é referido que, ao nível da sua presença nas expressões artísticas do ensino básico, “os artistas seriam apenas e só meros prestadores de serviços, não podendo de forma alguma reivindicar qualquer lugar permanente na escola, sob pena de a sua participação se vir a tornar rotineira e de perderem todo o «élan» natural e criador, que deve caracterizar a sua intervenção.” (Silva, 2000: 43). Sem querer pôr em causa a seriedade do trabalho desenvolvido por este grupo de contacto, o relatório daí resultante não deixa de ser um reflexo, ao nível de todo um conjunto de opiniões veiculadas, do *sensu comum* presente nas políticas culturais e educativas da actualidade portuguesa, as quais, por vezes, encontram-se deslocadas do próprio pensamento científico sobre essas mesmas matérias.

37. O Grupo aceita que a diversidade das formações para as várias artes recomenda a consideração dos problemas específicos de algumas delas. No caso da música e da dança, é o facto de a formação requerer (na opinião de parte do Grupo) precocidade³³⁸, além de duração e sequencialidade, que recomenda a autonomização de escolas próprias, desde o equivalente ao 2.º ciclo do ensino básico. Esta é a razão de ser das escolas vocacionais.

(Silva, 2000: 63)

No entanto, refira-se que, na actualidade, os alunos são geralmente bem mais velhos do que aquilo que é pressuposto pelo enquadramento legal vigente, uma vez que, segundo este, deveria haver uma opção precoce pela frequência do ensino vocacional da música e da dança à saída do 4.º ano de escolaridade, i.e., à saída do 1.º ciclo do ensino básico.

De facto, pondo agora de lado o caso específico da Escola de Dança do Conservatório Nacional – na qual a admissão de novos alunos tende hoje em dia a cumprir em geral este preceito etário relativo à precocidade dos seus alunos –, verificamos que só uma percentagem muito diminuta dos alunos que frequentam o ensino vocacional de música estão nas condições aqui referidas. Por exemplo, segundo um questionário efectuado a setenta e cinco alunos da Escola de Música do Conservatório Nacional no primeiro trimestre de 1999, verifica-se que “...só 13,1% dos alunos de Formação Musical, e 12,1% dos alunos de Instrumento Principal, é que podem ser considerados como tendo começado a frequentar estas disciplinas dentro da faixa etária expectável em função da própria organização do sistema escolar decorrente da Lei de Bases do Sistema Educativo.” (Gomes, 2000: 150). Podemos encontrar uma percentagem semelhante a esta, de 13,8%³³⁹, se considerarmos o número total de alunos que frequentaram a

³³⁸ Saliente-se o facto de que, só para uma parte deste grupo de contacto, é que se torna indispensável uma formação precoce nas áreas da música e da dança. De facto, para além desta precocidade não ter tido uma existência efectiva e generalizada ao nível da formação ministrada no Conservatório de Lisboa ao longo dos séculos XIX e XX, há autores que defendem a não existência de uma idade cronológica correcta na qual se deva iniciar a aprendizagem de um qualquer instrumento musical (Cfr. Gordon, 1993; Gordon, 2000a; & Gordon, 2000b), o que contraria a ideia de que, no ensino da música, “...há (...) um adestramento físico que (...) [tem] de iniciar-se muito cedo, na maior parte dos casos até cerca dos 10 anos” (Decreto n.º 310/83, de 1 de Julho: preâmbulo).

³³⁹ No ano lectivo de 1996-1997, de um total de 13750 alunos matriculados, a nível nacional, no ensino vocacional de música em estabelecimentos de ensino público, e do ensino particular e cooperativo, só 1670 é que se encontravam a frequentá-lo nos moldes inicialmente definidos pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, i.e., em regime integrado ou articulado. Os restantes 12080 alunos

nível nacional, no ano lectivo de 1996-1997, o ensino especializado de música em regime integrado ou articulado, algo que não ficará meramente a dever-se a uma não opção pela inscrição, nesta modalidade de ensino, num destes dois regimes de frequência, mas simplesmente pelo facto de um número bastante significativo de alunos não se encontrar nas condições legalmente estabelecidas para que essa mesma frequência seja possível. Isto é, a opção realizada pela frequência de uma formação vocacional na área da música é, na grande maioria dos casos, efectuada já depois dos 10 anos de idade estabelecidos como norma de opção vocacional para a frequência deste tipo de formações pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho. E, de uma forma geral, poder-se-á provavelmente considerar que esta percentagem de 13,8% corresponde a um valor máximo que nos é expectável encontrar, pois “...durante o ano lectivo [de] 1998/99, na Escola de Música do Conservatório Nacional, existiam, na melhor das hipóteses, 4,28%³⁴⁰ de alunos em condições de eventualmente frequentar os respectivos cursos em regime articulado (31 alunos num total de 724 alunos inscritos), valor [este] obtido pelo cruzamento das idades com o grau de Formação Musical e de Instrumento frequentado.” (Gomes, 2000: 92).

A perspectiva assumida pelas seis escolas públicas de ensino vocacional de música

encontravam-se a frequentá-lo em regime supletivo (Cfr. AAVV, 1997: 28). Refira-se que tanto no regime integrado, como no regime articulado, o aluno efectua a sua formação artística a par com a frequência da escolaridade geral, i.e., com o 2.º e 3.º ciclos do ensino básico, e com o ensino secundário. Pelo contrário, no regime supletivo – instituído pelo Despacho n.º 76/SEAM/85, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 9 de Outubro, como uma modalidade de ensino recorrente –, o aluno pode efectuar a sua formação vocacional – correspondente aos 2.º e 3.º ciclos do ensino básico (curso básico de música) e ao ensino secundário (curso complementar de música) – já depois de ter concluído os anos de escolaridade correspondentes aos graus e anos da formação artística frequentada. De certa forma, pode-se considerar que o regime supletivo constitui-se como uma maneira de tornar a obrigatoriedade de se realizar uma opção vocacional precoce à saída do 1.º ciclo do ensino básico – i.e., por volta dos 10 anos de idade –, permitindo assim que um aluno opte, mais tarde do que seria esperado, por este tipo de formações.

³⁴⁰ A percentagem bastante superior, encontrada ao nível dos inquéritos realizados a setenta e cinco alunos da Escola de Música do Conservatório Nacional durante o primeiro trimestre de 1999, ficar-se-á a dever, muito provavelmente, ao facto de estes inquéritos terem sido efectuados com base numa amostra constituída exclusivamente por alunos do 5.º ao 8.º graus de Formação Musical (Cfr. Gomes, 2000: 139), não sendo assim representativa da totalidade dos alunos inscritos nesta escola durante este ano lectivo.

existentes em Portugal continental³⁴¹ a quando da implementação do novo modelo de autonomia e gestão escolar criado pelo Decreto-Lei n.º 115-A/98, de 4 de Maio, tende a reflectir, ao nível dos Regulamentos Internos então elaborados, a forma como estas escolas assumem as suas próprias «especificidades». Assim, para além do Regulamento Interno da Escola de Música do Conservatório Nacional possuir um capítulo dedicado exclusivamente à “...especificidade do ensino do Conservatório” (AAVV, 2000: 1), verificamos “...que (...) [na sua generalidade estas] escolas aproveitaram os (...) [seus Regulamentos Internos] para acentuar [de uma forma ou de outra] a sua especificidade em termos da sua identidade e do tipo de ensino que ministram”, sendo que “a construção identitária de cada escola é feita com base em dimensões diferenciadas de acordo com as suas trajectórias institucionais.” (Gonçalves, 2001: 193). A este propósito, não se pode deixar de constatar o facto de que tanto a Escola de Música do Conservatório Nacional, como o Conservatório de Música do Porto³⁴², revêm-se como sendo as únicas herdeiras legítimas do antigo Conservatório Nacional e do antigo Conservatório de Música do Porto, ignorando ostensivamente o facto de que, nos termos previstos pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, cada um destes dois Conservatórios foi dividido em diversas instituições de ensino básico e secundário, e de ensino superior politécnico, sendo que ao antigo Conservatório Nacional sucederam duas escolas de ensino básico e secundário³⁴³ e três escolas de ensino superior politécnico³⁴⁴ (Cfr. Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho: arts. 19.º

³⁴¹ As seis escolas públicas de ensino vocacional de música, existentes em Portugal continental, são as seguintes: Conservatório de Música de Aveiro de Calouste Gulbenkian, Conservatório de Música de Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório de Música de Coimbra, Escola de Música do Conservatório Nacional, Instituto Gregoriano de Lisboa, e Conservatório de Música do Porto. Todas elas são, nos devidos termos legais, escolas de ensino básico e secundário, pois o ensino superior artístico (música, teatro, cinema e dança) encontra-se reservado aos Institutos Politécnicos e às Universidades em geral.

³⁴² As actuais denominações adoptadas por estas duas escolas vocacionais de música, de ensino básico e secundário, não sendo as que inicialmente estavam previstas pelos artigos 21.º e 26.º do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho – as quais se denominavam, respectivamente, de Escola de Música de Lisboa e de Escola de Música do Porto –, são um claro reflexo da sua não aceitação em torno da criação de duas escolas superiores de música que sucedem, ao nível da leccionação de cursos superiores nesta área, aos antigos Conservatórios de Lisboa e Porto.

³⁴³ Escola de Música de Lisboa (actual Escola de Música do Conservatório Nacional) e Escola de Dança de Lisboa (actual Escola de Dança do Conservatório Nacional).

³⁴⁴ Escola Superior de Música de Lisboa, Escola Superior de Dança, e Escola Superior de Teatro e

a 24.º), e ao antigo Conservatório de Música do Porto, sucedeu uma escola de ensino básico e secundário³⁴⁵ e uma escola de ensino superior politécnico³⁴⁶ (Cfr. Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho: arts. 25.º e 26.º). Aliás, esta rejeição é bem patente na afirmação de que a legislação existente é inadequada à realidade, uma vez que o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, “...que reformou o ensino vocacional de música, nomeadamente em termos institucionais e curriculares, aponta para uma realidade que nunca existiu – ensinamentos integrados e articulados como regra; ensino supletivo como excepção” –, sendo que, “paradoxalmente, esta formação básica não constitui precedência obrigatória para a prossecução de estudos musicais de nível superior.”³⁴⁷ (AAVV, 2000: 2).

De facto, esta noção de «especificidade» é referida por alguns dos Regulamentos Internos “...destas escolas relativamente ao tipo de ensino que ministram, o que legitima a reivindicação de uma ordem própria.” (Gonçalves, 2001: 193). Contudo, “as especificidades de cada Regulamento Interno encontram-se, sobretudo, ao nível das decisões sobre as estruturas de orientação educativa criadas” (Gonçalves, 2001: 194), apesar de, entre as diversas «especificidades» apresentadas pelo Regulamento Interno da Escola de Música do Conservatório Nacional, haver que salientar as ideias de que “as aulas de instrumento/canto (...) [são] indivi-

Cinema (todas elas actualmente integradas no Instituto Politécnico de Lisboa).

³⁴⁵ Escola de Música do Porto (actual Conservatório de Música do Porto).

³⁴⁶ Escola Superior de Música do Porto (actual Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto).

³⁴⁷ Contudo, num estudo por mim efectuado, não me foi possível “...concluir pela existência inequívoca de uma desarticulação entre as competências adquiridas no ensino especializado de música de nível não superior e as competências requeridas na admissão de novos alunos para o ensino especializado de música de nível superior.” (Gomes, 2000: 176). Na verdade, o que acontece é que as escolas não superiores de ensino vocacional de música, ao recusarem a criação das suas congéneres de ensino superior, vão formalmente procurar manter o mesmo nível de formação anteriormente entregue ao antigo Conservatório Nacional e ao antigo Conservatório de Música do Porto, não respeitando o regime transitório fixado pelo Despacho n.º 78/SEAM/85, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 9 de Outubro. Tal facto impediu que estas escolas superiores cumprissem a determinação legal de que “o diploma do curso complementar de Música ou de Dança é condição normal para ingresso nos respectivos cursos superiores de Música ou de Dança” (Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho: art. 7.º, n.º 2), vendo-se forçadas a aceitar alunos sem que estes cumprissem previamente este requisito formal, mas que somente fossem detentores de um qualquer diploma de 12.º ano ou equivalente.

duais (...), não existindo o conceito de turma”, e de que a frequência desta modalidade de ensino “requer aptidões à partida, a serem sujeitas a exame de entrada cujo resultado pode condicionar o acesso ao estabelecimento de ensino” (AAVV, 2000: 2). Nada se diz – ao contrário do disposto no preâmbulo do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho –, sobre a necessidade de uma opção precoce pela frequência deste tipo de formações. No entanto, esta temática não deixa de estar presente na intenção de se estabelecerem, ao nível do respectivo Projecto Educativo, limites etários, mínimos e máximos, para a admissão aos diversos cursos básicos e secundários de música (Cfr. AAVV, 2001), ou de se estender, ao 1.º ciclo do ensino básico, o curso básico de música, podendo “a aprendizagem (...) iniciar-se a partir dos 6 anos, com o Atelier Musical”, uma vez que é “...desejável que a aprendizagem de instrumentos como o violino ou [o] piano se inicie precocemente, ao passo que a de outros, como alguns sopros (fagote, trompa, etc.), poderá ser iniciada mais tarde.” (AAVV, 2002: 31). Tal flexibilidade aqui apresentada não deixa de poder ser vista como uma medida de compromisso tendente a resolver o aparente paradoxo existente entre o mito fundador da precocidade, e uma total evidência de que os moldes em que esta mesma precocidade tem sido até aqui proposta são totalmente incompatíveis com a realidade existente nestas escolas.

Penso, pois, que neste contexto se torna pertinente perspectivar uma compreensão histórica sobre a forma como estas grandes linhas definidoras do conceito de «especificidade» foram encaradas entre nós ao longo dos séculos XIX e XX, procurando momentos de continuidade e de ruptura quer ao nível dos discursos efectuados, quer ao nível das práticas encontradas nestas escolas. Tal perspectivação histórica, realizada em torno de três grandes eixos (o eixo da vocação/talento, o eixo da precocidade, e o eixo das práticas curriculares) que pretendem ser um reflexo operacional da definição de «especificidade» encontrada nos diversos discursos aqui referenciados, procura perspectivar a sua emergência sem que para tal se proceda a um anacronismo resultante de uma tentativa de se aplicar este mesmo conceito a uma época histórica onde ele não tenha ainda emergido na definição concreta adoptada para esta análise. Desta forma, ao longo deste capítulo, e tendo como base histórica de análise o estudo do Conservatório de Lisboa nas suas múltiplas facetas assumidas ao longo dos séculos XIX e XX, irei tentar perspectivar o seguinte:

- a) Ao nível do **eixo da vocação/talento**, os diversos discursos subjacentes ao respectivo ordenamento jurídico que nos permitam aferir a existência, e a sua respectiva definição, da ideia de «vocação» ou de «talento» artístico por detrás de cada uma das reformas efectuadas neste Conservatório;
- b) Ao nível do **eixo da precocidade**, até que ponto as perspectivas existentes neste domínio,

no pós experiência pedagógica de 1971³⁴⁸, se encontram reflectidas nas práticas encontradas, ao nível histórico, neste mesmo Conservatório;

- c) Ao nível do **eixo das práticas curriculares**, quais as tendências dominantes, quanto à organização didáctico-pedagógica existente em cada um dos momentos históricos aqui considerados, e até que ponto estas são constituídas por práticas individualizadas de ensino ao nível dos instrumentos musicais.

Com a análise assim efectuada, relativa à emergência do conceito de «especificidade» tal como ele é hoje definido nos discursos dos diversos actores deste subsistema de ensino, espero contribuir, por um lado, para uma melhor compreensão do ponto até ao qual estas definições conceptuais são o resultado de um processo de construção social, e, por outro lado, conhecer algumas das linhas de força que ditam a sua emergência histórica.

3.2.1. O EIXO DA VOCAÇÃO/TALENTO

Desde a fundação do Conservatório de Lisboa que vamos encontrar uma noção de «talento» associada à sua raridade. Segundo esta noção, o «talento» musical constitui-se como um conjunto de capacidades invulgares, as quais só se encontram num número restrito de indivíduos, devendo por isso mesmo ser protegidas pelos poderes públicos. Desta forma, tanto o Regimento do Conservatório Geral de Arte Dramática (1839), como os Estatutos do Conservatório Real de Lisboa (1841a), vão dispor no sentido de que “o antigo Seminario da Patriarchal (...) [seja] incorporado no Conservatorio Real [de Lisboa] (...) com o titulo de *Collegio do Conservatorio*, (...) [o qual] é destinado áquelles alumnos de ambos os sexos que, por seu raro talento e falta de meios³⁴⁹, (...) [mereçam] ser educados a expensas públicas.” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a). É interessante reparar que, pela forma como o regimento e os

³⁴⁸ O modelo estruturante do ensino vocacional artístico adoptado pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, resulta em grande parte do regime de experiência pedagógica iniciado no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1971-1972. No entanto, alguns dos seus traços estruturantes não podem ser desligados do contexto histórico vivido no pós 25 de Abril de 1974 e da tentativa, então levada a cabo, de se construir uma sociedade sem classes. Tal facto é bem patente, ao nível dos cursos de música, na igualização efectuada em torno da duração de todas as suas formações instrumentais.

³⁴⁹ Existe aqui uma associação entre a falta de meios para prover a própria subsistência e a posse de um «raro talento» artístico.

estatutos deste Conservatório se encontram redigidos, parece existir um destaque posto ao nível do «talento» musical, o qual não encontra paralelo entre as restantes artes ensinadas neste Conservatório³⁵⁰. Tal facto poder-se-á ficar a dever a que o Colégio do Conservatório consiste na continuação de uma instituição com provas já dadas no nosso país ao nível da formação musical – i.e., do Seminário da Patriarcal –, enquanto que, relativamente à arte dramática e à dança, não existiriam ainda instituições com este mesmo prestígio³⁵¹, uma vez que é bem possível que a escola de declamação da Casa Pia de Lisboa, criada pelo Decreto de 9 de Maio de 1835, não estivesse ainda a funcionar a quando da fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática³⁵² em 1836, podendo tal facto justificar este tratamento diferenciado.

Tanto o regimento como os estatutos deste Conservatório vão determinar os moldes pelos quais se processam as admissões neste Colégio do Conservatório. Assim, segundo estes, “logo que haja logares vagos no collegio, o Inspector Geral dará parte pelo Ministerio dos Negocios do Reino, a fim que se expeça ordem aos Administradores Geraes do Reino, para que estes os anunciem em seus districtos, e convidem os concorrentes aos ditos logares.” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 32). Em cada distrito será nomeada, pelo Administrador Geral, uma comissão de artistas e literatos, a qual terá como função examinar os respectivos concorrentes, sendo que “feito o exame, (...) [esta] commissão formará uma lista circumstanciada de todos os candidatos, contendo a idade, naturalidade e residencia de cada um,

³⁵⁰ Refira-se que, apesar de este Colégio do Conservatório poder não estar destinado em exclusivo ao acolhimento de alunos que se dediquem ao estudo da arte musical em regime de internato, aparentemente ele é uma continuação do Conservatório de Música da Casa Pia, o qual, por sua vez, é uma continuação do Seminário da Patriarcal cujo funcionamento tinha sido suspenso em 1822 (Cfr. Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839; & Conservatório Real de Lisboa, 1841a).

³⁵¹ O regulamento da Casa Pia de Lisboa, aprovado pelo Decreto de 9 de Maio de 1835, prevê a existência de uma escola de declamação, da qual faz parte integrante um teatro cuja construção à data se encontrava em curso.

³⁵² É que, ao contrário do que acontece relativamente ao Conservatório de Música da Casa Pia, o Decreto de 15 de Novembro de 1836 nada diz em relação à escola de declamação criada pelo Decreto de 9 de Maio de 1835. Refira-se que, a determinação de que “haverá (...) uma Eschola de Declamação [na Casa Pia de Lisboa], para o que se concluirá o Theatro já principiado” (Decreto de 9 de Maio de 1835: Capítulo II, art. 2.º), poderá querer dizer que, a quando da fundação do Conservatório Geral de Arte Dramática em 1836, não teria sido ainda possível reunir as condições indispensáveis ao funcionamento desta escola, pois é provável que o referido teatro não estivesse ainda pronto.

a natureza e grau de sua instrução em geral, e particularmente na arte de que se tractar³⁵³, o genero e, quando possivel for, a fôrça de sua voz se se destina á musica vocal, sua extensão nos sons agudos e nos graves; sua altura, porte do corpo, gráu de fôrças phisicas, e todos os outros signaes caracteristicos do individuo, e bem assim a profissão e meios de seus paes.” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 33). Os alunos assim admitidos são constituídos por doze pensionistas de cada um dos sexos – sustentados, vestidos e educados pelo Conservatório –, por doze meios pensionistas do sexo masculino e por seis meios pensionistas do sexo feminino³⁵⁴, para além do número de porcionistas que as circunstâncias permitirem, os quais “...pagarão a totalidade do que se julgar equivalente á despeza que o estabelecimento tem que fazer com cada um d’elles.” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 32).

Este procedimento de admissão provavelmente só seria aplicado aos candidatos em regime de internato uma vez que nada mais se diz em relação aos critérios utilizados na admissão de alunos externos a este Conservatório, a não ser a determinação expressa de que “todos os individuos, assim naturaes como estrangeiros, são admittidos a frequentar as escholas do Conservatorio como externos.” (Conservatório Real de Lisboa, 1841a: 26). De facto, segundo o artigo 21.º do Regulamento Especial da Escola de Música deste Conservatório (Cfr. Rosa, 1999: 257-63), “os individuos que pretenderem ser matriculados como alumnos externos (...), serão examinados pelo Conselho de Direcção, depois da informação do respectivo Professor; pelo modo seguinte: 1.º Que o requerente não tenha menos de oito, nem mais de vinte annos de idade; excepto se fôr dotado d’uma excelente voz, ou de um talento extraordinario³⁵⁵; 2.º Que seja dotado das faculdades phisicas necessarias ao estudo a que se quizer dedicar; 3.º Que prouve com documento legal não padecer [de] molestia contagiosa.” A este propósito é de referir o facto de que, num edital relativo à abertura de matrículas para o ano lectivo de 1865-1866, existe a informação de que “todas as quartas feiras e sabbados de cada semana do mez de setembro, pela dez horas da manhã se reunirão os conselhos das respectivas escolas, a fim de informar os requerimentos que para isso lhes forem enviados, [e] examinar os individuos

³⁵³ Esta passagem poderá querer dizer que o Colégio do Conservatório destinava-se tanto aos alunos que pretendessem efectuar estudos musicais, como aos alunos que pretendessem efectuar estudos numa das outras artes ensinadas neste Conservatório (teatro ou dança).

³⁵⁴ Os meios pensionista pagam metade do que se julgar ser equivalente à despeza efectuada com cada um deles.

³⁵⁵ Mais uma vez se prevê a possibilidade de aparecer um «talento» musical extraordinário, o qual, neste caso, fica isento do limite etário aqui estabelecido.

que, não sendo alumnos pretenderem ser admittidos.”³⁵⁶ (*Diário de Lisboa* n.º 178, de 10 de Agosto de 1865). Por outro lado, e como já referi na primeira parte deste trabalho, é bastante provável que o Colégio do Conservatório nunca tenha chegado a funcionar, pelo que, os alumnos que frequentaram cada uma das escolas do Conservatório de Lisboa, o devem sempre ter feito na qualidade de alumnos externos. Aliás, há aqui um fenómeno determinante ao nível da procura de formação na área da música, o qual, determinando um crescimento muito significativo ao nível da população discente deste Conservatório durante a segunda metade do século XIX, não mais é do que um reflexo de uma formação enquadrável naquilo que Almeida Garrett denomina como sendo “...um ornamento de uma *educação nobre*” (Costa, 2000: 153), e para a qual, o conceito de «talento» artístico será provavelmente secundário.

Apesar de o Decreto de 29 de Dezembro de 1869, que reforma o Conservatório de Lisboa e extingue a sua escola de dança, nada referir sobre a admissão de novos alumnos – simplesmente dispondo que “ficam sem effeito todas as disposições da legislação anterior que não forem conformes ao presente decreto” (Decreto de 29 de Dezembro de 1869: art. 23.º) –, o Decreto de 21 de Novembro de 1861, ao aprovar o regulamento da escola de arte dramática, tinha determinado o seguinte:

Art. 22.º Para a admissão á matrícula n'esta escola é necessario saber ler e escrever, e ser dotado das qualidades phisicas indispensaveis para o exercicio da arte dramatica.

Art. 23.º Os exames de leitura e escripta indispensaveis para a matricula da escola da arte dramatica serão feitos no conservatorio perante um jury especial.

§ unico. O jury será composto de tres membros do conselho de direcção, havendo-os; e quando os não haja o vice-presidente do conservatorio nomeará para esse fim professores das outras escolas do mesmo estabelecimento.

Art. 24.º Os individuos que pretenderem ser admittidos aos exames de leitura e escripta requererão á vice-presidencia do conservatorio, juntando certidão de idade.

Art. 25.º O exame phisico dos que pretenderem matricular-se na escola será feito por dois facultativos, convocados pela vice-presidencia do conservatorio.

(Decreto de 21 de Novembro de 1861)

³⁵⁶ Na pesquisa efectuada, não me foi possível encontrar qualquer tipo de documentação relativa aos exames de admissão aqui referenciados, pelo que suponho que este terão sempre assumido um carácter bastante informal e superficial, não podendo provavelmente ser considerados como verdadeiros exames destinados à verificação do «talento» artístico dos candidatos.

Contudo, a única referência aqui efectuada, relativamente aos alunos dotados de um «talento» artístico extraordinário, diz respeito, uma vez mais, à isenção destes alunos relativamente aos limites etários legalmente estabelecidos: é que, estando disposto que “nenhum individuo póde ser admittido á matricula do primeiro anno antes dos dezasseis annos completos” (Decreto de 21 de Novembro de 1861: art. 26.º), logo a seguir se exceptuam “...aquelles em que se reconheçam disposições extraordinarias” (Decreto de 21 de Novembro de 1861: art. 26.º, § único).

Com o crescente aumento da frequência escolar do Conservatório de Lisboa, ao nível dos seus cursos de música, ditado essencialmente por aquilo que eu defini como sendo uma procura de *formação burguesa* (Cfr. Capítulo 1.1.), o Decreto de 6 de Dezembro de 1888, ao reformar os estudos deste Conservatório, vai adiar para mais tarde a triagem efectuada ao nível dos alunos dotados de uma «talento» artístico extraordinário, estabelecendo que “todos os individuos de ambos os sexos (...) podem ser admittidos á frequencia (...) [dos cursos gerais] do conservatório” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 18.º), mas que só “serão (...) admittidos á frequencia do curso complementar os alunos que, durante o tirocinio do curso geral ou nos exames d'este, derem provas distinctas e de evidente vocação artística.” (Decreto de 6 de Dezembro de 1888: art. 20.º). Provavelmente, a implementação desta medida de restrição de acesso aos cursos complementares do Conservatório de Lisboa, limitando a sua frequência exclusivamente aos alunos que dêem «provas distinctas» e de uma «evidente vocação artística» ao nível do respectivo curso geral, nunca terá exactamente funcionado nos moldes previstos dada a enorme pressão colocada no lado da procura por este tipo de formação, nomeadamente ao nível do curso de piano, o qual irá ser tendencialmente frequentado por todas as «meninas burguesas»³⁵⁷. Tal hipótese poderá explicar o facto de, no Decreto de 13 de Janeiro de 1898, ter-se optado por não se efectuar qualquer tipo de referencia a uma «evidente vocação artística», limitando-se simplesmente a dizer que “serão unicamente admittidos á frequencia dos cursos superiores³⁵⁸ os candidatos (...) que tenham carta do curso geral e (...) [que rea-

³⁵⁷ Expressão utilizada por João de Freitas Branco num artigo publicado na *Arte Musical* de 25 de Maio de 1942, a qual denota um dos eixos fundamentais de procura de formação artístico-musical existente entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX.

³⁵⁸ Desde a reforma efectuada pelo Decreto de 6 de Dezembro de 1888 que os cursos de instrumento deste Conservatório se dividem em dois ciclos de aprendizagem distintos. Esta prática ir-se-á manter, sob formas mais ou menos diversas, em todas as reformas subsequente. Assim, com o Decreto de 13 de Janeiro de 1898, este segundo ciclo de formação vai ser denominado de curso superior, sendo que a principal diferença que irá posteriormente surgir consiste no facto de só alguns dos

lizem um] concurso previo” (Decreto de 13 de Janeiro de 1898: art. 17.º), ficando isentos da obrigação de efectuar este concurso os alunos que “...tiverem obtido premios nos respectivos cursos geraes” (Decreto de 28 de Julho de 1898: art. 83.º). Tais factos poderão significar uma alteração de um mérito determinado por condições inatas – i.e., por uma «evidente vocação artística» –, para um mérito determinado pelas aprendizagens adquiridas, as quais são reconhecidas, nomeadamente, através da atribuição de prémios.

Restringindo o segundo ciclo de formação apenas a alguns dos seus cursos, o Decreto de 24 de Outubro de 1901 vai determinar que os alunos “são unicamente admittidos á frequencia dos cursos superiores de piano, rabeca e violoncello, do curso de canto theatral, e do curso de contra-ponto, fuga e composição, mediante concurso previo” (Decreto de 24 de Outubro de 1901: art. 29.º), concurso este que é dispensado aos alunos premiados. Há semelhança do que já acontecia anteriormente, não existe aqui qualquer tipo de limitação à admissão de alunos ao primeiro ciclo de formação, a não ser no estabelecimento de limites etários mínimos e máximos³⁵⁹. De uma forma ainda mais progressista, e pondo agora de lado a aula de virtuosidade dos cursos de piano, de violino, e de violoncelo, de “...frequência facultativa (...) [para os] alunos que, respectivamente, tenham concluído o grau superior (...) [destes] instrumentos e hajam revelado excepcionais aptidões de concertistas” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 3.º, § 2.º), no Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, não existe qualquer tipo de limitação – a não ser a etária e a de precedências –, relativamente à frequência dos três ciclos de formação em que se subdividem os diversos cursos de instrumento, canto e composição aí previstos. De facto, só na admissão à aula de virtuosidade é que existe a determinação de que “...será apenas permitida [a sua frequência] aos alunos que apresentem certidão de exame final do grau superior da respectiva disciplina com a classificação, pelo menos, de 18 valores”

instrumentos irem ter dois ciclos de formação, ficando a sua esmagadora maioria de novo reduzida a um só ciclo – como acontece com as reformas efectuadas pelo Decreto de 24 de Outubro de 1901 e pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, onde só há um segundo ciclo de formação ao nível de três instrumentos, i.e., ao nível do piano, do violino, e do violoncelo –, ou então, criando três ciclos de formação distintos – como acontece com a reforma efectuada pelo Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, na qual todos os cursos de instrumentos se dividem em três graus distintos, i.e., em grau elementar, em grau complementar, e em grau superior.

³⁵⁹ Estes limites etários máximos aparecem expressos pela primeira vez no Decreto de 13 de Janeiro de 1898, e vão se manter até ao Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, variando, contudo, as idades máximas aí referidas por curso.

(Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art. 30.º), ou então, “quando o aluno não obtenha esta classificação e deseje frequentar os cursos de virtuosidade, poderá fazê-lo desde que tenha completado o respectivo curso superior com a classificação [mínima] de 14 valores (...) e seja, em concurso especial, (...) considerado apto para tal frequência.” (Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art. 30.º, § 1.º).

Quanto à Escola da Arte de Representar, criada pelo Decreto de 22 de Maio de 1911, a previsão de que “a matrícula dos alumnos (...) só se torna definitiva depois de obterem aprovação num concurso de admissão (...) [cujo programa é constituído pela] leitura em voz alta de um trecho de prosa e doutro em verso (...) [e pela] recitação de vinte versos, pelo menos, à escolha do candidato” (Decreto de 22 de Maio de 1911: art. 30.º), mais não é do que a continuação do que já se encontrava previsto no Decreto de 21 de Novembro de 1861 sobre a necessidade de se verificarem as capacidades de leitura e de escrita dos candidatos à primeira matrícula nesta escola. O que eu atrás já referi em relação à Escola da Arte de Representar (Cfr. Capítulo 3.1.), comprova esta ideia, pois, para além de este concurso de admissão ir ter uma existência efémera, o Decreto n.º 7763, de 31 de Outubro de 1921, vai na prática substituí-lo por um exame de equivalência à 4.ª classe do ensino primário, confirmando assim que estes requisitos visam não a procura de um qualquer tipo de «talento» artístico excepcional – algo que é também corroborado pelo simples facto de que, à excepção de um único ano lectivo, os candidatos presentes a este concurso são sempre admitidos à matrícula (Cfr. IHE, Iv. A1030) –, mas antes o verificar se estes candidatos possuem os pré-requisitos indispensáveis ao nível da leitura e da escrita. Nem mesmo quando o Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, recupera a obrigatoriedade de se realizar um concurso de provas públicas para a admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo, nos é possível afirmar a existência de uma selecção baseada no «talento» artístico dos candidatos – algo que não se encontra sequer expresso no articulado da própria lei³⁶⁰ –, mas somente ver aí uma medida

³⁶⁰ Na verdade, o seu preâmbulo refere que “foi (...) limitada (...) a admissão ao curso superior de piano (...) tornando-o exclusivamente acessível aos indivíduos de verdadeira vocação” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: preâmbulo), distinguindo-se assim daquilo que tinha sido até aqui previsto, onde só a cadeira de virtuosidade estava reservada aos “...alunos que hajam mostrado excepcionais aptidões de concertistas” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: preâmbulo). No entanto, quando este decreto se refere, no seu articulado, à admissão de alunos aos respectivos cursos superiores, este é omissivo a qualquer referência expressa às ideias de «vocação» ou de «talento» (Cfr. Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 44.º, § 2.º).

enquadrada numa política conservadora, a qual recupera, no seu essencial, o que já se encontrava definido no Decreto de 24 de Outubro de 1901.

De facto, nem mesmo a determinação prevista pelo artigo 36.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, de que todos os alunos que efectuem a sua primeira matrícula no Conservatório de Lisboa devem ser examinados pelo respectivo médico escolar, pode ser vista como uma forma de verificação do «talento» artístico destes candidatos, uma vez que esta medida se insere numa política mais vasta, relativa à saúde e higiene escolares. Por tudo o que foi até aqui dito, e considerando exclusivamente o período histórico abrangido por esta análise (de 1840 a 1961), penso que se torna patente um progressivo desaparecimento de um discurso relativo à ideia de uma «evidente vocação artística», o qual é progressivamente substituído por uma abordagem mais pragmática que tem como seu preceito fundamental o sancionamento de determinados objectivos de aprendizagem. Tal facto não quer dizer que esta ideia relativa ao «talento» artístico tenha de todo desaparecido, uma vez que ainda nos finais da década de 1920, o director do Conservatório Nacional de Teatro afirma que “...para se ser actor (...) não basta aplicação e estudo; são necessários dotes naturais e (...) talento” (*Diário do Governo* n.º 269, II.ª Série, de 20 de Novembro de 1928). Contudo, ao nível do enquadramento jurídico deste tipo de formações, encontra-se um rarear de uma referência expressa à ideia de «talento» artístico, a qual vai quanto muito permanecer, de uma forma sublimada, ao nível da interposição de alguns constrangimentos relativos à possibilidade do aluno prosseguir os seus estudos artísticos, como seja, a determinação de que “o aluno que durante dois anos seguidos ficar reprovado, ou perder o ano por falta de média em qualquer das disciplinas técnicas, não poderá continuar a frequentar essas [mesmas] disciplinas” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 40.º), ou ainda que “a admissão ao curso superior de piano é (...) restrita a cinquenta alunos” (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 35.º, § 2.º), ou que “...só poderão concorrer [ao concurso de admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo] os alunos que no último ano do curso geral obtiverem a classificação mínima de 14 valores.”³⁶¹ (Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930: art. 44.º, § 2.º).

³⁶¹ Refira-se que esta exigência relativa a uma nota mínima é eliminada através do Decreto n.º 20574, de 3 de Dezembro de 1931.

3.2.2. O EIXO DA PRECOCIDADE

Ao contrário do que acontece na actualidade, onde a admissão ao ensino vocacional de música e de dança deveria normalmente ocorrer por volta dos 10 anos de idade, i.e., no termos do 1.º ciclo do ensino básico (Cfr. Decreto n.º 310/83, de 1 de Julho), os limites etários máximos estabelecidos para a primeira matrícula no Conservatório de Lisboa, desde a sua fundação em meados do século XIX, sempre se situaram em valores bastante mais elevados. A afirmação de que “nos ensinamentos da música e da dança há uma educação artística e um adestramento físico específicos, que têm de iniciar-se muito cedo, na maior parte dos casos até cerca dos 10 anos [de idade]”³⁶² (Decreto n.º 310/83, de 1 de Julho: preâmbulo), parece, não só, nunca ter correspondido às práticas existentes, como não encontra paralelo no ordenamento jurídico relativo às diversas reformas ocorridas neste Conservatório ao longo do período

³⁶² Uma das confusões que encontramos com muita frequência é aquela que diz respeito à associação normalmente efectuada entre a aprendizagem musical e o estudo de um determinado instrumento musical, como se estes dois tipos de aprendizagem fossem a mesma e uma só coisa. No entanto, podemos considerar que é perfeitamente possível estudar e praticar música sem que isso envolva o estudo específico de um qualquer instrumento musical. De facto, uma das inovações conceptuais trazidas pela obra de Edwin Gordon consiste na separação efectuada entre o «instrumento de audição» – que consiste na capacidade mental de compreensão musical – e o «instrumento musical» propriamente dito. Assim, para este autor, “...não há uma idade cronológica correcta em que os alunos devam começar a estudar um instrumento musical (...) [mas somente] uma idade musical correcta [em que esta aprendizagem deve ser iniciada]” (Gordon, 2000a: 357). Isto é, “os alunos que atingiram a idade musical certa aprenderam a usar o seu instrumento de audição e são agora capazes de começar a aprender a tocar um instrumento musical a sério.” (Gordon, 2000a: 357-8). Esta é uma das diferenças conceptuais essenciais daquilo que eu, na primeira parte deste trabalho (Cfr. Capítulo 1.2.), designo como sendo o *paradigma tradicional* e o *paradigma emergente*: é que, no *paradigma tradicional*, existe uma redução de toda e qualquer aprendizagem musical ao estudo concreto de um determinado instrumento musical propriamente dito – pelo que a concepção de precocidade é realizada sobre o estudo deste mesmo instrumento musical, fazendo-se o apelo à necessidade de um adestramento físico precoce –, enquanto que, no *paradigma emergente*, existe uma separação conceptual entre a realização de uma aprendizagem musical que desenvolva a musicalidade de um qualquer indivíduo – independentemente do meio concreto de expressão através do qual esta mesma musicalidade se manifesta –, e o estudo de um instrumento musical propriamente dito, o qual pode, e em certo sentido deve, ser construído sobre este primeiro tipo de aprendizagem musical.

do histórico aqui considerado (de 1840 a 1961). De facto, apesar de encontrarmos, no Regulamento Especial da Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa (Cfr. Rosa, 1999: 257-63), a determinação de que “os individuos que pretenderem ser matriculados como alumnos externos³⁶³ (...) [não deverão ter] menos de oito, nem mais de vinte annos de idade”, à excepção de se forem “...dotado[s] d'uma excelente voz, ou de um talento extraordinario”, de forma alguma encontramos a ideia generalizada em torno de uma inequívoca necessidade de opção precoce por este tipo de formações. Nem mesmo quando as reformas ocorridas entre 1890 e 1930 estabelecem limites etários para a primeira matrícula neste Conservatório, encontramos uma ideia de precocidade tal como ela surge expressa no preâmbulo do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho: é que, a amplitude etária considerada como normal para a efectivação de uma primeira matrícula em rudimentos e solfejo³⁶⁴, coloca a respectiva média em valores bastante mais elevados do que os 10 anos de idade³⁶⁵. Por outro lado, existem isenções relativas à aplicação destes mesmos limites etários – como seja o caso dos alunos militares –, não me tendo sido possível confirmar a efectiva realização das provas especiais de admissão previstas para os alunos que, na primeira matrícula em rudimentos e solfejo, tenham já mais de 14 ou de 15 anos de idade, e nas quais deverão demonstrar possuir conhecimentos elementares de música³⁶⁶.

³⁶³ São alunos internos aqueles que frequentam o Colégio do Conservatório em regime de pensão completa, de meia pensão, ou de porcionistas, sendo externos os restantes.

³⁶⁴ Em todo o período histórico considerado nesta análise, a matrícula no 1.º ano de canto ou de um qualquer curso de instrumento só é possível após a conclusão do 2.º ou do 3.º ano de rudimentos e solfejo. Tal regra só é excepcionada durante a vigência do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919, o qual determina que “...a frequência do 2.º ano [de solfejo] pode ser cumulativa com a do 1.º ano de qualquer curso, exceptuando o de composição.” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: art. 6.º).

³⁶⁵ Tal média situa-se entre os 14 e os 15 anos de idade e é obtida através da média simples não ponderada entre as idades mínima e máxima indicadas para a primeira matrícula em rudimentos e solfejo. Refira-se que as reformas de 1919 e de 1930, nada estipulando sobre a idade mínima de matrícula nesta disciplina, indirectamente indicam-na ao referirem como habilitação literária mínima o primeiro grau de instrução primária (Cfr. Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919; & Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930).

³⁶⁶ Estando tais provas previstas nos decretos relativos às reformas de 1898, de 1901, e de 1919, não encontrei, na pesquisa documental efectuada, qualquer evidência que comprove a sua efectiva realização. Muito provavelmente, tais provas seriam bastante informais e seguiriam, a este respeito, a

Decreto de 20 de Março de 1890	Rudimentos, solfejo e canto coral – mínimo de 8 anos; Cursos gerais de canto e de instrumento – mínimo de 10 anos. Obs! Não estipula quaisquer idades máximas.
Decreto de 13 de Janeiro de 1898	Rudimentos e solfejo – mínimo de 9 anos e máximo de 20 anos, sendo que os alunos com mais de 14 anos são submetidos a um exame de admissão; Canto (sexo masculino) – mínimo de 16 anos, máximo de 25 anos; Canto (sexo feminino) – mínimo de 16 anos, máximo de 23 anos; Piano, rabeça e violeta – máximo de 18 anos; Violoncelo – máximo de 20 anos; Contrabaixo, flauta, instrumentos de palheta e de metal, e harmonia – máximo de 22 anos; Contraponto e composição – máximo de 25 anos; Coristas (sexo masculino) – mínimo de 17 anos e máximo de 27 anos; Coristas (sexo feminino) – mínimo de 16 anos e máximo de 25 anos. Obs! Estas disposições não se aplicam aos músicos militares.
Decreto de 24 de Outubro de 1901	Rudimentos e solfejo – mínimo de 9 anos e máximo de 20 anos, sendo que os alunos com mais de 15 anos são submetidos a um exame de admissão; Canto (sexo masculino) – mínimo de 16 anos, máximo de 25 anos; Canto (sexo feminino) – mínimo de 14 anos, máximo de 24 anos; Piano, rabeça e violeta – máximo de 18 anos; Harpa e violoncelo – máximo de 20 anos; Contrabaixo, flauta, instrumentos de palheta e de metal, e harmonia – máximo de 22 anos; Órgão, contraponto e composição – máximo de 25 anos. Obs! Estas disposições não se aplicam aos músicos militares. Arte dramática (sexo masculino) – mínimo de 15 anos e máximo de 24 anos; Arte dramática (sexo feminino) – mínimo de 14 anos e máximo de 23 anos. Obs! Aos alunos de canto teatral é dispensado o limite etário aqui indicado dado que a frequência do curso de arte dramática é obrigatória para estes alunos.
Decreto de 22 de Maio de 1911	Arte de Representar (sexo masculino) – mínimo de 14 anos e máximo de 25 anos; Arte de Representar (sexo feminino) – mínimo de 13 anos e máximo de 23 anos.
Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919	Solfejo – máximo de 20 anos, sendo que os alunos com mais de 15 anos estão sujeitos a um exame prévio especial; Canto (sexo masculino) – mínimo de 16 anos, máximo de 20 anos; Canto (sexo feminino) – mínimo de 16 anos, máximo de 24 anos; Piano, violino e violoncelo – máximo de 20 anos; Harpa – máximo de 23 anos; Órgão – máximo de 24 anos; Violeta, contrabaixo, instrumentos de sopro e composição – máximo de 25 anos; Virtuosidade (piano, violino e violoncelo) – máximo de 29 anos; Instrumentação e leitura de partituras – máximo de 33 anos; Regência de orquestra – máximo de 35 anos. Observações: a) Os músicos do exército e da armada são dispensados dos limites etários estabelecidos em solfejo e nos cursos de instrumento de sopro; b) Os candidatos aos cursos de canto e especialmente ao de canto teatral, dotados de excepcionalíssimas aptidões vocais, estão isentos dos limites etários aqui estabelecidos.
Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930	Solfejo – máximo de 19 anos de idade; Canto (sexo masculino) – mínimo de 18 anos, máximo de 22 anos; Canto (sexo feminino) – mínimo de 16 anos, máximo de 24 anos;

prática já existente de se examinar os candidatos à primeira matrícula (Cfr. Regulamento Especial da Escola de Música do Conservatório Real de Lisboa, *in* Rosa, 1999: 257-63; & *Diário de Lisboa* n.º 178, de 10 de Agosto de 1865).

Piano, violino e violoncelo – máximo de 20 anos;

Composição e restantes instrumentos – máximo de 25 anos.

Obs! Os músicos do exército e da armada são dispensados dos limites etários estabelecidos em solfejo e nos cursos de instrumento de sopro.

Teatro – mínimo de 14 anos e máximo de 25 anos;

Dança – mínimo de 9 anos e máximo de 22 anos.

Ilustração 20 – Limites etários estabelecidos para a primeira matrícula no Conservatório de Lisboa pelas reformas de 1890 a 1930.

De facto, se analisarmos as idades médias relativas às primeiras matrículas³⁶⁷ efectuadas nas disciplinas de solfejo, piano, e violino³⁶⁸ (Cfr. Ilustração 21), verificamos que estas são mais elevadas do que seria pressuposto pela ideia de precocidade expressa no preâmbulo do Decreto-Lei n.º 310/83 de 1 de Julho, ou de acordo com as definições caracterizadoras, a este nível, do *paradigma tradicional* (Cfr. Capítulo 1.2.). No entanto, se esta análise for enquadrada a par de uma análise dos respectivos desvios padrões, poderemos chegar a algumas considerações que, não apontando para a existência inequívoca de uma efectiva precocidade,

³⁶⁷ Considero como sendo primeiras matrículas todas aquelas que são efectuadas no 1.º ano de uma determinada disciplina, pelo que estas incluem eventuais repetências verificadas num mesmo ano.

³⁶⁸ O mesmo poderia ser verificado em relação aos restantes cursos de instrumento ministrados neste Conservatório (Cfr. Apêndices III a XI). Contudo, por razões de ordem prática, limito esta análise às três disciplinas musicais que, de uma forma continuada, apresentam o maior número de alunos matriculados, tornando assim possível a construção sustentada de séries quantitativas em todo o período temporal aqui considerado (de 1840 a 1961). Relativamente ao ensino da dança, para o qual hoje também se associa a necessidade de uma aprendizagem precoce, o número reduzido de alunos inscritos ao longo de todo o período histórico aqui considerado, assim como o facto de esta área de formação artística nem sempre ter existido no Conservatório de Lisboa, torna unicamente possível uma análise parcelar desta realidade. Mesmo assim, é possível verificar que, à excepção dos anos lectivos de 1840-1841 e de 1855-1856, as idades médias relativas a primeiras matrículas não são coincidentes com a ideia de precocidade expressa pelo preâmbulo do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho:

- **Ano lectivo de 1840-1841:** idade média de 9,5 anos com um desvio padrão de 2,431;
- **Ano lectivo de 1855-1856:** idade média de 8,6 anos com um desvio padrão de 3,129;
- **Ano lectivo de 1915-1916:** idade média de 12,3 anos com um desvio padrão de 2,053;
- **Ano lectivo de 1930-1931:** idade média de 15,6 anos com um desvio padrão de 4,458;
- **Ano lectivo de 1945-1946:** idade média de 14,9 anos com um desvio padrão de 4,122;
- **Ano lectivo de 1960-1961:** idade média de 14,5 anos com um desvio padrão de 4,526.

ALUNOS COM FREQUÊNCIA															
Ano lectivo	Solfejo / Rudimentos					Piano					Violino / Rabeca				
	Idade média			n	DP	Idade média			n	DP	Idade média			n	DP
	M	F	M+F			M	F	M+F			M	F	M+F		
1840 - 1841	15,4	13,7	15,0	85	3,985	17,7	24,0	18,3	12	4,137	19,3	---	19,3	7	4,348
1855 - 1856	13,5	12,1	13,1	37	4,224	17,8	15,8	16,5	13	3,643	15,7	---	15,7	7	3,546
1870 - 1871	14,9	12,8	13,7	54	4,746	15,0	14,8	14,8	34	4,079	14,1	---	14,1	8	1,808
1885 - 1886	13,4	13,0	13,1	51	4,715	15,5	14,4	14,5	28	3,144	16,0	---	16,0	1	---
1900 - 1901	14,5	12,1	12,4	28	2,987	17,2	13,3	13,7	54	3,073	14,1	14,5	14,3	21	2,477
1915 - 1916	13,0	13,1	13,1	178	2,442	14,7	14,1	14,1	112	2,450	14,3	14,8	14,6	39	2,691
1930 - 1931	14,1	13,5	13,6	138	2,571	17,1	14,3	14,8	107	2,616	15,9	15,9	15,9	18	2,374
1945 - 1946	15,0	13,6	14,0	24	2,493	14,0	15,3	15,1	8	1,885	15,5	21,0	17,3	3	3,512
1960 - 1961	17,0	14,4	15,7	43	4,018	22,9	16,0	22,1	17	5,483	23,4	---	23,4	9	4,586

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA															
Ano lectivo	Solfejo / Rudimentos					Piano					Violino / Rabeca				
	Idade média			n	DP	Idade média			n	DP	Idade média			n	DP
	M	F	M+F			M	F	M+F			M	F	M+F		
1840 - 1841															
1855 - 1856															
1870 - 1871	15,4	14,8	15,0	25	4,178	---	13,6	13,6	10	2,675	---	---	---	---	---
1885 - 1886	12,9	11,9	12,0	187	2,976	14,0	13,7	13,7	85	2,752	16,0	---	16,0	1	---
1900 - 1901	---	20,0	20,0	1	---	---	14,8	14,8	10	1,814	---	---	---	---	---
1915 - 1916	13,2	12,5	12,5	429	2,912	15,0	13,9	14,0	295	3,156	17,3	16,7	17,1	9	4,314
1930 - 1931	13,8	14,1	14,0	319	3,277	18,0	15,4	15,6	210	4,089	16,7	17,0	16,8	12	4,282
1945 - 1946	13,3	13,6	13,6	182	2,908	14,3	15,7	15,5	103	3,369	17,7	---	17,7	3	4,163
1960 - 1961	17,5	13,8	15,1	152	6,030	18,8	15,3	16,3	64	6,100	20,0	12,4	14,6	7	5,940

Legenda

DP – Desvio padrão relativo às idades médias de ambos os sexos.

Observações

- À exceção do ano lectivo de 1840-1841, os valores indicados dizem unicamente respeito ao 1.º ano/classe destas três disciplinas.
- No ano lectivo de 1840-1841, na disciplina de rudimentos inclui-se os dezassete alunos do 1.º termo da escola de música para os quais não vem indicada a respectiva disciplina frequentada.
- No ano lectivo de 1900-1901, as idades médias referidas para os alunos sem frequência carecem de fiabilidade dado o muito elevado número de alunos para os quais não foi possível determinar a respectiva idade.
- O número total de alunos indicado (*n*) diz respeito exclusivamente àqueles para os quais foi possível determinar a respectiva idade.

Ilustração 21 – Idades médias de primeira matrícula dos alunos, com e sem frequência, do Conservatório de Lisboa.

demonstram pelo menos alguma eficácia em relação aos limites etários estabelecidos para as primeiras matrículas nestas três disciplinas (Cfr. Ilustração 20), sendo que tal facto tornar-se-á ainda mais relevante se o enquadrarmos na crescente procura de formação existente nesta área entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX. Assim, ao nível da disciplina de rudimentos e solfejo, verifica-se que, existindo uma idade média de primeira

matrícula mais ou menos estável ao longo de todo um período de tempo considerável³⁶⁹, o respectivo desvio padrão decresce na medida em que existe o estabelecimento de limites etários máximos³⁷⁰ e, de uma forma talvez ainda mais importante, na medida em que existe um crescimento muito significativo da procura por este tipo de formação³⁷¹. Algo de semelhante tenderá também a acontecer nas disciplinas de piano e de violino³⁷², as quais por vezes tendem a apresentar médias de idade mais elevadas ao nível dos alunos com frequência do que ao nível dos alunos sem frequência matriculados num mesmo ano lectivo. Considero ainda como sendo bastante significativo, o facto de os desvios padrões³⁷³, encontrados em cada uma destas três disciplinas, atingirem os seus valores mais altos no ano lectivo de 1960-1961, algo que poderá denotar uma tentativa de angariação de alunos em escalões etários mais elevados³⁷⁴, tentando assim fazer face às críticas em torno da tese de culpabilidade do Conservató-

³⁶⁹ Relativamente aos alunos com frequência, refiro-me concretamente aos anos lectivos de 1855-1856 a 1945-1946, sendo que, relativamente aos alunos sem frequência, refiro-me especificamente aos anos lectivos de 1885-1886 a 1945-1946, excepção feita do ano lectivo de 1900-1901, em virtude da média etária aí indicada dizer unicamente respeito a uma única aluna de um total de cento e oitenta e um alunos inscritos de ambos os sexos (Cfr. Apêndice VII: Alunos sem frequência por idade e sexo).

³⁷⁰ Os quais são estabelecidos pela primeira vez pelo Decreto de 13 de Janeiro de 1898.

³⁷¹ Ao nível dos alunos com frequência matriculados no Conservatório de Lisboa, assistimos a um crescimento muito acentuado de matrículas entre os anos lectivos de 1885-1886 e de 1930-1931, passando de um total de duzentos e trinta e um alunos para um total de mil cento e sessenta e dois alunos, sendo que, ao nível dos alunos sem frequência, esse crescimento se dá entre os anos lectivos de 1870-1871 e de 1915-1916, de um total de cinquenta e sete alunos para um total de mil duzentos e trinta e um alunos (Cfr. Ilustração 3).

³⁷² Contudo, esta análise não poderá deixar de ser em parte superficial dada a enorme variabilidade existente ao nível do número de alunos aqui considerados (n) em cada um destes nove anos lectivos (Cfr. Ilustração 21).

³⁷³ Indicando o desvio padrão o grau de dispersão de uma amostra em torno da sua média, o seu valor mais elevado corresponde a uma maior heterogeneidade dos valores assumidos pela variável considerada.

³⁷⁴ Comprovativo desta tendência de angariação de alunos em escalões etários mais elevados, é a afirmação de que, “atendendo à estreiteza (...) [do limite de 19 anos estabelecido para ingresso neste Conservatório pelo artigo 37.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930], revelada pela experiência de muitos anos da sua vigência, propôs esta Direcção a Sua Excelência o Ministro o seu alargamento para [os] 25 anos, o que foi autorizado.” (Ofício do Conservatório Nacional de 2

rio Nacional no decréscimo de alunos verificado na sua secção de música desde o início da década de 1930, atribuindo essa culpa “...à insuficiência do corpo docente, «formado por escolha e sob influência de um critério pessoal».” (Cruz, 1959: 1).

Um outro aspecto importante a considerar, ao nível de uma análise efectuada em torno deste eixo de precocidade, diz respeito à ideia de que “...as crianças mais dotadas devem receber desde muito cedo ensino específico de música e de dança a fim de terem mais probabilidades de, com menos esforço, lograrem êxito numa carreira profissional.” (Perdigão, 1981: 289-90). Desta forma, torna-se relevante averiguar em que medida existe uma relação efectiva entre as variáveis «idade» e «aproveitamento», uma vez que, a ser verdade a afirmação aqui referida, dever-se-á encontrar uma relação inversamente proporcional entre estas duas variáveis, i.e., quanto maior for a idade, menor deverão ser as expectativas de aproveitamento destas «crianças mais dotadas»³⁷⁵. Começando por observar as correlações calculadas entre as variáveis «idade» e «aproveitamento»³⁷⁶, relativamente aos alunos matriculados no Conservatório de Lisboa nos anos lectivos de 1870-1871, de 1885-1886, de 1900-1901, de 1915-1916, de 1930-1931, de 1945-1946, e de 1960-1961 (Cfr. Apêndices V a XI), verificamos que estas por vezes tendem a ser negativas, se bem que a sua expressão seja, na maioria dos casos, pouco significativa, i.e., que não se verifica a condição de $r < -0,316$ ($r^2 > 10\%$)³⁷⁷. A este respeito, a única excepção encontrada digna de nota, diz respeito aos alunos sem frequência da secção de música do Conservatório Nacional, que se matriculam durante o ano lectivo de 1945-1946, para os quais praticamente todas as correlações indicadas são significativas face

de Setembro de 1970, *in* CN, *Dossier 9-B*).

³⁷⁵ A tal relação corresponderá um índice de correlação negativo.

³⁷⁶ O «aproveitamento» aqui considerado diz respeito às classificações obtidas em frequência e/ou em exame.

³⁷⁷ Este valor de $r < -0,316$ ($r^2 > 10\%$) é de carácter arbitrário, servindo aqui meramente para efeitos analíticos, pois permite-me considerar como sendo unicamente relevantes as correlações entre as variáveis «idade» e «aproveitamento» em que pelo menos 10% da sua variância seja derivada de uma causa comum, atribuindo o restante valor – i.e., $0 \geq r \geq -0,316$ ($r^2 \leq 10\%$) –, ao acaso e a eventuais margens de erro (a este propósito, ver a nota seguinte). Contudo, refira-se que a causa de uma eventual relação não é aqui de todo explicada, uma vez que uma correlação não demonstra qualquer tipo de relação causal, mas somente a existência de uma relação entre as variâncias de duas variáveis. Assim, tanto pode ser a variável «idade» a provocar uma variação ao nível da variável «aproveitamento», como pode ser ao contrário, como pode ser ainda uma terceira variável a provocar uma variação em simultâneo destas duas variáveis.

ao critério acima definido, i.e., que $r < -0,316$ ($r^2 > 10\%$). De facto, à excepção do 1.º e 2.º anos de português e de solfejo, todas as correlações referidas para estes alunos são significativas face a este critério, chegando a apresentar valores tão elevados quanto $r = -0,806$ ($r^2 = 64,9\%$) – para o 3.º ano do curso geral de violino –, $r = -0,748$ ($r^2 = 56,0\%$) – para o 5.º ano do curso geral de piano –, ou $r = -0,549$ ($r^2 = 30,1\%$) – para o 1.º ano de acústica e história da música (Cfr. Apêndice X: Correlações relativas a alunos sem frequência). Tais factos indicam a provável existência de uma outra variável responsável, pelo menos em parte, pela relação aqui encontrada entre as variáveis «idade» e «aproveitamento», pois só assim se explicará as correlações bastante distintas encontradas nos restantes casos³⁷⁸.

Por outro lado, refira-se que parte destas correlações limitam-se a comparar as idades referidas pelos registos de matrícula com as classificações de frequência obtidas por estes alunos³⁷⁹. Exceptua-se, é claro, para além dos anos lectivos de 1870-1871, de 1885-1886, e de 1900-1901, o ano lectivo de 1915-1916, para o qual expressamente indico as correlações calculadas em função do aproveitamento obtido em frequência e em exame (Cfr. Apêndice VIII). No entanto, as únicas correlações significativas face ao critério definido – i.e., que $r < -0,316$ ($r^2 > 10\%$) –, encontradas para os exames realizados no ano lectivo de 1915-1916, dizem res-

³⁷⁸ De uma forma geral, há que referir o facto de à partida ser expectável encontrar correlações de valor negativo entre as variáveis «idade» e «aproveitamento», uma vez que as desistências de alunos – contabilizadas aqui como sendo reprovações –, ocorrem mais provavelmente entre alunos mais velhos dado estes tenderem a se dispersar mais facilmente por um maior número de actividades.

³⁷⁹ Isto é o que acontece para os anos lectivos de 1930-1931, de 1945-1946, e de 1960-1961, nos quais o aproveitamento considerado diz basicamente respeito às classificações de frequência. Neste domínio há que considerar dois momentos distintos: um primeiro momento, até à entrada em vigor da reforma operada pelos Decretos de 24 de Outubro e de 22 de Novembro de 1901, em que são realizados exames em todos os anos e em todas as disciplinas ministradas no Conservatório de Lisboa – o que me permite correlacionar as idades exclusivamente com as classificações obtidas em exame (Cfr. Apêndices V a VII) –, e um segundo momento – que, no caso concreto, se reflecte para os dados obtidos relativamente aos anos lectivos de 1915-1916, de 1930-1931, de 1945-1946, e de 1960-1961 –, no qual são efectuados exames unicamente no término de cada um dos diversos ciclos de aprendizagem. Para agravar ainda mais esta situação, no arquivo do Conservatório de Lisboa não me foi possível localizar as pautas de exame relativas aos anos lectivos de 1930-1931, de 1945-1946, e de 1960-1961, limitando-se a informação obtida para estes anos lectivos a ser aquela que consta dos respectivos registos de matrícula, mapas de frequência, ou registos de frequência.

peito ao 3.º ano do curso superior de piano³⁸⁰ – com $r = -0,360$ ($r^2 = 13,0\%$) –, e ao 1.º ano do curso especial de bailarinas³⁸¹ – com $r = -0,504$ ($r^2 = 25,4\%$). Assim, procurando ir um pouco mais além, no sentido de conhecer a efectiva representação histórica da afirmação proferida por Perdigão (1981) sobre a existência de uma relação inversamente proporcional entre as variáveis «idade» e «aproveitamento» – o que pressupõe a adopção de um critério que possa ser igualmente válido para os alunos com e sem frequência, permitindo assim o estabelecimento de uma comparação entre estas duas categorias de alunos –, procurei, tanto quanto possível, privilegiar a análise efectuada em função das classificações obtidas em exame. Acontece que, se por um lado, entre os anos lectivos de 1870-1871 e 1915-1916, as classificações por mim recolhidas diziam em grande parte respeito aos exames realizados – sem que estas suportassem, de uma forma inequívoca, a relação referida por Perdigão (1981) –, faltava-me saber se tal constatação continuaria a ser verdade durante os anos lectivos seguintes, uma vez que para estes as classificações de que dispunha diziam basicamente respeito à frequência dos alunos³⁸².

Na procura de uma solução para esta questão, adoptei ainda um outro critério: tomar

³⁸⁰ Não posso deixar de salientar as correlações próximas de zero obtidas nos exames do 3.º e 5.º anos do curso geral de piano, e no exame do 2.º ano de rudimentos, efectuados pelos alunos sem frequência neste ano lectivo de 1915-1916, ao mesmo tempo que encontramos uma correlação elevada, mas de carácter positivo – i.e., de $r = 0,361$ ($r^2 = 13,1\%$) –, no exame do 3.º ano do curso geral de rabeça (Cfr. Apêndice VIII: Correlações relativas a alunos sem frequência). Uma situação semelhante ocorre neste mesmo ano lectivo com os exames dos alunos com frequência, onde a maioria das correlações encontradas são próximas de zero, e onde, no exame de italiano, encontramos também uma correlação elevada, mas de carácter positivo (Cfr. Apêndice VIII: Correlações relativas a alunos com frequência).

³⁸¹ Não me é possível considerar como sendo significativa a elevada correlação encontrada para o 2.º ano do curso de cenografia e de decoração teatral – com $r = -0,956$ ($r^2 = 91,4\%$) –, uma vez que esta se deve em grande parte aos critérios definidos para efeitos de cálculo (Cfr. Apêndice VIII: Correlações relativas a alunos).

³⁸² Acontece que não me foi possível localizar, no arquivo do Conservatório Nacional, as pautas dos exames realizados no ano lectivo de 1930-1931, pelo que tomo como base de referência para a análise à frente efectuada os resultados dos exames realizados no ano lectivo imediatamente a seguir, i.e., do ano lectivo de 1931-1932. Relativamente aos anos lectivos de 1945-1946 e de 1960-1961, nada me foi possível fazer em virtude de o ano lectivo de 1936-1937 ter sido o último para o qual me foi possível localizar as respectivas pautas de exame.

como base fundamental de análise o curso de piano. Tal critério deve-se, por um lado, ao facto de este curso ter sido regra geral aquele que tem tido o maior número de alunos inscritos, e, por outro lado, de os exemplos referidos ao nível da precocidade serem normalmente relativos a pianistas – como é o caso de Viana da Mota, que realiza o seu primeiro exame no

	<i>n</i>	<i>r</i>	<i>r</i> ²	Idade		Exame	
				M	DP	M	DP
3.º ano do Curso Superior	51	-0,569	32,4%	21,020	3,203	17,510	1,804
6.º ano do Curso Geral (alunos com frequência)	40	-0,406	16,5%	18,525	2,837	13,475	1,867
6.º ano do Curso Geral (alunos sem frequência)	127	-0,252	6,4%	17,651	2,965	12,722	2,233
3.º ano do Curso Geral (alunos com frequência)	53	-0,401	16,1%	15,472	2,044	12,453	1,907
3.º ano do Curso Geral (alunos sem frequência)	248	-0,170	2,9%	15,415	2,716	12,145	2,192

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Não foram considerados os casos de alunos que faltaram ao respectivo exame ou para os quais não se encontra apurada a respectiva idade;
- Aos alunos em que conste a menção de «Adiado», para efeitos de cálculo da respectiva correlação, foi atribuída a classificação de 9 Valores.
- Aos alunos em que conste a menção de «Desistiu», para efeitos de cálculo da respectiva correlação, foi atribuída a classificação de 8 Valores.

Ilustração 22 – Correlações entre as idades e as classificações obtidas nos exames de piano realizados no ano lectivo de 1931-1932.

Conservatório Real de Lisboa com apenas 7 anos de idade –, e de a própria Madalena Perdigão³⁸³, autora da afirmação aqui em análise, ser pianista de formação. Assim, tomando por base as correlações encontradas entre as idades e as classificações obtidas nos exames de piano durante o ano lectivo de 1931-1932 (Cfr. Ilustração 22), verificamos a existência maioritária de uma relação significativa, entre estas duas variáveis, face ao critério acima adoptado – i.e., de que $r < -0,316$ ($r^2 > 10\%$) –, o que, contrastando com os resultados obtidos em anos

³⁸³ Maria Madalena Bagão da Silva Biscaia de Azeredo Perdigão, nasce a 28 de Abril de 1923, na Figueira da Foz, e morre a 5 de Dezembro de 1989, em Lisboa. Conclui, no Instituto de Música de Coimbra, o 6.º ano do curso geral de piano (no final ano lectivo de 1936-1937) e o 3.º ano do curso superior de piano (no final do ano lectivo de 1947-1948). Em 1944 licencia-se em Matemática pela Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra, onde conhece o futuro Ministro da Educação Nacional, José Veiga Simão, o qual a nomeará como presidente da Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico em Setembro de 1971, após a colocação do Conservatório Nacional em regime de experiência pedagógica ao abrigo do Decreto-Lei n.º 47587, de 10 de Março de 1967.

lectivos anteriores (Cfr. Apêndices V a VIII), parece aparentemente confirmar a ideia expressa por Perdigão (1981), relativa à existência de uma relação inversamente proporcional entre as variáveis «idade» e «aproveitamento». Tal constatação assume ainda uma maior relevância se considerarmos que, por exemplo, as correlações obtidas para os exames de italiano, de português e de francês, neste mesmo ano lectivo, variam entre -0,086 e 0,157 ($r^2 \leq 2,5\%$), o que indicia a não existência de qualquer tipo de relação significativa entre estas duas variáveis. No entanto, penso que, através de uma análise mais cuidada à distribuição dos resultados apresentados pela Ilustração 22, é nos possível verificar que tal relação não corresponde a uma efectiva relação de causa e efeito entre as variáveis «idade» e «aproveitamento» – algo que se encontra subjacente à afirmação proferida por Perdigão (1981) –, mas sim que a causa de tal relação está numa terceira variável, pois destacam-se claramente três patamares distintos, ao nível destas correlações, consoante se se tratam de alunos com ou sem frequência³⁸⁴, ou de alunos do 3.º ano do curso superior de piano³⁸⁵. Desta forma, se considerarmos as incongruências encontradas ao nível das correlações existentes, em cada um dos anos lectivos anteriormente considerados (Cfr. Apêndices V a VIII), entre as variáveis «idade» e «aproveitamento», concluímos que as correlações significativas aqui encontradas são o produto de uma construção efectuada em torno de factores exógenos a estas mesmas duas variáveis. É certo que a afirmação proferida por Perdigão (1981) restringe o efeito benéfico desta mesma precocidade às «crianças mais dotadas». Contudo, a inexistência de uma definição clara e objectiva do que é uma «criança mais dotada» – permitindo assim afirmar que a falta desta correlação significativa advém sempre do facto de os alunos considerados não serem «crianças dotadas» –, mais não demonstra do que uma possível contingência histórica em torno de uma tal afirmação, pois esta acaba por não ser mais do que a expressão de uma crença que não se encontra baseada em qualquer tipo de constatação empírica e objectiva.

³⁸⁴ Um dos patamares é constituído pelos exames do 3.º e 6.º ano do curso geral de piano dos alunos sem frequência – respectivamente com $r = -0,170$ ($r^2 = 2,9\%$) e com $r = -0,252$ ($r^2 = 6,4\%$) –, e o outro é constituído pelos exames do 3.º e 6.º ano do curso geral de piano dos alunos com frequência – respectivamente com $r = -0,401$ ($r^2 = 16,1\%$) e com $r = -0,406$ ($r^2 = 16,5\%$).

³⁸⁵ O terceiro patamar é constituído pelos exames do 3.º ano do curso superior de piano – com $r = -0,569$ ($r^2 = 32,4\%$) –, o qual à data é exclusivamente efectuado por alunos com frequência.

3.2.3. O EIXO DAS PRÁTICAS CURRICULARES

Perdigão (1981) considera como sendo uma das características específicas do ensino artístico – a par da necessidade de um encaminhamento precoce para a profissão –, o facto de este exigir “...da parte do professor uma grande atenção e disponibilidade relativamente a cada aluno”³⁸⁶ (Perdigão, 1981: 291). Daí que este necessite de “...praticamente um professor por aluno”³⁸⁷ (Perdigão, 1981, 292), facto que torna “...o ensino artístico de qualidade (...) [num] ensino caro.” (Perdigão, 1981: 294). No entanto, apesar de algumas das características específicas do ensino artístico referidas por Perdigão (1981), corresponderem à situação hoje em dia existente em Portugal nas escolas de ensino vocacional artístico – nomeadamente nas escolas de ensino vocacional de música, onde os instrumentos musicais são ensinados numa relação de aula individualizada, i.e., um professor, um aluno –, estas não parecem ter sido nem a realidade existente no nosso país ao longo de todo o século XIX e de parte do século XX, nem a realidade existente noutros países – mesmo quando reportado à actualidade –, onde existe o recurso, mesmo que pontual, a aulas colectivas de instrumento, ou, pelo menos, a aulas de instrumento leccionadas a pequenos grupos de alunos³⁸⁸. Desta forma, procurando sistematizar todo um conjunto de evidências históricas em torno do recurso a práticas não individualizadas de ensino musical, encontramos algumas referências que nos apontam no sentido de ter havido o recurso, num dado momento, a práticas de ensino mútuo. De facto, tal acontece não só nos Conservatórios Italianos, nos quais se recorria ao “...sistema dos matri-cellì” (Barbier, 1991: 58), onde os alunos “...trabalhavam (...) [juntos] numa grande sala comum (...) [em que] sete ou oito cravistas rivalizavam com numerosos instrumentos de corda, e, em trinta ou quarenta que se exercitavam, apenas (...) [se viam] dois que executavam a

³⁸⁶ Esta ideia de individualização, ao nível do ensino artístico, não deixa de ser um reflexo tardio do culto do «eu», o qual constitui – a par da liberdade formal e temática, e do predomínio dos sentimentos sobre a razão –, um dos aspectos caracterizadores do Romantismo.

³⁸⁷ Nesta passagem, Perdigão (1981) refere-se especificamente ao ensino de instrumentos musicais, os quais, segundo ela, exigirão uma relação individualizada professor/aluno.

³⁸⁸ Esta é a realidade existente na Flandres belga, onde, desde o início da década de 1990, são leccionadas turmas constituídas por dois a quatro alunos de instrumento consoante o seu grau de adiantamento. A cada uma destas turmas corresponde um horário semanal de uma hora. Algo de semelhante ocorrerá também em algumas escolas holandesas, onde “depending on the instrument, level of the student, and the policy of the music school, lessons are conducted in groups or on individual basis.” (AAVV, 1999).

mesma peça”³⁸⁹ (Barbier, 1991: 59), como acontece no Conservatório de Lisboa, onde “os alumnos mais adiantados (...) [são] promovidos a decuriões para ajudar, sob a direcção de seu respectivo Professor, o ensino dos outros.” (Conservatório Geral de Arte Dramática, 1839: 3).

Por outro lado, não existe aqui qualquer tipo de diferença, ao nível didáctico-pedagógico, entre o ensino de um instrumento musical e o ensino de uma outra matéria teórica ou prática: é que, por exemplo, o regulamento especial da escola de música do Conservatório Real de Lisboa (Cfr. Rosa, 1999: 257-63) determina expressamente, no seu artigo 26.º, que “o número d'Alumnos para cada classe é o de doze”, não fazendo qualquer tipo de distinção quanto ao tipo de matéria aí leccionada. É, pois, neste aspecto, bastante distinto da situação hoje em dia existente nas escolas de ensino vocacional de música – situação esta que corresponde, no seu essencial, às características de «especificidade» referidas por Perdigão (1981) –, em que existe uma diferença substancial entre as disciplinas teóricas e a de instrumento musical ao nível do número de alunos por professor/hora, e onde é bastante frequente os alunos de instrumento receberem uma lição individual de uma hora semanal, enquanto que, para as disciplinas teóricas, encontramos turmas constituídas por diversos alunos, e cujo horário pode variar entre uma a três horas semanais³⁹⁰. De facto, pelo que me foi possível constatar através da pesquisa documental efectuada (Cfr. Capítulo 3.1.), ao longo de todo o século XIX, as aulas de instrumento terão funcionado basicamente de uma forma colectiva³⁹¹, com um

³⁸⁹ Isto segundo uma descrição de Burney (1921) datada da segunda metade do século XVIII.

³⁹⁰ No plano de estudos do curso complementar de música em regime supletivo, constante do Mapa II anexo ao Despacho n.º 76/SEAM/85, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 9 de Outubro, surge a seguinte indicação relativa ao número de alunos por turma: Formação Musical, de 6 a 11 alunos por turma de duas horas semanais; Análise, de 6 a 11 alunos por turma de duas horas semanais; Técnicas de Composição, de 3 a 6 alunos por turma de uma hora semanal; Prática ao Teclado, de 2 a 3 alunos por turma de uma hora semanal; Instrumento Principal, Técnica Vocal, e Instrumento de Tecla, 1 aluno por turma de uma hora semanal cada. As disciplinas de Acústica Musical, História da Música, Coro/Orquestra, e Italiano, não têm aqui qualquer indicação relativa ao seu número de alunos por turma. Refira-se que esta indicação do número de alunos por turma só aparece ao nível dos cursos ministrados em regime supletivo, não surgindo ao nível dos cursos de música ministrados em regime integrado ou articulado (Cfr. Portaria n.º 294/84, de 17 de Maio; Portaria n.º 725/84, de 17 de Setembro; Despacho n.º 65/SERE/90, publicado na II.ª Série do *Diário da República* de 23 de Outubro; Portaria n.º 1196/93, de 13 de Novembro; & Portaria n.º 421/99, de 8 de Junho).

³⁹¹ Apesar de nunca ser afirmado, de uma forma explícita, o carácter colectivo destas aulas – carácter

horário semanal constituído por sete horas e meia. Este horário semanal era dividido em três lições de duas horas e meia cada, às quais todos os alunos da respectiva aula, secção, ou sub-secção, deveriam estar presentes. No entanto, a partir das duas últimas décadas do século XIX, começam a surgir os primeiros sinais de mudança, os quais têm o seu primeiro impacto ao nível da aula de piano. Assim, uma das primeiras mudanças a ser observada consiste no facto de, durante o ano lectivo de 1885-1886, para um número praticamente idêntico de alunos, assistirmos à divisão da aula de piano em nove secções – e não em seis como acontecia durante o ano lectivo de 1870-1871 –, secções estas que passam a ser constituídas por um horário de duas lições semanais – e não de três lições semanais como era até aqui a norma –, de duas horas e meia cada³⁹².

Apesar de, durante o ano lectivo de 1900-1901, irmos de novo encontrar, ao nível das aulas de piano, um horário constituído por três lições semanais de duas horas e meia cada, segundo uma ordem datada de 26 de Outubro de 1894, somos informados que, durante o ano lectivo de 1894-1895, “o serviço dos professores de piano do Conservatorio Real de Lisboa será elevado a quatro lições por semana, com a duração de duas horas cada uma, do que resulta mais meia hora de serviço.”³⁹³ (Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008). Esta mesma ordem continua, dizendo:

Artigo 3.º Cada secção não poderá ter mais de 8 alumnos effectivos, no curso geral, e 7 no curso complementar³⁹⁴.

este que por si só não implica a adopção de um método simultâneo, pois os alunos podem estar todos presentes numa mesma sala de aula, apesar de serem alvo de uma atenção individualizada por parte do respectivo professor, o que nos coloca perante a utilização de um método individual (Cfr. Lesage, 1999) –, esta constatação não deixa de estar subjacente àquilo que resulta da análise por mim efectuada à documentação existente no arquivo do Conservatório de Lisboa e às suas diversas leis orgânicas.

³⁹² Refira-se que o rácio de alunos por hora se mantém basicamente inalterado, sendo de 0,47 alunos/hora no ano lectivo de 1870-1871, e de 0,50 alunos/hora no ano lectivo de 1885-1886.

³⁹³ Tal organização didáctico-pedagógica vai voltar a ser de novo encontrada no Conservatório de Lisboa a partir do ano lectivo de 1911-1912, passando todos os professores da sua secção musical a ter a seu cargo duas turmas com duas lições semanais de duas horas cada.

³⁹⁴ O que mantém um rácio de alunos por hora muito semelhante àquela já encontrado nos anos lectivos de 1870-1871 e de 1885-1886, respectivamente de 0,50 alunos/hora no curso geral de piano, e de 0,57 alunos/hora no curso complementar de piano.

§ 1.º Alem d'este numero de alumnos, poderão assistir ás lições a cargo dos professores os alumnos que forem leccionados pelos decuriões conforme o artigo 9.º.

§ 2.º Os alumnos leccionados pelos decuriões não teem direito ás lições dos professores, mas poderão ser chamados á lição³⁹⁵ na falta de qualquer dos alumnos effectivos.

(...)

Artigo 7.º Todas as vezes que o numero de alumnos matriculados for superior ao que determina o artigo 3.º serão nomeados monitores ou decuriões escolhidos d'entre os alumnos mais adiantados, sob proposta e responsabilidade dos respectivos professores.

(...)

Artigo 9.º A cada decurião não poderá ser exigida mais de uma hora de serviço em cada dia, e terá a seu cargo apenas uma sub-secção de 4 alumnos, a quem dará lição duas vezes por semana.

(Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008)

Esta ordem refere ainda que “poderá ser permittido (...) [a estes] professores leccionarem no mesmo dia as duas secções a seu cargo, quando assim o requirem e não resulte [dai] inconveniente”, sendo que, no entanto, “o professor [que] utilizar (...) [tal] permissão (...) deverá estar presente em cada uma das secções as duas horas uteis indicadas (...) e comprovará a sua presença assignando o ponto de entrada e sahida para cada uma das diferentes secções podendo fazer um intervallo para descanso.” (Ordem n.º 22, *in* IHE, lv. A1008).

Uma das primeiras referências, ao nível das diversas leis orgânicas que regem o Conservatório de Lisboa durante os séculos XIX e XX, que se encontra em torno da ideia de que uma formação musical especializada deve ser ministrada em regime de ensino individualizado, consiste na afirmação de que “nas aulas cuja base pedagógica haja de ser o ensino individual³⁹⁶ limita-se a oito o número de alunos em cada turma. Desta maneira, o tempo de lição directamente recebida fica de meia hora por semana, mais do que na quasi totalidade dos conservatórios estrangeiros.” (Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919: preâmbulo). Assim, a organização didáctico-pedagógica do ensino musical ministrado neste Conservatório passará a ter como base a noção de turma, para a qual se estabelecem limitações quantitativas ao nível do número máximo de alunos que se podem nesta inscrever. Este número máximo de alunos

³⁹⁵ A utilização desta formulação poderá denotar a utilização de um método individual (Cfr. Lesage, 1999).

³⁹⁶ As quais não se limitam exclusivamente às aulas de instrumento, mas que abrangem ainda as aulas de solfejo e de composição (Cfr. Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art. 36.º).

por turma vai variar consoante se trate de uma aula de instrumento – a qual admite um número máximo de 8 alunos por cada turma de duas horas semanais –, de composição – a qual admite um número máximo de 4, de 8, ou de 12 alunos por cada turma de duas horas semanais, consoante se trate respectivamente do seu grau superior, complementar, ou elementar – e de solfejo – a qual admite um número máximo de 16 alunos por cada turma de duas horas semanais. Quanto às aulas teóricas, “...as turmas serão de uma [só] hora, com o limite máximo de trinta alunos por turma, tendo cada aluno [direito a] duas lições por semana.” (Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919: art. 35.º, § 2.º). Refira-se ainda que, mesmo após a publicação do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930 – o qual revoga a reforma efectuada pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, respectivamente de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919 –, continuar-se-á a aplicar os mesmos princípios aqui descritos, relativos a esta ideia de individualização³⁹⁷, e os quais se reflectirão na organização didáctico-pedagógica adoptada pelos diversos cursos ministrados na secção de música deste Conservatório durante as décadas seguintes.

De acordo com os diversos mapas de frequência consultados no arquivo do Conservatório de Lisboa (Cfr. IHE, cx. 668-9, mç. 1495-500; IHE, cx. 782, mç. 3057; IHE, cx. 783-4, mç. 3064-70; & IHE, cx. 784, mç. 3072), os alunos que frequentam os diversos cursos de música deste Conservatório são, desde o ano lectivo de 1926-1927, divididos por turmas – em termos algo semelhantes ao previsto pelos Decretos n.ºs 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919 –, sendo que, os últimos mapas de frequência onde expressamente constam tais divisões, são os mapas referentes ao ano lectivo de 1940-1941. Por outro lado, nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1943-1944, já não restam quaisquer indicações que nos permitam aferir quanto ao horário e às turmas pelos quais estes alunos se dividiriam. Contudo, esta organização dos alunos por turmas de duas horas – organizadas em duas lições semanais de uma hora cada – ir-se-á manter, pelo menos de uma forma parcial, até ao final do período histórico aqui considerado, se bem que, desde meados da década de 1940, estas estejam reduzidas, ao nível dos cursos de instrumento – nomeadamente ao nível do curso de piano

³⁹⁷ Ao nível desta crença quanto à necessidade de individualização do ensino musical, observe-se o disposto no programa das cadeiras a ministrar aos estagiários do 10.º grupo dos liceus normais, aprovado pela Portaria n.º 7750, de 17 de Janeiro de 1934, onde se refere explicitamente, como sendo conteúdos da cadeira de pedagogia geral da música, a “necessidade do ensino individual da música tendo em vista o desenvolvimento da iniciativa do aluno (...) [e] o ensino colectivo e as suas vantagens para o desenvolvimento da musicalidade dos alunos e do seu sentido rítmico.”

–, a uma média de dois alunos por turma³⁹⁸. Disso mesmo são comprovativos os horários dos professores para o ano lectivo de 1954-1955 (CN, *Documentação avulsa*), assim como um ofício do Conservatório Nacional, datado de 28 de Julho de 1971, onde se diz que “...o curso de Piano tem a duração de 9 anos, devendo o aluno frequentar duas aulas semanais” (CN, *Dossier 9-B*). A principal razão por detrás desta acentuada redução do número de alunos por turma, ficar-se-á provavelmente a dever mais à drástica diminuição do número de alunos matriculados na secção de música deste Conservatório – redução esta que ocorre, ao nível dos alunos com frequência, entre as décadas de 1930 e de 1940 (Cfr. Capítulo 1.1.) –, do que a qualquer tipo de intencionalidade pedagógica no sentido de se aumentar o tempo de lição individual a que cada aluno tem direito. Isto porque, sendo simultâneas estas duas reduções, ao longo de todo o período histórico aqui considerado, não encontrei qualquer tipo de discurso pedagógico que evidencie uma necessidade de se aumentar o tempo individual de lição. Neste mesmo sentido, há ainda que considerar o facto de que seria de esperar que, da redução do número total de alunos inscritos na secção de música deste Conservatório, viesse de alguma forma a resultar uma redução do número de horas leccionadas em regime de acumulação, assim como do número de professores ao serviço desta mesma secção de música. No entanto, tal parece não ser o caso, uma vez que, durante o ano lectivo de 1954-1955, continuam a haver professores que leccionam várias horas em acumulação para além das doze horas semanais a que estão legalmente obrigados (Cfr. CN, *Documentação avulsa*), assim como se tende a manter sensivelmente inalterado o número de professores ao serviço³⁹⁹.

³⁹⁸ Pelo menos é o que se pode concluir das anotações a lápis existentes nos registos de frequência do professor Lourenço Varela Cid, para o ano lectivo de 1945-1946, relativas ao horário dos seus alunos do curso superior de piano (Cfr. IHE, lv. A904).

³⁹⁹ Encontrando-se matriculados na secção de música do Conservatório Nacional, durante o ano lectivo de 1930-1931, um total de 1162 alunos leccionados por 35 professores (Cfr. IHE, cx. 782, mc. 3057), durante o ano lectivo de 1958-1959 encontram-se matriculados, nesta mesma secção, um total de 250 alunos leccionados por 34 professores (Cfr. *Diário do Governo* n.º 102, II.ª Série, de 30 de Abril de 1959). Assim, o número de alunos por professor passa de 33,2 alunos – durante o ano lectivo de 1930-1931 –, para 7,4 alunos – durante o ano lectivo de 1958-1959 –, ao que corresponde uma redução de cerca de quatro vezes e meia.

CONCLUSÕES

Com o presente trabalho pretendi averiguar qual a representação efectiva do discurso relativo à ideia de «especificidade» na realidade histórica existente ao nível do ensino vocacional artístico ao longo dos séculos XIX e XX, e até que ponto as questões ideológicas enformam o discurso produzido pelos diversos actores neste envolvidos. Esta averiguação partiu de uma perspectiva que pretendeu elucidar os mecanismos históricos que sustentam a construção social deste mesmo conceito de «especificidade», o qual, sendo portador de um carácter sobrenatural e mítico, determina, segundo algumas das perspectivas hoje defendidas, a impossibilidade de integração de uma formação que vise a preparação dos profissionais das artes nos esquemas gerais de ensino, aspecto primordial do projecto de reforma do ensino artístico de 1971. Contudo, não se podendo menosprezar os mecanismos de resistência à mudança como sendo um dos factores responsáveis por esta mesma rejeição, foi minha intenção tentar compreender como é que este conceito foi construído nas estruturas ideológicas dos seus actores e em que medida a sua emergência corresponde a um corte conceptual efectivo em relação às práticas até então existentes. De facto, torna-se possível concluir, após tudo aquilo que foi aqui analisado, que, sendo o projecto de reforma do ensino artístico de 1971 uma aplicação entre nós de uma tendência mais geral encontrada em diversos países europeus (Cfr. Ribeiro, 1972), este visa, antes do mais, o dar resposta a um novo desafio decorrente do aumento da escolaridade obrigatória, sem que com isso seja de imediato posto em causa o carácter excepcional das aptidões artísticas. Na verdade, todas as supostas «especificidades» em torno deste tipo de formações, referidas na actualidade pelos detractores daquilo que acabou por resultar deste mesmo projecto de reforma⁴⁰⁰, acabam por se revelar ser o produto de diversas contingências históricas, o que relativiza a sua própria validade universal.

Na realidade, correspondendo este conceito de «especificidade» à re-emergência de diversos mitos em torno de supostas características excepcionais deste tipo de formações, estes vão ser mobilizados num discurso de resistência à mudança quando as propostas apresentadas com o projecto de reforma do ensino artístico de 1971 põem em causa os equilíbrios de poder então estabelecidos. Assim, apesar de se verificar uma progressiva sublimação das ideias de «vocação» e de «talento» – ao ponto de, no articulado do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, já não encontrarmos uma referência explícita a estas ideias –, estas acabarão por ser recuperadas como uma forma de oposição às propostas agora apresentadas, apelando a um carácter supostamente excepcional deste tipo de formações. Algo de semelhante irá acontecer

⁴⁰⁰ Refiro-me concretamente aos Decretos-Lei n.ºs 310/83, de 1 de Julho, e 344/90, de 2 de Novembro, e demais legislação subsequente.

relativamente a outros aspectos considerados na análise efectuada ao longo do presente trabalho, indo se constatar a inexistência de uma efectiva precocidade deste tipo de aprendizagens – pelo menos, tal como certos discursos referem ser desejável –, assim como as práticas pedagógicas ter-se-ão alterado de uma forma bastante significativa ao longo dos séculos XIX e XX, sendo a ideia de que “as aulas de instrumento/canto (...) [devem ser] individuais, (...) não existindo o conceito de turma” (AAVV, 2000: 2), uma invenção bastante recente, e para a qual, na configuração concreta encontrada nos nossos dias, não nos é possível desprezar o facto de que esta – divergindo daquilo que é concretamente proposto pela reforma de 1919 (Cfr. Decretos n.º 5546 e 6129, de 9 de Maio e de 25 de Setembro de 1919) –, resulta em parte de uma drástica redução do número de alunos matriculados na secção de música do Conservatório de Lisboa, ocorrida durante as décadas de 1930 e de 1940. A este propósito, observe-se o facto de, no ano lectivo de 1930-1931, existir um número idêntico de professores na secção de música deste Conservatório relativamente ao que sucede trinta anos mais tarde, mas em que a redução do número de alunos entretanto ocorrida faz com que o número de alunos por professor seja inferior em cerca de quatro vezes e meia, isto apesar de estes mesmos professores não terem deixado de leccionar horas de acumulação para além das doze horas semanais a que se encontram legalmente obrigados.

É certo que a perspectiva de análise adoptada ao longo deste trabalho não é a única possível. No entanto, o facto de ter optado por uma perspectiva centrada nos alunos que frequentaram este tipo de formações ao longo dos séculos XIX e XX, pareceu-me fazer algum sentido prático uma vez que, sendo os alunos que a frequentam uma das razões fundamentais para a existência de uma qualquer instituição escolar, grande parte dos discursos em torno da «especificidade» do ensino artístico, mesmo quando na realidade defendem interesses corporativos, tendem a se manifestar em torno da definição de características específicas dos seus alunos, como seja a ideia de que este tipo de formações deve ter um início bastante precoce. E, o que mais me acaba por surpreender é o facto de que, apesar de existir um tão grande número de evidências que põem em causa a existência de uma qualquer relação directa e inequívoca entre a idade com que um aluno inicia a sua formação artística e o seu sucesso profissional futuro, esta ideia de precocidade continua a perdurar de uma forma bastante forte no nosso imaginário colectivo, levando a que se adoptem soluções que na prática não são exequíveis dadas as contingências reais existentes. De facto, apesar de não existir uma avaliação sistemática às causas que determinaram o insucesso da reforma do ensino artístico efectuada pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho – não chegando esta a ser uma realidade efectiva em todos os aspectos aí previstos, nomeadamente quanto à precocidade com que estas formações se deve-

riam iniciar –, e sem querer descurar a existência de outras possíveis causas, creio que a idade com que se tentou impor uma opção vocacional por uma formação artística nas áreas da música e da dança se veio a revelar irrealista – e até talvez mesmo desnecessária –, pois em momento algum tal precocidade existiu historicamente entre nós de uma forma generalizada, como aliás fica bem patente de uma análise aos dados constantes da Ilustração 21. Na realidade, as idades médias de admissão aos cursos de música – e, em certa medida, também aos cursos de dança –, situaram-se sempre acima dos 9 ou 10 anos referidos pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho. Se considerarmos ainda o facto de que, ao longo dos séculos XIX e XX, a integração profissional se tem progressivamente efectuado em escalões etários cada vez mais elevados, provavelmente tal pretensão de precocidade tornar-se-á cada vez mais irrealista, pois nenhum sistema de ensino pode ter a sua existência assegurada se não houver uma procura efectiva de formação nesse domínio.

Desta forma, penso que a necessária resolução dos problemas hoje existentes, se bem que necessitem de um estudo bastante mais aprofundado, passa em parte por se abandonar supostas «especificidades» que se revelam de facto inexistentes, procedendo-se a uma melhor e mais efectiva formação artística para todos ao nível do ensino básico e secundário. Pessoalmente acredito que ganharemos muito mais adoptando uma efectiva integração das artes ao nível do sistema geral de ensino – optando-se eventualmente por uma opção vocacional mais tardia do que aquela que é actualmente pressuposta pela legislação em vigor –, do que pretendendo impor à força uma opção precoce que na realidade não acontece⁴⁰¹. No entanto, sem os seus promotores se aperceberem disso, o projecto de reforma do ensino artístico de 1971 constituiu o início de uma mudança de paradigma com um alcance bem maior do que aquele que era então possível de imaginar. Isto é, apesar da Dr.^a Madalena Perdigão continuar a alvogar um conjunto de características «especiais» para todo um sistema de formação que visa a formação dos futuros profissionais das artes (Cfr. Perdigão, 1981), vai ser exactamente este

⁴⁰¹ Com tal afirmação não pretendo apresentar uma visão simplista, ou mesmo redutora, em relação aos problemas que hoje se colocam ao ensino artístico. Contudo, penso que os moldes em que este tipo de formações tem sido até aqui ministrado merece a nossa mais profunda reflexão, até porque é certamente redutor pensar de uma forma dicotómica, i.e., num ensino artístico de carácter especializado, destinado somente a alguns alunos «dotados», em contraponto com um ensino artístico de carácter genérico, destinado a todos os restantes alunos. Tal perspectiva, para além de levar a um mais do que provável desinvestimento ao nível do ensino artístico de carácter genérico, não reflectirá muito provavelmente toda a complexidade para a qual urge encontrar respostas.

projecto de reforma que, sendo um reflexo das tendências mais avançadas existentes à sua época, irá hoje constituir uma realidade que mais não reflecte do que uma profunda mudança paradigmática ocorrida ao nível de uma concepção em torno do que deve ser o ensino artístico no seu todo. Perante tais evidências, há que questionar de uma forma sustentada as práticas existentes, inquirindo quais serão as melhores alternativas a que podemos aspirar tendo em conta o facto de os alunos serem uma das principais razões de ser de toda e qualquer escola. Penso ser este um dos principais desafios que se coloca hoje a todo o ensino artístico, independentemente dos fins a que este se destine.

APÊNDICES

APÊNDICE I – PROTOCOLO DA ENTREVISTA REALIZADA A ARQUIMEDES DA SILVA SANTOS

Eu: Eu já por várias vezes tinha deparado com o seu nome, porque nesta área é uma pessoa que, até aliás, já escreveu alguns livros... que eu já tive o prazer de ler. E é assim... como eu acho que já lhe tinha dito naquela aula... naquela conversa, muito rapidamente, lá na faculdade... Portanto, eu estou a fazer um trabalho sobre o ensino artístico, nomeadamente sobre o período da experiência pedagógica do Conservatório Nacional, fundamentalmente de 1971 a 1974, mas com implicações posteriores e implicações anteriores. (...). E, entretanto, eu sei que fez parte, portanto, da Comissão Orientadora da Reforma do Conservatório Nacional, em 1971. (...). Quais foram as razões que o levaram a se envolver nisso? Porque é que se envolveu nisso, porque é que... aceitou também, porque é que foi nomeado?

ASS: Bem, claro que... a nossa vida tem sempre umas certas implicações de história que às vezes até nos escapam para chegar a certos sítios. Mas para ser assim mais directo, o que me levou, em certo modo, a ser convidado para essa... para essa Comissão, foi o facto de eu estar na Fundação [Calouste] Gulbenkian desde 1965 a convite do subdirector, do departamento de psicopedagogia, que é o Dr. Breda Simões, que é um velho amigo de Coimbra e que me encontrou em Paris na altura em que eu estava lá como bolsheiro da Fundação [Calouste] Gulbenkian... sabia que eu estava lá a fazer uma especialização [em neuropsiquiatria infantil]... a completar, aliás, a especialização. Aconteceu que eu andava também, na altura, de certo modo encarregado de observar em alguns países da Europa o modo como é que naturalmente se institui um Centro de Investigação Pedagógica, que era exactamente o que a Fundação na altura estava interessada em formar. Falou comigo na altura... viu-me, já não via há algum tempo, disse-lhe o que é que se estava a passar... que estava ali como bolsheiro do governo Francês. Ele então convidou-me, se eu viesse para Portugal, para entrar para o Centro de Investigação Pedagógica, como pedopsiquiatra, para dar apoio no departamento de psicopedagogia. E assim aconteceu. Portanto, em 1965 entrei para os serviços... com o intuito de, a nível já dependente de problemas relacionados com a psicopedagogia, conseguir bases claras que sustentavam o meu contributo. Acontece... portanto, não vinha com qualquer intenção de, depois, fazer aquilo que, aliás, o senhor já está informado. (...). Houve interesses [da minha parte] de... quase... como podemos dizer... tendências de dar sempre uma certa atenção aos problemas da arte, sob o ponto de vista de amador, desde Coimbra... e essas coisas todas. Mas isto, por enquanto, não estava em causa. Só estava em causa, aliás, depois num aspecto que, nas dificuldades escolares... a uma certa altura sugerimos, quer eu quer ele, que essas dificuldades escolares pudessem ser de certo modo... como podemos dizer?... um pouco vencidas através, precisamente, de meios artísticos, nomeadamente, através da música, e, concretamente, através precisamente do método Orff. E assim aconteceu. Depois surge... algum tempo [depois], ou quase na mesma altura, esta coisa curiosa no Centro de Inves-

tigação Pedagógica: é que formou-se lá um curso de formação para monitores nos serviços de música e dos museus da Fundação [Calouste] Gulbenkian, onde estavam, como professores, o professor Delfim Santos (...), que era aliás na altura o director do próprio Centro de Investigação Pedagógica, com outros professores (...), por exemplo, o Breda Simões dava Psicologia, o Rui Grácio [dava] Pedagogia e Didáctica (...), um José Marinho dava História da Filosofia da Pedagogia e mais alguma coisa, (...) a Dr.^a Natália Pais que dava Psicologia do Desenvolvimento, a Dr.^a Augusta... enfim... uns tantos funcionários lá deste centro estavam exactamente incluídos no corpo docente desse curso que estava a funcionar e que foi criado para quê? Exactamente para dar apoio, como digo, a professores e monitores dos serviços de música e dos museus da Fundação [Calouste Gulbenkian]. Pois bem... portanto, era isto como estava. Eu fazia o meu serviço, enfim, a nível de médico especialista, enfim, para ver crianças com dificuldades, (...) [etc.], era outra via, não é verdade? Ora, acontece que o Breda Simões, que era a pessoa que de certo modo estava bem atenta a esse curso e ao mesmo tempo aos professores e monitores que eram artistas, e [a]os professores que eram psicólogos ou... professor[es] de outra área. Então ele percebeu que apesar de tudo essa formação, evidentemente que adiantada sob o ponto de vista pedagógico e cultural (...) no campo educacional, mas sentia que havia necessidade talvez de ali se fazer uma articulação para que as pedagogias, as psicologias, as psicopedagogias, que se faziam ali como se faziam na Faculdade de Letras ou, como em qualquer outro sítio, para os professores, para o facto de serem monitores de uma certa formação artística – não é? –, haveria talvez que sensibilizá-los para esta outra [formação] onde eles, ou não tinham uma certa formação, ou uma certa vocação, ou até um certo interesse – compreende, não é verdade? –, a não ser como cultura geral. Então ele lembrou-se de ver se fazia ali uma articulação. Pois bem! Ora, ali, o que é que lhe aconteceu? Aconteceu que estando eu – ele sabia, não é verdade? – interessado também nas coisas da arte, chama-me ao gabinete dele e vem me propor isto (para mim foi uma grande surpresa, claro, estava como funcionário e tudo mais... nunca pensei que... enfim... achassem.. nunca pensei que poderia ser professor, sequer, nunca me passou pela cabeça, não é?... bem!... mas há situações em que nós... enfim...): então propôs-me exactamente que eu integrasse nessa... nesse corpo docente, do tal curso (...), uma cadeira de Psicopedagogia da Educação Artística. Já está a ver, não é verdade?... uma psicopedagogia (...) articulando com a parte artística numa perspectiva (...) psicopedagógica. É claro (...) que a uma coisa daquelas não podia dizer que não, mas também não podia dizer que sim a algo onde eu não tinha [qualquer tipo de formação] (...). Nunca me preparei propriamente (...) para uma coisa destas, embora já (...) [tivesse algumas] ideias (...) [tendo] inclusivamente, em Paris (...) [e] durante um ano, independentemente de vir algum dia a pensar utilizar aquilo que eu aprendi lá, segui[do] um curso (...) de educação estética. Fiz isto exactamente porque já estava sensibilizado (...) [e porque], como pedopsiquiatra, entendi, durante muito tempo e já uns anos antes, que [esta] era uma possível via de ajudar a vencer algumas dificuldades em crianças (...) através (...) [das] expressões [artís-

ticas] (...). (...). Eu virei me para ele e disse: «olhe, eu gostaria muito, mas o que eu poderei tentar estudar, ou apresentar, é ver se consigo elaborar elementos para uma psicopedagogia da expressão artística (...) [uma vez que] não estou sequer motivado (...) nessa [outra] via» (...). Claro, ele é psicólogo e percebeu logo que a minha formação é exactamente de um outro tipo – embora tenha uma dimensão ligada (...) à parte educacional [e] didáctica (...) –, e deu-me carta branca. E a partir daí, fiz estudos com um grupo que foi benevolente para comigo (...). No grupo todos nós começámos (...) a elaborar alguma coisa relacionado com aquilo que eu tinha proposto, uma psicopedagogia da expressão artística. Claro que, a uma certa altura, já estava evidentemente interessado para isto, entusiasmado, (...) sem que me passasse pela ideia vir amanhã a fazer uso daquilo (...). (...). Acontece que tudo, como na vida, tem o seu período, [sendo que] a uma certa altura acaba o curso.

Eu: O curso (...) [teve a duração de] quanto tempo (...)?

ASS: O curso ali deve ter [tido]... não posso precisar bem, mas começou, creio eu, em mil novecentos e sessenta e cinco, e deve ter ido, talvez, até mil novecentos e setenta..., talvez setenta e dois, não me lembro bem quando é que acabou. De qualquer modo, foi muito tempo antes do 25 de Abril [de 1974], porque acontece que, acabando o curso – o que me dá azo a poder responder à sua pergunta inicial –, é que (...) as professoras que andavam a aprender, de certo modo, as didácticas, [i.e.] os métodos novos introduzidos por intermédio da Dr.^a Madalena Perdigão... Ela introduziu [estes novos métodos] porque, como sabe, é uma pessoa que tem formação musical; mas não era ela propriamente que estava ali (...) a trabalhar (...): por exemplo, no campo do método Orff (...) era a Maria de Lurdes Martins (...), tinha a Raquel Simões já mais no campo do Williems (...), e, essas pessoas, que estavam agora a tirar os [seus] cursos – como, por exemplo, [é] o caso da Graziela Cintra, (...) que depois [foi aquela que] colaborou mais comigo –, ficaram, por assim dizer, de dar (...) [continuidade] quanto à tal formação que o curso de formação pedagógica iria dar. Acontece que, acabado esse curso, a Dr.^a Madalena [Perdigão] solicitou que (...) eu, que tinha começado a dar essa disciplina de (...) didáctica à minha maneira (...), e ao fim de uns anos ela entendeu que, na verdade, aquelas professoras aproveitariam possivelmente (...) com ao menos uma disciplina deste tipo. E assim aconteceu. Quer dizer, durante muito tempo ainda fui dar essa disciplina a essas professoras, e a coisa continuaria. E então o que é que se passa? (...). Ora, acontece que em Abril de 1971 a Dr.^a Madalena Perdigão promove na Fundação [Calouste] Gulbenkian um colóquio grandíssimo [sobre o projecto de reforma do ensino artístico] (...) para o qual eu fui convidado (...) [a] participar com uma comunicação (...). A coisa continuou, e por aí eu pensei que tivesse ficado. (...). Eu continuaria ainda a dar aos monitores e aos professores os tais métodos, mas sem qualquer intenção de poder ir para qualquer sítio e muito menos para qualquer coisa que fosse (...) oficial, porque com o meu passado (...) eu não podia entrar em nada que fosse oficial, nem como médico, nem como nada. (...). Ora bem, o que acontece é que, depois desse colóquio, isto agitou... agitou o mundo do ensino artístico (...) de

tal modo que o Ministro da Educação da altura, que era o professor Veiga Simão – que, por outro lado, era uma pessoa mais aberta (...) –, e que sendo também próximo, até mesmo de amizade (...) e [possivelmente] dos tempos de Coimbra (...), da Dr.^a Madalena Perdigão, convidou-a para constituir uma Comissão para a reforma do Conservatório [Nacional]. (...). Ela convidou para a música o Dr. João de Freitas Branco, que, aliás, é também meu amigo, conhecido de há muito tempo; para o teatro a Maria Luzia Martins; para o teatro, ainda também, o Mário Barradas; para o cinema o Seixas Santos; e mais um ou outro que agora me escapa. (...). De qualquer modo, esta era a Comissão, Comissão que foi aceite pelo ministro (...), mas havia já aqui, de certo modo da parte dela, uma (...) intenção – ela é uma pessoa que, além de lúcida, tinha uma certa capacidade de escolher um escol que a pudesse também proteger – (...): ela percebeu que haveria ali, talvez, a necessidade de alguém que, no campo das ciências da educação, tivesse pelo menos alguma possibilidade de lhe dar (...) algum apoio. Acontece que havia um indivíduo, que estava no Centro de Investigação Pedagógica – onde ela era, (...) [para] além de esposa do presidente [da Fundação], (...) directora daquele serviço (...), e que já tinha visto, enfim, o trabalho desse indivíduo que estava aqui a fazer qualquer coisa no campo da psicopedagogia da expressão artística –, e lembra-se de me convidar. Claro, eu não diria que não. Além disso, convidado por quem era, na Fundação, não podia dizer exactamente que não. Pus a questão... ela, aliás, sabia da minha situação (...), e eu só poderia entrar para essa Comissão (...) vencidas certas dificuldades. (...). [A] (...) situação era injusta pois eu tinha sido convidado pelo próprio ministro [Veiga Simão]. (...). Bem, mas lá deram a volta de forma que limpavam a coisa para que eu (...) [pudesse ser integrado] na Comissão. E assim foi. (...). De certo modo, a minha intenção, ao aceitar (...) [fazer parte desta Comissão], foi exactamente (...) propor que se criasse, no Conservatório [Nacional], um departamento ou uma secção (...) para dar formação pedagógica (...) a esses [professores] do Conservatório. Como sabe, eles (...) [faziam] lá (...) [a sua formação artística] e depois iam ensinar aquilo que aprenderam como adultos às crianças sem que houvesse qualquer sensibilidade, pelo menos estruturada de uma certa maneira (...), [havendo assim a necessidade de dar a estes professores uma base comum ao nível das] ciências da educação. Então, para isso, fui encarregado exactamente de fazer uma subcomissão, (...) [dentro dessa] Comissão do Conservatório, para estudarmos a possibilidade de haver um curso para (...) [ministrar essa formação pedagógica]. Mas como eu estava interessado (...) [em] apontar precisamente para algo que nós estávamos já há alguns anos interessados, que era a «educação pela arte», (...) acontece que criámos então lá dois cursos dentro dessa subcomissão: um para dar formação artístico-pedagógica (...) aos artistas que tinham os cursos do Conservatório e um outro curso (...) que nós intitulávamos como «formação para professores de educação pela arte». (...). Isto foi proposto, foi aceite na Comissão – e, possivelmente, depois lá em cima também –, e o que é facto é que – como acontece muitas vezes por razões (...) [diversas, pois] há resistências (...) –, os artistas, nenhum deles, seguiu esse curso nem se matriculou. (...).

Eu: Quer dizer que as escolas [i.e., os professores], de uma forma geral não aceitaram (...) [esse tipo de formação pedagógica].

ASS: Não aceitaram porque não apareceram e, portanto, pela não comparência o curso não pôde [funcionar].

Eu: Mas tomaram alguma atitude mais...?

ASS: Não, não, não... Provavelmente é possível (...), agora não lhe poderei dizer nem gostaria de entrar por aí. (...). Às vezes algumas coisas surgiam certamente. (...). Portanto, esse curso nunca se fez. Foi preciso esperar... Quantos anos? Deixe-me dizer... Quase vinte e cinco anos... não, quinze anos, desde setenta e um (...) até oitenta e seis para que, na Escola Superior de Dança (...), graças a estar lá uma comissão (...) presidida pela professora Wanda Ribeiro da Silva (...), que foi professora da Escola Superior de (...) Educação pela Arte, (...) que convidou-me (...) para dar também um certo apoio numa... novidade entre nós que era numa escola superior de arte haver também um ramo de educação. E então, para este ramo de educação, (...) convidou-me para isso. Portanto, quinze anos depois é que aparece pela primeira vez, entre nós, (...) uma escola superior artística onde há um ramo (...) educacional, coisa que poderia ter acontecido quinze anos antes. (...). Isto para lhe dizer como é que se passou. Então, o que é que acontece? Acontece que, o outro curso – o tal curso para formação de professores de educação pela arte –, (...) poderia ter ficado por ali se à frente da Comissão [Orientadora da Reforma do ensino artístico] estivesse[m] outras pessoas que não estavam – que é o caso da Madalena Perdigão, que já estava sensibilizada para as questões da (...) educação pela arte, estava o João de Freitas Branco, que além de ser meu amigo é uma pessoa esclarecida e aberta para essas coisas, estava inclusivamente a Luzia (...), o Mário Barradas também, o próprio Seixas Santos no Cinema –, quer dizer, a Comissão ficou de certo modo sensibilizada a isto, e, então, o curso [em] que estava (...) [mais] interessado (...) – que era precisamente [o] de professores de educação pela arte (...) – começou a funcionar. E aí levantaram-se logo outros problemas (...) porque somos uma terra de doutores (...), de forma que, para entrar num curso daqueles (...) não era necessário por enquanto doutores e, naturalmente, tivemos muito boa vontade das pessoas que na altura... graças também ao ministro que deu carta branca à Madalena [Perdigão] – que era uma pessoa de facto com uma outra formação muito mais aberta (...) –, para nós, enfim, vermos – com o material humano que havia entre nós – aquele que poderia de certo modo fazer alguma coisa (...). Então o que é que acontece? É que uma escola superior, como era esta nova escola do Conservatório... embora tinha essa característica ainda não completamente porque, como sabe, o Conservatório era oficialmente uma escola que dava, inclusivamente, títulos de curso superior de piano e de [outros] (...), mas este superior não correspondia exactamente... (...). Havia ali um desfasamento. (...). Sendo assim, esses cursos eram cursos que estavam no Conservatório, que davam cursos superiores mas que não era curso superior, mas, por outro lado, tinham já uma categoria de bachare-

lato⁴⁰² (...). O que acontece é que (...) vamos abrir então agora as inscrições (...). Na (...) [habilitação] que é exigida para cursos desses tinha que se ter na altura (...) o 7.º ano dos liceus. Ora, acontece aquilo que acontecia... que acontece muitas vezes em cursos de arte: é que há bons professores, e há artistas, que tiraram os cursos superiores de arte (...) mas que não têm o 7.º ano do liceu. Sabe que (...) [há professores] que (...) [entraram] para o Conservatório [Nacional] com a 4.ª classe, e não (...) [deixaram por isso] de tirar o curso superior de composição, de piano (...) [etc.]. Era o que era na altura salvo raras excepções, não é?... um [Lopes] Graça, por exemplo... Portanto, sendo assim (...), como é que se pode admitir num curso com características superiores alunos ou pessoas que não tenham minimamente, a nível secundário, aquilo que eles exigiam? E aqui foi outra batalha que nós também tivemos. A minha posição foi esta: vamos fazer entrevistas, vamos ver currículos, e, a partir daí, as pessoas que o júri, composto de umas tantas pessoas das várias artes (...), entendesse que a pessoa gostaria de ir para aquele curso, mesmo que não tivesse academicamente o tal 7.º ano [dos liceus] ou equivalente, nós íamos admitir. E assim foi. (...). Portanto, isso depois funcionou com muitos professores, com uns que entravam, com outros que saíam, outros que concordavam, outros que puxavam mais para o artístico do que propriamente para o pedagógico, outros [mais] para a educação do que propriamente para a expressão, enfim, foi uma luta diferente que eu tive ali de aguentar durante bastante tempo (...). Acontece que, foi aceite pelos organismos respectivos (...), e foi nos dado um prazo de três anos para propriamente apresentarmos depois um documento justificando precisamente esses anos de experiência pedagógica. (...). [Este] foi exactamente o nosso percurso (...), isto até mil novecentos e setenta e quatro a onde nós tínhamos que apresentar (...) um documento. (...). Esse documento é capaz de estar com a professora Graziela Cintra (...). Ela depois é que ficou, depois da Escola [Superior de Educação pela Arte] acabar, (...) mais a par daqueles documentos todos que havia na secretaria (...), e, possivelmente, deve lá haver (...) um documento grande – que, aliás, foi elaborado por mim – sobre essa experiência pedagógica (...) durante esses três anos [de 1971-1972 a 1973-1974] (...). (...). Ora acontece, no que diz respeito ao curso da Fundação [Calouste Gulbenkian], entretanto acabou também. E acabou porque a Fundação concedeu-me a possibilidade de, no Conservatório, neste curso, continuar (...) o que estava a fazer na Fundação (...). (...). O que é facto é que depois do 25 de Abril [de 1974] eu sai [da Fundação] e fiquei mais ligado então ao Conservatório, portanto, com o consultório particular (...). Acontece que no próprio momento do 25 de Abril, na própria escola do Conservatório, aquilo houve para lá umas barafundas que eu nem já sei dizer o que eram, não é verdade? (...). Inclusivamente até me puseram em causa, a mim e à Graziela, ela [lhe] poderá dizer. Ah sim?! Eu voltei e vim para aqui

⁴⁰² Do ponto de vista jurídico, e para efeitos de prosseguimento de estudos, esta equiparação a bacharelato só é efectuada em 1999 através do Despacho n.º 15244/99, publicado na II.ª série do *Diário da República* de 7 de Agosto.

[para o meu consultório particular]. (...). Nessa altura façam lá, eu não quero saber... Evidentemente que tinha esta possibilidade, como médico, fundamentalmente – não é? –, fazia aquilo assim por amor – não é verdade? –, e vim para aqui. Claro que, nessa altura, eles (...) convidaram-me outra vez para eu ir [para o Conservatório]. Bem, então vamos para outra fase dessa escola [de formação de professores de educação pela arte] ainda dentro do Conservatório. Pois bem! (...). Houve várias vicissitudes na escola, ligadas com o Conservatório, que a uma certa altura, por questões várias, orientações várias – ideológicas e (...) o que quer que seja –, a nível do ministério (...), preparavam-se para acabar [com] aquela escola. E acabou. (...). Isso está (...) [na] primeira avaliação de um curso superior entre nós [feito] exactamente com a presidência da Dr.^a Maria Emília Brederode [Santos], que, aliás, está publicado [pelo Instituto de Inovação Educativa] (...). Porque esse relatório, que era para justificar junto do ministro (...) a extinção da nossa escola [de formação de professores de educação pela arte], foi metido na gaveta. (...).

Eu: (...) Segundo a sua sensibilidade, quais as razões que levaram a querer acabar com a escola [de formação de professores] de educação pela arte?

ASS: Bem, é difícil porque bem vê... as pessoas...

Eu: Não interessa (...) as pessoas (...), interessa o porquê.

ASS: Primeiro, houve questões de ordem pessoal (...). Houve inclusivamente, [da parte] de algumas pessoas, talvez perante alguns professores mais liberais, ou mais libertos, ou mais... – nem sei bem agora como dizer –, o caso, por exemplo, do João Mota – estou-me a lembrar do caso dele – onde ele nas aulas fazia... seria uma pessoa, enfim, descomplexada e mostrava umas certas coisas... Naturalmente, uma ou outra professora, aluna – (...) [havia algumas alunas que eram] professoras primária –, que não estariam muito preparadas para as liberalizações, para não dizer outras coisas⁴⁰³. Por exemplo, um professor como o João Mota (...) começava logo com coisas, inclusivamente quase que deslizando para o ético e para o moral, coisa que, evidentemente, não estaríamos muito atentos (...). Isto é um dos focos. Depois havia outros (...) [e] houve mudanças (...) [ao nível da direcção do próprio Conservatório Nacional]. (...). Depois veio um outro [gestor do Conservatório Nacional] (...) que estava exactamente a dar cobertura, de alguma maneira, a esta tendência (...). Por outro lado, (...) uma escola de educação pela arte (...) pode ser, a uma certa altura, aproveitada para os «Big Brother», para os «Chuva de Estrelas» – não sei se está a ver? (...) –, ou então, se [se] vai aprofundar, como evidentemente é nossa intenção, não agrada a pessoas que têm, por (...) [ideias de] educação, perspectivas que não seriam tão (...) liberalizadas (...). Há, portanto, focos deste tipo (...), e focos, ou intenções, do outro lado que não esclarecem (...). Inclusivamente houve um processo de sindicância, aonde estivemos implicados, coisas que, enfim, só aguentei por aguentar (...). [Esta sindicância] não levou a nada (...) até que depois

⁴⁰³ Sobre este episódio, que está na base do processo de sindicância realizado em 1979, ver Santos, 1994: 62-3.

houve aquelas desculpas (...) que aquilo era uma escola para professores (...) [etc.], essas desculpas todas que se dão. (...).

Eu: (...). Há (...) num outro livro [seu] – «Mediações Artístico-Pedagógicas» de oitenta e nove – em que, na leitura que eu faço daquilo que escreveu, parece[-me] que critica (...) o modelo de ensino integrado referido [no Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho] (...), ou seja, dizendo que, no fundo, esse modelo (...) é uma formação de ensino paralelo (...), diferenciando que são duas formações separadas que, mesmo estando na mesma escola, continuam a estar separadas.

ASS: Pois, olhe. Há de me fazer a justiça de que nós fazemos certas reflexões no tempo e no espaço, e, certamente, eu quando fiz essas reflexões teria tido algumas razões para poder apreciar o que se estava a passar entre nós e o que possivelmente seria em alguns países, nomeadamente no Canadá onde foi que eu comecei a fazer os tais estudos (...). E eu lembro-me que, no Canadá [no princípio da década de sessenta] e em outros sítios mais, eu comecei-me a aperceber [d]essa dificuldade que há, para uma pessoa que queira seguir a via artística, (...) [de ter] ao mesmo tempo (...) uma preparação académica. E então, há uns que pensavam que se devia fazer a preparação académica nos liceus, nos colégios particulares, e (...) [as] escolas artísticas especiais (...) dava[m] complemento à formação artística. E assim era o que se estava a passar. No próprio Conservatório, no princípio – é um outro aspecto de alguma maneira novo entre nós –, criou-se, precisamente – e nessa altura com o Calvet Magalhães (...) –, (...) a possibilidade de ali se fazer uma experiência aonde simultaneamente se processavam as disciplinas curriculares (...) [i.e., académicas] e ao mesmo tempo se ia processar também as disciplinas artísticas. (...). Isto é, de certo modo, uma maneira de podermos dizer que não é um ensino separado, (...) mas aonde já há qualquer coisa de paralelo que se integra no ensino que gostaríamos que fosse integrado. (...). Isto, claro, levanta problemas vários, sob o ponto de vista pedagógico (...), [tendo sido] uma experiência onde há ali como que, vá lá, uma aproximação de integração. Simplesmente isto vai depois levantar problemas delicados que não foram investigados (...). Se continuasse esta experiência – porque é uma experiência (...) que nos interessa sob o ponto de vista psicopedagógico, nomeadamente a nível do ensino básico, e, particularmente, no 1.º e no 2.º ciclo básico (...) –, é uma experiência que, quanto a mim, nunca foi feita (...) como devia ser feita entre nós.

Eu: Vocês não tinham conhecimento (...) do que se passava (...) [nesse] momento em Inglaterra, por exemplo, (...) [onde] existe, em [19]71, uma experiência (...), em Londres, onde mais ou menos se tenta (...) a mesma coisa?

ASS: (...). [Não sei.] (...). Portanto, (...) isso que aparece ali [no livro «Mediações Artístico-Pedagógicas» a propósito do «ensino integrado» e do «ensino paralelo»] foram de certo modo (...) papéis que eu escrevi para a Comissão. (...).

Eu: Portanto, esse problema da questão do «ensino integrado» foi mesmo levantado dentro da própria Comissão.

ASS: Foi dentro da própria Comissão.

Eu: E existia alguma intenção... isto é assim, portanto, o processo de reforma, propriamente dito, inicia-se em Janeiro de [19]71 com um documento distribuído a nível nacional pelo Ministério da Educação Nacional (...) [sobre o qual] é pedido que as escolas se pronunciem (...). [N]o caso do Conservatório Nacional (...) há um parecer (...) [aprovado em reunião do Conselho Escolar realizada no dia] 25 de Março de [19]71 (...), [onde] a escola entende – e é possível de entender isso lendo o [documento enviado pelo ministério] (...) – que haveria uma intenção de integrar o ensino artístico nos esquemas gerais de ensino, nomeadamente porque (...) [este] fala da criação dos liceu artísticos para substituir os tais Conservatórios, etc., e a escola assume um parecer, nomeadamente na música, (...) dizendo que [tal] não é possível (...). A vossa Comissão tinha alguma indicação nesse sentido ou tinham [a] liberdade (...) para fazer as propostas que assim entendessem?

ASS: Não tive, nesse aspecto, (...) qualquer pressão, [ou conhecimento de] qualquer indicação, para se fazer isto ou aquilo. (...). O que foi detectado a uma certa altura foi esse problema (...) [do] «ensino paralelo», «ensino integrado», etc., que eu na altura dava os meus pareceres (...), de que colhi depois alguns elementos que publiquei só para levantar o problema, nesse livrinho, (...) de «ensino integrado» ou «ensino paralelo», onde faço ali algumas considerações (...). Claro que nós tínhamos conhecimento (...) que entre nós havia uma escola que já tinha alguma experiência nesse sentido, que é o caso da [Academia de Música] de Santa Cecília, (...) aonde os alunos tiram (...) o ensino oficial (...) e ao mesmo tempo têm disciplinas artísticas (...). (...) Era uma proposta que nós gostaríamos também que fosse desenvolvida, mas com tempo, com seriedade [e] com investigação (...). (...) A Comissão, depois do 25 de Abril [de 1974], acabou, como sabe, e, a partir daí, eu já não poderei dizer mais nada no que diz respeito propriamente a esta Comissão.

Eu: Portanto, fica só ligado, a partir do 25 de Abril, à escola...

ASS: Só à escola de educação pela arte que não era escola superior (...) [mas sim] escola piloto de formação de professores de educação pela arte. E depois, com o 25 de Abril, houve movimentos vários (...) e entendeu-se que aquilo deveria ser já uma escola superior de educação pela arte, que, aliás, era de facto o que nós queríamos mas não podíamos dizer logo (...). [Já depois do 25 de Abril houve] vários (...) ministros e secretários que nos prometeram inclusivamente fazer edifícios propriamente para nós. (...).

Eu: (...). Essa diferença que aparece a uma determinada altura, entre «educação pela arte» e «educação para a arte», era uma diferença que já estava assumida desde o início?

ASS: Não. Eu agora vou-lhe dar já outra... Isto foi uma questão posterior. Pois, aliás, na própria tradução, isto tem levantado algumas dificuldades e há pessoas que não aceitam talvez até com alguma legitimidade (...). É uma questão de preposições porque, como sabe, (...) o livro que de alguma maneira serviu de bíblia para isto (...) foi o «Education Through Art» que, enfim, numa tradução talvez mais legítima para quem sabe Inglês seria «educação através da arte». Ora bem,

este «através» pode, na verdade, levantar sob o ponto de vista conceptual interpretações algo, não digo diversas, mas com uma certa distinção em relação aquilo que a nossa proposição utilizada «para» [«pela»?] pode implicar. (...). De qualquer modo, (...) há aqui, a nível linguístico, (...) algo que, pode na verdade, levar para campos um pouco diferenciados. Bem, o que é facto é que nós não usámos o «para», a começar exactamente até pelo Rui Grácio que, nessa conferência [realizada em 1957], utiliza precisamente [a expressão] (...) «educação [pela] a arte».

Eu: Visando a formação de artistas ou não... ou visando uma formação mais geral?

ASS: Não, não... geral. Exactamente porque a nossa aposta já não era [formar] artistas na Escola Superior de Educação pela Arte, era exactamente a formação de educadores para dar a nível nacional (...) uma formação no campo das artes. E a partir dessa [formação] (...) pode-se aprofundar, ou desviar para o ensino propriamente [dito] artístico para aqueles que querem seguir [uma profissão ligada às artes].

Eu: (...). Mas essa «educação pela arte» pressupunha, ou tinha intenção, que fosse antes da «educação para a arte» [i.e., antes de uma educação que visa propriamente a formação de artistas] (...)?

ASS: (...). Exactamente.

Eu: ...fosse, portanto, uma forma mais genérica [de formação artística], a nível...

ASS: ...exactamente. (...). Quando se introduz o «para» – de certo modo, de alguma maneira, eu fui o responsável disso (...) nessa proposta que fiz no Conservatório –, (...) esse «para» já tinha, de alguma maneira, (...) [uma] caracterização virada mais para a formação de artistas. A psicopedagogia – não é verdade? – aonde a «educação pela arte» já tinha qualquer coisa de «educação para a arte», para as artes, para os artistas. Portanto, são subtilezas que, parecendo que não, implicavam depois (...) [linhas] conceptuais (...) de realização (...).

Eu: Portanto, (...) essa ideia de «educação para a arte» é algo que vem desde o início já dentro do próprio espírito de todo o movimento e de todo o processo?

ASS: Não concebo isso, não considero (...). (...). Pois então posso-lhe dizer que isso nunca foi conscientemente e abertamente levantado na... tal «educação para a arte» ou «educação pela arte». Mas o que acontece é que (...), aí por volta de 1978 – creio que durou [de] [19]78 [a] [19]79, durante dois anos –, constitui-se uma outra comissão, quando a Dr.^a Madalena Perdigão era nessa altura já presidente daquele gabinete de ensino artístico no Ministério da Educação, [depois de] (...) ela (...) [ter sido] expulsa (...) da Fundação (...). (...). E aí, mais uma vez, quando surgem iniciativas – nisso faça-se sempre justiça –, constitui uma (...) Comissão para estudar, a nível nacional, os problemas do ensino artístico, Comissão [esta] constituída por [diversas] personalidades (...). (...). Acontece que nessa mesma Comissão, com pessoas conscientes, abertas, se eu lhe disser a dificuldade (...), que eu tive, para que essa Comissão aceitasse o conceito de «educação pela arte», claro que não acredita. Mas, enfim, lá (...) conseguimos que ela fosse, depois no relatório final, considerada como uma das três (...) linhas que se apontavam para o ensino artístico em Portugal. (...). [Uma das questões era] se os estudos artísticos deviam ser integrados

ou não (...) – como nós entendemos na altura, nessa Comissão –, na formação de um Instituto Universitário das Artes (...). Isto era, de certo modo, uma primeira proposta deste relatório. Uma segunda proposta era a regionalização do ensino artístico. Portanto, se houvesse um Instituto Universitário das Artes, depois, nas várias regiões, haveria ou delegações deste ou, inclusivamente, Institutos com cariz adequado à respectiva região. (...). E apresentava-se (...) a «educação pela arte» (...) [como sendo] exclusivamente o processo de (...) [educação artística] no pré-primário, na primária e, exclusivamente também, ao nível das crianças com dificuldades. Pelo menos conseguimos que a «educação pela arte» entrasse aqui. A partir daqui apareceu também o conceito de «educação para a arte», porque exactamente aqui já dávamos, de certo modo, uma ligação (...) à formação dos artistas propriamente, e havia ainda uma outra educação (...), ao nível propriamente dito da educação permanente, para adultos em contacto (...) com as artes. Portanto, nem eram já os que iam propriamente, nos primeiros tempos da educação, beber da fonte das artes (...), não era já também para aquelas pessoas que vão seguir uma carreira artística (...), mas é já mais ao nível de [uma formação para] todas as pessoas com um aspecto já cultural. Portanto, eu creio que foi aqui que apareceu, pela primeira vez, essa diferenciação (...) [entre «educação pela arte» e «educação para a arte»].

APÊNDICE II – PROTOCOLO DA ENTREVISTA REALIZADA A FILIPE PIRES

FP: Há coisas que poderei ter de memória e outras que, eventualmente, estejam um bocadinho mais [esquecidas] e que talvez o senhor [as] já tenha presente. Por exemplo, as pessoas com quem eu estive na Comissão Orientadora da Reforma [do ensino artístico]... lembro-me que estava o João de Freitas Branco, a Luzia Maria Martins (...) [pelo] teatro, o José Estevão Sasportes pela dança, (...) o Dr. Arquimedes [da Silva Santos], o João Bénard da Costa⁴⁰⁴ pelo Cinema...

Eu: (...). Há um ofício (...) [datado de Dezembro] de 1972, do professor José Lúcio [Mendes Júnior], que estava a exercer [à data] o cargo de subdirector [da secção de música do Conservatório Nacional]...

FP: Exactamente, foi meu professor...

Eu: ...e (...) [neste ele] refere-se (...) a uma proposta de alteração da constituição da Comissão Orientadora da Reforma [do ensino artístico] “...feita em 2 de Outubro e só agora chegando ao meu conhecimento” (...). E sobre isto diz: “Da proposta em questão faz ainda parte o projecto de remodelação da Comissão Orientadora, que passará a ter mais dois membros e da qual fui excluído, sob pretexto de me encontrar «na situação de demissionário». Entendendo, embora, que a Senhora Presidente da Comissão não interpreta no seu verdadeiro sentido a «situação de demissionário», confundindo-a com a de «separado do serviço», nada tenho a opor a essa exclusão”⁴⁰⁵ (...).

FP: Ora bem. O que eu posso dizer... Eu estive de [19]70 (...) até ao fim do Verão de [19]72 em Paris com uma bolsa da Fundação [Calouste] Gulbenkian, (...) e [foi] nessa altura, [quando regresssei a Portugal no Verão de 1972], que integrei [a referida] Comissão Orientadora [da Reforma]. E, simultaneamente, de [19]72 a [19]75, como (...) subdirector [pois] havia um subdirector para [a secção de] teatro e outro para (...) [a secção de] música. O [subdirector] de teatro, como mais antigo que era – foi a razão que me foi dada –, funcionou (...), digamos, como director do Conservatório [Nacional]. [Contudo, na] (...) realidade, o verdadeiro director era a Dr.^a [Maria] Madalena de Azeredo Perdigão que, da Avenida de Berna⁴⁰⁶, comandava *as tropas* (...), e que, portanto, reunia a [referida] Comissão (...).

Eu: E qual é que era a situação (...) [existente entre os professores da secção de música do Conser-

⁴⁰⁴ Este nome não consta da relação de individualidades referidas, num comunicado efectuado pela Comissão de Gestão do Conservatório Nacional, como tendo feito parte da Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico (Cfr. Gomes, 2000: 224).

⁴⁰⁵ Ofício n.º 1342(56) do Conservatório Nacional datado de 23 de Dezembro de 1972 (CN, *Dossier* 33-A).

⁴⁰⁶ Referência à sede da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.

vatório Nacional] e [est]a Comissão [Orientadora da Reforma]? Havia [algum tipo de] resistências (...) [demonstradas por estes professores face aos projectos apresentados por esta mesma Comissão]?

FP: Bom, aquilo foi uma situação assim um bocadinho brusca (...) porque, (...) depois da reforma do Dr. Ivo Cruz como director do Conservatório [Nacional] e em face (...) [da criação] dessa Comissão Orientadora da Reforma (...), criou-se uma situação (...) às vezes um bocadinho dúbia (...). Primeiro, começando já por isto: é que (...) o decreto [de 1930], que instituíra (...) [o respectivo currículo, estava ainda em vigor]. Depois, o (...) [Ministro] Veiga Simão (...) tinha sido colega da Dr.^a Madalena Perdigão (...), lá em Coimbra (...), [e] a Madalena Perdigão encontrou nele uma pessoa aberta (...) [à mudança]. Simplesmente, aconteceu isto: é que o Dr. Veiga Simão começou a emitir despachos que não anulavam decretos. (...). Durante vários anos (...), até depois do 25 de Abril [de 1974], coexistiram (...) [de uma forma] nem sempre pacífica, os decretos que datavam de 193[0] (...), que instituíam determinadas normas e (...) preceitos, e que não podiam ser revogados [por meros despachos]. Portanto, não eram os despachos do Dr. Veiga Simão que legalmente iam revogar os decretos. Simplesmente, a coisa estava assim, era o Ministro, etc. (...), e a coisa ia avançando. Mas deu como resultado que, em 1978 ou até, sei lá, em [19]80 (...), ainda havia os programas antigos [em simultâneo com] os programas modernos, e que estavam (...) [numa] coexistência nem sempre pacífica. Sabe, com certeza (...), [que] ainda na década de oitenta (...) havia – não só no Conservatório Nacional como nas Academias de Música, etc. – uma dualidade que permitia aos alunos optarem pelos programas antigos ou pelos programas modernos, e (...) depois (...) tinham equivalências que eram às vezes muito difíceis de conciliar. Suponhamos... é claro, depois veio isto em conjugação com o ensino geral, portanto... suponhamos: um aluno que tinha o 3.º ano de um curso geral de um instrumento [que] equivalia agora ao 7.º ano dos novos programas. Porquê? Porque os novos programas já incluíam, digamos assim, uma necessidade de... Isto foi um passo em frente (...), mas ao mesmo tempo tem consequências.

Eu: (...). Eu vou encontrar, num ofício [da Comissão Directiva da Escola de Música para o Director Geral do Ensino Superior datado de 1 de Junho] de 1976 (...), uma referência a um plano de estudos que teria sido proposto no dia 12 de Novembro [de 1973] e depois aprovado [por despacho ministerial de 28 de Janeiro de 1974]⁴⁰⁷. Contudo, neste mesmo ano – para o ano lectivo de [19]73-[19]74 –, em Julho de [19]73⁴⁰⁸ é comunicado ao Conservatório Nacional a aprovação de um plano de estudos para o ano lectivo de [19]73-[19]74, o que dá a ideia [de] que existiram

⁴⁰⁷ Ofício n.º 666(60) da Comissão Directiva da Escola de Música do Conservatório Nacional datado de 1 de Junho de 1976 (CN, *Documentação diversa*).

⁴⁰⁸ Ofício n.º 1220(1) da Direcção Geral do Ensino Superior datado de 16 de Julho de 1973 (CN, *Dossier 33-A*). Cfr. Gomes, 2000: 212.

dois planos de estudo diferentes para o mesmo ano lectivo [de 1973-1974]. É verdade, não é?

FP: Sim, sim, e que se mantiveram durante vários anos⁴⁰⁹.

Eu: E outra questão que também tem a ver com [um] outro (...) [documento] datado [de 4 de Outubro de 1973]... aliás, (...) é uma norma interna (...) [assinada pela] presidente da Comissão Orientadora da Reforma⁴¹⁰ que diz o seguinte: (...) na conversão para as matrículas no ano lectivo de [19]73-[19]74 (...), [um aluno que se encontrava matriculado, durante o ano lectivo de 1972-1973, na disciplina de] oboé, 2.º ano geral, [no ano lectivo de 1973-1974] matricula-se no 7.º ano [do curso] complementar [dessa mesma disciplina]. Contudo, [um aluno que no ano lectivo de 1972-1973 se tinha matriculado] (...) no 1.º ano [do curso] superior [de piano], [no ano lectivo de 1973-1974] matricula-se no 8.º ano [do curso] complementar, o que (...) dá [a] impressão de haver instrumentos que (...) não começam no 1.º ano, mas que começam mais adiantadamente, nomeadamente, neste caso, o oboé, que começa no 5.º ano de acordo com o que aqui está exposto. Só que isto não consta nas pautas deste [mesmo] ano lectivo, ou seja, no ano lectivo de [19]73-[19]74, (...) os alunos de oboé estão [matriculados] no 1.º, 2.º, 3.º ou 4.º ano. Não foi aplicada esta equivalência [nas matrículas efectuadas neste ano lectivo entre os anos frequentados no ano lectivo de 1972-1973 e aqueles que lhes sucedem no ano lectivo de 1973-1974 de acordo com os novos planos de estudo entretanto aprovados em Julho de 1973]. Isto tem a ver com os novos planos de estudo que foram propostos em Novembro [de 1973]?

FP: Enfim, eu não posso precisar tudo, evidentemente também não investiguei até esse pormenor (...).

Eu: Mas como poderia ter conhecimento...

FP: Claro. A coisa resultava um bocadinho deste facto: por exemplo, (...) um curso de piano ou de violino (...) pode começar com um aluno com dez anos de idade (...), ao passo que um curso de canto não pode (...) começar tão cedo por causa de questões vocais (...), de modo que havia desfasamentos de uns cursos para os outros. O caso, por exemplo, de certos instrumentos [como o] trombone, [a] tuba, ou (...) instrumentos (...) que exigiam (...) um esforço físico maior (...), não poderiam começar tão cedo como outros [instrumentos] que exigiam um esforço físico menor (...).

Eu: E esses instrumentos tinham uma menor duração (...) de formação a nível não superior?

FP: Sim, eu creio que sim, porque, por exemplo, um curso de piano tinha – pela reforma de 193[0] –

⁴⁰⁹ Aparentemente o entrevistado está-se a referir ao facto de os planos de estudos emergentes do regime de experiência pedagógica continuarem a coexistir com os planos de estudos aprovados pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, e não ao facto de terem existido duas aprovações distintas dos planos de estudo destinados a vigorar no Conservatório Nacional, durante o ano lectivo de 1973-1974, em regime de experiência pedagógica.

⁴¹⁰ CN, *Dossier 33-A*. Cfr. Gomes, 2000: 216-7

seis anos de curso geral e depois três de [curso] superior (...), enquanto que certos outros instrumentos tinham (...) [somente quatro ou cinco] anos de (...) [formação]. Portanto, aí há uma explicação para isso, simplesmente [tal facto] criava uma tal complicação que não queira saber (...). Durante anos, anos, e anos, as coisas eram incríveis de... Qual era a correspondência que se fazia, e depois o aluno optava ou não optava, e depois, enfim... Criou[-se] uma série de complicações.

Eu: Portanto, a situação era diferente daquela que depois veio a vigorar (...) com o (...) [Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, com] durações iguais para todos os instrumentos.

FP: Exactamente. (...). [É o Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, que vem] anular os decretos anteriores e instituir uma nova reforma. Isto levou, portanto, [dez anos durante os quais] (...) a coisa processou-se assim sempre num equilíbrio instável.

Já que referiu o professor [José] Lúcio Mendes [Júnior], eu gostava de lhe dizer uma coisa que, enfim, é um conhecimento mais particular (...). Eu quando, em [19]72, regressei do estrangeiro onde tinha estado e integrei a Comissão [Orientadora] da Reforma, (...) entrei para o Conservatório [Nacional] – de [19]72 a [19]75 – como subdirector da secção de música juntamente com o Dr. Mário Barradas que era o [subdirector da secção] de teatro, e, como tendo entrado em funções mais cedo do que eu – portanto, [por] uma questão de antiguidade (...) –, ele era, digamos, meu superior hierárquico (...) embora a verdadeira directora fosse a [Dr.^a] Madalena Perdigão. E eu quando entrei, constou-me imediatamente que o professor Lúcio Mendes, que tinha sido meu professor e que em face dessas circunstâncias todas (...) foi acabado o seu tempo (...) de exercício de funções, ouvi dizer que ele escrevia cartas, cartas, cartas, cartas, cartas que não sabia para onde é que iam nem para que eram (...). Quando entrei tive logo essa notícia (...). É claro, entende-se que uma pessoa que já tem uma certa idade (...), quando de repente se vê assim (...) despojado dos seus..., ainda antes do tempo (...) de pedir a reforma, uma pessoa reage (...). E a forma de ele reagir foi a de começar a escrever ofícios a justificar isto, [etc.].

Eu: E os outros professores da escola mantinham também essa relação de tensão ou [não]?

FP: Enfim, havia sempre, e houve durante muito tempo uma relação de tensão (...), até mesmo depois [da aprovação] do (...) [Decreto-Lei n.º 310/83], (...) [em] que os conservatórios de música (...) [não se convenceram] que já não eram escolas superiores [e] que [já não] podiam dar diplomas [de cursos] superiores⁴¹¹ (...).

⁴¹¹ Esta resistência foi movida pelas escolas não superiores emergentes da reconversão efectuada, pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, dos antigos Conservatório Nacional, Conservatório de Música do Porto, e outras instituições similares, tendo sido em grande parte ditada por interesses pessoais emergentes dos conflitos assim criados entre os professores que ficaram nestas escolas não superiores e aqueles que transitaram para as respectivas escolas superiores criadas por este mesmo decreto-lei nas cidades de Lisboa e do Porto. Repare-se que, apesar de o discurso sobre a «especifi-

Eu: Mas [estas ainda hoje] não se convenceram totalmente...

FP: Sim, pois não, até porque por razões inexplicáveis (...) as escolas superiores de música não conseguiram ainda chegar a um consenso com os conservatórios⁴¹² nesta coisa muito simples (...): [é que estes são] uma escola secundária, quer queiram quer não, [pelo que] há que procurar uma ponte entre o fim do secundário e o início do superior para que, ao chegarem os alunos a um curso superior que agora é dado pelas escolas superiores de música ou pelas Universidades de Aveiro, de Évora, etc., (...) venham, digamos, devidamente apetrechados para que ingressem no ensino superior sem problemas (...). Ainda hoje isso não está resolvido, até porque (...) os conservatórios calaram-se [ou] pelo menos não levantam mais ondas (...), mas mantêm-se nas suas sete quintas em que não há, digamos assim, um diálogo que também não tem sido fomentado – e eu digo-o com franqueza – pelas escolas superiores de música. (...). Integrei durante dez anos a Comissão Instaladora [da Escola Superior de Música do Porto] (...), mas (...) é impossível de negar [que], a partir de certa altura, uns e outros acomodaram-se à sua situação e, por assim dizer, estão quase de costas voltadas sem haver agressividade, [o] que já houve, mas agora não há. Há, por assim dizer, uma espécie de indiferença e os únicos prejudicados são os alunos. Por exemplo, eu falo do meu curso – que é o de composição –, em que tenho [alguns] alunos que (...) entram para o curso superior [de composição] (...) e declaram que simplesmente nunca tiveram uma aula de composição. Sabe, é que enquanto um aluno de instrumento tem seis ou sete anos, ou três ou quatro consoante os casos (...) [de formação específica na sua área], um aluno de composição pode entrar para o curso superior sem nunca ter tido uma aula de composição, desde que tenha o 12.º ano que é a única coisa que...

Eu: Sim, mas isso é em todos os cursos, [pois] eles têm de prestar provas de selecção.

FP: Claro, essa foi a única defesa que as escolas superiores de música encontraram⁴¹³, [i.e.], foi fa-

cidade» do ensino artístico não ter surgido só neste momento, este irá ser utilizado como forma de tentar excluir estas mesmas escolas da inserção efectuada pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, e, anos mais tarde, pela própria Lei de Bases do Sistema Educativo, nos esquemas gerais de ensino. No entanto, a sua não exclusão ficar-se-á paradoxalmente a dever à apropriação efectuada deste mesmo conceito de «especificidade» pelo Decreto-Lei n.º 344/90, de 2 de Novembro, a quando da regulamentação da alínea *n*) do artigo 59.º da Lei de Bases do Sistema Educativo.

⁴¹² Filipe Pires refere-se às escolas não superiores de música criadas pelo Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho.

⁴¹³ Sobre este aspecto será importante referir que o n.º 2 do artigo 7.º do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, dispõe o seguinte: “O diploma de um curso complementar de Música ou de Dança é condição normal para ingresso nos respectivos cursos superiores de Música ou de Dança, bem como noutros cursos de ensino superior, nos termos da lei geral que regula o ingresso no ensino superior.” A razão para que tal nunca tenha acontecido não deixará de estar relacionada com o facto de

zer provas de selecção que são, por assim dizer, (...) um filtro não muito eficaz, (...) [o qual] depois cria este dilema: entre um aluno que presta provas prometedoras (...) [e outro que não], nós não temos às vezes coragem para estar a negar-lhe uma coisa que afinal poderá ser matar um *talento* (...). Então deixamo-lo entrar (...) e, no meu caso, eu tive que ser o «pai» de uma disciplina nova que chamei [de] Formas e Técnicas (...) que dá em três anos do curso superior, para o bacharelato (...), uma visão global daquilo que eles não tiveram antes. (...). O que acontece é isto: no curso de composição (...) eu dou duas disciplinas – Orquestração, e Formas e Técnicas –, e recuso-me a dar a disciplina de Composição propriamente dita. E porquê? Porque um aluno que entra para uma escola superior de música evidentemente não vem começar pelo princípio (...). Ele tem de ter já (...) um conhecimento prévio de coisas, como sejam, o baixo cifrado, a harmonia – não só do século XVIII como do século XIX e XX –, etc. (...), e muitas vezes não tem (...): pararam no baixo cifrado, (...) [na harmonização] de melodias de corais de Bach, etc. (...), e acabou. Ora, o que é que eu faço com aquilo? Sou eu, digamos assim, o «pai» desta disciplina, começ[and]o a dar a partir do baixo cifrado uma evolução da harmonia e da escrita contrapontística, ou seja, como é que aquilo evoluiu, como é que passou para a harmonia romântica, pós-romântica, impressionista, atonal, dodecafónica, enfim, ocupa-me três anos (...). Ao mesmo tempo, um aluno entra para o primeiro ano. O professor [da disciplina] de Composição... que eu não quero ser porque (...) nessa altura eu tinha (...) [que] me despir [de] uma casaca e vestir outra de uma hora para a hora seguinte (...). Se eu começa[r] a exigir, num curso superior, [que] um aluno tem que produzir trabalhos seus, próprios (...), de composição (...), e, evidentemente, não se vai estar a permitir que um aluno esteja a escrever coisas... fugas de Bach (...), ou uma sonata ou um quarteto à maneira de Mozart. Nessa altura terá de ser uma linguagem do século XX. Mas, enquanto isso, (...) [o aluno] tem que estar a aprender, na outra disciplina, a harmonia romântica (...), etc. (...). Há um desfazamento que eu aviso logo os alunos no [início do] primeiro ano: «vocês não tenham ilusões e peço-vos coragem para que não desistam desta coisa; vocês só no 3.º ano do vosso curso superior é que encontram o ângulo (...) [destas duas formações], porque, no 1.º ano, vocês enquanto estão na aula de composição a escrever trabalhos de atonalismo ou qualquer coisa no género, é que comigo estão a dar harmonia romântica, etc. (...); depois, no 2.º ano, aproximam-se um bocadinho mais [mas] só quando chegam ao fim do vosso curso superior é que vocês chegam à conclusão [que] isto que vocês aprenderam na minha disciplina foi-vos muito útil para a outra (...)». Imagine o que isto é (...) de

que, até ao início do ano lectivo de 1990-1991, o Conservatório de Música do Porto e a Escola de Música do Conservatório Nacional – i.e., as escolas de música de nível não superior criadas nos termos dos artigos 21.º e 26.º deste mesmo decreto-lei –, não terem cumprido nenhuma da regulamentação publicada na sequência da sua aprovação, levando a que nenhum dos alunos que frequentavam estas escolas pudesse concluir os respectivos cursos complementares de música.

ginástica mental que os alunos têm que fazer, e [que] o próprio professor (...) [também tem]. Eu (...) digo aos alunos: «recuso-me a dar esta disciplina justamente por esta razão (...), pois aquilo que vos dizia numa disciplina tinha que vos desdizer logo a seguir na outra (...)». Claro, isto são problemas que ainda se mantêm hoje (...) justamente porque não tem havido, por inércia dos conservatórios e por inércia das escolas superiores, (...) um acordo para chegar a uma conclusão [sobre] aquilo que vocês têm que dar é isto para que quando eles entrarem...

Eu: [No cerne do problema está o facto de que] os conservatórios recusam a existência das escolas superiores [de música]...

FP: Sim, é natural. (...).

Eu: Isto é uma outra pergunta que eu gostava de lhe fazer. Nas aulas de instrumento (...) [é dito pelos actuais professores dos conservatórios que estas] devem ser individuais. [Contudo,] (...) eu sei, pelos mapas de frequência do Conservatório [Nacional], (...) [que] nos anos trinta [do século XX] a realidade (...) [era diferente daquela que é aqui descrita, pois as aulas de instrumento seriam leccionadas] (...) em turmas (...), [sendo que] estes mapas [de frequência], descritos desta forma [i.e., com a organização dos alunos por turmas nas classes de instrumento], existem entre (...) [os anos lectivos] de 1926-1927 e (...) 1940-1941 (...). [E]sta prática (...) mantém[-se] de uma forma ou de outra mais para a frente, (...) [pois] eu vou (...) [deparar-me], no início dos anos setenta (...) [num] esclarecimento (...) [prestado a] um aluno, (...) [com a afirmação de que “...o curso de piano tem a duração de 9 anos, devendo o aluno frequentar duas aulas semanais”]⁴¹⁴, e vou [ainda] encontrar, por exemplo, um professor⁴¹⁵ que assina[la], no [respectivo] registo de frequência, (...) dois alunos nos mesmos dois dias [e] nas mesmas [duas] horas (...).

FP: E (...) com que duração para esses dois dias?

Eu: Duas horas, [i.e., dois alunos] duas vezes uma hora (...). E encontro isso explicitamente no próprio registo de frequência (...) [anotado por um] professor. Tem algum conhecimento dessa prática (...), pois eu sei que fez o [curso geral de] piano como aluno (...) [sem frequência, tendo estado matriculado no 1.º, 2.º e 3.º ano do curso geral de piano durante o ano lectivo de 1945-1946]?

⁴¹⁴ Informação prestada no ofício n.º 754(55) do Conservatório Nacional datado de 28 de Julho de 1971 (CN, *Dossier 9-B*).

⁴¹⁵ Nos registos de frequência relativos aos alunos de piano do professor Lourenço Varela Cid para o ano lectivo de 1945-1946 (IHE, lv. A904), surge a anotação, feita a lápis, dos respectivos horários. Pelo cruzamento efectuado entre as anotações que surgem em doze alunos que vêm indicados como tendo frequentado a classe de piano deste professor, ficamos a saber que o seu horário consistiria em duas horas semanais distribuídas por dois dias da semana (3.ª s e 6.ª s ou 4.ª s e sábados), sendo que a estes doze alunos correspondem seis horários distintos, i.e., cada dois destes doze alunos tem anotado, no respectivo registo de frequência, o mesmo horário.

- FP:** Oiça, isso aí é preciso, acho eu, ver com um bocadinho de cuidado, porque evidentemente ainda hoje, por exemplo – enfim, eu digo por mim –, numa escola superior de música (...) – [dito] não só por mim como por outros colegas... Evidentemente que, enfim, está estipulado, suponhamos, uma hora de aula embora não se diga quantos alunos possam [lá] estar (...). Eu, por mim, recomendo sempre aos alunos que «se vocês poderem estar a manhã inteira ou a tarde inteira (...), deixem se estar». Porque para mim o pior que há é um aluno estar sozinho numa hora e não ouvir mais nenhum colega.
- Eu:** Ou seja, está a falar sobre a vantagem de um aluno ouvir outros colegas.
- FP:** Exacto, exacto. Agora, evidentemente, por exemplo, um aluno do 1.º ano de Orquestração (...), os trabalhos são necessariamente muito menos demorados de leitura e de avaliação, etc. (...), eu posso à vontade, no caso [de um aluno] do 1.º ano de Orquestração, chegar a ter três alunos numa hora. Já no 2.º ano eu (...) ponho reticências e prefiro ter dois só. No 3.º ano então às vezes eu posso levar mais do que uma hora com um aluno só, depende do trabalho que estou a fazer.
- Eu:** Mas eu não estou a falar exactamente nisso. Eu estou a falar numa realidade histórica (...) ao nível dos instrumentos (...).
- FP:** Enfim, embora os casos sejam diferentes, mas na prática...
- Eu:** Mas como é que funcionavam essas aulas? Ou seja, (...) eu tenho uma indicação de que existe uma turma (...) com um horário de duas horas (...) atribuído, por exemplo, a um conjunto de cinco ou de seis alunos (...). Como é que esse tempo era gerido? Os alunos estavam lá [todos ao mesmo tempo], não estavam lá...
- FP:** Eu, por exemplo, (...) devo dizer que (...) nos três ou quatro anos [em] que eu estive no curso superior no Conservatório [Nacional], aqui em Lisboa (...), eu tinha aulas individuais com o professor [José] Lúcio Mendes [Júnior]...
- Eu:** E uma hora, duas horas, por exemplo, meia hora...
- FP:** Não, não chegava... Normalmente andava à volta de meia hora ou coisa assim do género (...). Eu teria cerca de meia hora, três quartos de hora, enfim, quarenta minutos...
- Eu:** Portanto, uma vez por semana?
- FP:** [Não], eram duas vezes por semana (...). E depois vinha outro colega, antes vinha outro colega, etc., por aí fora. Eu não sei que instruções ou que recomendações o professor fazia aos outros alunos para que estivessem presentes à minha aula, para que eu estivesse presente... Não me lembro de ele...
- Eu:** Isso, já agora, (...) [foi na] década de cinquenta?
- FP:** [Sim, foi] (...) de cinquenta até cinquenta e quatro. Eu saí em [19]54 (...). Portanto, (...) digamos, aí há que ter um bocadinho de cuidado porque dependeria muito dos professores. Evidentemente que o professor poderia fazer batota ou não com essa coisa, mas poderia de certo modo dividir (...) uma hora para dois alunos ou três alunos consoante o ano (...), e, enfim, dar aulas individuais (...). Eu lembro-me de ouvir muito isto sobretudo (...) já depois em Academias de Música,

do director da Academia [de Música] de Passos Brandão, e também... Enfim, a norma era esta: um aluno, até ao 4.º ano, suponhamos [que] tem vinte minutos de aula individual (...). Depois, (...) havia outros vinte minutos para outro e outros vinte minutos para outro (...) [de forma a] perfazer uma aula [de uma hora] (...), uma turma, digamos assim. A turma não significava necessariamente que todos tivessem que tocar ao mesmo tempo, género...

Eu: Sim (...), eu [não estou a sugerir tal] até porque provavelmente as salas não teriam instrumentos para isso, nomeadamente (...) no caso do piano (...). [No caso de] uma guitarra ou [de] uma flauta seria mais fácil, no caso do piano seria mais complicado. Mas eu estou a falar em termos do funcionamento didáctico, ou seja, é que é totalmente diferente eu ter meia hora com um aluno (...) [na qual] os outros não estão [presentes], ou ter todos os alunos ao mesmo tempo porque há determinado tipo de trabalho, e de explicações, que pode ser feito aos alunos (...) [de uma forma simultânea].

FP: Claro, exactamente. Agora, digamos, uma coisa (...) são orientações genéricas que se possam e devam dar até a vários alunos ao mesmo tempo, outra coisa é o aluno estar a tocar (...) sozinho (...) embora com os outros a assistir (...). Isso eu acho que ficava inteiramente à descrição do professor (...) porque a noção que eu tenho é que de facto havia uma ordenação (...) horária (...), [i.e.], naquela hora haveria, consoante o ano mais atrasado ou mais avançado (...), direito a vinte minutos, ou meia hora, ou até três quartos de hora, embora no meu caso, na Escola Superior de Música, é uma hora (...) e às vezes mais.

Eu: E não existia nenhum discurso, não se ouvia falar nada... ou seja, porque se assiste a uma redução do número (...) [de alunos que frequentam a secção de música do Conservatório Nacional]. Em meados da década de trinta [encontro] turmas de à volta [de] seis, sete [ou] oito alunos, nomeadamente em piano que era aonde havia [um maior] número de alunos, [sendo que] (...), entretanto, (...) [o número de alunos por turma se reduz ao longo da década de trinta e início da década de quarenta]. Claro que (...) [esta] redução está acompanhada de uma redução [drástica] da população escolar (...). Agora, o que eu (...) [pergunto é se] havia algum discurso (...), alguém que (...) [dissesse] que havia uma necessidade de mais tempo [de aula] por aluno (...), ou [se] isso não existia (...) em termos de discurso justificativo [existente] à priori?

FP: Eu tenho (...) [uma] impressão mais do que uma certeza (...), mas em face dos problemas que eram levantados e daquilo que se falava, que essa necessidade foi premente (...) no momento em que a Comissão Orientadora da Reforma entrou em funções.

Eu: Mas eu (...) estou a falar (...) muito antes [disso], eu estou a falar (...) [das décadas] de quarenta e [de] cinquenta.

FP: Não sei, não sei. Em concreto não sei. Enfim, eu posso falar sobre a minha própria experiência...

Eu: Não, eu estou a (...) [perguntar] porque podia [saber alguma coisa] por experiência indirecta (...).

FP: Não sei, não sei. (...). Bom, eu aí não posso valer-lhe (...) com uma informação fidedigna (...)

[porque] falava-se em termos muito genéricos do que é que tinha acontecido antes (...), mas não me recordo (...) de ter sido particularmente ventilada a questão da necessidade de reduzir o número de alunos por hora (...). O que eu posso dizer é que de facto, na década de cinquenta quando eu frequentei o Conservatório [Nacional], a situação era (...) [aquela que descrevi]. Na prática havia aulas individuais que eram (...) de um quarto de hora, [de] vinte minutos, de meia hora, de três quartos de hora, consoante o ano (...), [i.e., do] grau de adiantamento (...) [do respectivo aluno]. Eu normalmente tinha aulas sozinho, embora, suponhamos, o próximo aluno chegava cinco minutos mais cedo (...), entrava e ficava [à espera], mas também não me consta que o meu professor tivesse dito (...) [para virem mais cedo assistir às aulas de outros alunos]. Não sei se terá feito essa recomendação e os alunos não acatavam, ou não, [pois] é claro que também não os podiam obrigar (...). Eu creio que ambos os factores tiveram influência: por um lado, a necessidade pedagógica (...) e, por outro lado, (...) o decréscimo da população escolar (...), contribuíram para que se chegasse a essa conclusão (...). Agora, de facto creio que hoje em dia a situação é muito melhor do que era (...) [nessa altura] a esse respeito (...).

Eu: É possível precisar quando é os instrumentos passam a ter todos oito anos? Porque é assim: isto é uma prática que existe antes do (...) [Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho], ou seja, há aquela primeira fase [da experiência pedagógica], em [19]73-[19]74, em que nem todos os instrumentos (...) [começavam] ao mesmo tempo, [i.e.], teriam durações diferenciadas (...) começando em momentos diferentes (...) [de um mesmo] percurso (...). E, entretanto, (...) em 1976 (...) [existe] uma referência escrita⁴¹⁶ da própria Escola de Música do Conservatório [Nacional] (...) a falar em oito anos [de duração efectiva] nos diversos instrumentos (...) [leccionados ao nível não superior].

FP: Olhe, eu agora não posso também responder com (...) certeza aí porque (...) entre [19]75 e [19]79 eu não estive cá em Portugal, estive na UNESCO (...), [tendo perdido] completamente o contacto com aquilo que se passava cá (...).

Eu: (...). Saiu por alguma razão especial do lugar de [sub]director [da secção de música] (...) do Conservatório Nacional, ou foi só porque simplesmente (...) [queria mudar]? (...) Sai em [19]75 [por] alguma razão em especial?

FP: (...). Posso-lhe dizer. (...) [Foi por] uma razão um tanto inesperada (...). Eu fui apanhado pelo 25 de Abril [de 1974] (...). Soube do 25 de Abril às sete da manhã quando uma colega me telefona [perguntando]: «achas que vá para a escola, vá dar aulas?»; [ao que eu respondo:] «porque é que não há de dar aulas?»; «Ah, por causa da revolução». Revolução? Dei um pinote na cama (...). Eu nem queria acreditar. Bom, depois aquilo (...) foi aquela temporada larga que se sabe (...) de

⁴¹⁶ Segundo a estruturação do plano de estudos provisório da Escola de Música do Conservatório Nacional anexa ao ofício n.º 788(60) da Comissão Directiva deste mesmo Conservatório datado de 24 de Junho de 1976 (CN, *Documentação diversa*).

instabilidade e de indefinição. O ano lectivo [de 1974-1975] não começou em Outubro, não começou em Novembro, nem em Dezembro, nem em Janeiro, nem em Fevereiro, e eu comecei a ir a correr para o Ministério da Educação saber, afinal, instruções, o que é que se faz, abre-se as aulas, há autorização, não há, (...) [etc.]. Os alunos apareciam [mas] não havia autorização para abrir as aulas. E assim se prolongou, salvo erro, até Março [de 1975]. Uma das vezes (...) que eu fui ao Ministério para saber o que é que se passava e (...) pedir instruções (...) [sobre o que fazer], (...) uma pessoa amiga (...) [diz-me]: «olha, há uma coisa qualquer na UNESCO [que] talvez te interesse; quando fores ao Ministério da Educação vai lá à senhora tal, no 3.º andar (...), que ela diz-te o que é que é». (...). Um dia em que eu tive que ir ao Ministério (...), [e em que cheguei mais cedo do que o previsto, fui] ao 3.º andar saber o que é que se passa[va] (...). E a senhora muito simpática (...) [deu-me um formulário para preencher relativo à candidatura a um cargo na UNESCO]. [Fui para a UNESCO] (...) em parte porque eu comecei a ficar desiludido (...) daquilo (...). [Só] fui em [19]75 (...) porque entretanto (...) veio ordem do Ministério para começar o ano lectivo em Março [de 1975] (...). Reuni os alunos inscritos (...) [dizendo] que «este ano não há exames (...) de maneira que nós vamos fazer (...) [cursos livres em função dos interesses de cada um]». Fizemos assim uma espécie de seminário conjunto (...), e, chegados a Julho, apresentámos [o] trabalho [realizado]. Entretanto, vem uma notícia da UNESCO a dizer que eu tinha sido admitido (...). Eu pedi a demissão daqui (...) [pois] já estava um bocado chateado porque as coisas não avançavam, ou avançavam de uma forma anárquica – e isso é contra os meus princípios (...) –, e para lá fui. Estive lá quatro anos (...). Eu aí fiquei completamente desligado. Pedi uma licença sem vencimento (...) de duração ilimitada [pois] não sabia quanto [tempo] eu ia lá estar (...). De [19]72 a [19]75 estive (...) [como subdirector da secção de música do Conservatório Nacional] (...) e sai por causa disso (...), por um bocado de desilusão (...).

Eu: (...). Porque é que há, no ano lectivo (...) de 1973-1974, (...) esta segunda proposta de plano de estudos? Ou seja, [se já] tinha havido uma primeira proposta aprovada em Julho [de 1973] pelo Ministro [para vigorar durante o ano lectivo de 1973-1974], porque é que a escola, em Novembro [de 1973], envia uma nova proposta de plano de estudos [para vigorar em 1973-1974] já depois do ano lectivo ter começado? (...).

FP: Eu não sei (...), enfim, já lá vai tanto tempo [que] eu não posso precisar. [O que] eu sei é que de facto as coisas não se concretizavam (...) com muita clareza e, muito provavelmente, terá sido porque as coisas (...) não estavam definidas ou [porque] não funcionavam (...). Uma escola para funcionar tem que ter um director que esteja ali, digamos, a tempo inteiro. O director era a Madalena Perdigão que, da Avenida de Berna, comandava (...) [o que se passava no Conservatório Nacional]. De[ste] modo (...), ela chegou-me [algumas vezes] a dizer: (...) «cada vez que se telefona para o Conservatório você nunca lá está» (...). Eu tinha umas horas para expediente e outras horas para as aulas. Nas horas das aulas eu estava lá e dava as aulas. Nas horas de expediente, se tinha coisas a redigir (...), eu não conseguia ali. Não sei se conheceu a Constança

Capdeville, [mas] ela tinha uma expressão muito peculiar (...) [em que dizia, relativamente ao antigo gabinete do Dr. Ivo Cruz que tinha sido dividido em pequenos cubículos ligados por um corredor]: «isto aqui parece a Avenida da Liberdade com os semáforos todos em verde» (...). Aquilo era (...) [uma movimentação constante de pessoas, pelo que] não se conseguia trabalhar. [Quando] eu tinha que escrever qualquer coisa, ia para casa (...). De[este] modo (...), era um frenesim [constante], uma coisa tremenda (...). Nós íamos à Avenida de Berna para ter reuniões com (...) [a Dr.^a Madalena Perdigão]. Havia sempre qualquer coisa que não condizia (...) [entre aquilo] que ela nos apresentava e aquilo que nos tinha pedido, ou seja, (...) era no fundo uma mecânica de tal maneira complexa... Aquilo poderia ser tudo reduzido a simples, mas as coisas eram complicadas (...). E depois admito que tenha sido por causa das coisas não colarem umas com as outras... Não sei.

Eu: Não conhece o teor (...) dessa [proposta], ou não se lembra já?

FP: Não me lembro de facto o que terá sido isso (...).

Eu: Até porque essa primeira proposta [aprovada em Julho de 1973], que consta (...) no arquivo [do Conservatório Nacional]⁴¹⁷ (...), só diz respeito ao curso geral e [ao curso] complementar, ou seja, ao 5.º, 6.º (...) 7.º e 8.º ano[s]. A um determinado momento diz que (...) “só podem matricular-se no 5.º ano, em qualquer curso, os alunos que tenham completado o nível básico” [sem] especifica[r] o que é esse nível básico. (...). [Num esclarecimento datado de 4 de Outubro de 1973 e assinado pela Dr.^a Madalena Perdigão⁴¹⁸, parece surgir a evidência de que alguns instrumentos teriam o seu início no 5.º ano do curso geral, como é o caso do exemplo aí referido relativamente ao oboé. Contudo, tais equivalências não chegaram a ser de facto aplicadas durante o ano lectivo de 1973-1974, excepto nas disciplinas de história da música e de composição, nas quais se encontram efectivamente matrículas no 5.º, 6.º, 7.º e 8.º anos⁴¹⁹. Terá essa [segunda] proposta, [apresentada em Novembro de 1973, alguma coisa] a ver com isso (...)?

FP: Não sei. A única coisa que eu sei (...) [dizer era que aquilo era tudo muito confuso]. Era constantemente que nós – Comissão [Orientadora da Reforma] – tínhamos que estar a elaborar projectos para apresentar ao Ministro [Veiga Simão] para ele revogar o despacho anterior [pois] a coisa não funcionava ou havia incompatibilidades e outras coisas do género (...).

Eu: Mas não funcionava porquê? Havia alguma razão em especial? As pessoas não queriam aplicar?

FP: Oiça, oiça. Era... porque se criavam casos que começavam a ser já quase individuais (...), casos que não podiam ser generalizados. E haviam tantas excepções... Imaginemos... Não sei, deixe cá ver. (...). A noção que eu tenho disso – de facto já lá vão trinta anos (...) –, é que quase em cada reunião aquilo era uma coisa em que ninguém já se entendia, porque havia sempre [a] necessi-

⁴¹⁷ CN, *Dossier 33-A*. Cfr. Gomes, 2000: 212-6.

⁴¹⁸ CN, *Dossier 33-A*. Cfr. Gomes, 2000: 216-7.

⁴¹⁹ CN, *Pautas de exames 1973-1974* & CN, *Pautas de frequência 1973-1974*.

dade de quase em cada reunião de fazer uma nova proposta ao Ministro para ele revogar o despacho anterior. Porquê? Sei lá! As correspondências dos planos antigos para (...) [os novos planos de estudo]... (...). Eu confesso que foi há relativamente pouco tempo (...) que terei despachado uma série de papelada (...), [que a] deitei para o lixo. (...). Sabe, às vezes há momentos da vida que não nos deixam assim umas recordações tão (...) [agradáveis].

Eu: Porque é que aceitou (...) [o convite endereçado pela Dr.^a Madalena Perdigão para fazer parte da Comissão Orientadora da Reforma do ensino artístico]?

FP: (...). Eu (...) detesto a ideia de passar uma vida inteira no mesmo sítio a fazer a mesma coisa. E, enquanto tiver o mínimo de juventude de espírito, eu continuo a pensar da mesma maneira (...). Enfim, o cargo em que eu estive mais tempo seguido foi (...) [na Comissão Instaladora da Escola Superior de Música do Porto, onde] estive dez anos (...). De resto, (...) enfim (...), aparece-me uma oportunidade – (...) não aceito todas, evidentemente –, mas aparece-me uma coisa que me possa interessar ou mudar, mesmo que seja radicalmente, eu vou. Agora, [para] coisas administrativas, de facto não tenho assim muito mais interesse em (...) [aceitar]. Já passei ali maus bocados, nesses três anos [que estive] ali no Conservatório [Nacional] (...), depois quatro anos na UNESCO (...) [em que isto], comparado (...) com a UNESCO, era uma brincadeira de crianças (...). Aceitei por causa disto (...), para mudar, para experimentar uma coisa diferente (...).

Eu: Este nível básico, nos instrumentos que não começariam ao mesmo tempo, era suposto que eles fizessem outro instrumento ou que só fizessem educação musical [básica]?

FP: (...). Quando foi criada a disciplina de educação musical para substituir o velho solfejo (...), chamava-se educação musical básica [ao] que eram os (...) quatro primeiros anos (...) [destinados a serem frequentados] dos 10 aos 14 anos de idade (...) [pelos] alunos. E, enquanto não se fez mais, a disciplina chamava-se educação musical básica. (...). O nível básico era sempre os primeiros quatro anos. Agora, havia cursos que não começavam no nível básico (...).

Eu: (...). A situação que vigora no final dos anos setenta e que depois é legitimada pelo (...) [Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho], é uma situação de duração igual de todos os instrumentos [quer] seja um oboé, [quer] seja [uma] trompa, [quer] seja [um] piano.

FP: Pois, aí está (...) já uma explicação [de] porque é que as coisas (...) nunca ficavam todas prontas e era tão complicado: é que, primeiro, imaginava-se assim em forma geral; depois começava-se a ver (...) e «este caso já é um caso particular, tem de ser (...) [tratado de uma forma distinta]». Portanto, o oboé já não entra em parceria com o piano porque é um caso diferente do trombone...

Eu: Mas isso é posterior. É assim, isso acontece posteriormente. Porque é assim: essa é a proposta (...) [aprovada pelo Ministro Veiga Simão em Julho de 1973, e enviada para diversos Conservatórios e Academias de Música em Setembro de 1973]⁴²⁰. Por outro lado, a realidade que é re-

⁴²⁰ Segundo anotação a esta apensa, a proposta aqui referida foi enviada, no dia 20 de Setembro de

ferida num ofício de [19]76 da Escola de Música⁴²¹, vem (...) [sugerir que existem] oito anos [de formação não superior] em todos os instrumentos, nomeadamente no tal oboé (...). Por um lado, quando é que essa mudança é feita (...) e se aquele outro plano de estudos [apresentado em Novembro de 1973] est[ará], [ou não], relacionado com isso; e se, por outro lado, [para] estes alunos (...) estava já alguma coisa definida (...) [ao nível do respectivo] curso básico (...).

FP: Eu creio... não posso afirmar taxativamente, mas eu creio (...) que a partir de certa altura, pelo menos, ou logo desde o início... porque não foram criados todos os cursos ao mesmo tempo (...), de maneira que aquilo ia se prolongando (...) por meses e anos atrás uns dos outros. Agora, eu tenho [a] ideia que de facto havia uma proposta, que (...) não me recordo se chegou a ser aprovad[a] ou não, [de] que os cursos que começavam no 5.º ano (...) – como o oboé, por exemplo –, (...) deveriam ser precedidos de uma aprendizagem, no nível básico, de piano ou de um [outro] instrumento de tecla (...), i.e., se calhar de princípio nem se falou disso – não se falava no cravo nem no órgão, que eram instrumentos que só vieram depois (...) –, agora, (...) havia uma necessidade de, [nestes casos], haver uma preparação prévia antes do aluno (...) optar por o instrumento que queria⁴²² (...). Agora, (...) datas então [e] assim exactamente em que ano é que a coisa foi, isso era preciso ter um ficheiro completo (...). Depois a confusão foi tão grande que (...) a Madalena Perdigão – com muito boa intenção mas, enfim, vendo as coisas do alto e não tendo a visão do dia a dia das coisas (...) porque nunca me lembro de a ter visto no Conservatório –, meteu lá o ciclo preparatório (...) [como sendo uma secção da Escola Preparatória de Francisco Arruda] e, por exemplo, (...) os miúdos deram cabo completamente das instalações (...). Aquilo foi um vandalismo total (...). E, é claro, o Ivo Cruz podia ter tido muitos defeitos mas tinha a qualidade (...) [de ser] uma excelente «dona de casa» (...). Aquilo estava um (...)

1973, para os Conservatórios do Porto, de Aveiro, de Braga, de Coimbra, de Ponta Delgada, e do Algarve, assim como para as Academias de Música de Espinho, de Setúbal, de Luanda, de Vila da Feira, de Santa Cecília, e da Madeira (CN, *Dossier 33-A*).

⁴²¹ Estruturação do plano de estudos provisório da Escola de Música do Conservatório Nacional anexa ao ofício n.º 788(60) de 24 de Junho de 1976 (CN, *Documentação diversa*).

⁴²² Ao nível da minha experiência pessoal – enquanto aluno do Instituto Gregoriano de Lisboa, em meados dos anos oitenta –, lembro-me de ser obrigatório a frequência dos quatro primeiros anos de piano para todos os alunos independentemente da opção que viesse a ser efectuada pela frequência de um outro instrumento que à data, no caso concreto desta escola, só poderia ser o órgão. Isto é, qualquer aluno que pretendesse optar pelo estudo de órgão, era forçado a frequentar previamente os primeiros quatro anos de piano, sem os quais lhe era vedado o início do estudo neste instrumento. Desta forma, surge-me como sendo natural a existência de uma pretensão como aquela que é aqui expressa e da qual, aquilo que eu descrevo relativamente ao meu testemunho pessoal enquanto aluno do Instituto Gregoriano de Lisboa, será provavelmente um reflexo.

primor porque, de facto, aquilo foi... era... Um dia que eu lá entrei, passado muito tempo (...), eu fiquei (...) com um aperto no coração de ver, por exemplo, (...) cá em baixo, no átrio que dá entrada para o Salão Nobre (...), aquele átrio completamente cheio de pianos de cauda estropiados (...). E, inclusive, depois do 25 de Abril [de 1974], chegou a haver dejectos em cima dos acentos do Salão Nobre (...). Mas isso já foi mais tarde. Antes disso, (...) as instalações ficaram completamente subvertidas e depois o funcionamento daquilo com várias escolas a funcionarem ali. A intenção (...) de fazer ensino integrado [foi boa] (...) mas não resultou e deu uma desordem tremenda (...). De modo que os ânimos estavam absolutamente exaltados (...) e os contactos começaram a ser até um bocado difíceis (...).

Eu: Isso ainda antes do 25 de Abril [de 1974]?

FP: Antes do 25 de Abril [de 1974], pois. Digamos que com a instalação da [Escola Preparatória de] Francisco Arruda ali, aquilo... Depois, ninguém se entendia (...). Qual era a direcção daquilo, como é que havia directores a entrechocarem-se uns com os outros e, enfim, o funcionamento diário daquilo foi um caos mais ou menos durante uma temporada. E, é claro, daí (...) o funcionamento da... o relacionamento até da Comissão [Orientadora da Reforma] com a [própria] Madalena Perdigão se ter adulterado bastante, enfim. (...).

Eu: (...). Há um momento, (...) nomeadamente a partir do início de [19]74, onde parece haver o caos administrativo (...) porque (...) a correspondência não está organizada⁴²³ ou simplesmente não existe.

FP: Eu lembro-me, por exemplo, de casos de... enfim, disso ter sido ventilado. Alunos que precisavam ter um certificado (...) [de habilitações] e que iam à secretaria, pediam aquilo e, depois de muita insistência [e] de muita teimosia (...), conseguiam ver que iam buscar caixas (...) onde (...) [estava] aquilo atirado a monte (...). Veja o caso da biblioteca e o caso do museu instrumental. O caos foi tão grande que tudo aquilo que sobreviveu... Eu um dia – estava já (...) nos anos (...) noventa – (...) [quando estava a escrever] um livro sobre o Oscar da Silva e precisei de consultar umas coisas que sabia que existiam (...) na biblioteca do Conservatório [Nacional]. Fui lá, falei com a direcção e disseram-me «olha, a semana passada a biblioteca foi toda transferida para a Biblioteca Nacional». (...). Eu fui à Biblioteca Nacional e disseram-me «bom, isto chegou a semana passada (...), está ainda tudo encaixotado (...), [etc.]». Portanto, a sensação foi essa (...). [Quanto] aos instrumentos sabe o que é que lhes sucedeu (...). Estiveram para aí anos (...) em instalações (...) [impróprias antes de reverterem para o espólio do Museu da Música situado na estação do Alto dos Moinhos, em Lisboa]. Muita coisa se perdeu, muita coisa foi roubada ou

⁴²³ Observações relativas ao estado de organização em que se encontra a documentação existente no arquivo do Conservatório Nacional com data posterior ao início do ano lectivo de 1949-1950, dado que a documentação anterior a esta data foi doada ao Instituto Histórico da Educação, tendo sido alvo de tratamento arquivístico.

desapareceu. Até mesmo enquanto eu lá estava aquilo era uma desordem total que havia aparelhos até da escola de cinema – que era o Seixas Santos que estava – que desapareciam. Câmaras de filmar e coisas assim desapareciam. Era uma coisa infernal aquilo. Também, pode-se dizer de facto que eu estou a valer-me exclusivamente da memória e aquilo em que eu posso ser útil, tenho a impressão (...) que não vai muito além (...) [daquilo que eu já aqui disse]. (...).

Eu: Dá-me a entender (...) de vários sítios (...) [a existência] de uma situação de tensão (...) entre a Comissão Orientadora da Reforma e (...) [os professores do Conservatório].

FP: Sim (...).

Eu: E, como foi nomeado (...) para [est]a Comissão e para subdirector [da secção de música do Conservatório Nacional], proposto pela Madalena Perdigão, e [uma vez que] o próprio Arquimedes da Silva Santos tinha-me dito que a Madalena Perdigão teve muito cuidado [n]a escolh[a] [d]as pessoas de forma a conseguir encontrar um equilíbrio «impossível» numa situação que até era, (...) [do ponto de vista político], extremamente complicada, (...) eu fiquei com curiosidade porque podia ser que (...) me pudesse referir (...) [algo sobre isso tendo por base a sua experiência pessoal].

FP: Ela, não digo que não, teve cuidado em escolher as pessoas, precisamente porque era uma pessoa inteligente (...) e com uma experiência (...) de administração e de conhecimento artístico e tudo isso (...), [pelo que] ela escolhia as pessoas que achava que poderiam, de uma forma ou de outra (...) – umas mais para um sector outras mais para outro (...) –, conjugar-se, haver um cozinheiro que interessa-se na altura (...). Simplesmente, às vezes eram atitudes assim de uma certa prepotência (...). Procurei [sempre] ter boas relações com as pessoas e nunca houve assim problemas de maior, mas havia assim às vezes uns *desaguisadosinhos* que eram momentâneos e passavam (...). Por exemplo: ela, [a Dr.^a Madalena Perdigão], quando se tratava de nomear professores (...), vinha ter connosco, [i.e.], comigo e com o Mário Barradas (...). Uma vez, (...) [ela nomeou uma determinada professora]. Passados tempos, começou a haver problemas [com esta] (...). Não sei (...) [quem seria a culpada por tais problemas pois] nunca cheguei a perceber (...). Então, começou a Madalena Perdigão a insistir comigo para eu a demitir. É claro, eu comecei a ouvir ambas as partes (...) [e] acho que ambas tinham razão (...). [Contudo], ela [continuou] sempre a insistir comigo [para eu demitir esta professora]. Eu disse: «olhe, (...) as notícias que tenho não são de molde a poder influenciar no sentido de a demitir. Deixe-me ver se de facto esclareço melhor a questão». [Ela retorquiu:] «não, não, (...) tem de a demitir (...)». Ela insistiu tanto que eu acabei por lhe dizer: «olhe, desculpe, Sr.^a D. Madalena, quem a nomeou que a demita» (...). E ela teve de a demitir (...) [pois eu não o fiz]. De[sta] maneira (...), havia posições assim, às vezes...

Eu: Mas essas posições eram originadas pela própria personalidade da Dr.^a Madalena Perdigão?

FP: Também (...). É claro que era uma pessoa (...) [por vezes difícil]. Com todo o valor que tinha e com toda a capacidade de trabalho (...) [que possuía], quando foi o 25 de Abril [de 1974], os

próprios (...) funcionários [da Fundação Calouste Gulbenkian] demarcaram-se nitidamente dela (...). Eu vi algumas vezes a secretária dela, e mais pessoas que directamente dependiam dela (...), lavadas em lágrimas (...) por coisas que ela dizia (...). Era uma pessoa, de facto, com um pulso muito firme e que muitas vezes não olhava exactamente ao que dizia, nem quando, nem como (...). Isto não lhe tira o [seu] valor (...), mas, enfim, é uma questão de personalidade (...).

Eu: (...). [Vem de uma] (...) família (...) [de] músicos? (...).

FP: (...). Não. Eu tinha duas irmãs mais velhas que faziam música no piano, em casa (...). E eu, (...) tinha para aí três ou quatro anos, (...) deitava-me no chão, à beira da porta, a ouvir (...), [pelo que] começaram-me a dar (...) lições de música aos seis anos de idade (...).

Eu: Com professor particular em casa, não era?

FP: Sim, as minhas irmãs sim. Depois, eu fui, com seis anos [de idade], com o professor Artur Santos.

Eu: E como é que fazia? Ia a casa dele?

FP: [Sim], ia a casa dele. Fui sempre à casa dele. (...). Eu fiz primeiro os cursos de piano e de composição, e deixei o liceu para trás (...) por questões económicas (...), [uma vez que] os meus pais não podiam pagar tudo ao mesmo tempo, e também por uma questão de tempo (...), [sendo que], a partir de uma certa altura, começou-se a verificar que eu teria vocação para (...) [a música].

Eu: (...). Os seus pais o que é que eram?

FP: O meu pai era comerciante (...), em Lisboa, e a minha mãe era doméstica.

Eu: Portanto, [de] média burguesia.

FP: Sim, pois. É claro, lá vivíamos (...) razoavelmente sem dificuldades, mas sem abundância (...), numa casa grande [situada na Rua D. Carlos I, em Lisboa]. (...).

Eu: E ia sozinho, com essa idade, a casa do professor Artur Santos?

FP: Não. Ia sempre geralmente com (...) uma tia minha que vivia [connosco].

Eu: E as aulas eram sempre individuais com o professor?

FP: Sim, sempre. (...). Depois, aos doze anos, é que eu entrei para o Conservatório [Nacional]. Nessa altura, o Conservatório, na Rua dos Caetanos (...), estava em obras (...) e as primeiras aulas que [eu] tive (...) [foram] na Academia de Amadores de Música. Só passados uns meses (...) é que acabaram as obras e eu passei para (...) [a Rua dos Caetanos]⁴²⁴.

Eu: (...). A generalidade dos seus colegas (...) [do Conservatório Nacional vinham de um] meio social (...) idêntico ao seu?

FP: Eu creio que sim, mais ou menos.

Eu: Portanto, classe média burguesa...

FP: Quando eu entrei para (...) [o curso geral de composição, com cerca de doze anos], lembro-me

⁴²⁴ A inauguração das novas instalações do Conservatório Nacional é efectuada durante o ano lectivo de 1946-1947 (AAVV, 1947: 7-15).

que tinha duas colegas mais velhas (...). Uma era a Raquel Simões (...), que era irmã de um Duarte Simões que foi pianista (...), e [a outra era] uma (...) rapariga que nunca mais soube dela, [mas] que lembro-me que [se] chamava Delfina (...). A Raquel Simões, [com cuja família eu] depois convivi bastante (...), era (...) perfeitamente (...) de uma [família de] pequena burguesia (...), [i.e.], do meu estrato social (...). A outra não sei, mas também não me parecia ser pessoa de grandes abastanças (...). Entretanto (...), ainda (...) me lembro de (...) [ter tido, durante os três anos do curso geral de composição], como colega uma irmã [mais nova] do Artur Santos (...), mas que era mais velha do que eu (...). Enfim, não me lembro de ter tido assim nunca nenhum ricoço como colega (...).

Eu: Sim, mas (...) [eram todos] de um meio urbano (...), de classe [média] *arremediada* (...), típica do Estado Novo Português (...).

FP: Sim (...).

Eu: Não (...) eram camponeses, não eram...

FP: Não (...). Há bocadinho eu ia a dizer (...) e (...) não completei. Eu fiz primeiro os cursos do Conservatório [Nacional], de composição e piano simultaneamente – acabei um e o outro com um ano de diferença (...) –, e, como pode calcular, qualquer um dos cursos era (...) muito absorvente (...). De maneira que, no meio disto, o liceu fica para trás, até porque (...), enquanto não entrei para o Conservatório [visto este ser gratuito], [a despesa era] um peso grande (...) [para a minha família conseguir] pagar as lições particulares (...) [de música]. Mas, [esta] era a única solução porque eu não podia entrar para o Conservatório [Nacional] antes de fazer dez anos (...). E, então, eu deixei o liceu para (...) mais tarde (...).

Eu: (...). Teve [como] colegas seus alunos invisuais? (...).

FP: Creio que tive (...) [como colega] um aluno invisual na aula [do professor Jorge] Croner de Vasconcelos, (...) mas foi por pouco tempo (...).

Eu: [Eu agradeço a entrevista dada pois confirmou-me algumas coisas] (...) de que eu já desconfiava (...), [nomeadamente] que os (...) [cursos de instrumento] não eram todos para (...) [terem, inicialmente, o mesmo número de anos de formação, algo que só surge mais tarde].

FP: E, sobretudo, (...) aquilo foi muito faseado, não foi tudo ao mesmo tempo (...). Lembro-me que se começou por aqueles cursos que tinham mais alunos (...), [i.e., por] piano, [por] violino, [por] canto, [por] violoncelo, [etc.].

Eu: Aliás, aparece um programa de uma disciplina de electroacústica nesse ano lectivo de 1973-1974 (...) [para o qual] foi contratado para dar (...).

FP: Pois, assim como [um]a disciplina de análise (...).

APÊNDICE III – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1840-1841

ALUNOS MATRICULADOS POR IDADE E SEXO

Escola	Aula	6 anos		7 anos		8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
Música	Canto														
	Clarinete														
	Flauta														
	Flautim														
	Piano														1
	Rabeca												1		
	Rabecão														
	Rabecão Grande														
	Rabecão Pequeno														
	Rudimentos					1	2		1	2	2	2	4	3	2
	Trombone							1	1	2	1		2		
[n.i.]															
Dança e Mímica	Dança				4	1			1		2		1		
	Mímica				4	1			1		2		1		
	[n.i.]		1		1			2	1	1	2	1	2		
Declamação	Declamação														
	Recta Pronuncia								1						
	Rudimentos Históricos								1						
	[n.i.]												1		
TOTAIS:		0	1	0	9	3	5	2	8	5	7	6	9	4	2

Escola	Aula	13 anos		14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
Música	Canto	1						1		1					
	Clarinete					2				1				1	
	Flauta									1					
	Flautim									1					
	Piano	1						3		1		1		1	
	Rabeca											1		2	
	Rabecão							1							
	Rabecão Grande														
	Rabecão Pequeno											1			
	Rudimentos	5		4	1	4		7	1	6		8		7	1
	Trombone							1							
[n.i.]			1		3		1		1			1		2	
Dança e Mímica	Dança		1	1				1							
	Mímica			1				1							
	[n.i.]														
Declamação	Declamação							1						2	
	Recta Pronuncia													1	
	Rudimentos Históricos							1						2	
	[n.i.]							1		1		1		2	
TOTAIS:		7	1	7	1	9	0	15	5	13	0	12	1	18	3

Escola	Aula	20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
Música	Canto			2		1		1				1			
	Clarinete														
	Flauta	1				1				1		1			
	Flautim	1								1		1			
	Piano	1						1			1	1			
	Rabeca			1		1						1			
	Rabecão			1											
	Rabecão Grande														1
	Rabecão Pequeno														
	Rudimentos				2	1					1	1			
	Trombone														
[n.i.]	1											1			
Dança e Mímica	Dança														
	Mímica														
	[n.i.]														
Declamação	Declamação		1						1		1				
	Recta Pronuncia		1								1				
	Rudimentos Históricos								1		1				
	[n.i.]														
TOTAIS:		4	2	4	2	4	0	2	2	3	5	5	1	1	0

Escola	Aula	31 anos		32 anos		37 anos		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
Música	Canto	1		1				10	0	10	22,1	-	22,1
	Clarinete							4	0	4	16,5	-	16,5
	Flauta							5	0	5	21,6	-	21,6
	Flautim							4	0	4	21,5	-	21,5
	Piano							11	1	12	17,7	24,0	18,3
	Rabeca							7	0	7	19,3	-	19,3
	Rabecão							2	0	2	18,5	-	18,5
	Rabecão Grande					1		2	0	2	33,0	-	33,0
	Rabecão Pequeno							1	0	1	18,0	-	18,0
	Rudimentos							51	17	68	15,8	13,4	15,2
	Trombone							1	0	1	16,0	-	16,0
[n.i.]							11	7	18	13,9	15,3	14,4	
Dança e Mímica	Dança							2	10	12	11,0	9,7	9,9
	Mímica							2	9	11	11,0	9,3	9,6
	[n.i.]							4	8	12	10,0	8,8	9,2
Declamação	Declamação							2	4	6	19,0	20,8	20,2
	Recta Pronuncia							1	3	4	19,0	17,7	18,0
	Rudimentos Históricos							2	4	6	19,0	18,0	18,3
	[n.i.]							5	1	6	17,8	11,0	16,7
TOTAIS:		1	0	1	0	1	0	127	64	191			

ALUNOS MATRICULADOS POR TERMO

Escola	Aula	1.º Termo	2.º Termo	[n.i.]	Total de matrículas
Música	Canto		10		10
	Clarinete		4		4
	Flauta		5		5
	Flautim		4		4

Escola	Aula	1.º Termo	2.º Termo	[n.i.]	Total de matrículas
Escola de Música	Piano		12		12
	Rabeca		7		7
	Rabecão		2		2
	Rabecão Grande		2		2
	Rabecão Pequeno		1		1
	Rudimentos	68			68
	Trombone		1		1
	[n.i.]	17	1		18
Dança e Mímica	Dança	11		1	12
	Mímica	10		1	11
	[n.i.]	10	2		12
Declamação	Declamação	1	5		6
	Recta Pronuncia	2	2		4
	Rudimentos Históricos	1	5		6
	[n.i.]	3	3		6
	TOTAIS:	123	66	2	191

APÊNDICE IV – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1855-1856

ALUNOS MATRICULADOS POR IDADE E SEXO

Ano/Classe	Aula	4 anos		5 anos		6 anos		7 anos		8 anos		9 anos		10 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto														
2.º	Canto														
3.º	Canto														
Aperf.	Canto														
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto														
Aperf.	Contraponto														
1.º	Cornetim a pistões														
1.º	Dança		1		2		3	1		1	2	1	2		
2.º	Dança														
n.i.	Dança														
1.º	Flauta														
2.º	Flauta														
Aperf.	Flauta														
-	Francês														2
1.º	Harmonia														
2.º	Harmonia														
1.º	Piano														
2.º	Piano														
3.º	Piano														
4.º	Piano														
Aperf.	Piano														
n.i.	Piano														
1.º	Rabecão														
2.º	Rabecão														
1.º	Rabeca														1
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
Aperf.	Rabeca														
1.ª	Rudimentos								1			2	1	6	1
2.ª	Rudimentos											2		2	1
3.ª	Rudimentos														
3.º	Saxon														
2.º	Trombone														
Aperf.	Trombone														
1.º	Violoncelo														
3.º	Violoncelo														
Aperf.	Violoncelo														
	TOTAIS:	0	1	0	2	0	3	1	1	1	2	5	3	11	2

Ano/Classe	Aula	11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos		17 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto		1			1			3		3		1		1
2.º	Canto														
3.º	Canto														

Ano/Classe	Aula	11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos		17 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
Aperf.	Canto														
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto														
Aperf.	Contraponto														
1.º	Cornetim a pistões														
1.º	Dança		1		1		1		2						
2.º	Dança				2	1			1		2		1		1
n.i.	Dança				1										
1.º	Flauta														
2.º	Flauta														
Aperf.	Flauta														
-	Francês					1		1		1		1		1	
1.º	Harmonia													2	
2.º	Harmonia													1	
1.º	Piano					1		1	3		3			1	1
2.º	Piano		1										1		
3.º	Piano	1													2
4.º	Piano													1	
Aperf.	Piano													1	
n.i.	Piano														
1.º	Rabecão														
2.º	Rabecão														
1.º	Rabeca							2				2			
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
Aperf.	Rabeca														
1.ª	Rudimentos	1	3	3	1	7		2	1	1				1	
2.ª	Rudimentos	2	2	6		5	1	2	1	1		3	1	4	
3.ª	Rudimentos		1	1	1			1	1	1		2	1	4	
3.º	Saxon														
2.º	Trombone														
Aperf.	Trombone														
1.º	Violoncelo													1	
3.º	Violoncelo														
Aperf.	Violoncelo														
	TOTAIS:	4	9	10	6	16	2	9	12	4	8	8	5	17	5

Ano/Classe	Aula	18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto	1							1		1				
2.º	Canto	1			1							2			
3.º	Canto				1										
Aperf.	Canto														
1.º	Contrabaixo			1											
2.º	Contraponto	1													
3.º	Contraponto														
Aperf.	Contraponto														
1.º	Cornetim a pistões														
1.º	Dança														
2.º	Dança		1												
n.i.	Dança														
1.º	Flauta	1													
2.º	Flauta	1													

Ano/Classe	Aula	18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
Aperf.	Flauta														
-	Francês			1											
1.º	Harmonia	2		3		1									
2.º	Harmonia			1											
1.º	Piano					1				1					
2.º	Piano	1	1		1										
3.º	Piano														
4.º	Piano														
Aperf.	Piano	1			1										
n.i.	Piano				1										
1.º	Rabecão			1											
2.º	Rabecão														
1.º	Rabeca					2									
2.º	Rabeca	1					1								
3.º	Rabeca			4											
Aperf.	Rabeca			1											
1.ª	Rudimentos		2			3									
2.ª	Rudimentos	2		2		1	1	2						2	
3.ª	Rudimentos	2		1		1									
3.º	Saxon											1			
2.º	Trombone														
Aperf.	Trombone											1			
1.º	Violoncelo									1					
3.º	Violoncelo	1													
Aperf.	Violoncelo														
TOTAIS:		15	4	15	5	9	1	3	1	1	2	4	0	2	0

Ano/Classe	Aula	25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos		30 anos		31 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto														
2.º	Canto			1		1									
3.º	Canto							2							
Aperf.	Canto	1													
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto														
Aperf.	Contraponto											1			
1.º	Cornetim a pistões							1							
1.º	Dança														
2.º	Dança														
n.i.	Dança														
1.º	Flauta														
2.º	Flauta														
Aperf.	Flauta	1													
-	Francês									1					
1.º	Harmonia									1					
2.º	Harmonia														
1.º	Piano	1													
2.º	Piano	1						1							
3.º	Piano														
4.º	Piano														
Aperf.	Piano														
n.i.	Piano														
1.º	Rabecão														

Ano/Classe	Aula	25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos		30 anos		31 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Rabecão					1				1					
1.º	Rabeca														
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
Aperf.	Rabeca														
1.ª	Rudimentos									1					
2.ª	Rudimentos			1										1	
3.ª	Rudimentos														
3.º	Saxon														
2.º	Trombone														
Aperf.	Trombone											1			
1.º	Violoncelo	1													
3.º	Violoncelo														
Aperf.	Violoncelo											1			
TOTAIS:		5	0	2	0	2	0	4	0	4	0	3	0	1	0

Ano/Classe	Aula	32 anos		34 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Canto		1					2	12	14	15,5	17,2	16,9
2.º	Canto							5	1	6	23,4	19,0	22,7
3.º	Canto							2	1	3	28,0	19,0	25,0
Aperf.	Canto							1	0	1	25,0	-	25,0
1.º	Contrabaixo							1	0	1	19,0	-	19,0
2.º	Contraponto							1	0	1	18,0	-	18,0
3.º	Contraponto	1						1	0	1	32,0	-	32,0
Aperf.	Contraponto							1	0	1	30,0	-	30,0
1.º	Cornetim a pistões							1	0	1	28,0	-	28,0
1.º	Dança							3	15	18	8,0	8,7	8,6
2.º	Dança							1	8	9	13,0	14,9	14,7
n.i.	Dança							0	1	1	-	12,0	12,0
1.º	Flauta							1	0	1	18,0	-	18,0
2.º	Flauta							1	0	1	18,0	-	18,0
Aperf.	Flauta							1	0	1	25,0	-	25,0
-	Francês							9	0	9	15,9	-	15,9
1.º	Harmonia							9	0	9	19,6	-	19,6
2.º	Harmonia							2	0	2	18,0	-	18,0
1.º	Piano							5	8	13	17,8	15,8	16,5
2.º	Piano							3	4	7	23,7	16,0	19,3
3.º	Piano							1	2	3	11,0	17,0	15,0
4.º	Piano							1	0	1	17,0	-	17,0
Aperf.	Piano							2	1	3	17,5	19,0	18,0
n.i.	Piano							0	1	1	-	19,0	19,0
1.º	Rabecão							1	0	1	19,0	-	19,0
2.º	Rabecão							2	0	2	28,0	-	28,0
1.º	Rabeca							7	0	7	15,7	-	15,7
2.º	Rabeca							2	0	2	19,5	-	19,5
3.º	Rabeca							4	0	4	19,0	-	19,0
Aperf.	Rabeca							1	0	1	19,0	-	19,0
1.ª	Rudimentos							27	10	37	13,5	12,1	13,1
2.ª	Rudimentos							38	7	45	15,7	13,6	15,4
3.ª	Rudimentos						1	13	5	18	16,6	13,3	15,8
3.º	Saxon							1	0	1	23,0	-	23,0
2.º	Trombone			1				1	0	1	34,0	-	34,0
Aperf.	Trombone							2	0	2	26,5	-	26,5

Ano/Classe	Aula	32 anos		34 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Violoncelo							3	0	3	21,3	-	21,3
3.º	Violoncelo							1	0	1	18,0	-	18,0
Aperf.	Violoncelo							1	0	1	30,0	-	30,0
TOTAIS:		1	1	1	0	0	1	158	76	234			

ALUNOS MATRICULADOS E APROVADOS

Ano/Classe	Aula	ALUNOS MATRICULADOS POR CURSO						ALUNOS APROVADOS POR CURSO					
		Total de alunos			Idade média			Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Canto	2	12	14	15,5	17,2	16,9	0	3	3	-	15,7	15,7
2.º	Canto	5	1	6	23,4	19,0	22,7	5	0	5	23,4	-	23,4
3.º	Canto	2	1	3	28,0	19,0	25,0	0	0	0	-	-	-
Aperf.	Canto	1	0	1	25,0	-	25,0	1	0	1	25,0	-	25,0
1.º	Contrabaixo	1	0	1	19,0	-	19,0	0	0	0	-	-	-
2.º	Contraponto	1	0	1	18,0	-	18,0	0	0	0	-	-	-
3.º	Contraponto	1	0	1	32,0	-	32,0	1	0	1	32,0	-	32,0
Aperf.	Contraponto	1	0	1	30,0	-	30,0	1	0	1	30,0	-	30,0
1.º	Cornetim a pistões	1	0	1	28,0	-	28,0	1	0	1	28,0	-	28,0
1.º	Flauta	1	0	1	18,0	-	18,0	1	0	1	18,0	-	18,0
2.º	Flauta	1	0	1	18,0	-	18,0	1	0	1	18,0	-	18,0
Aperf.	Flauta	1	0	1	25,0	-	25,0	1	0	1	25,0	-	25,0
1.º	Harmonia	9	0	9	19,6	-	19,6	2	0	2	18,0	-	18,0
2.º	Harmonia	2	0	2	18,0	-	18,0	1	0	1	17,0	-	17,0
1.º	Piano	5	8	13	17,8	15,8	16,5	2	4	6	15,5	15,3	15,3
2.º	Piano	3	4	7	23,7	16,0	19,3	0	3	3	-	15,0	15,0
3.º	Piano	1	2	3	11,0	17,0	15,0	1	2	3	11,0	17,0	15,0
4.º	Piano	1	0	1	17,0	-	17,0	1	0	1	17,0	-	17,0
Aperf.	Piano	2	1	3	17,5	19,0	18,0	1	0	1	17,0	-	17,0
1.º	Rabecão	1	0	1	19,0	-	19,0	0	0	0	-	-	-
2.º	Rabecão	2	0	2	28,0	-	28,0	1	0	1	27,0	-	27,0
1.º	Rabeca	7	0	7	15,7	-	15,7	4	0	4	13,5	-	13,5
2.º	Rabeca	4	0	4	19,0	-	19,0	0	0	0	-	-	-
3.º	Rabeca	4	0	4	19,0	-	19,0	3	0	3	19,0	-	19,0
Aperf.	Rabeca	1	0	1	19,0	-	19,0	1	0	1	19,0	-	19,0
1.ª	Rudimentos	27	10	37	13,5	12,1	13,1	22	6	28	12,8	11,8	12,6
2.ª	Rudimentos	38	7	45	15,7	13,6	15,4	19	5	24	14,3	13,0	14,0
3.ª	Rudimentos	13	5	18	16,6	13,3	15,8	8	3	11	16,0	11,5	15,1
3.º	Saxof	1	0	1	23,0	-	23,0	1	0	1	23,0	-	23,0
2.º	Trombone	1	0	1	34,0	-	34,0	0	0	0	-	-	-
Aperf.	Trombone	2	0	2	26,5	-	26,5	0	0	0	-	-	-
1.º	Violoncelo	3	0	3	21,3	-	21,3	2	0	2	21,0	-	21,0
3.º	Violoncelo	1	0	1	18,0	-	18,0	1	0	1	18,0	-	18,0
Aperf.	Violoncelo	1	0	1	30,0	-	30,0	1	0	1	30,0	-	30,0
TOTAIS:		147	51	198				83	26	109			

APÊNDICE V – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1870-1871

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Aula	7 anos		8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar														
2.º	Arte de Representar														
1.º	Canto														
2.º	Canto														
3.º	Canto														
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
4.º	Clarinete														
6.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo														
1.º	Contraponto														
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto														
4.º	Contraponto														
1.º	Declamação														
[n.i.]	Declamação														
4.º	Fagote														
1.º	Flauta													2	
3.º	Flauta														
4.º	Flauta														
6.º	Flauta														
-	Francês							1	1					1	3
-	Gramática Portuguesa				1			3	1	4	1	1	2	2	
1.º	Harmonia										1				1
2.º	Harmonia														
3.º	Harmonia														
-	Italiano							1							
3.º	Oboé														
1.º	Piano			1				1	2		4	1	2		4
2.º	Piano														1
3.º	Piano							1					1		
4.º	Piano												1		1
5.º	Piano														
6.º	Piano														
7.º	Piano														
1.º	Rabeca									1				2	
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
4.º	Rabeca														
5.º	Rabeca														
6.º	Rabeca														
1.º	Rudimentos		1		2		4		2	6	4	1	6	4	1
2.º	Rudimentos				2	1	2	1	3	1	3	2	1		3
3.º	Rudimentos			1			2		3	2	1		2	5	2
1.º	Solfejo Preparatório de Canto									1					1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto														
3.º	Solfejo Preparatório de Canto														

Ano	Aula	7 anos		8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Trompa														
4.º	Trompa														
1.º	Violoncelo											1			
2.º	Violoncelo														
3.º	Violoncelo														
5.º	Violoncelo														
7.º	Violoncelo														
TOTAIS:		0	1	2	5	1	8	2	16	13	16	7	14	16	19

Ano	Aula	14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar	1						1							
2.º	Arte de Representar								1						
1.º	Canto				1								1		
2.º	Canto				1		1						1	1	
3.º	Canto														1
1.º	Clarinete									1					
2.º	Clarinete														
4.º	Clarinete							1							
6.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo														
1.º	Contraponto													1	
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto														
4.º	Contraponto											1			
1.º	Declamação							1							
[n.i.]	Declamação														
4.º	Fagote														
1.º	Flauta	1				1									
3.º	Flauta					1								1	
4.º	Flauta							1							
6.º	Flauta									1					
-	Francês	1	1	1		1	1		2		1				
-	Gramática Portuguesa	3	1		2	2			1	1	1	1	1		
1.º	Harmonia	1					1		1			2		2	1
2.º	Harmonia		1			1				1					
3.º	Harmonia							2				1			
-	Italiano	1		1	1		1		1		1				1
3.º	Oboé														
1.º	Piano		1		5	1	2		2	1	3				2
2.º	Piano		1		4		2		1		1		1	1	
3.º	Piano		2		1		5		1		1		2		3
4.º	Piano		2		1		1		1				3	1	2
5.º	Piano		1		1					1					
6.º	Piano							1			1				
7.º	Piano												1		
1.º	Rabeca	2				3									
2.º	Rabeca					2		1		1		1		1	
3.º	Rabeca					2		1							
4.º	Rabeca					1				1		2			
5.º	Rabeca									1		1		1	
6.º	Rabeca					1									
1.º	Rudimentos	4	2	4	1		3		1	1	1	2			1
2.º	Rudimentos	1	1			1		1	1			1			

Ano	Aula	14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Rudimentos	4	7	1	2	2	3		1	3				1	
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		1		1				1		2			1	
2.º	Solfejo Preparatório de Canto		1		1		2	1	1						
3.º	Solfejo Preparatório de Canto		2		1		1						1		
2.º	Trompa									1					
4.º	Trompa									1					
1.º	Violoncelo														
2.º	Violoncelo											2			
3.º	Violoncelo													1	
5.º	Violoncelo														
7.º	Violoncelo									1					
TOTALS:		19	24	7	23	19	23	11	16	16	12	13	12	12	11

Ano	Aula	21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		28 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar														
2.º	Arte de Representar										1				
1.º	Canto														
2.º	Canto														
3.º	Canto									1					
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete					1									
4.º	Clarinete														
6.º	Clarinete							1							
1.º	Contrabaixo											1			
1.º	Contraponto														
2.º	Contraponto			1											
3.º	Contraponto	1				1		1							
4.º	Contraponto					1									
1.º	Declamação														
[n.i.]	Declamação													1	
4.º	Fagote							1							
1.º	Flauta														
3.º	Flauta														
4.º	Flauta														
6.º	Flauta														
-	Francês										1				
-	Gramática Portuguesa	1													
1.º	Harmonia									1		1			
2.º	Harmonia									1					
3.º	Harmonia														
-	Italiano														
3.º	Oboé			1											
1.º	Piano										1	1			
2.º	Piano	1			1										
3.º	Piano	1	3						1						
4.º	Piano			1						1					
5.º	Piano	1	1		1				1						
6.º	Piano														
7.º	Piano														
1.º	Rabeca														
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca					1		1							
4.º	Rabeca														

Ano	Aula	21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		28 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
5.º	Rabeca														
6.º	Rabeca														
1.º	Rudimentos													1	
2.º	Rudimentos														
3.º	Rudimentos						2				1			1	
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		1						1						
2.º	Solfejo Preparatório de Canto													1	
3.º	Solfejo Preparatório de Canto		1												
2.º	Trompa														
4.º	Trompa														
1.º	Violoncelo														
2.º	Violoncelo														
3.º	Violoncelo														
5.º	Violoncelo														
7.º	Violoncelo														
TOTAIS:		5	6	3	2	4	2	4	3	4	4	3	0	4	0

Ano	Aula	29 anos		30 anos		34 anos		38 anos		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Representar									2	0	2	15,5	-	15,5
2.º	Arte de Representar									0	2	2	-	21,0	21,0
1.º	Canto									0	2	2	-	17,0	17,0
2.º	Canto									1	3	4	20,0	16,7	17,5
3.º	Canto									1	1	2	25,0	20,0	22,5
1.º	Clarinete									1	0	1	18,0	-	18,0
2.º	Clarinete									1	0	1	23,0	-	23,0
4.º	Clarinete									1	0	1	17,0	-	17,0
6.º	Clarinete									1	0	1	24,0	-	24,0
1.º	Contrabaixo									1	0	1	26,0	-	26,0
1.º	Contraponto									1	0	1	20,0	-	20,0
2.º	Contraponto									1	0	1	22,0	-	22,0
3.º	Contraponto									3	0	3	22,7	-	22,7
4.º	Contraponto									2	0	2	21,0	-	21,0
1.º	Declamação									1	0	1	17,0	-	17,0
[n.i.]	Declamação									1	0	1	27,0	-	27,0
4.º	Fagote									1	0	1	24,0	-	24,0
1.º	Flauta									4	0	4	14,0	-	14,0
3.º	Flauta									2	0	2	18,0	-	18,0
4.º	Flauta									1	0	1	17,0	-	17,0
6.º	Flauta									1	0	1	18,0	-	18,0
-	Francês									5	10	15	13,8	15,6	15,0
-	Gramática Portuguesa									12	17	29	15,1	12,8	13,8
1.º	Harmonia									8	4	12	19,4	16,5	18,4
2.º	Harmonia								1	3	2	5	19,7	26,0	22,2
3.º	Harmonia									2	1	3	17,0	19,0	17,7
-	Italiano									2	6	8	14,5	16,0	15,6
3.º	Oboé									1	0	1	22,0	-	22,0
1.º	Piano									6	28	34	15,0	14,8	14,8
2.º	Piano									2	12	14	20,5	16,3	16,9
3.º	Piano									1	21	22	21,0	17,4	17,5
4.º	Piano									3	12	15	22,3	16,5	17,7
5.º	Piano									2	5	7	19,5	19,2	19,3
6.º	Piano									1	1	2	17,0	18,0	17,5
7.º	Piano									0	1	1	-	19,0	19,0

Ano	Aula	29 anos		30 anos		34 anos		38 anos		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Rabeca									8	0	8	14,1	-	14,1
2.º	Rabeca									6	0	6	17,7	-	17,7
3.º	Rabeca									5	0	5	19,2	-	19,2
4.º	Rabeca									4	0	4	18,0	-	18,0
5.º	Rabeca									3	0	3	19,0	-	19,0
6.º	Rabeca									1	0	1	16,0	-	16,0
1.º	Rudimentos	1			1					24	30	54	14,9	12,8	13,7
2.º	Rudimentos					1				10	16	26	15,4	11,2	12,8
3.º	Rudimentos									20	26	46	15,0	14,3	14,6
1.º	Solfejo Preparatório de Canto									2	8	10	15,5	17,5	17,1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto									2	5	7	22,0	15,6	17,4
3.º	Solfejo Preparatório de Canto									0	6	6	-	16,5	16,5
2.º	Trompa									1	0	1	18,0	-	18,0
4.º	Trompa									1	0	1	18,0	-	18,0
1.º	Violoncelo									1	0	1	12,0	-	12,0
2.º	Violoncelo									2	0	2	19,0	-	19,0
3.º	Violoncelo									1	0	1	20,0	-	20,0
5.º	Violoncelo							1		1	0	1	38,0	-	38,0
7.º	Violoncelo									1	0	1	18,0	-	18,0
TOTAIS:		1	0	0	1	1	0	1	1	168	219	387			

ALUNOS COM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Representar	2	0	2	0	0	0
2.º	Arte de Representar	0	2	2	0	2	2
1.º	Canto	0	2	2	0	2	2
2.º	Canto	1	3	4	1	2	3
3.º	Canto	1	1	2	1	1	2
1.º	Clarinete	1	0	1	1	0	1
2.º	Clarinete	1	0	1	0	0	0
4.º	Clarinete	1	0	1	1	0	1
6.º	Clarinete	1	0	1	1	0	1
1.º	Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
1.º	Contraponto	1	0	1	1	0	1
2.º	Contraponto	1	0	1	1	0	1
3.º	Contraponto	3	0	3	3	0	3
4.º	Contraponto	2	0	2	2	0	2
1.º	Declamação	1	0	1	0	0	0
[n.i.]	Declamação	1	0	1	0	0	0
4.º	Fagote	1	0	1	1	0	1
1.º	Flauta	4	0	4	1	0	1
3.º	Flauta	2	0	2	1	0	1
4.º	Flauta	1	0	1	1	0	1
6.º	Flauta	1	0	1	1	0	1
-	Francês	5	10	15	0	2	2
-	Gramática Portuguesa	12	17	29	2	5	7
1.º	Harmonia	8	4	12	4	3	7
2.º	Harmonia	3	2	5	1	2	3
3.º	Harmonia	2	1	3	0	0	0
-	Italiano	2	6	8	0	2	2

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Oboé	1	0	1	1	0	1
1.º	Piano	6	28	34	2	14	16
2.º	Piano	2	12	14	2	10	12
3.º	Piano	1	21	22	0	14	14
4.º	Piano	3	12	15	0	4	4
5.º	Piano	2	5	7	1	4	5
6.º	Piano	1	1	2	1	1	2
7.º	Piano	0	1	1	0	0	0
1.º	Rabeca	8	0	8	3	0	3
2.º	Rabeca	6	0	6	2	0	2
3.º	Rabeca	5	0	5	1	0	1
4.º	Rabeca	4	0	4	1	0	1
5.º	Rabeca	3	0	3	3	0	3
6.º	Rabeca	1	0	1	1	0	1
1.º	Rudimentos	24	30	54	19	24	43
2.º	Rudimentos	10	16	26	9	12	21
3.º	Rudimentos	20	26	46	11	21	32
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	2	8	10	2	3	5
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	2	5	7	1	2	3
3.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	6	6	0	3	3
2.º	Trompa	1	0	1	1	0	1
4.º	Trompa	1	0	1	1	0	1
1.º	Violoncelo	1	0	1	1	0	1
2.º	Violoncelo	2	0	2	2	0	2
3.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
5.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
7.º	Violoncelo	1	0	1	1	0	1
TOTALS:		168	219	387	91	133	224

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Aula de	n	r	r ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
-	Francês	15	0,077	0,6%	15,000	3,566	9,400	1,298
-	Gramática Portuguesa	12	0,294	8,6%	18,417	4,337	11,083	2,466
1.º	Harmonia	12	0,294	8,6%	18,417	4,337	11,083	2,466
-	Italiano	8	-0,004	0,0%	15,625	2,973	9,625	1,408
1.º	Piano	34	-0,337	11,3%	14,824	4,079	10,794	2,409
2.º	Piano	14	-0,254	6,4%	16,857	2,742	11,786	1,929
3.º	Piano	22	-0,244	6,0%	17,545	3,405	11,727	2,848
4.º	Piano	15	-0,745	55,5%	17,667	3,638	10,533	2,748
5.º	Piano	7	-0,417	17,4%	19,286	3,729	11,857	3,185
1.º	Rabeca	8	0,221	4,9%	14,125	1,808	10,250	2,053
2.º	Rabeca	6	0,439	19,3%	17,667	1,633	10,000	1,673
1.º	Rudimentos	54	-0,380	14,4%	13,759	4,746	12,370	2,012
2.º	Rudimentos	26	0,104	1,1%	12,808	5,185	11,692	1,594
3.º	Rudimentos	46	-0,219	4,8%	14,630	4,090	12,087	2,623
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	10	-0,508	25,8%	17,100	3,957	10,700	2,359
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	7	-0,223	5,0%	17,571	4,721	10,143	1,676
3.º	Solfejo Preparatório de Canto	6	-0,349	12,2%	16,500	2,881	11,167	2,483

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- a) Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
 b) A todos os alunos que reprovaram por não terem comparecido a exame ou por não terem neste obtido uma classificação de pelo menos 10 Valores, foi atribuída a classificação de 9 Valores dado esta ser omissa nos respectivos registos.

Obs! Classificações atribuídas na escala de 0 a 20 Valores.

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Aula	8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Harmonia														
1.º	Piano						1		2		1		1		1
2.º	Piano						1								1
3.º	Piano												1		1
4.º	Piano												1		1
5.º	Piano														
6.º	Piano														
7.º	Rabeca														
1.º	Rudimentos	1			1		1	1			3	1	3	1	2
2.º	Rudimentos								1		1	1	3		2
3.º	Rudimentos										1		1		1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto														
TOTAIS:		1	0	0	1	0	3	1	3	0	6	2	10	1	9

Ano	Aula	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Harmonia														
1.º	Piano		2				1		1						
2.º	Piano						1		2						
3.º	Piano		2		1				2	1					1
4.º	Piano				1										
5.º	Piano											1			
6.º	Piano														1
7.º	Rabeca					1									
1.º	Rudimentos		1	1		1	1		1	1	1	1		1	1
2.º	Rudimentos		2		1		1		1			1			
3.º	Rudimentos		1			1		1	1	1		1			
2.º	Solfejo Preparatório de Canto						1								
TOTAIS:		0	8	1	3	3	5	1	8	3	1	4	0	1	3

Ano	Aula	23 anos		25 anos		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Harmonia	1				1	0	1	23,0	-	23,0
1.º	Piano					0	10	10	-	13,6	13,6
2.º	Piano					0	5	5	-	15,4	15,4
3.º	Piano					1	8	9	19,0	16,3	16,6
4.º	Piano					0	3	3	-	14,3	14,3
5.º	Piano					1	0	1	20,0	-	20,0
6.º	Piano					0	1	1	-	21,0	21,0
7.º	Rabeca					1	0	1	17,0	-	17,0

Ano	Aula	23 anos		25 anos		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Rudimentos				1	9	16	25	15,4	14,8	15,0
2.º	Rudimentos				1	2	13	15	16,5	15,1	15,3
3.º	Rudimentos				1	4	6	10	18,5	16,2	17,1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto					0	1	1	-	17,0	17,0
TOTAIS:		1	0	0	3	19	63	82			

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Harmonia	1	0	1	0	0	0
1.º	Piano	0	10	10	0	7	7
2.º	Piano	0	5	5	0	3	3
3.º	Piano	1	8	9	1	5	6
4.º	Piano	0	3	3	0	3	3
5.º	Piano	1	0	1	1	0	1
6.º	Piano	0	1	1	0	1	1
7.º	Rabeca	1	0	1	1	0	1
1.º	Rudimentos	9	16	25	9	14	23
2.º	Rudimentos	2	13	15	2	12	14
3.º	Rudimentos	4	6	10	4	3	7
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	1	1	0	1	1
TOTAIS:		19	63	82	18	49	67

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Aula de	n	r	r ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
1.º	Piano	10	0,362	13,1%	13,600	2,675	12,400	2,591
3.º	Piano	9	0,062	0,4%	16,556	2,603	10,667	2,062
1.º	Rudimentos	25	0,149	2,2%	15,040	4,178	11,400	1,581
2.º	Rudimentos	15	-0,069	0,5%	15,267	3,595	12,133	1,598
3.º	Rudimentos	10	0,175	3,0%	17,100	3,843	11,000	1,491

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- A todos os alunos que reprovaram por não terem comparecido a exame ou por não terem neste obtido uma classificação de pelo menos 10 Valores, foi atribuída a classificação de 9 Valores dado esta ser omissa nos respectivos registos.

Obs! Classificações atribuídas na escala de 0 a 20 Valores.

APÊNDICE VI – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1885-1886

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Aula	8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar												1		
1.º	Arte Dramática														
[n.i.]	Barítono														
1.º	Canto														
2.º	Canto														
4.º	Canto														
1.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo														
3.º	Contraponto														
4.º	Contraponto														
3.º	Flauta														
-	Francês							1	1	5	1	4			3
-	Gramática e Pronúncia				1										
1.º	Harmonia													1	
2.º	Harmonia														
3.º	Harmonia														
-	Italiano									1					
1.º	[n.i. - Escola de Arte Dramática]														
1.º	Oboé														
4.º	Oboé														
1.º	Piano					2	1	3		5		3			
2.º	Piano								1	3		1		1	
3.º	Piano									1		3		2	
4.º	Piano					1			1			1		1	
5.º	Piano											1		2	
6.º	Piano													1	
7.º	Piano														
[n.i.]	Preparatório de Piano														
1.º	Rabeca														
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
4.º	Rabeca														
5.º	Rabeca														
1.º	Rudimentos		3	2	3	1	7	1	6		5	4	3	3	3
2.º	Rudimentos		1		3		1	1	3	2	6		4		4
3.º	Rudimentos				1		2	1	1	1			4		6
1.º	Solfejo Preparatório de Canto												2		2
2.º	Solfejo Preparatório de Canto														
[n.i.]	Solfejo Preparatório de Canto				1		2	1		1	1		2		3
3.º	Trompa														
5.º	Trompa														
1.º	Violeta														
1.º	Violoncelo														
4.º	Violoncelo														
5.º	Violoncelo														
6.º	Violoncelo														
	TOTAIS:	0	4	2	9	1	15	5	14	8	27	5	29	5	27

Ano	Aula	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar		1		1										1
1.º	Arte Dramática													1	
[n.i.]	Barítono													1	
1.º	Canto		1					1							1
2.º	Canto		1		1					1					
4.º	Canto										1				
1.º	Clarinete											1			
1.º	Contrabaixo														
3.º	Contraponto														
4.º	Contraponto														
3.º	Flauta							1							
-	Francês				1		1						2		
-	Gramática e Pronúncia		1												
1.º	Harmonia					3	1	1				1			
2.º	Harmonia		1								1				
3.º	Harmonia				1			1							
-	Italiano				1										
1.º	[n.i. - Escola de Arte Dramática]					1									
1.º	Oboé														
4.º	Oboé														
1.º	Piano		2		2		4		4			1	1		
2.º	Piano	1	1		4				1				3		
3.º	Piano		5		3	2	2								
4.º	Piano		1		1	1	1		1						1
5.º	Piano				1		2		2		2				1
6.º	Piano		3		1		1		1	2	1				
7.º	Piano		1				1				1		1		
[n.i.]	Preparatório de Piano								1						
1.º	Rabeca				1										
2.º	Rabeca	1			1										
3.º	Rabeca	1						2							
4.º	Rabeca	1								1		1			
5.º	Rabeca					1				1					
1.º	Rudimentos		2			1		1		1	2				
2.º	Rudimentos	2	3		1		1						1		1
3.º	Rudimentos	1				1			2	1	1	1	1		1
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		1		2		1		1		1		1		1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto								1	1		1			
[n.i.]	Solfejo Preparatório de Canto	1				1	1		1	1					
3.º	Trompa								1						
5.º	Trompa														
1.º	Violeta														
1.º	Violoncelo											1			
4.º	Violoncelo														
5.º	Violoncelo											1			
6.º	Violoncelo													1	
	TOTAIS:	8	24	2	20	8	18	7	17	9	10	8	10	3	7

Ano	Aula	22 anos		23 anos		24 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar														
1.º	Arte Dramática														
[n.i.]	Barítono														
1.º	Canto		1												

Ano	Aula	22 anos		23 anos		24 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Canto														
4.º	Canto														
1.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo									1					
3.º	Contraponto							1							
4.º	Contraponto			1				1							
3.º	Flauta	1													
-	Francês														
-	Gramática e Pronúncia														
1.º	Harmonia											1			
2.º	Harmonia	1									1				
3.º	Harmonia														
-	Italiano														
1.º	[n.i. - Escola de Arte Dramática]				1										
1.º	Oboé	1		1											
4.º	Oboé													1	
1.º	Piano														
2.º	Piano	1						1			1				
3.º	Piano		1												
4.º	Piano				2		1								
5.º	Piano														
6.º	Piano														
7.º	Piano														
[n.i.]	Preparatório de Piano														
1.º	Rabeca														
2.º	Rabeca					1									
3.º	Rabeca														
4.º	Rabeca														
5.º	Rabeca														
1.º	Rudimentos								1		1				
2.º	Rudimentos														
3.º	Rudimentos			1											
1.º	Solfejo Preparatório de Canto			1											
2.º	Solfejo Preparatório de Canto														
[n.i.]	Solfejo Preparatório de Canto														
3.º	Trompa														
5.º	Trompa					1									
1.º	Violeta	1													
1.º	Violoncelo			1											
4.º	Violoncelo	1													
5.º	Violoncelo														
6.º	Violoncelo														
TOTAIS:		6	2	5	3	2	1	3	1	1	3	1	0	1	0

Ano	Aula	30 anos		31 anos		33 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Representar									0	4	4	-	16,3	16,3
1.º	Arte Dramática									1	0	1	21,0	-	21,0
[n.i.]	Barítono									1	0	1	21,0	-	21,0
1.º	Canto									1	3	4	18,0	19,3	19,0
2.º	Canto									1	2	3	19,0	15,5	16,7
4.º	Canto									0	1	1	-	19,0	19,0
1.º	Clarinete									1	0	1	20,0	-	20,0
1.º	Contrabaixo									1	0	1	27,0	-	27,0

Ano	Aula	30 anos		31 anos		33 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Contraponto									1	0	1	26,0	-	26,0
4.º	Contraponto									2	0	2	24,5	-	24,5
3.º	Flauta									2	0	2	20,0	-	20,0
-	Francês									2	17	19	12,5	14,0	13,8
-	Gramática e Pronúncia									0	2	2	-	12,0	12,0
1.º	Harmonia						1			4	5	9	20,0	20,4	20,2
2.º	Harmonia	1					1			2	4	6	26,0	23,5	24,3
3.º	Harmonia									0	2	2	-	17,0	17,0
-	Italiano									1	1	2	12,0	16,0	14,0
1.º	[n.i. - Escola de Arte Dramática]									1	1	2	17,0	23,0	20,0
1.º	Oboé									2	0	2	22,5	-	22,5
4.º	Oboé									1	0	1	29,0	-	29,0
1.º	Piano							1		2	27	29	15,5	14,4	14,5
2.º	Piano									4	15	19	18,8	16,5	16,9
3.º	Piano									2	17	19	17,0	15,2	15,4
4.º	Piano									2	11	13	14,5	17,6	17,2
5.º	Piano						1			0	12	12	-	18,3	18,3
6.º	Piano									3	7	10	17,3	16,4	16,7
7.º	Piano								1	0	5	5	-	17,8	17,8
[n.i.]	Preparatório de Piano									0	1	1	-	18,0	18,0
1.º	Rabeca									1	0	1	16,0	-	16,0
2.º	Rabeca									3	0	3	18,3	-	18,3
3.º	Rabeca									3	0	3	17,0	-	17,0
4.º	Rabeca									3	0	3	18,0	-	18,0
5.º	Rabeca									2	0	2	18,0	-	18,0
1.º	Rudimentos				1					14	37	51	13,4	13,0	13,1
2.º	Rudimentos								1	5	30	35	13,0	13,0	13,0
3.º	Rudimentos									7	20	27	16,7	14,2	14,9
1.º	Solfejo Preparatório de Canto									1	12	13	23,0	16,3	16,8
2.º	Solfejo Preparatório de Canto						1			2	2	4	19,5	25,5	22,5
[n.i.]	Solfejo Preparatório de Canto									5	11	16	14,8	13,1	13,6
3.º	Trompa									1	0	1	18,0	-	18,0
5.º	Trompa									1	0	1	24,0	-	24,0
1.º	Violeta									1	0	1	22,0	-	22,0
1.º	Violoncelo									2	0	2	21,5	-	21,5
4.º	Violoncelo									1	0	1	22,0	-	22,0
5.º	Violoncelo									1	0	1	20,0	-	20,0
6.º	Violoncelo									1	0	1	21,0	-	21,0
TOTAIS:		1	0	0	1	0	4	0	3	91	249	340			

ALUNOS COM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Representar	0	4	4	0	0	0
1.º	Arte Dramática	1	0	1	0	0	0
[n.i.]	Barítono	1	0	1	0	0	0
1.º	Canto	1	3	4	1	3	4
2.º	Canto	1	2	3	1	2	3
4.º	Canto	0	1	1	0	0	0
1.º	Clarinete	1	0	1	0	0	0
1.º	Contrabaixo	1	0	1	0	0	0

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Contraponto	1	0	1	0	0	0
4.º	Contraponto	2	0	2	1	0	1
3.º	Flauta	2	0	2	2	0	2
-	Francês	2	17	19	0	0	0
-	Gramática e Pronúncia	0	2	2	0	0	0
1.º	Harmonia	4	5	9	2	1	3
2.º	Harmonia	2	4	6	2	2	4
3.º	Harmonia	0	2	2	0	1	1
-	Italiano	1	1	2	0	0	0
1.º	[n.i. - Escola de Arte Dramática]	1	1	2	0	0	0
1.º	Oboé	2	0	2	1	0	1
4.º	Oboé	1	0	1	1	0	1
1.º	Piano	2	27	29	2	18	20
2.º	Piano	4	15	19	1	9	10
3.º	Piano ⁴²⁵	2	17	19	0	17	17
4.º	Piano ⁴²⁶	2	11	13	2	8	10
5.º	Piano	0	12	12	0	10	10
6.º	Piano	3	7	10	2	6	8
7.º	Piano	0	5	5	0	5	5
[n.i.]	Preparatório de Piano	0	1	1	0	0	0
1.º	Rabeca	1	0	1	0	0	0
2.º	Rabeca	3	0	3	1	0	1
3.º	Rabeca	3	0	3	2	0	2
4.º	Rabeca	3	0	3	0	0	0
5.º	Rabeca	2	0	2	2	0	2
1.º	Rudimentos	14	37	51	4	24	28
2.º	Rudimentos	5	30	35	2	18	20
3.º	Rudimentos	7	20	27	5	13	18
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	1	12	13	0	7	7
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	2	2	4	0	2	2
[n.i.]	Solfejo Preparatório de Canto	5	11	16	0	0	0
3.º	Trompa	1	0	1	1	0	1
5.º	Trompa	1	0	1	1	0	1
1.º	Violeta	1	0	1	0	0	0
1.º	Violoncelo	2	0	2	0	0	0
4.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
5.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
6.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
	TOTAIS:	91	249	340	36	146	182

⁴²⁵ A aluna Maria das Mercês Lopes Monteiro, tendo-se matriculado no 2.º ano de piano, é aprovada, no final do ano lectivo de 1885-1886, no 3.º ano desta mesma disciplina.

⁴²⁶ A aluna Estephania Augusta Costa, tendo-se matriculado no 3.º ano de piano, surge na pauta do exame realizado no dia 5 de Agosto de 1886 como tendo sido aprovada plenamente no exame do 4.º ano desta mesma disciplina.

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Aula de:	n	r	r ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
1.º	Harmonia	9	0,431	18,6%	20,222	6,160	1,222	1,202
2.º	Harmonia	6	-0,214	4,6%	24,333	6,861	1,500	1,225
1.º	Piano	26	-0,167	2,8%	14,308	3,056	1,923	1,598
2.º	Piano	18	-0,535	28,6%	17,000	4,665	2,222	1,957
3.º	Piano	20	-0,077	0,6%	15,400	2,162	2,700	1,455
4.º	Piano	14	0,090	0,8%	16,857	4,452	2,429	1,505
5.º	Piano	12	-0,074	0,6%	18,250	5,207	2,833	1,528
6.º	Piano	10	-0,584	34,2%	16,700	1,947	3,100	1,729
1.º	Rudimentos	51	-0,145	2,1%	13,078	4,715	1,647	1,623
2.º	Rudimentos	34	-0,218	4,8%	13,000	2,850	1,676	1,512
3.º	Rudimentos	27	-0,249	6,2%	14,815	3,773	1,926	1,492
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	13	0,035	0,1%	16,846	3,184	1,462	1,450

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Crítérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as situações em que uma das variáveis correlacionada seja constante;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- As classificações atribuídas foram convertidas utilizando a seguinte escala: 0 (Desistiu/Não compareceu), 1 (Adiado), 2 (Aprovado), 3 (Aprovado plenamente), 4 (Aprovado com distinção), e 5 (Aprovado com louvor).

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Aula	5 anos		6 anos		7 anos		8 anos		9 anos		10 anos		11 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Harmonia														
2.º	Harmonia														
3.º	Harmonia														
1.º	Piano									1	1	7		14	
2.º	Piano										1			5	
3.º	Piano										1				
4.º	Piano														
5.º	Piano														
6.º	Piano														
7.º	Piano														
1.º	Rabeca														
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
4.º	Rabeca														
1.º	Rudimentos		1		1		5		8	2	13	4	29		27
2.º	Rudimentos								4		6	1	8		21
3.º	Rudimentos								1				5		9
5.º	Violoncelo														
6.º	Violoncelo														
	TOTAIS:	0	1	0	1	0	5	0	13	2	20	8	49	0	76

Ano	Aula	12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Harmonia														
2.º	Harmonia														
3.º	Harmonia														
1.º	Piano		8	1	10		12		11		5		6		4
2.º	Piano		4		7		7		10		6		1		4
3.º	Piano		3		6		3		4		9		1		5
4.º	Piano				4		1		3		4		3		4
5.º	Piano								3		3		6		5
6.º	Piano						1		3		3		3		3
7.º	Piano										2				2
1.º	Rabeca									1					
2.º	Rabeca	1								1					
3.º	Rabeca									1					
4.º	Rabeca									1					
1.º	Rudimentos	2	23	2	21	1	15	2	15		3	1	3	1	1
2.º	Rudimentos	2	19	2	27	1	13	1	15	1	5	1	6		1
3.º	Rudimentos	1	9		13	1	10		9		8		4		1
5.º	Violoncelo														
6.º	Violoncelo														
TOTAIS:		6	66	5	88	3	62	3	73	5	48	2	33	1	30

Ano	Aula	19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Harmonia		1												
2.º	Harmonia		1												
3.º	Harmonia														
1.º	Piano	1	1		2		1								
2.º	Piano	1	1		4										
3.º	Piano		1		2				1						
4.º	Piano	1	3		2		1								
5.º	Piano		2		1		1								3
6.º	Piano		2		1	1	1		1						
7.º	Piano		1				1								
1.º	Rabeca														
2.º	Rabeca														
3.º	Rabeca														
4.º	Rabeca	1													
1.º	Rudimentos	1	1		3						1		1		
2.º	Rudimentos	2	2		2										
3.º	Rudimentos	1	2		1		1								
5.º	Violoncelo					1									
6.º	Violoncelo					1									
TOTAIS:		8	18	0	18	3	6	0	2	0	1	0	1	0	3

Ano	Aula	27 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Harmonia					0	1	1	-	19,0	19,0
2.º	Harmonia					0	1	1	-	19,0	19,0
3.º	Harmonia				1	0	1	1	-	-	-
1.º	Piano				2	3	84	87	14,0	13,7	13,7
2.º	Piano				1	2	50	52	14,5	14,8	14,8
3.º	Piano					1	35	36	10,0	15,7	15,5
4.º	Piano					1	25	26	19,0	16,6	16,7
5.º	Piano					0	24	24	-	18,3	18,3

Ano	Aula	27 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
6.º	Piano					1	18	19	21,0	17,4	17,6
7.º	Piano				1	0	7	7	-	18,0	18,0
1.º	Rabeca					1	0	1	16,0	-	16,0
2.º	Rabeca					2	0	2	14,0	-	14,0
3.º	Rabeca					1	0	1	16,0	-	16,0
4.º	Rabeca					2	0	2	17,5	-	17,5
1.º	Rudimentos				1	16	172	188	12,9	11,9	12,0
2.º	Rudimentos		1			11	130	141	14,5	13,0	13,1
3.º	Rudimentos				1	3	74	77	15,0	13,7	13,8
5.º	Violoncelo					1	0	1	21,0	-	21,0
6.º	Violoncelo					1	0	1	21,0	-	21,0
TOTAIS:		0	1	0	7	46	622	668			

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Harmonia	0	1	1	0	1	1
2.º	Harmonia	0	1	1	0	1	1
3.º	Harmonia	0	1	1	0	0	0
1.º	Piano	3	84	87	3	68	71
2.º	Piano	2	50	52	2	39	41
3.º	Piano	1	35	36	1	29	30
4.º	Piano	1	25	26	1	22	23
5.º	Piano	0	24	24	0	17	17
6.º	Piano	1	18	19	0	15	15
7.º	Piano	0	7	7	0	7	7
1.º	Rabeca	1	0	1	0	0	0
2.º	Rabeca	2	0	2	2	0	2
3.º	Rabeca	1	0	1	0	0	0
4.º	Rabeca	2	0	2	1	0	1
1.º	Rudimentos	16	172	188	16	154	170
2.º	Rudimentos	11	130	141	6	92	98
3.º	Rudimentos	3	74	77	3	66	69
5.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
6.º	Violoncelo	1	0	1	0	0	0
TOTAIS:		46	622	668	35	511	546

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Aula de	n	r	r ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
1.º	Piano	85	-0,099	1,0%	13,741	1,372	2,612	1,372
2.º	Piano	51	-0,126	1,6%	14,804	1,574	2,961	1,574
3.º	Piano	36	0,068	0,5%	15,500	1,665	2,972	1,665
4.º	Piano	26	-0,347	12,0%	16,731	1,327	2,808	1,327
5.º	Piano	24	-0,542	29,4%	18,292	1,382	2,208	1,382
6.º	Piano	19	-0,535	28,6%	17,579	1,649	2,947	1,649

Ano	Aula de	<i>n</i>	<i>r</i>	<i>r</i> ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
7.º	Piano	6	0,451	20,3%	18,000	1,169	3,833	1,169
1.º	Rudimentos	187	-0,030	0,1%	12,016	1,203	2,936	1,203
2.º	Rudimentos	141	-0,075	0,6%	13,106	1,637	2,326	1,637
3.º	Rudimentos	76	0,094	0,9%	13,776	1,375	3,237	1,375

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Crítérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- As classificações atribuídas foram convertidas utilizando a seguinte escala: 0 (Desistiu/Não compareceu), 1 (Adiado), 2 (Aprovado), 3 (Aprovado plenamente), 4 (Aprovado com distinção), e 5 (Aprovado com louvor).

APÊNDICE VII – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1900-1901

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Canto												
1.º	Elementar		5	1	2	1	3		4		5		2
2.º	Elementar			1	3		5		11	1	3	1	2
1.º	Especial de Contraponto												
2.º	Especial de Contraponto												
3.º	Especial de Contraponto												
4.º	Especial de Contraponto												
1.º	Especial de Harmonia						1			1	1	1	1
2.º	Especial de Harmonia								1				1
3.º	Especial de Harmonia												1
1.º	Geral de Contrabaixo												
2.º	Geral de Contrabaixo												
1.º	Geral de Flauta												
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Cornetim)												
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Trompa)												
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Clarinete)												
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)												
5.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)												
1.º	Geral de Piano			1	3		8		11		9	1	5
2.º	Geral de Piano								3		3	1	2
3.º	Geral de Piano								1		2		3
4.º	Geral de Piano												1
5.º	Geral de Piano												
1.º	Geral de Rabeca			1		1	2			2	1	2	3
2.º	Geral de Rabeca											1	
3.º	Geral de Rabeca								1	1	1	1	
4.º	Geral de Rabeca												
6.º	Geral de Rabeca												
1.º	Geral de Violoncelo												
2.º	Geral de Violoncelo												
5.º	Geral de Violoncelo												
-	Italiano								1			1	
1.º	Solfejo Preparatório de Canto												1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto												
2.º	Superior de Canto												
3.º	Superior de Canto												
1.º	Superior de Instrumentos de Palheta (Clarinete)												
1.º	Superior de Piano												
2.º	Superior de Piano												
3.º	Superior de Piano												
TOTALS:		0	5	4	8	2	19	0	33	5	25	9	22

Ano	Curso	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Canto				2								
1.º	Elementar		1			1	1				1	1	
2.º	Elementar	2	1				1				2		

Ano	Curso	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Especial de Contraponto									1			
2.º	Especial de Contraponto												
3.º	Especial de Contraponto												
4.º	Especial de Contraponto												
1.º	Especial de Harmonia	1	3		5		3		2	1			1
2.º	Especial de Harmonia	1	1		4	1	1		1				2
3.º	Especial de Harmonia						2			1	1		
1.º	Geral de Contrabaixo												
2.º	Geral de Contrabaixo												
1.º	Geral de Flauta												
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Cornetim)									1			
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Trompa)									1			
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Clarinete)	1											
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)												
5.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)					1							
1.º	Geral de Piano	1	2		5				3	2	2		
2.º	Geral de Piano		6		3		2	1	2				
3.º	Geral de Piano		5	1	4		1		7		1		
4.º	Geral de Piano		1		2		2		1	1			
5.º	Geral de Piano		2		5		5		2		1		
1.º	Geral de Rabeca	1	3				2	1	1	1			
2.º	Geral de Rabeca			1									
3.º	Geral de Rabeca	2						1					
4.º	Geral de Rabeca					1							
6.º	Geral de Rabeca												
1.º	Geral de Violoncelo									1			
2.º	Geral de Violoncelo	1											
5.º	Geral de Violoncelo												
-	Italiano									1			
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		2		2		2						
2.º	Solfejo Preparatório de Canto				2		1		1				
2.º	Superior de Canto												
3.º	Superior de Canto												
1.º	Superior de Instrumentos de Palheta (Clarinete)												
1.º	Superior de Piano		1		3		2		1				1
2.º	Superior de Piano						1						
3.º	Superior de Piano										2		1
	TOTAIS:	10	28	2	37	4	26	3	21	11	10	1	5

Ano	Curso	21 anos		22 anos		23 anos		25 anos		26 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Canto												1
1.º	Elementar											8	8
2.º	Elementar												10
1.º	Especial de Contraponto												1
2.º	Especial de Contraponto											1	
3.º	Especial de Contraponto											1	
4.º	Especial de Contraponto											1	
1.º	Especial de Harmonia		3									3	5
2.º	Especial de Harmonia		1	1			1					1	2
3.º	Especial de Harmonia			1						1		1	2
1.º	Geral de Contrabaixo											1	
2.º	Geral de Contrabaixo							1				1	
1.º	Geral de Flauta											1	

Ano	Curso	21 anos		22 anos		23 anos		25 anos		26 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Cornetim)												
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Trompa)												
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Clarinete)												
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)											1	
5.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)												
1.º	Geral de Piano									1		1	23
2.º	Geral de Piano		1									1	7
3.º	Geral de Piano												9
4.º	Geral de Piano												9
5.º	Geral de Piano		1										5
1.º	Geral de Rabeca											2	1
2.º	Geral de Rabeca			1									1
3.º	Geral de Rabeca												
4.º	Geral de Rabeca												
6.º	Geral de Rabeca											1	
1.º	Geral de Violoncelo												
2.º	Geral de Violoncelo												
5.º	Geral de Violoncelo					1							
-	Italiano											1	1
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		1										2
2.º	Solfejo Preparatório de Canto												2
2.º	Superior de Canto								1				1
3.º	Superior de Canto												1
1.º	Superior de Instrumentos de Palheta (Clarinete)											1	
1.º	Superior de Piano		3										
2.º	Superior de Piano												2
3.º	Superior de Piano											1	6
TOTAIS:		0	10	3	0	1	1	1	1	2	0	28	99

Ano	Curso	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Canto	0	3	3	-	16	16,0
1.º	Elementar	12	32	44	14,5	12,1	12,4
2.º	Elementar	5	38	43	13,4	12,6	12,8
1.º	Especial de Contraponto	1	1	2	19,0	-	19,0
2.º	Especial de Contraponto	1	0	1	-	-	-
3.º	Especial de Contraponto	1	0	1	-	-	-
4.º	Especial de Contraponto	1	0	1	-	-	-
1.º	Especial de Harmonia	7	25	32	15,3	16,7	16,4
2.º	Especial de Harmonia	4	15	19	18,0	17,2	17,4
3.º	Especial de Harmonia	4	6	10	22,3	16,8	19,1
1.º	Geral de Contrabaixo	1	0	1	-	-	-
2.º	Geral de Contrabaixo	2	0	2	25,0	-	25,0
1.º	Geral de Flauta	1	0	1	-	-	-
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Cornetim)	1	0	1	19,0	-	19,0
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Trompa)	1	0	1	19,0	-	19,0
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Clarinete)	1	0	1	15,0	-	15,0
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)	1	0	1	-	-	-
5.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)	1	0	1	17,0	-	-
1.º	Geral de Piano	7	71	78	17,2	13,3	13,7
2.º	Geral de Piano	3	29	32	16,0	15,1	15,2
3.º	Geral de Piano	1	33	34	16,0	15,9	15,9
4.º	Geral de Piano	1	16	17	19,0	16,1	16,5
5.º	Geral de Piano	0	21	21	-	16,9	16,9

Ano	Curso	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Geral de Rabeca	11	13	24	14,1	14,5	14,3
2.º	Geral de Rabeca	3	1	4	17,3	-	17,3
3.º	Geral de Rabeca	5	2	7	15,0	12,5	14,3
4.º	Geral de Rabeca	1	0	1	17,0	-	17,0
6.º	Geral de Rabeca	1	0	1	-	-	-
1.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	19,0	-	19,0
2.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	15,0	-	15,0
5.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	23,0	-	23,0
-	Italiano	3	2	5	16,5	12,0	15,0
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	10	10	-	16,4	16,4
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	6	6	-	16,8	16,8
2.º	Superior de Canto	0	2	2	-	25,0	25,0
3.º	Superior de Canto	0	1	1	-	-	-
1.º	Superior de Instrumentos de Palheta (Clarinete)	1	0	1	-	-	-
1.º	Superior de Piano	0	11	11	-	18,0	18,0
2.º	Superior de Piano	0	3	3	-	17,0	17,0
3.º	Superior de Piano	1	9	10	-	19,3	19,3
TOTAIS:		86	350	436			

ALUNOS COM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Canto	0	3	3	0	2	2
1.º	Elementar	12	32	44	5	25	30
2.º	Elementar	5	38	43	2	30	32
1.º	Especial de Contraponto	1	1	2	0	0	0
2.º	Especial de Contraponto	1	0	1	1	0	1
3.º	Especial de Contraponto	1	0	1	1	0	1
4.º	Especial de Contraponto	1	0	1	0	0	0
1.º	Especial de Harmonia	7	25	32	6	19	25
2.º	Especial de Harmonia	4	15	19	1	10	11
3.º	Especial de Harmonia	4	6	10	3	4	7
1.º	Geral de Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
2.º	Geral de Contrabaixo	2	0	2	2	0	2
1.º	Geral de Flauta	1	0	1	0	0	0
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Cornetim)	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Instrumentos de Metal (Trompa)	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Clarinete)	1	0	1	0	0	0
1.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)	1	0	1	0	0	0
5.º	Geral de Instrumentos de Palheta (Oboé)	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Piano	7	71	78	0	20	20
2.º	Geral de Piano	3	29	32	0	16	16
3.º	Geral de Piano	1	33	34	1	20	21
4.º	Geral de Piano	1	16	17	1	7	8
5.º	Geral de Piano	0	21	21	0	15	15
1.º	Geral de Rabeca	11	13	24	5	7	12
2.º	Geral de Rabeca	3	1	4	1	0	1
3.º	Geral de Rabeca	5	2	7	4	2	6
4.º	Geral de Rabeca	1	0	1	1	0	1
6.º	Geral de Rabeca	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	1	0	1

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
2.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	1	0	1
5.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	0	0	0
-	Italiano	3	2	5	1	1	2
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	10	10	0	6	6
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	6	6	0	6	6
2.º	Superior de Canto	0	2	2	0	2	2
3.º	Superior de Canto	0	1	1	0	0	0
1.º	Superior de Instrumentos de Palheta (Clarinete)	1	0	1	0	0	0
1.º	Superior de Piano	0	11	11	0	9	9
2.º	Superior de Piano	0	3	3	0	1	1
3.º	Superior de Piano	1	9	10	1	4	5
TOTAIS:		86	350	436	43	206	249

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso	n	r	r ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
1.º	Elementar	28	-0,122	1,5%	12,429	2,987	8,464	1,071
2.º	Elementar	33	-0,097	0,9%	12,758	2,292	8,455	1,872
1.º	Especial de Harmonia	24	-0,020	0,0%	16,417	2,653	7,917	1,767
2.º	Especial de Harmonia	16	-0,116	1,3%	17,375	3,052	7,250	2,352
3.º	Especial de Harmonia	7	-0,371	13,8%	19,143	3,891	9,000	0,577
1.º	Geral de Piano	54	-0,101	1,0%	13,741	3,073	5,426	2,124
2.º	Geral de Piano	24	-0,276	7,6%	15,167	2,239	7,292	2,545
3.º	Geral de Piano	25	-0,030	0,1%	15,880	1,922	8,040	2,051
4.º	Geral de Piano	8	-0,086	0,7%	16,500	1,604	9,625	0,518
5.º	Geral de Piano	16	0,039	0,2%	16,938	1,526	8,750	1,949
1.º	Geral de Rabeca	21	-0,149	2,2%	14,333	2,477	6,381	2,397
3.º	Geral de Rabeca	7	-0,768	59,0%	14,286	1,976	8,429	2,070
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	8	0,421	17,7%	16,375	2,134	7,125	2,642
1.º	Superior de Piano	11	0,183	3,3%	18,000	2,324	7,909	2,119

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Relativamente aos alunos reprovados foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 4 Valores, sendo que a escala utilizada tem como classificação máxima os 10 Valores.

Obs! Os elementos relativos às matrículas dos alunos com frequência no ano lectivo de 1900-1901, foram obtidos por reconstrução dado não se terem encontrado as matrículas relativas a este ano lectivo no arquivo do Conservatório de Lisboa à guarda do IHE.

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Elementar												
2.º	Elementar		1		1								1
2.º	Geral de Canto (Solfejo Preparatório)												
1.º	Geral de Contrabaixo												
2.º	Geral de Contrabaixo												
1.º	Geral de Piano						1		2		1		3
2.º	Geral de Piano						2		2		5		6
3.º	Geral de Piano						2		6		5		4
4.º	Geral de Piano										2		10
5.º	Geral de Piano												
7.º	Geral de Piano												
[n.i.]	Geral de Piano												
1.º	Geral de Rabeca												
2.º	Geral de Rabeca												
3.º	Geral de Rabeca												
4.º	Geral de Rabeca												
1.º	Geral de Violoncelo												
TOTAIS:		0	1	0	1	0	5	0	10	0	13	0	24

Ano	Curso	16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Elementar										1		
2.º	Elementar				1						1		
2.º	Geral de Canto (Solfejo Preparatório)												
1.º	Geral de Contrabaixo												
2.º	Geral de Contrabaixo												
1.º	Geral de Piano				3								
2.º	Geral de Piano		3		3		2				2		
3.º	Geral de Piano		8		4		4		2				
4.º	Geral de Piano				8				3		2		1
5.º	Geral de Piano		4		4		2		1		1		
7.º	Geral de Piano				1								
[n.i.]	Geral de Piano												
1.º	Geral de Rabeca												
2.º	Geral de Rabeca												
3.º	Geral de Rabeca												
4.º	Geral de Rabeca												
1.º	Geral de Violoncelo												
TOTAIS:		0	15	0	24	0	8	0	6	0	7	0	1

Ano	Curso	22 anos		23 anos		24 anos		[n.i.]		Total de alunos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F
1.º	Elementar							15	165	15	166	181
2.º	Elementar							12	103	12	108	120
2.º	Geral de Canto (Solfejo Preparatório)								3	0	3	3
1.º	Geral de Contrabaixo							1		1	0	1
2.º	Geral de Contrabaixo							1		1	0	1
1.º	Geral de Piano							3	78	3	88	91
2.º	Geral de Piano						1	3	61	3	87	90
3.º	Geral de Piano		1						35	0	71	71
4.º	Geral de Piano				1				20	0	47	47

Ano	Curso	22 anos		23 anos		24 anos		[n.i.]		Total de alunos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F
5.º	Geral de Piano		3					3	25	3	40	43
7.º	Geral de Piano									0	1	1
[n.i.]	Geral de Piano							1		1	0	1
1.º	Geral de Rabeca							3	1	3	1	4
2.º	Geral de Rabeca							4	1	4	1	5
3.º	Geral de Rabeca							2		2	0	2
4.º	Geral de Rabeca							1		1	0	1
1.º	Geral de Violoncelo								1	0	1	1
TOTAIS:		0	4	0	1	0	1	49	493	49	614	663

Ano	Curso	Idade média		
		M	F	M+F
1.º	Elementar	-	20,0	20,0
2.º	Elementar	-	14,6	14,6
2.º	Geral de Canto (Solfejo Preparatório)	-	-	-
1.º	Geral de Contrabaixo	-	-	-
2.º	Geral de Contrabaixo	-	-	-
1.º	Geral de Piano	-	14,8	14,8
2.º	Geral de Piano	-	15,7	15,7
3.º	Geral de Piano	-	15,6	15,6
4.º	Geral de Piano	-	16,9	16,9
5.º	Geral de Piano	-	18,2	18,2
7.º	Geral de Piano	-	17,0	17,0
[n.i.]	Geral de Piano	-	-	-
1.º	Geral de Rabeca	-	-	-
2.º	Geral de Rabeca	-	-	-
3.º	Geral de Rabeca	-	-	-
4.º	Geral de Rabeca	-	-	-
1.º	Geral de Violoncelo	-	-	-

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Elementar	15	166	181	12	161	173
2.º	Elementar	12	108	120	9	103	112
2.º	Geral de Canto (Solfejo Preparatório)	0	3	3	0	3	3
1.º	Geral de Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
2.º	Geral de Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Piano	3	88	91	3	76	79
2.º	Geral de Piano	3	87	90	2	77	79
3.º	Geral de Piano	0	71	71	0	62	62
4.º	Geral de Piano	0	47	47	0	45	45
5.º	Geral de Piano	3	40	43	3	34	37
7.º	Geral de Piano	0	1	1	0	0	0
[n.i.]	Geral de Piano	1	0	1	0	0	0
1.º	Geral de Rabeca	3	1	4	3	1	4
2.º	Geral de Rabeca	4	1	5	4	1	5
3.º	Geral de Rabeca	2	0	2	2	0	2
4.º	Geral de Rabeca	1	0	1	1	0	1

Ano	Aula	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
	TOTAIS:	49	614	663	41	564	605

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso	n	r	r ²	Idade		Aprovação	
					M	DP	M	DP
1.º	Geral de Piano	10	-0,074	0,6%	14,800	1,814	7,200	1,317
2.º	Geral de Piano	26	-0,074	0,5%	15,731	2,692	7,769	1,531
3.º	Geral de Piano	36	-0,116	1,4%	15,556	2,248	8,306	1,431
4.º	Geral de Piano	27	-0,243	5,9%	16,852	2,316	8,296	1,353
5.º	Geral de Piano	15	-0,338	11,4%	18,200	2,274	8,467	1,246

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Relativamente aos alunos que desistiram e aos alunos que reprovaram foram atribuídas respectivamente, para efeitos de cálculo, as classificações de 3 e de 4 Valores, sendo que a escala utilizada tem como classificação máxima os 10 Valores.

Obs! Os elementos relativos às matrículas dos alunos sem frequência no ano lectivo de 1900-1901, foram em grande parte obtidos por reconstrução dado que os registos de exames sem frequência para este ano lectivo, existentes no arquivo do Conservatório de Lisboa à guarda do IHE, se encontrarem bastante incompletos (Cfr. IHE, lv. A1107-8).

APÊNDICE VIII – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1915-1916

CONSERVATÓRIO DE LISBOA

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso	8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto Individual e Colectivo														
2.º	Canto Individual e Colectivo														
1.º	Canto Teatral														
3.º	Canto Teatral														
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
2.º	Contrabaixo														
3.º	Contrabaixo														
5.º	Contrabaixo														
1.º	Contraponto														
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto														
1.º	Geral de Piano				1		1	2	7	2	15	1	24	1	17
2.º	Geral de Piano									1			3	1	3
3.º	Geral de Piano								1				5		5
4.º	Geral de Piano									1					4
5.º	Geral de Piano														3
1.º	Geral de Rabeca						1	1	2	3	3	5	2	1	1
2.º	Geral de Rabeca									1	1	2	3	1	2
3.º	Geral de Rabeca									1		1			2
4.º	Geral de Rabeca												1		1
5.º	Geral de Rabeca													1	1
6.º	Geral de Rabeca														1
1.º	Geral de Violoncelo							1							1
2.º	Geral de Violoncelo														2
3.º	Geral de Violoncelo										1		1	1	1
4.º	Geral de Violoncelo												1	1	
5.º	Geral de Violoncelo													1	
6.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Harmonia								1	1			1	2	1
2.º	Harmonia										1		1		7
3.º	Harmonia														2
1.º	Harpa														
2.º	Harpa														
3.º	Harpa														
4.º	Harpa														
5.º	Harpa														
-	Italiano														
5.º	Oboé														
6.º	Oboé														
1.º	Rudimentos	2			3	2	19	4	21	7	25	8	11	2	29
2.º	Rudimentos						4	4	5	2	14	6	24	1	17

Ano	Curso	8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Solfejo Preparatório de Canto														
2.º	Solfejo Preparatório de Canto														
1.º	Superior de Piano										1				1
2.º	Superior de Piano														
3.º	Superior de Piano														
1.º	Superior de Rabeca														
2.º	Superior de Rabeca														
1.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trompa														
TOTAIS:		2	0	0	4	2	25	12	37	19	61	23	77	13	101

Ano	Curso	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto Individual e Colectivo										1		1		
2.º	Canto Individual e Colectivo						2		1						
1.º	Canto Teatral								1						1
3.º	Canto Teatral														
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete	1													
2.º	Contrabaixo								1						
3.º	Contrabaixo								1						
5.º	Contrabaixo														
1.º	Contraponto												2		1
2.º	Contraponto					1									
3.º	Contraponto														
1.º	Geral de Piano	2	14	1	9	1	4		2		2	2	1		2
2.º	Geral de Piano		5		8	1	3		5		1	1	1		2
3.º	Geral de Piano	1	11	1	7		6		5	1	2		3		2
4.º	Geral de Piano	1	8	1	6		2		4		2		3		
5.º	Geral de Piano		4	1	6		4		4		6		5		3
1.º	Geral de Rabeca	2	4	1	4	1	1		4			2	1		
2.º	Geral de Rabeca	2	1		1	2	4		2			1		1	
3.º	Geral de Rabeca	1	3	1	2	2	1		2	1	3			1	
4.º	Geral de Rabeca	2	2		1	1			2		2	1	1		
5.º	Geral de Rabeca			1	3				2						
6.º	Geral de Rabeca	1			1		1	1	1			2	2	1	1
1.º	Geral de Violoncelo		3	1	1									1	
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo		2				1								
4.º	Geral de Violoncelo		1								1				
5.º	Geral de Violoncelo					1									
6.º	Geral de Violoncelo							1	1	1					
1.º	Harmonia	3	13	1	6		4	1	8		12	1	3		2
2.º	Harmonia	1	6	2	9	1	8	1	5	2	6		4		5
3.º	Harmonia			1			3		5		2	1	1	1	2
1.º	Harpa				1						1				
2.º	Harpa				1										
3.º	Harpa														1
4.º	Harpa														
5.º	Harpa												1		
-	Italiano						1		1		1		2	1	
5.º	Oboé													1	
6.º	Oboé														

Ano	Curso	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Rudimentos	4	13	1	10	2	5	1	6	1	1				
2.º	Rudimentos	2	18	1	8		4		1				1	1	2
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		2	1	2	2	5		2			1			1
2.º	Solfejo Preparatório de Canto										2		1		1
1.º	Superior de Piano		6		3		7	1	5		6		2		2
2.º	Superior de Piano		2		3		4		4		4		4	1	4
3.º	Superior de Piano						3		2	1	1		2		5
1.º	Superior de Rabeca	1			1	1		2			2	1		1	
2.º	Superior de Rabeca				1			2	1		2				1
1.º	Superior de Violoncelo									1					
2.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trompa														
TOTAIS:		24	118	15	94	16	73	9	77	9	59	17	39	11	37

Ano	Curso	22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Canto Individual e Colectivo														
2.º	Canto Individual e Colectivo														
1.º	Canto Teatral														
3.º	Canto Teatral		1												
1.º	Clarinete					1									
2.º	Clarinete														
2.º	Contrabaixo									1					
3.º	Contrabaixo														
5.º	Contrabaixo	1													
1.º	Contraponto								1						
2.º	Contraponto														
3.º	Contraponto							1							
1.º	Geral de Piano		1												
2.º	Geral de Piano														
3.º	Geral de Piano						1								
4.º	Geral de Piano		2		3										
5.º	Geral de Piano				3		2		1						
1.º	Geral de Rabeca														
2.º	Geral de Rabeca					1									
3.º	Geral de Rabeca				1	1							1		
4.º	Geral de Rabeca												1		
5.º	Geral de Rabeca														
6.º	Geral de Rabeca								1						
1.º	Geral de Violoncelo	1													
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo								1						
5.º	Geral de Violoncelo								1						
6.º	Geral de Violoncelo					1									
1.º	Harmonia				1		2		2	2	1	1			
2.º	Harmonia		1				1					1			
3.º	Harmonia		1		1		1								
1.º	Harpa						1								
2.º	Harpa														
3.º	Harpa		1												
4.º	Harpa						1								
5.º	Harpa														
-	Italiano				1										1

Ano	Curso	22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
5.º	Oboé														
6.º	Oboé													1	
1.º	Rudimentos		1												
2.º	Rudimentos	1	1												
1.º	Solfejo Preparatório de Canto		1			1									
2.º	Solfejo Preparatório de Canto			1											
1.º	Superior de Piano					1									
2.º	Superior de Piano			2		1				1					
3.º	Superior de Piano		3	1		3				1					
1.º	Superior de Rabeca							1							
2.º	Superior de Rabeca		1	1	1	1		1							
1.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Superior de Violoncelo							1							
2.º	Trompa									1					
TOTAIS:		3	14	1	15	4	16	2	9	4	3	4	0	1	1

Ano	Curso	30 anos		32 anos		40 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Canto Individual e Colectivo									0	2	2	-	19,5	19,5
2.º	Canto Individual e Colectivo									0	3	3	-	17,3	17,3
1.º	Canto Teatral									0	2	2	-	19,5	19,5
3.º	Canto Teatral									0	1	1	-	22,0	22,0
1.º	Clarinete									1	0	1	24,0	-	24,0
2.º	Clarinete									1	0	1	15,0	-	15,0
2.º	Contrabaixo									2	0	2	22,0	-	22,0
3.º	Contrabaixo									1	0	1	18,0	-	18,0
5.º	Contrabaixo									1	0	1	22,0	-	22,0
1.º	Contraponto									3	1	4	20,3	25,0	21,5
2.º	Contraponto									1	0	1	17,0	-	17,0
3.º	Contraponto									1	0	1	25,0	-	25,0
1.º	Geral de Piano									12	100	112	14,7	14,1	14,1
2.º	Geral de Piano									4	31	35	15,8	16,3	16,3
3.º	Geral de Piano									3	48	51	16,7	16,2	16,3
4.º	Geral de Piano									3	34	37	14,3	17,3	17,1
5.º	Geral de Piano									1	41	42	16,0	18,5	18,4
1.º	Geral de Rabeca									16	23	39	14,3	14,8	14,6
2.º	Geral de Rabeca									11	14	25	16,5	15,3	15,8
3.º	Geral de Rabeca									10	14	24	18,1	17,0	17,5
4.º	Geral de Rabeca									5	10	15	18,8	16,7	17,4
5.º	Geral de Rabeca									2	6	8	15,0	16,3	16,0
6.º	Geral de Rabeca									5	8	13	18,8	18,9	18,8
1.º	Geral de Violoncelo									4	5	9	17,5	15,0	16,1
2.º	Geral de Violoncelo									0	2	2	-	14,0	14,0
3.º	Geral de Violoncelo									1	6	7	14,0	14,3	14,3
4.º	Geral de Violoncelo									1	4	5	14,0	18,0	17,2
5.º	Geral de Violoncelo									2	1	3	15,5	25,0	18,7
6.º	Geral de Violoncelo									2	2	4	21,5	18,5	20,0
1.º	Harmonia									12	57	69	18,2	17,9	17,9
2.º	Harmonia									8	54	62	18,4	17,2	17,3
3.º	Harmonia					1				3	19	22	19,0	19,9	19,8
1.º	Harpa									0	3	3	-	19,7	19,7
2.º	Harpa									0	1	1	-	16,0	16,0
3.º	Harpa									0	2	2	-	21,5	21,5
4.º	Harpa									0	1	1	-	24,0	24,0

Ano	Curso	30 anos		32 anos		40 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
5.º	Harpa									0	1	1	-	20,0	20,0
-	Italiano									1	7	8	21,0	20,9	20,9
5.º	Oboé									1	0	1	21,0	-	21,0
6.º	Oboé									1	0	1	29,0	-	29,0
1.º	Rudimentos							2		36	144	180	13,0	13,1	13,1
2.º	Rudimentos									18	99	117	13,8	13,9	13,9
1.º	Solfejo Preparatório de Canto								1	4	15	19	17,5	17,9	17,8
2.º	Solfejo Preparatório de Canto									0	5	5	-	20,4	20,4
1.º	Superior de Piano									1	34	35	18,0	17,4	17,5
2.º	Superior de Piano									1	29	30	21,0	19,1	19,2
3.º	Superior de Piano									1	21	22	19,0	20,9	20,8
1.º	Superior de Rabeca	1								8	3	11	20,5	18,0	19,8
2.º	Superior de Rabeca			1						5	8	13	22,8	20,9	21,6
1.º	Superior de Violoncelo									1	0	1	19,0	-	19,0
2.º	Superior de Violoncelo									0	1	1	-	25,0	25,0
2.º	Trompa									1	0	1	26,0	-	26,0
TOTAIS:		1	0	1	0	0	1	2	1	195	862	1057			

MATRÍCULAS ENCERRADAS DE ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Canto Individual e Colectivo	0	2	2	0	1	1
2.º	Canto Individual e Colectivo	0	3	3	0	3	3
1.º	Canto Teatral	0	2	2	0	2	2
3.º	Canto Teatral	0	1	1	0	0	0
1.º	Clarinete	1	0	1	0	1	1
2.º	Clarinete	1	0	1	0	1	1
2.º	Contrabaixo	2	0	2	2	0	2
3.º	Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
5.º	Contrabaixo	1	0	1	0	0	0
1.º	Contraponto	3	1	4	3	1	4
2.º	Contraponto	1	0	1	1	0	1
3.º	Contraponto	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Piano	12	100	112	6	50	56
2.º	Geral de Piano	4	31	35	4	23	27
3.º	Geral de Piano	3	48	51	2	28	30
4.º	Geral de Piano	3	34	37	3	29	32
5.º	Geral de Piano	1	41	42	1	28	29
1.º	Geral de Rabeca	16	23	39	13	18	31
2.º	Geral de Rabeca	11	14	25	11	11	22
3.º	Geral de Rabeca	10	14	24	10	10	20
4.º	Geral de Rabeca	5	10	15	3	9	12
5.º	Geral de Rabeca	2	6	8	2	6	8
6.º	Geral de Rabeca	5	8	13	5	1	6
1.º	Geral de Violoncelo	4	5	9	3	4	7
2.º	Geral de Violoncelo	0	2	2	0	2	2
3.º	Geral de Violoncelo	1	6	7	1	6	7
4.º	Geral de Violoncelo	1	4	5	1	4	5
5.º	Geral de Violoncelo	2	1	3	2	1	3
6.º	Geral de Violoncelo	2	2	4	1	2	3
1.º	Harmonia	12	57	69	9	52	61

Ano	Curso	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
2.º	Harmonia	8	54	62	5	43	48
3.º	Harmonia	3	19	22	1	14	15
1.º	Harpa	0	3	3	0	2	2
2.º	Harpa	0	1	1	0	1	1
3.º	Harpa	0	2	2	0	1	1
4.º	Harpa	0	1	1	0	1	1
5.º	Harpa	0	1	1	0	0	0
-	Italiano	1	7	8	1	5	6
5.º	Oboé	1	0	1	1	0	1
6.º	Oboé	1	0	1	0	0	0
1.º	Rudimentos	36	144	180	23	118	141
2.º	Rudimentos	18	99	117	13	75	88
1.º	Solfejo Preparatório de Canto	4	15	19	3	8	11
2.º	Solfejo Preparatório de Canto	0	5	5	0	5	5
1.º	Superior de Piano	1	34	35	1	29	30
2.º	Superior de Piano	1	29	30	1	24	25
3.º	Superior de Piano	1	21	22	0	16	16
1.º	Superior de Rabeca	8	3	11	5	3	8
2.º	Superior de Rabeca	5	8	13	4	4	8
1.º	Superior de Violoncelo	1	0	1	1	0	1
2.º	Superior de Violoncelo	0	1	1	0	0	0
2.º	Trompa	1	0	1	0	0	0
TOTALS:		195	862	1057	144	642	786

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso	n	Idade/Exame		Idade		Exame	
			r	r ²	M	DP	M	DP
3.º	Geral de Piano	51	-0,137	1,9%	16,255	2,505	11,255	3,989
5.º	Geral de Piano	42	-0,135	1,8%	18,405	2,955	12,429	4,001
3.º	Geral de Rabeca	24	0,007	0,0%	17,458	3,563	12,958	4,027
6.º	Geral de Rabeca	13	0,006	0,0%	18,846	2,940	10,462	4,539
3.º	Geral de Violoncelo	7	-0,064	0,4%	14,286	1,604	13,286	2,563
2.º	Harmonia	62	-0,050	0,3%	17,339	2,758	12,774	3,569
3.º	Harmonia	22	-0,249	6,2%	21,136	11,213	12,864	4,346
-	Italiano	8	0,463	21,4%	20,875	3,758	13,125	3,871
2.º	Rudimentos	117	-0,237	5,6%	13,932	2,381	12,350	3,497
3.º	Superior de Piano	22	-0,360	13,0%	20,773	2,525	14,318	4,735
2.º	Superior de Rabeca	13	-0,239	5,7%	21,615	4,073	12,231	5,036

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Só são considerados os anos em que a realização de exame é requisito obrigatório para a passagem ou em que o número de alunos presentes a exame exceda mais de metade da totalidade dos alunos inscritos nesse mesmo ano;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Aos alunos que não encerraram a sua matrícula, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 7 Valores;

- e) Aos alunos que encerraram matrícula mas que não compareceram a exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores;
- f) Aos alunos que obtiveram a classificação de «Adiado» no exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 9 Valores.

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso	7 anos		8 anos		9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Piano				1	1	7	1	20	2	21	3	49	2	35
2.º	Geral de Piano						1	1	9		14	2	32	2	39
3.º	Geral de Piano					1	1				4	2	14	2	28
4.º	Geral de Piano					1							5		9
5.º	Geral de Piano													1	3
1.º	Geral de Rabeca												1	2	
2.º	Geral de Rabeca													3	
3.º	Geral de Rabeca												1	2	
4.º	Geral de Rabeca														
5.º	Geral de Rabeca														
6.º	Geral de Rabeca														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo														
6.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Harmonia												1	1	3
2.º	Harmonia														
3.º	Harmonia														
1.º	Harpa														
1.º	Rudimentos	1	3	2	13	4	26	4	61	3	48	6	62	7	48
2.º	Rudimentos			1	2	2	14	1	47	4	52	5	69	6	49
[n.i.]	[n.i.]														1
	TOTAIS:	1	3	3	16	9	49	7	137	9	139	18	234	28	215

Ano	Curso	14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Piano	1	47	1	31	2	31	2	8		10	2	1	1	3
2.º	Geral de Piano	1	35		33	2	38	2	16		12				5
3.º	Geral de Piano	2	36		40	1	48		24		12		10	1	10
4.º	Geral de Piano		9	1	17	1	15		12		11		4		2
5.º	Geral de Piano		10	1	10	1	18		20		10	1	13		7
1.º	Geral de Rabeca	1								1			2		
2.º	Geral de Rabeca		1		1		1		1	1			2	1	
3.º	Geral de Rabeca			1	2		1								
4.º	Geral de Rabeca			2	1		1	1	1		1				1
5.º	Geral de Rabeca						1								
6.º	Geral de Rabeca														1
2.º	Geral de Violoncelo				1			1							
3.º	Geral de Violoncelo				1			1							
4.º	Geral de Violoncelo							1							
5.º	Geral de Violoncelo								1						
6.º	Geral de Violoncelo								1						
1.º	Harmonia		1		1		3				1			1	1

Ano	Curso	14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	
2.º	Harmonia				2			1	1						1	
3.º	Harmonia							1	1						1	
1.º	Harpa				1											
1.º	Rudimentos	1	57	3	23	3	21	2	8		8	2	1	1	3	
2.º	Rudimentos	1	55	5	26	3	27	2	6	1	8	2	2	1	3	
[n.i.]	[n.i.]															
TOTALS:		7	251	14	190	13	205	14	100	3	73	7	35	9	35	

Ano	Curso	21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	
1.º	Geral de Piano	1	2	1	2		3		1		1		1			
2.º	Geral de Piano		1	1	2		1	1	1							
3.º	Geral de Piano	1	5		2						1					
4.º	Geral de Piano	1	1								1				1	
5.º	Geral de Piano	2	7		4		2				1		1		2	
1.º	Geral de Rabeca			1				1								
2.º	Geral de Rabeca			1				1								
3.º	Geral de Rabeca			1												
4.º	Geral de Rabeca															
5.º	Geral de Rabeca															
6.º	Geral de Rabeca															
2.º	Geral de Violoncelo															
3.º	Geral de Violoncelo															
4.º	Geral de Violoncelo				1											
5.º	Geral de Violoncelo	1														
6.º	Geral de Violoncelo															
1.º	Harmonia										2					
2.º	Harmonia		2													
3.º	Harmonia							1								
1.º	Harpa															
1.º	Rudimentos		2		1		2	2					1			
2.º	Rudimentos		2		1		3	2			1		1			
[n.i.]	[n.i.]															
TOTALS:		6	22	5	13	0	11	8	2	0	7	0	4	0	3	

Ano	Curso	28 anos		29 anos		30 anos		31 anos		32 anos		33 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Piano										1				
2.º	Geral de Piano										1				
3.º	Geral de Piano														1
4.º	Geral de Piano														
5.º	Geral de Piano		1		2		1								
1.º	Geral de Rabeca														
2.º	Geral de Rabeca														
3.º	Geral de Rabeca														
4.º	Geral de Rabeca														
5.º	Geral de Rabeca											1			
6.º	Geral de Rabeca														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo														
6.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Harmonia					1			1						

Ano	Curso	28 anos		29 anos		30 anos		31 anos		32 anos		33 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Harmonia				1	1									
3.º	Harmonia														
1.º	Harpa														
1.º	Rudimentos														2
2.º	Rudimentos										1				1
[n.i.]	[n.i.]														
TOTAIS:		0	1	0	3	2	1	0	1	0	3	1	0	0	4

Ano	Curso	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Geral de Piano	20	275	295	15,0	13,9	14,0
2.º	Geral de Piano	12	240	252	15,5	14,5	14,5
3.º	Geral de Piano	10	236	246	14,4	15,5	15,5
4.º	Geral de Piano	4	87	91	15,3	16,0	15,9
5.º	Geral de Piano	6	112	118	17,5	18,1	18,1
1.º	Geral de Rabeca	6	3	9	17,3	16,7	17,1
2.º	Geral de Rabeca	7	6	13	17,6	16,7	17,2
3.º	Geral de Rabeca	4	4	8	15,8	14,5	15,1
4.º	Geral de Rabeca	3	5	8	15,7	17,2	16,6
5.º	Geral de Rabeca	1	1	2	33,0	16,0	24,5
6.º	Geral de Rabeca	1	0	1	20,0	-	20,0
2.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	17,0	15,0	16,0
3.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	17,0	15,0	16,0
4.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	17,0	22,0	19,5
5.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	21,0	17,0	19,0
6.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	-	17,0	17,0
1.º	Harmonia	3	14	17	21,0	17,6	18,2
2.º	Harmonia	3	6	9	22,3	19,7	20,6
3.º	Harmonia	3	1	4	20,3	17,0	19,5
1.º	Harpa	0	1	1	-	15,0	15,0
1.º	Rudimentos	41	390	431	13,2	12,5	12,5
2.º	Rudimentos	36	370	406	14,3	13,0	13,1
[n.i.]	[n.i.]	0	1	1	-	13,0	13,0
TOTAIS:		164	1757	1921			

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Curso	Total de alunos matriculados			Alunos aprovados em frequência			Alunos aprovados em exame		
		M	F	M+F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Geral de Piano	20	275	295	8	141	149	0	0	0
2.º	Geral de Piano	12	240	252	6	159	165	3	45	48
3.º	Geral de Piano	10	236	246	7	148	155	5	125	130
4.º	Geral de Piano	4	87	91	3	65	68	2	13	15
5.º	Geral de Piano	6	112	118	4	72	76	4	70	74
1.º	Geral de Rabeca	6	3	9	6	2	8	0	0	0
2.º	Geral de Rabeca	7	6	13	7	5	12	6	3	9
3.º	Geral de Rabeca	4	4	8	4	3	7	4	3	7
4.º	Geral de Rabeca	3	5	8	2	4	6	0	1	1
5.º	Geral de Rabeca	1	1	2	1	1	2	0	1	1
6.º	Geral de Rabeca	1	0	1	1	0	1	1	0	1
2.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	0	1	1	0	0	0

Ano	Curso	Total de alunos matriculados			Alunos aprovados em frequência			Alunos aprovados em exame		
		M	F	M+F	M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	0	0	0	0	0	0
4.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	1	1	2	0	0	0
5.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	1	1	2	0	1	1
6.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1	0	1	1
1.º	Harmonia	3	14	17	1	9	10	0	0	0
2.º	Harmonia	3	6	9	1	2	3	1	2	3
3.º	Harmonia	3	1	4	1	1	2	1	1	2
1.º	Harpa	0	1	1	0	1	1	0	0	0
1.º	Rudimentos	41	390	431	13	196	209	0	2	2
2.º	Rudimentos	36	370	406	14	173	187	13	165	178
[n.i.]	[n.i.]	0	1	1	0	0	0	0	0	0
TOTALS:		164	1757	1921	81	986	1067	40	433	473

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso	n	Frequência / Exame		Idade / Frequência		Idade / Exame		Idade		Frequência		Exame	
			r	r ²	r	r ²	r	r ²	M	DP	M	DP	M	DP
3.º	Geral de Piano	154	0,101	1,0%	0,043	0,2%	-0,250	6,2%	15,260	2,462	2,110	0,405	11,955	2,364
5.º	Geral de Piano	76	0,074	0,6%	-0,160	2,5%	-0,206	4,2%	17,750	3,571	2,316	0,468	13,513	2,182
2.º	Geral de Rabeca	11	-	-	-	-	0,118	1,4%	17,545	3,671	2,000	0,000	12,909	4,036
3.º	Geral de Rabeca	7	0,361	13,1%	0,721	52,0%	-0,124	1,5%	15,000	3,317	2,286	0,488	13,857	1,215
2.º	Rudimentos	187	0,083	0,7%	0,050	0,2%	-0,142	2,0%	12,807	2,442	2,187	0,430	13,043	2,473

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Só são considerados os anos em que a realização de exame é requisito obrigatório para a passagem ou em que o número de alunos presentes a exame exceda mais de metade da totalidade dos alunos inscritos nesse mesmo ano;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- As classificações de frequência atribuídas foram convertidas utilizando a seguinte escala: 1 (Suficiente), 2 (Bom), e 3 (Muito Bom);
- Aos alunos que não compareceram a exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 7 Valores;
- Aos alunos que desistiram do exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores;
- Aos alunos que obtiveram a classificação de «Adiado» no exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 9 Valores.

ESCOLA DA ARTE DE REPRESENTAR

ALUNOS POR IDADE E SEXO

Ano	Curso	9 anos		10 anos		12 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar								3		3		6
2.º	Arte de Representar										1		
3.º	Arte de Representar										1		
1.º	Cenografia e Decoração Teatral									1		2	

Ano	Curso	9 anos		10 anos		12 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Cenografia e Decoração Teatral									1		1	
1.º	Especial de Bailarinas		1		1		3		2		1		
3.º	Especial de Bailarinas										1		
-	Nocturno (Arte de Dizer e Arte de Representar)							1		1		2	
TOTAIS:		0	1	0	1	0	3	1	5	3	7	5	6

Ano	Curso	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar	1	1			1		1			1	1	1
2.º	Arte de Representar			2	1	1		1					
3.º	Arte de Representar					1		1		1			
1.º	Cenografia e Decoração Teatral			1		1		1		1			
2.º	Cenografia e Decoração Teatral	1				2		1					
1.º	Especial de Bailarinas												
3.º	Especial de Bailarinas		1										2
-	Nocturno (Arte de Dizer e Arte de Representar)	5		6	1	3	2	8		6	1	5	
TOTAIS:		7	2	9	2	9	2	13	0	8	2	6	3

Ano	Curso	23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar		1		1								
2.º	Arte de Representar												
3.º	Arte de Representar												
1.º	Cenografia e Decoração Teatral	1				1				1			
2.º	Cenografia e Decoração Teatral												
1.º	Especial de Bailarinas												
3.º	Especial de Bailarinas												
-	Nocturno (Arte de Dizer e Arte de Representar)	4	2	1	1	2		3		1		1	
TOTAIS:		5	3	1	2	3	0	3	0	2	0	1	0

Ano	Curso	29 anos		30 anos		32 anos		33 anos		34 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Representar										
2.º	Arte de Representar										
3.º	Arte de Representar										
1.º	Cenografia e Decoração Teatral										1
2.º	Cenografia e Decoração Teatral	1		1							1
1.º	Especial de Bailarinas										
3.º	Especial de Bailarinas										
-	Nocturno (Arte de Dizer e Arte de Representar)					2		2			1
TOTAIS:		1	0	1	0	2	0	2	0	0	3

Ano	Curso	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Representar	4	17	21	20	17	17,5
2.º	Arte de Representar	4	2	6	19	17	18,0
3.º	Arte de Representar	3	1	4	20	15	18,8
1.º	Cenografia e Decoração Teatral	11	0	11	21	-	21,3
2.º	Cenografia e Decoração Teatral	9	0	9	22	-	22,1
1.º	Especial de Bailarinas	0	8	8	-	12	12,3
3.º	Especial de Bailarinas	0	4	4	-	19	19,0
-	Nocturno (Arte de Dizer e Arte de Representar)	54	7	61	22	21	21,6
TOTAIS:		85	39	124			

ALUNOS COM MATRÍCULA ENCERRADA

Ano	Curso	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Representar	4	17	21	4	15	19
2.º	Arte de Representar	4	2	6	3	2	5
3.º	Arte de Representar	3	1	4	3	1	4
1.º	Cenografia e Decoração Teatral	11	0	11	0	0	0
2.º	Cenografia e Decoração Teatral	9	0	9	6	0	6
1.º	Especial de Bailarinas	0	8	8	0	6	6
3.º	Especial de Bailarinas	0	4	4	0	4	4
-	Nocturno (Arte de Dizer e Arte de Representar) ⁴²⁷	54	7	61	0	0	0
		85	39	124	16	28	44

Obs! Existem alunos com matrícula encerrada para os quais não consta a classificação obtida em exame.

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS

Ano	Curso	n	r	r ²	Idade		Exame	
					M	DP	M	DP
1.º	Arte de Representar	21	-0,206	4,2%	17,524	3,188	10,714	2,883
2.º	Cenografia e Decoração Teatral	9	-0,956	91,4%	22,111	6,972	7,333	1,000
1.º	Especial de Bailarinas	8	-0,504	25,4%	12,250	2,053	12,875	4,941

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Crítérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as situações em que uma das variáveis correlacionada seja constante;
- Aos alunos que não encerraram matrícula, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 6 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula mas que para os quais não consta a classificação obtida em exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores.

Obs! A elevada correlação obtida para o 2.º ano do curso de Cenografia e Decoração Teatral deve-se ao facto de a todos os seus alunos terem sido consideradas as classificações de 6 e de 8 Valores nos termos das alíneas c) e d) dos critérios utilizados.

⁴²⁷ Este curso não está sujeito a qualquer tipo de avaliação, sendo a sua frequência livre.

APÊNDICE IX – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1930-1931

SECÇÃO DE MÚSICA

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música					1	6	1	21	2	27	3	22
2.º	Acústica e História da Música						1	1	6		15		13
1.º	Clarinete												
2.º	Clarinete												
3.º	Clarinete												
4.º	Clarinete												
6.º	Clarinete (Transitório)												
2.º	Complementar de Canto (Transitório)												
2.º	Complementar de Composição (Transitório)												
1.º	Composição e Instrumentação												
2.º	Composição e Instrumentação												
5.º	Contrabaixo												
3.º	Cornetim												
4.º	Fagote												
1.º	Geral de Canto												
2.º	Geral de Canto												
3.º	Geral de Canto												
1.º	Geral de Composição						6	1	12		24	1	24
2.º	Geral de Composição							2	3		9	2	10
3.º	Geral de Composição										1		3
1.º	Geral de Piano				2	1	3	1	18		14		18
2.º	Geral de Piano						2		11	1	14	1	12
3.º	Geral de Piano							1	4		7	1	6
4.º	Geral de Piano						1		1		3		6
5.º	Geral de Piano										4		8
6.º	Geral de Piano						1						3
1.º	Geral de Violino							1		1	1	1	
2.º	Geral de Violino						1		1	2	3	2	2
3.º	Geral de Violino										1		1
4.º	Geral de Violino						1	1					1
5.º	Geral de Violino										2		2
6.º	Geral de Violino												
1.º	Geral de Violoncelo												
2.º	Geral de Violoncelo							1					
3.º	Geral de Violoncelo												
4.º	Geral de Violoncelo												
6.º	Geral de Violoncelo												
1.º	Harpa												1
3.º	História da Música (Transitório)										7		14
1.º	Italiano								2	1	3		2
2.º	Italiano												
[n.i.]	Órgão												
1.º	Português	2	2		11	4	17	4	15	5	18	4	16
2.º	Português					1	2	2	15	1	15		20

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Saxofone												
2.º	Saxofone												
1.º	Solfejo	2	2		10	4	17	4	13	4	17	4	13
2.º	Solfejo				1		1	2	7	2	8	1	11
1.º	Superior de Canto												
2.º	Superior de Canto												
1.º	Superior de Canto de Concerto												
1.º	Superior de Canto Teatral												
2.º	Superior de Canto Teatral												
1.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												
2.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												
1.º	Superior de Composição									1			1
2.º	Superior de Composição												
3.º	Superior de Composição (Transitório)												
2.º	Superior de Harpa (Transitório)												
1.º	Superior de Piano										1		
2.º	Superior de Piano										1		
3.º	Superior de Piano												
1.º	Superior de Violino									1			
2.º	Superior de Violino												
3.º	Superior de Violino												
2.º	Superior de Violoncelo												
4.º	Trombone de Varas												
1.º	Trompa												
3.º	Trompa												
1.º	Trompete												
2.º	Violeta												
	TOTAIS:	4	4	0	24	11	59	22	129	21	195	20	209

Ano	Curso / Disciplina	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música	3	26	3	21	2	14	1	12	4	5		2
2.º	Acústica e História da Música	5	20	4	18	5	16	2	19	1	7	2	7
1.º	Clarinete					1						1	
2.º	Clarinete	1		1		1							
3.º	Clarinete			1				1					
4.º	Clarinete												
6.º	Clarinete (Transitório)												
2.º	Complementar de Canto (Transitório)							1					1
2.º	Complementar de Composição (Transitório)				1					1			
1.º	Composição e Instrumentação											1	
2.º	Composição e Instrumentação												
5.º	Contrabaixo												
3.º	Cornetim												
4.º	Fagote							1					
1.º	Geral de Canto				18		11		6		10		8
2.º	Geral de Canto						8		7	1	5	1	6
3.º	Geral de Canto								3		3		
1.º	Geral de Composição	6	29	2	23	7	24	5	15	4	9		6
2.º	Geral de Composição	1	15	5	19	3	12	2	15	1	13	1	8
3.º	Geral de Composição		16	1	17		24	2	20	1	16	4	11
1.º	Geral de Piano	2	10	1	9	5	5	3	5	4	1	1	1
2.º	Geral de Piano	1	15	1	9	2	6	1	7	1			
3.º	Geral de Piano	2	12	1	16	3	10	3	10	1	13	1	2

Ano	Curso / Disciplina	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
4.º	Geral de Piano	1	13	1	14		18		13		7	1	3
5.º	Geral de Piano		7		9		13		13		7		1
6.º	Geral de Piano		3	1	9		6	2	12		8	1	12
1.º	Geral de Violino	1	5		2	1	1				2	2	
2.º	Geral de Violino	2	4	1	5	1	1		3	1			1
3.º	Geral de Violino	1	3	1	2	2	2		5	2	5		3
4.º	Geral de Violino	1	2		2	2	1	1	1	1	1		1
5.º	Geral de Violino				2	1	1	1	4				2
6.º	Geral de Violino			1	2	1		2	1	1	1		
1.º	Geral de Violoncelo												
2.º	Geral de Violoncelo				1								
3.º	Geral de Violoncelo				1								
4.º	Geral de Violoncelo												
6.º	Geral de Violoncelo												
1.º	Harpa				1				1		2		
3.º	História da Música (Transitório)		15	1	13	2	14	2	11		9		2
1.º	Italiano		5	2	15	2	20	2	15	3	14	5	13
2.º	Italiano				1				3				2
[n.i.]	Órgão												1
1.º	Português	3	11	2	10	3	5	2	5		2		
2.º	Português	1	22	2	15	3	10	1	9	2	3		2
1.º	Saxofone	1						1		1			
2.º	Saxofone							1					
1.º	Solfejo	2	11	2	11	4	5	2	7	2	2		
2.º	Solfejo		12	2	3	4		3	4			1	
1.º	Superior de Canto												
2.º	Superior de Canto												
1.º	Superior de Canto de Concerto												
1.º	Superior de Canto Teatral												
2.º	Superior de Canto Teatral												
1.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												
2.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												
1.º	Superior de Composição			1	3		4		2		2	2	1
2.º	Superior de Composição				1	1		1	1		1		
3.º	Superior de Composição (Transitório)										1		
2.º	Superior de Harpa (Transitório)												
1.º	Superior de Piano		3	1	7		4		9		9	1	9
2.º	Superior de Piano		5	1	6		11		14		6		14
3.º	Superior de Piano		2	1	3		7		10		10	2	6
1.º	Superior de Violino						1	1	1	1	1	1	
2.º	Superior de Violino				1	1		3	2	1	1		1
3.º	Superior de Violino					1							
2.º	Superior de Violoncelo												1
4.º	Trombone de Varas												
1.º	Trompa							1					
3.º	Trompa												
1.º	Trompete			1								1	
2.º	Violeta												
	TOTAIS:	34	266	41	290	58	254	47	266	33	177	29	127

Ano	Curso / Disciplina	21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música	1	1	1	1		2			1			1
2.º	Acústica e História da Música	1	3	1	5	1	3				2		

Ano	Curso / Disciplina	21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Clarinete												
2.º	Clarinete												
3.º	Clarinete	1		1		1							
4.º	Clarinete					1							
6.º	Clarinete (Transitório)			1									
2.º	Complementar de Canto (Transitório)		1		1		1				1		
2.º	Complementar de Composição (Transitório)												
1.º	Composição e Instrumentação												
2.º	Composição e Instrumentação							1					
5.º	Contrabaixo		1										
3.º	Cornetim	1											
4.º	Fagote												
1.º	Geral de Canto	1	3		2		1		4		1		
2.º	Geral de Canto	1	3		3				1				
3.º	Geral de Canto	1			3		1		1		1		
1.º	Geral de Composição	1	4	1	2		2				2		
2.º	Geral de Composição	1	4		5	2	5		1	1	1		1
3.º	Geral de Composição	1	4	1	6		3		3	1	1		
1.º	Geral de Piano	1	1		1								
2.º	Geral de Piano					1							
3.º	Geral de Piano	1	1			1	2		1				1
4.º	Geral de Piano		2		1		3		2		1		
5.º	Geral de Piano						3				1		
6.º	Geral de Piano	1	5		7			1			1		
1.º	Geral de Violino												
2.º	Geral de Violino												1
3.º	Geral de Violino	1											
4.º	Geral de Violino												
5.º	Geral de Violino	1											
6.º	Geral de Violino			1			1		2				
1.º	Geral de Violoncelo									1			
2.º	Geral de Violoncelo												
3.º	Geral de Violoncelo		1										
4.º	Geral de Violoncelo	1	1										
6.º	Geral de Violoncelo										1		
1.º	Harpa												
3.º	História da Música (Transitório)	1	4			1	3						
1.º	Italiano	4	2		6	1	5	1	3		3		
2.º	Italiano		2		2	1							
[n.i.]	Órgão												
1.º	Português												
2.º	Português	2			1		1						
1.º	Saxofone												
2.º	Saxofone												
1.º	Solfejo												
2.º	Solfejo												
1.º	Superior de Canto												
2.º	Superior de Canto												
1.º	Superior de Canto de Concerto				1								1
1.º	Superior de Canto Teatral				1								
2.º	Superior de Canto Teatral								1		1		1
1.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												
2.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												1
1.º	Superior de Composição				1	2	1						
2.º	Superior de Composição			1					1		1		

Ano	Curso / Disciplina	21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos		26 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Superior de Composição (Transitório)	2											
2.º	Superior de Harpa (Transitório)												1
1.º	Superior de Piano		2		3								
2.º	Superior de Piano	1	6		4	1	2		3		1		3
3.º	Superior de Piano	1	7		12		9		3		4		
1.º	Superior de Violino					2							
2.º	Superior de Violino	1					4		1	1			
3.º	Superior de Violino												
2.º	Superior de Violoncelo		1			1							
4.º	Trombone de Varas												
1.º	Trompa												
3.º	Trompa			1									
1.º	Trompete												
2.º	Violeta												
TOTAIS:		28	59	9	68	16	52	3	27	5	23	0	11

Ano	Curso / Disciplina	27 anos		28 anos		29 anos		30 anos		37 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música						1		2				
2.º	Acústica e História da Música		1		1	1		2			1		
1.º	Clarinete												
2.º	Clarinete												
3.º	Clarinete												
4.º	Clarinete												
6.º	Clarinete (Transitório)												
2.º	Complementar de Canto (Transitório)		1										
2.º	Complementar de Composição (Transitório)		1					1					1
1.º	Composição e Instrumentação												
2.º	Composição e Instrumentação												
5.º	Contrabaixo												
3.º	Cornetim												
4.º	Fagote												
1.º	Geral de Canto												
2.º	Geral de Canto							1					
3.º	Geral de Canto												
1.º	Geral de Composição				1		1	1					
2.º	Geral de Composição	1			1								
3.º	Geral de Composição						1						
1.º	Geral de Piano												
2.º	Geral de Piano												
3.º	Geral de Piano						1		1				
4.º	Geral de Piano						1						
5.º	Geral de Piano												
6.º	Geral de Piano						1						
1.º	Geral de Violino												
2.º	Geral de Violino												
3.º	Geral de Violino												
4.º	Geral de Violino												
5.º	Geral de Violino												
6.º	Geral de Violino												
1.º	Geral de Violoncelo												
2.º	Geral de Violoncelo												
3.º	Geral de Violoncelo												
4.º	Geral de Violoncelo												

Ano	Curso / Disciplina	27 anos		28 anos		29 anos		30 anos		37 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
6.º	Geral de Violoncelo												
1.º	Harpa												
3.º	História da Música (Transitório)												
1.º	Italiano		4					1	2				1
2.º	Italiano		1										
[n.i.]	Órgão												
1.º	Português												
2.º	Português												
1.º	Saxofone	1											
2.º	Saxofone												
1.º	Solfejo												
2.º	Solfejo												
1.º	Superior de Canto		1										
2.º	Superior de Canto								1				
1.º	Superior de Canto de Concerto												
1.º	Superior de Canto Teatral												
2.º	Superior de Canto Teatral												
1.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara				1								
2.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara												
1.º	Superior de Composição		2						1				
2.º	Superior de Composição		1			1							
3.º	Superior de Composição (Transitório)				1								
2.º	Superior de Harpa (Transitório)												
1.º	Superior de Piano				1								
2.º	Superior de Piano		1		1								
3.º	Superior de Piano		1				1		1				1
1.º	Superior de Violino												
2.º	Superior de Violino	1		1				1					
3.º	Superior de Violino												
2.º	Superior de Violoncelo												
4.º	Trombone de Varas							1					
1.º	Trompa												
3.º	Trompa												
1.º	Trompete												
2.º	Violeta								1				
TOTAIS:		3	14	1	7	2	7	7	10	0	1	0	3

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	23	164	187	16,5	15,2	15,4
2.º	Acústica e História da Música	26	138	164	18,7	16,8	17,1
1.º	Clarinete	2	0	2	18,5	-	18,5
2.º	Clarinete	3	0	3	16,0	-	16,0
3.º	Clarinete	5	0	5	20,0	-	20,0
4.º	Clarinete	1	0	1	23,0	-	23,0
6.º	Clarinete (Transitório)	1	0	1	22,0	-	22,0
2.º	Complementar de Canto (Transitório)	0	7	7	-	22,3	22,3
2.º	Complementar de Composição (Transitório)	0	5	5	-	23,0	23,0
1.º	Composição e Instrumentação	1	0	1	20,0	-	20,0
2.º	Composição e Instrumentação	1	0	1	24,0	-	24,0
5.º	Contrabaixo	0	1	1	-	21,0	21,0
3.º	Cornetim	1	0	1	21,0	-	21,0
4.º	Fagote	1	0	1	18,0	-	18,0
1.º	Geral de Canto	1	64	65	21,0	18,5	18,5

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
2.º	Geral de Canto	3	34	37	20,0	19,4	19,5
3.º	Geral de Canto	1	12	13	21,0	20,8	20,8
1.º	Geral de Composição	29	184	213	17,4	15,8	16,0
2.º	Geral de Composição	22	122	144	17,8	17,3	17,4
3.º	Geral de Composição	11	126	137	19,9	18,0	18,2
1.º	Geral de Piano	19	88	107	17,1	14,3	14,8
2.º	Geral de Piano	9	76	85	16,9	14,5	14,7
3.º	Geral de Piano	15	87	102	17,3	16,9	17,0
4.º	Geral de Piano	3	89	92	17,0	17,2	17,2
5.º	Geral de Piano	0	66	66	-	16,9	16,9
6.º	Geral de Piano	6	68	74	19,5	18,6	18,7
1.º	Geral de Violino	7	11	18	15,9	15,9	15,9
2.º	Geral de Violino	9	22	31	15,1	15,8	15,6
3.º	Geral de Violino	7	22	29	17,7	17,4	17,5
4.º	Geral de Violino	6	10	16	16,3	16,1	16,2
5.º	Geral de Violino	3	13	16	18,7	16,5	16,9
6.º	Geral de Violino	6	7	13	18,3	20,0	19,2
1.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	25,0	-	25,0
2.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	12,0	16,0	14,0
3.º	Geral de Violoncelo	0	2	2	-	18,5	18,5
4.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	21,0	21,0	21,0
6.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	-	25,0	25,0
1.º	Harpa	0	5	5	-	17,2	17,2
3.º	História da Música (Transitório)	7	92	99	18,6	16,5	16,7
1.º	Italiano	22	115	137	19,7	18,8	19,0
2.º	Italiano	1	11	12	23,0	20,3	20,5
[n.i.]	Órgão	0	1	1	-	20,0	20,0
1.º	Português	29	112	141	13,6	13,3	13,4
2.º	Português	15	115	130	16,3	15,0	15,1
1.º	Saxofone	4	0	4	19,8	-	19,8
2.º	Saxofone	1	0	1	18,0	-	18,0
1.º	Solfejo	30	108	138	14,1	13,5	13,6
2.º	Solfejo	15	47	62	15,9	14,1	14,5
1.º	Superior de Canto	0	1	1	-	27,0	27,0
2.º	Superior de Canto	0	1	1	-	30,0	30,0
1.º	Superior de Canto de Concerto	0	2	2	-	24,0	24,0
1.º	Superior de Canto Teatral	0	1	1	-	22,0	22,0
2.º	Superior de Canto Teatral	0	3	3	-	25,0	25,0
1.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara	0	1	1	-	28,0	28,0
2.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara	0	1	1	-	26,0	26,0
1.º	Superior de Composição	7	17	24	20,7	19,0	19,5
2.º	Superior de Composição	4	6	10	21,5	21,5	21,5
3.º	Superior de Composição (Transitório)	2	2	4	21,0	23,5	22,3
2.º	Superior de Harpa (Transitório)	0	1	1	-	26,0	26,0
1.º	Superior de Piano	2	48	50	18,0	18,5	18,5
2.º	Superior de Piano	3	78	81	20,0	19,3	19,3
3.º	Superior de Piano	4	77	81	19,3	20,6	20,5
1.º	Superior de Violino	6	3	9	19,3	18,0	18,9
2.º	Superior de Violino	10	10	20	22,1	20,7	21,4
3.º	Superior de Violino	1	0	1	17,0	-	17,0
2.º	Superior de Violoncelo	1	2	3	23,0	20,5	21,3
4.º	Trombone de Varas	1	0	1	30,0	-	30,0
1.º	Trompa	1	0	1	18,0	-	18,0
3.º	Trompa	1	0	1	22,0	-	22,0
1.º	Trompete	2	0	2	18,0	-	18,0

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
2.º	Violeta	0	1	1	-	30,0	30,0
	TOTAIS:	394	2282	2676			

MATRÍCULAS ENCERRADAS DE ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	23	164	187	16	150	166
2.º	Acústica e História da Música	26	138	164	15	107	122
1.º	Clarinete	2	0	2	2	0	2
2.º	Clarinete	3	0	3	3	0	3
3.º	Clarinete	5	0	5	4	0	4
4.º	Clarinete	1	0	1	1	0	1
6.º	Clarinete (Transitório)	1	0	1	0	0	0
2.º	Complementar de Canto (Transitório)	0	7	7	0	3	3
2.º	Complementar de Composição (Transitório)	0	5	5	0	2	2
1.º	Composição e Instrumentação	1	0	1	1	0	1
2.º	Composição e Instrumentação	1	0	1	1	0	1
5.º	Contrabaixo	0	1	1	0	1	1
3.º	Cornetim	1	0	1	1	0	1
4.º	Fagote	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Canto	1	64	65	1	34	35
2.º	Geral de Canto	3	34	37	1	15	16
3.º	Geral de Canto	1	12	13	1	4	5
1.º	Geral de Composição	29	184	213	20	158	178
2.º	Geral de Composição	22	122	144	12	98	110
3.º	Geral de Composição	11	126	137	4	95	99
1.º	Geral de Piano	19	88	107	9	65	74
2.º	Geral de Piano	9	76	85	3	61	64
3.º	Geral de Piano	15	87	102	3	40	43
4.º	Geral de Piano	3	89	92	3	78	81
5.º	Geral de Piano	0	66	66	0	56	56
6.º	Geral de Piano	6	68	74	1	27	28
1.º	Geral de Violino	7	11	18	3	5	8
2.º	Geral de Violino	9	22	31	5	14	19
3.º	Geral de Violino	7	22	29	4	10	14
4.º	Geral de Violino	6	10	16	5	9	14
5.º	Geral de Violino	3	13	16	2	10	12
6.º	Geral de Violino	6	7	13	4	6	10
1.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	1	1	2
2.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	0	0	0
3.º	Geral de Violoncelo	0	2	2	0	1	1
4.º	Geral de Violoncelo	1	1	2	1	1	2
6.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
1.º	Harpa	0	5	5	0	4	4
3.º	História da Música (Transitório)	7	92	99	3	79	82
1.º	Italiano	22	115	137	3	82	85
2.º	Italiano	1	11	12	0	4	4
[n.i.]	Órgão	0	1	1	0	0	0
1.º	Português	29	112	141	17	91	108
2.º	Português	15	115	130	10	89	99
1.º	Saxofone	4	0	4	2	0	2

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
2.º	Saxofone	1	0	1	1	0	1
1.º	Solfejo	30	108	138	20	87	107
2.º	Solfejo	15	47	62	10	37	47
1.º	Superior de Canto	0	1	1	0	0	0
2.º	Superior de Canto	0	1	1	0	1	1
1.º	Superior de Canto de Concerto	0	2	2	0	2	2
1.º	Superior de Canto Teatral	0	1	1	0	1	1
2.º	Superior de Canto Teatral	0	3	3	0	3	3
1.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara	0	1	1	0	0	0
2.º	Superior de Canto Vocal e Música de Câmara	0	1	1	0	0	0
1.º	Superior de Composição	7	17	24	5	11	16
2.º	Superior de Composição	4	6	10	2	4	6
3.º	Superior de Composição (Transitório)	2	2	4	2	0	2
2.º	Superior de Harpa (Transitório)	0	1	1	0	1	1
1.º	Superior de Piano	2	48	50	1	42	43
2.º	Superior de Piano	3	78	81	0	57	57
3.º	Superior de Piano	4	77	81	1	21	22
1.º	Superior de Violino	6	3	9	5	3	8
2.º	Superior de Violino	10	10	20	7	9	16
3.º	Superior de Violino	1	0	1	0	0	0
2.º	Superior de Violoncelo	1	2	3	0	1	1
4.º	Trombone de Varas	1	0	1	1	0	1
1.º	Trompa	1	0	1	0	0	0
3.º	Trompa	1	0	1	0	0	0
1.º	Trompete	2	0	2	1	0	1
2.º	Violeta	0	1	1	0	0	0
TOTAIS:		394	2282	2676	219	1681	1900

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Acústica e História da Música	187	0,286	8,2%	15,380	3,269	12,086	1,916
2.º	Acústica e História da Música	164	0,008	0,0%	17,104	3,846	12,122	3,019
2.º	Complementar de Canto (Transitório)	7	0,117	1,4%	22,286	3,039	11,000	3,742
1.º	Geral de Canto	65	-0,197	3,9%	18,538	2,475	10,369	2,459
2.º	Geral de Canto	37	-0,002	0,0%	19,459	2,512	10,324	2,926
3.º	Geral de Canto	13	0,262	6,9%	20,769	2,421	10,462	3,332
1.º	Geral de Composição	213	-0,017	0,0%	16,042	3,098	11,427	1,646
2.º	Geral de Composição	144	0,010	0,0%	17,410	3,272	11,354	2,087
3.º	Geral de Composição	137	0,025	0,1%	18,168	2,636	11,212	2,241
1.º	Geral de Piano	107	-0,186	3,5%	14,757	2,616	10,710	1,848
2.º	Geral de Piano	85	-0,224	5,0%	14,741	2,161	10,929	1,785
3.º	Geral de Piano	102	-0,182	3,3%	16,980	3,227	9,775	2,148
4.º	Geral de Piano	92	-0,189	3,6%	17,217	2,923	11,663	1,639
5.º	Geral de Piano	66	-0,193	3,7%	16,894	2,463	11,485	1,571
6.º	Geral de Piano	74	-0,298	8,9%	18,676	2,790	9,730	2,377
1.º	Geral de Violino	18	-0,496	24,6%	15,889	2,374	10,111	2,587
2.º	Geral de Violino	31	-0,288	8,3%	15,581	2,838	11,226	2,860
3.º	Geral de Violino	29	-0,127	1,6%	17,483	2,011	10,138	2,371
4.º	Geral de Violino	16	0,094	0,9%	16,188	2,482	13,188	2,689
5.º	Geral de Violino	16	0,101	1,0%	16,938	2,462	12,563	3,098

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
6.º	Geral de Violino	13	-0,166	2,8%	19,231	3,004	13,385	3,525
3.º	História da Música (Transitório)	99	-0,059	0,3%	16,667	2,458	12,404	2,665
1.º	Italiano	137	-0,084	0,7%	18,898	3,565	10,431	1,932
2.º	Italiano	12	0,318	10,1%	20,500	2,908	9,333	1,969
1.º	Português	141	-0,080	0,6%	13,376	2,398	11,078	1,682
2.º	Português	130	-0,037	0,1%	15,115	2,423	11,023	1,745
1.º	Solfejo	138	-0,080	0,6%	13,594	2,571	11,659	2,310
2.º	Solfejo	62	-0,214	4,6%	14,532	2,102	11,097	1,862
1.º	Superior de Composição	24	-0,093	0,9%	19,500	4,263	12,292	3,250
2.º	Superior de Composição	10	0,210	4,4%	21,500	4,552	10,600	2,675
1.º	Superior de Piano	50	-0,183	3,4%	18,460	2,443	12,700	2,375
2.º	Superior de Piano	81	-0,263	6,9%	19,346	3,075	11,494	2,594
3.º	Superior de Piano	81	-0,081	0,7%	20,370	3,223	9,716	2,942
1.º	Superior de Violino	9	-0,120	1,4%	18,889	3,060	14,333	3,640
2.º	Superior de Violino	20	-0,303	9,2%	21,400	3,966	13,150	2,852

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Aos alunos que não encerraram a sua matrícula, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula sem que exista qualquer indicação da classificação obtida, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 10 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula com a classificação de «Suficiente», foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 12 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula com a classificação de «Bom», foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 15 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula com a classificação de «Muito Bom», foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 18 Valores;
- Aos alunos para os quais surge uma classificação quantitativa na escala de 0 a 20 Valores, esta é mantida para efeitos de cálculo.

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música						2		7		5	2	17	1	12
2.º	Acústica e História da Música								4		15	3	18	2	20
-	Francês										2		2		2
1.º	Geral de Canto														
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição						2		3		6	2	5		9
2.º	Geral de Composição										3	2	3		10
3.º	Geral de Composição										2	2	2		11
1.º	Geral de Piano				1		9	1	16	2	35	5	33	1	23
2.º	Geral de Piano				1		10	1	18	3	31	4	33	2	27
3.º	Geral de Piano						5		15	3	32	3	41	1	30
4.º	Geral de Piano						1		3		6	2	16	3	20
5.º	Geral de Piano										2	2	9	3	13
6.º	Geral de Piano									1	1		8	2	8
1.º	Geral de Violino							1	2				1		

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Geral de Violino							1	2			1			
3.º	Geral de Violino							1	2						
4.º	Geral de Violino											1		1	
5.º	Geral de Violino											1		1	
6.º	Geral de Violino											1		1	
1.º	Geral de Violoncelo											1			
2.º	Geral de Violoncelo											1			
3.º	Geral de Violoncelo											1			
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo														
6.º	Geral de Violoncelo														
3.º	História da Música (Transitório)														
1.º	Italiano														
2.º	Italiano														
1.º	Português				1	1	6		17	1	33		33		21
2.º	Português				1	1	6		17	1	34		34		22
1.º	Saxofone														
2.º	Saxofone														
3.º	Saxofone														
1.º	Solfejo	2	2	1	10	9	37	7	51	3	47	3	40		23
2.º	Solfejo	1	1	1	10	8	36	6	47	3	51	3	48		26
1.º	Trombone														
2.º	Trombone														
TOTALIS:		3	3	2	24	19	114	18	204	17	305	41	342	18	277

Ano	Curso / Disciplina	16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música		10		6		4		6		2		3		2
2.º	Acústica e História da Música	1	23		17	1	14		9		7		6		2
-	Francês		3		5		2				1				
1.º	Geral de Canto								1						
2.º	Geral de Canto								1						
3.º	Geral de Canto								1						
1.º	Geral de Composição		17		14		14		12		2		1		
2.º	Geral de Composição		15	1	16	3	16	1	12	2	4	3	1	1	1
3.º	Geral de Composição		16	1	13	1	15		11	1	4	1	1		1
1.º	Geral de Piano	2	21	1	15	1	13	1	7		7		6		2
2.º	Geral de Piano	2	27	1	21	2	14		7		6		5		2
3.º	Geral de Piano	3	29	1	21	5	23		11	1	5		7		4
4.º	Geral de Piano		21	1	24	1	10	1	8		8		4		2
5.º	Geral de Piano		14		20	1	10		8		6		4		2
6.º	Geral de Piano		15		17	1	15		9		9		5		5
1.º	Geral de Violino	3		1							2		1		
2.º	Geral de Violino	3		1							1		1		
3.º	Geral de Violino	3		1						1	1				
4.º	Geral de Violino					3				1			1		
5.º	Geral de Violino					3		1		1					
6.º	Geral de Violino					2				1					
1.º	Geral de Violoncelo		1			1							1		
2.º	Geral de Violoncelo		1										1		
3.º	Geral de Violoncelo		1										1		
4.º	Geral de Violoncelo								1						
5.º	Geral de Violoncelo								1						
6.º	Geral de Violoncelo								1						

Ano	Curso / Disciplina	16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	História da Música (Transitório)												1		
1.º	Italiano				1										
2.º	Italiano				1										
1.º	Português	3	23		13		6	1	4				3		
2.º	Português	4	23		13		6	2	4		1		3		
1.º	Saxofone														
2.º	Saxofone														
3.º	Saxofone														
1.º	Solfejo	4	18	3	21	2	14	2	4		4	1	5		
2.º	Solfejo	4	20	3	22	2	14	2	4		4	1	5		
1.º	Trombone														
2.º	Trombone														
TOTAIS:		32	298	15	260	29	190	11	122	8	74	10	62	1	23

Ano	Curso / Disciplina	23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música		1				1				1		1	1	
2.º	Acústica e História da Música		1				1		1			1	2	1	
-	Francês						1								1
1.º	Geral de Canto						1								
2.º	Geral de Canto						1								
3.º	Geral de Canto		1												
1.º	Geral de Composição										1	1	2		
2.º	Geral de Composição		1								1	1	2		
3.º	Geral de Composição		1									1	2		
1.º	Geral de Piano		1	1			1								1
2.º	Geral de Piano		1	1			2								1
3.º	Geral de Piano		2	1			1				2				1
4.º	Geral de Piano		1												
5.º	Geral de Piano		1												
6.º	Geral de Piano		1		1										
1.º	Geral de Violino							1							
2.º	Geral de Violino							1							
3.º	Geral de Violino							1							
4.º	Geral de Violino											1			
5.º	Geral de Violino											1			
6.º	Geral de Violino											1			
1.º	Geral de Violoncelo							1							
2.º	Geral de Violoncelo							1							
3.º	Geral de Violoncelo							1							
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo														
6.º	Geral de Violoncelo														
3.º	História da Música (Transitório)														
1.º	Italiano														
2.º	Italiano														
1.º	Português		1	1			1						1		1
2.º	Português		1	1			1						1		1
1.º	Saxofone	1													
2.º	Saxofone	1													
3.º	Saxofone	1													
1.º	Solfejo		1	1			2								1
2.º	Solfejo		1	1			2								1
1.º	Trombone			1											

Ano	Curso / Disciplina	23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Trombone			1											
	TOTAIS:	3	16	9	1	0	15	6	1	0	5	7	11	2	8

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		32 anos		34 anos		36 anos		39 anos		Total de alunos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música		1		1				1			4	83	87
2.º	Acústica e História da Música		1						1			9	142	151
-	Francês											0	19	19
1.º	Geral de Canto											0	2	2
2.º	Geral de Canto											0	2	2
3.º	Geral de Canto											0	2	2
1.º	Geral de Composição				1							3	89	92
2.º	Geral de Composição											14	85	99
3.º	Geral de Composição		1									7	80	87
1.º	Geral de Piano				1	1				1	1	17	193	210
2.º	Geral de Piano				1	1				1	1	18	208	226
3.º	Geral de Piano				1					1	1	19	231	250
4.º	Geral de Piano											8	124	132
5.º	Geral de Piano											6	89	95
6.º	Geral de Piano											4	94	98
1.º	Geral de Violino											7	5	12
2.º	Geral de Violino											7	4	11
3.º	Geral de Violino											7	3	10
4.º	Geral de Violino											8	0	8
5.º	Geral de Violino											8	0	8
6.º	Geral de Violino						1					6	1	7
1.º	Geral de Violoncelo											4	1	5
2.º	Geral de Violoncelo											3	1	4
3.º	Geral de Violoncelo											3	1	4
4.º	Geral de Violoncelo											0	1	1
5.º	Geral de Violoncelo											0	1	1
6.º	Geral de Violoncelo											0	1	1
3.º	História da Música (Transitório)											0	1	1
1.º	Italiano								2			0	3	3
2.º	Italiano								2			0	3	3
1.º	Português				1						1	7	166	173
2.º	Português										1	9	169	178
1.º	Saxofone											1	0	1
2.º	Saxofone											1	0	1
3.º	Saxofone											1	0	1
1.º	Solfejo										1	38	281	319
2.º	Solfejo										1	35	293	328
1.º	Trombone											1	0	1
2.º	Trombone											1	0	1
	TOTAIS:	0	3	0	6	2	1	0	6	3	7	256	2378	2634

Ano	Curso / Disciplina	Idade média		
		M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	18,0	16,7	16,8
2.º	Acústica e História da Música	18,1	16,8	16,9
-	Francês	-	17,2	17,2
1.º	Geral de Canto	-	22,0	22,0
2.º	Geral de Canto	-	22,0	22,0
3.º	Geral de Canto	-	21,0	21,0

Ano	Curso / Disciplina	Idade média		
		M	F	M+F
1.º	Geral de Composição	18,7	16,9	17,0
2.º	Geral de Composição	19,4	17,5	17,8
3.º	Geral de Composição	18,9	17,6	17,7
1.º	Geral de Piano	18,0	15,4	15,6
2.º	Geral de Piano	17,7	15,5	15,7
3.º	Geral de Piano	17,6	15,9	16,1
4.º	Geral de Piano	15,9	16,4	16,4
5.º	Geral de Piano	15,2	17,0	16,9
6.º	Geral de Piano	15,3	17,6	17,5
1.º	Geral de Violino	16,7	17,0	16,8
2.º	Geral de Violino	16,7	16,3	16,5
3.º	Geral de Violino	17,6	14,7	16,7
4.º	Geral de Violino	19,0	-	19,0
5.º	Geral de Violino	18,8	-	18,8
6.º	Geral de Violino	18,8	34,0	21,0
1.º	Geral de Violoncelo	19,8	16,0	19,0
2.º	Geral de Violoncelo	20,3	16,0	19,3
3.º	Geral de Violoncelo	20,3	16,0	19,3
4.º	Geral de Violoncelo	-	19,0	19,0
5.º	Geral de Violoncelo	-	19,0	19,0
6.º	Geral de Violoncelo	-	19,0	19,0
3.º	História da Música (Transitório)	-	21,0	21,0
1.º	Italiano	-	29,7	29,7
2.º	Italiano	-	29,7	29,7
1.º	Português	16,4	15,0	15,1
2.º	Português	16,7	15,0	15,0
1.º	Saxofone	23,0	-	23,0
2.º	Saxofone	23,0	-	23,0
3.º	Saxofone	23,0	-	23,0
1.º	Solfejo	13,8	14,1	14,0
2.º	Solfejo	14,1	14,1	14,1
1.º	Trombone	24,0	-	24,0
2.º	Trombone	24,0	-	24,0

MATRÍCULAS ENCERRADAS DE ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	4	83	87	4	77	81
2.º	Acústica e História da Música	9	142	151	9	132	141
-	Francês	0	19	19	0	18	18
1.º	Geral de Canto	0	2	2	0	2	2
2.º	Geral de Canto	0	2	2	0	2	2
3.º	Geral de Canto	0	2	2	0	2	2
1.º	Geral de Composição	3	89	92	3	80	83
2.º	Geral de Composição	14	85	99	14	80	94
3.º	Geral de Composição	7	80	87	7	75	82
1.º	Geral de Piano	17	193	210	17	184	201
2.º	Geral de Piano	18	208	226	18	195	213
3.º	Geral de Piano	19	231	250	19	212	231
4.º	Geral de Piano	8	124	132	8	116	124
5.º	Geral de Piano	6	89	95	6	82	88

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
6.º	Geral de Piano	4	94	98	3	86	89
1.º	Geral de Violino	7	5	12	7	5	12
2.º	Geral de Violino	7	4	11	7	4	11
3.º	Geral de Violino	7	3	10	7	3	10
4.º	Geral de Violino	8	0	8	8	0	8
5.º	Geral de Violino	8	0	8	8	0	8
6.º	Geral de Violino	6	1	7	6	1	7
1.º	Geral de Violoncelo	4	1	5	4	1	5
2.º	Geral de Violoncelo	3	1	4	3	1	4
3.º	Geral de Violoncelo	3	1	4	3	1	4
4.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
5.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
6.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
3.º	História da Música (Transitório)	0	1	1	0	1	1
1.º	Italiano	0	3	3	0	2	2
2.º	Italiano	0	3	3	0	2	2
1.º	Português	7	166	173	7	153	160
2.º	Português	9	169	178	9	156	165
1.º	Saxofone	1	0	1	1	0	1
2.º	Saxofone	1	0	1	1	0	1
3.º	Saxofone	1	0	1	1	0	1
1.º	Solfejo	38	281	319	37	270	307
2.º	Solfejo	35	293	328	34	280	314
1.º	Trombone	1	0	1	1	0	1
2.º	Trombone	1	0	1	1	0	1
TOTALS:		256	2378	2634	253	2226	2479

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Acústica e História da Música	87	0,244	5,9%	16,759	4,757	13,954	2,068
2.º	Acústica e História da Música	151	0,206	4,2%	16,854	3,780	14,007	2,015
-	Francês	19	0,184	3,4%	17,211	3,938	14,053	1,747
1.º	Geral de Composição	92	0,120	1,4%	16,989	3,544	13,663	2,215
2.º	Geral de Composição	99	0,022	0,1%	17,768	2,906	14,061	1,789
3.º	Geral de Composição	87	0,020	0,0%	17,701	3,129	14,368	1,759
1.º	Geral de Piano	210	-0,036	0,1%	15,643	4,089	14,457	1,848
2.º	Geral de Piano	226	-0,013	0,0%	15,668	3,984	14,341	1,947
3.º	Geral de Piano	250	0,003	0,0%	16,052	3,750	14,088	2,065
4.º	Geral de Piano	132	-0,031	0,1%	16,386	2,314	14,455	1,951
5.º	Geral de Piano	95	-0,010	0,0%	16,895	2,200	14,347	2,138
6.º	Geral de Piano	98	0,164	2,7%	17,531	2,391	14,357	2,356
1.º	Geral de Violino	12	0,165	2,7%	16,833	4,282	15,250	0,965
2.º	Geral de Violino	11	0,190	3,6%	16,545	4,367	15,273	1,009
3.º	Geral de Violino	10	0,187	3,5%	16,700	4,423	15,300	1,059
4.º	Geral de Violino	8	-0,112	1,2%	19,000	4,309	14,375	1,188
2.º	Italiano	6	-0,982	96,4%	29,667	9,812	12,000	4,733
1.º	Português	173	0,156	2,4%	15,104	3,619	13,734	2,085
2.º	Português	178	0,142	2,0%	15,045	3,371	13,798	2,035
1.º	Solfejo	319	-0,066	0,4%	14,038	3,277	14,392	1,730
2.º	Solfejo	328	-0,053	0,3%	14,134	3,199	14,348	1,737

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as situações em que uma das variáveis correlacionada seja constante;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Nos alunos em que existe mais do que uma classificação atribuída sem que seja possível saber a que anos e/ou disciplinas estas correspondem, considera-se globalmente a sua média aritmética simples para todos os anos e/ou disciplinas referenciados;
- Aos alunos que não encerraram a sua matrícula, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula sem que exista qualquer indicação da classificação obtida, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 10 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula com a classificação de «Suficiente», foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 12 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula com a classificação de «Bom», foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 15 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula com a classificação de «Muito Bom», foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 18 Valores;
- Aos alunos para os quais surge uma classificação quantitativa na escala de 0 a 20 Valores, esta é mantida para efeitos de cálculo.

SECÇÃO DE TEATRO

ALUNOS POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer														1
-	Arte de Dizer (aula diurna)														
1.º	Cadeira Especial de Arte de Dizer														
2.º	Cenografia														
3.º	Cenografia														
1.º	Dança (Bailarinas)		1		1		2								1
2.º	Dança (Bailarinas)									1		1			
3.º	Dança (Bailarinas)								1						
-	Nocturno														
1.º	Ordinário											1	1		
2.º	Ordinário														
3.º	Ordinário														
TOTALS:		0	1	0	1	0	2	0	1	0	1	0	2	1	2

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer														
-	Arte de Dizer (aula diurna)											1			
1.º	Cadeira Especial de Arte de Dizer	1				1	1								
2.º	Cenografia														
3.º	Cenografia											1			
1.º	Dança (Bailarinas)		1		2			2		1					
2.º	Dança (Bailarinas)														
3.º	Dança (Bailarinas)		1		2										
-	Nocturno	2		1				6		1		2	1	3	

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Ordinário		1		1			1		1				1	1
2.º	Ordinário		1					1							
3.º	Ordinário	1											1	1	1
TOTAIS:		4	4	1	5	0	1	9	2	2	1	4	2	5	2

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		30 anos		32 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer														
-	Arte de Dizer (aula diurna)														
1.º	Cadeira Especial de Arte de Dizer														
2.º	Cenografia	1													
3.º	Cenografia	1													
1.º	Dança (Bailarinas)														
2.º	Dança (Bailarinas)														
3.º	Dança (Bailarinas)														
-	Nocturno	1		1	1		1	1	1	1			1	2	1
1.º	Ordinário	1													
2.º	Ordinário														
3.º	Ordinário		1												
TOTAIS:		4	1	1	1	0	1	1	1	1	0	0	1	2	1

Ano	Curso / Disciplina	34 anos		36 anos		37 anos		41 anos		46 anos		56 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer												
-	Arte de Dizer (aula diurna)												
1.º	Cadeira Especial de Arte de Dizer												
2.º	Cenografia												
3.º	Cenografia												
1.º	Dança (Bailarinas)												
2.º	Dança (Bailarinas)												
3.º	Dança (Bailarinas)												
-	Nocturno		1		1	1		1			1	1	
1.º	Ordinário												
2.º	Ordinário												
3.º	Ordinário												
TOTAIS:		0	1	0	1	1	0	1	0	0	1	1	0

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Dizer	0	1	1	-	16,0	16,0
-	Arte de Dizer (aula diurna)	1	0	1	22,0	-	22,0
1.º	Cadeira Especial de Arte de Dizer	2	1	3	18,5	19,0	18,7
2.º	Cenografia	1	0	1	24,0	-	24,0
3.º	Cenografia	2	0	2	23,0	-	23,0
1.º	Dança (Bailarinas)	0	11	11	-	15,5	15,5
2.º	Dança (Bailarinas)	0	2	2	-	14,0	14,0
3.º	Dança (Bailarinas)	0	4	4	-	16,3	16,3
-	Nocturno	24	9	33	25,3	30,9	26,8
1.º	Ordinário	5	4	9	20,8	18,3	19,7
2.º	Ordinário	1	1	2	20,0	17,0	18,5
3.º	Ordinário	2	3	5	20,0	23,0	21,8
TOTAIS:		38	36	74			

ALUNOS QUE ENCERRARAM MATRÍCULA

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Dizer	0	1	1	0	0	0
-	Arte de Dizer (aula diurna)	1	0	1	0	0	0
1.º	Cadeira Especial de Arte de Dizer	2	1	3	0	1	1
2.º	Cenografia	1	0	1	1	0	1
3.º	Cenografia	2	0	2	0	0	0
1.º	Dança (Bailarinas)	0	11	11	0	3	3
2.º	Dança (Bailarinas)	0	2	2	0	2	2
3.º	Dança (Bailarinas)	0	4	4	0	4	4
-	Nocturno ⁴²⁸	24	9	33	0	0	0
1.º	Ordinário	5	4	9	2	3	5
2.º	Ordinário	1	1	2	1	1	2
3.º	Ordinário	2	3	5	2	2	4
	TOTAIS:	38	36	74	6	16	22

Obs! Existem alunos com matrícula encerrada para os quais não consta a classificação obtida em exame.

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Exame	
					M	DP	M	DP
1.º	Ordinário	9	0,100	1,0%	19,667	3,317	11,111	5,011
1.º	Dança (Bailarinas)	11	0,031	0,1%	15,545	4,458	8,364	4,178

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Aos alunos que não encerraram matrícula, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 6 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula mas que faltaram ao exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula mas que para os quais não consta a classificação obtida em exame, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 12 Valores;
- Aos alunos que encerraram matrícula e que para os quais consta a indicação de terem transitado de ano com base na respectiva média de frequência, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 16 Valores.

Obs! A classificação de 16 Valores referida pelo critério descrito na alínea e) corresponde à média das notas dos exames realizados na secção de teatro do Conservatório Nacional durante o ano lectivo de 1930-1931.

⁴²⁸ Este curso não está sujeito a qualquer tipo de avaliação, sendo a sua frequência livre.

APÊNDICE X – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1945-1946

SECÇÃO DE MÚSICA

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música									1	3				1
2.º	Acústica e História da Música												1		1
2.º	Contrabaixo														
3.º	Contrabaixo														
4.º	Contrabaixo														
3.º	Flauta														
1.º	Geral de Canto														
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição			1							2				
2.º	Geral de Composição									1					1
3.º	Geral de Composição					1							2		
1.º	Geral de Piano								1	1	3				
2.º	Geral de Piano										1				
3.º	Geral de Piano														1
4.º	Geral de Piano								1		1				
5.º	Geral de Piano									1					1
6.º	Geral de Piano														
1.º	Geral de Violino									1					
4.º	Geral de Violino														
5.º	Geral de Violino													1	
1.º	Geral de Violoncelo										1				
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo													1	
2.º	Harpa														
3.º	Harpa												1		
1.º	Italiano												1	2	
2.º	Italiano														1
2.º	Oboé														
4.º	Oboé														
1.º	Órgão														
2.º	Órgão														
3.º	Órgão														
1.º	Português	1	2		1		4	3	4		2		4		3
2.º	Português		1			1	1	1	3		2		2		1
1.º	Saxofone														
3.º	Saxofone														
5.º	Saxofone														
1.º	Solfejo	1	2		1		2	2	4		2		3		3
2.º	Solfejo		1			1	2	2	3		4		1		1
3.º	Solfejo					2			1	2	4				3
1.º	Superior de Canto de Concerto														

Ano	Curso / Disciplina	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Superior de Canto de Concerto														
3.º	Superior de Canto Teatral														
1.º	Superior de Composição											1	2	1	
2.º	Superior de Composição														
3.º	Superior de Composição ⁴²⁹														
4.º	Superior de Composição ⁴³⁰														
1.º	Superior de Piano											1	1	3	
2.º	Superior de Piano													2	3
3.º	Superior de Piano													1	1
1.º	Superior de Violino														
2.º	Superior de Violino														
3.º	Superior de Violino														
3.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trompa														
4.º	Trompete														
TOTAIS:		2	6	1	2	3	11	8	17	7	25	0	17	10	25

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música	1					1		1						1
2.º	Acústica e História da Música		3		1		1					1			1
2.º	Contrabaixo														
3.º	Contrabaixo					1									
4.º	Contrabaixo														
3.º	Flauta											1			
1.º	Geral de Canto						1	1			1		1		2
2.º	Geral de Canto										1				1
3.º	Geral de Canto				1		1		2		1				
1.º	Geral de Composição		1				2								1
2.º	Geral de Composição		1	1	2										
3.º	Geral de Composição		4		1										
1.º	Geral de Piano		2		1										
2.º	Geral de Piano				1										
3.º	Geral de Piano		3				1					1	1		
4.º	Geral de Piano		2												
5.º	Geral de Piano				1										
6.º	Geral de Piano				1	2			1		1		1		1
1.º	Geral de Violino	1									1				
4.º	Geral de Violino				1										
5.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo						1					1			
3.º	Geral de Violoncelo											1			
4.º	Geral de Violoncelo				1										
5.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Harpa		1												

⁴²⁹ 1.º ano de Composição e Instrumentação (artigo 10.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930).

⁴³⁰ 2.º ano de Composição e Instrumentação (artigo 10.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930).

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Harpa						1								
1.º	Italiano	1		2	3		6			1	1				1
2.º	Italiano		1	1	1		2		3		1	1	1		
2.º	Oboé														
4.º	Oboé														
1.º	Órgão				1			1			1				
2.º	Órgão														
3.º	Órgão										1				
1.º	Português		1	2											
2.º	Português		1		3										
1.º	Saxofone	1		1											
3.º	Saxofone														
5.º	Saxofone														
1.º	Solfejo		1	3											
2.º	Solfejo		1		1										
3.º	Solfejo	1	2		1				1						1
1.º	Superior de Canto de Concerto														
2.º	Superior de Canto de Concerto														
3.º	Superior de Canto Teatral														
1.º	Superior de Composição			2	2		4		3	1	1		1		
2.º	Superior de Composição		1	1	1	2	2		1		2	2	1		1
3.º	Superior de Composição					1				1					
4.º	Superior de Composição										2				
1.º	Superior de Piano			1	5		7		4		4				
2.º	Superior de Piano		2		5		4		3	1	4		2		2
3.º	Superior de Piano			1	3		4		5		10		8		6
1.º	Superior de Violino														1
2.º	Superior de Violino			1				1							
3.º	Superior de Violino														
3.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trompa														
4.º	Trompete														
TOTAIS:		5	27	20	35	5	37	3	24	4	32	8	16	0	19

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos		30 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música														
2.º	Acústica e História da Música		1												
2.º	Contrabaixo			1						2		1			
3.º	Contrabaixo					1									
4.º	Contrabaixo											1			
3.º	Flauta														
1.º	Geral de Canto	1													
2.º	Geral de Canto														1
3.º	Geral de Canto												1		
1.º	Geral de Composição														
2.º	Geral de Composição		1												
3.º	Geral de Composição														
1.º	Geral de Piano														
2.º	Geral de Piano														
3.º	Geral de Piano														
4.º	Geral de Piano														
5.º	Geral de Piano		1												
6.º	Geral de Piano														

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos		30 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Violino														
4.º	Geral de Violino														
5.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Harpa													1	
3.º	Harpa														
1.º	Italiano			1									2		
2.º	Italiano				1			1					1		
2.º	Oboé			1											
4.º	Oboé					1									
1.º	Órgão														
2.º	Órgão	1		1											
3.º	Órgão												1		
1.º	Português														
2.º	Português														
1.º	Saxofone														
3.º	Saxofone					1									
5.º	Saxofone														
1.º	Solfejo														
2.º	Solfejo														
3.º	Solfejo														
1.º	Superior de Canto de Concerto												1		
2.º	Superior de Canto de Concerto		1												
3.º	Superior de Canto Teatral														
1.º	Superior de Composição			1			1						1		
2.º	Superior de Composição							1		1			1		
3.º	Superior de Composição														
4.º	Superior de Composição														
1.º	Superior de Piano												1		
2.º	Superior de Piano		1	1											
3.º	Superior de Piano	1	1		3		1		1		1		1		
1.º	Superior de Violino			1											
2.º	Superior de Violino				1										
3.º	Superior de Violino	3											1		
3.º	Superior de Violoncelo			1									1		
2.º	Trompa	1													
4.º	Trompete									1		1			
TOTAIS:		7	6	8	5	3	2	1	2	4	1	5	10	1	1

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		32 anos		33 anos		34 anos		35 anos		37 anos		38 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música														
2.º	Acústica e História da Música														
2.º	Contrabaixo			1									1		
3.º	Contrabaixo							1							
4.º	Contrabaixo														
3.º	Flauta														
1.º	Geral de Canto		1												
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		32 anos		33 anos		34 anos		35 anos		37 anos		38 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Composição														
2.º	Geral de Composição														
3.º	Geral de Composição														
1.º	Geral de Piano														
2.º	Geral de Piano														
3.º	Geral de Piano														
4.º	Geral de Piano														
5.º	Geral de Piano														
6.º	Geral de Piano														
1.º	Geral de Violino														
4.º	Geral de Violino														
5.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
5.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Harpa														
3.º	Harpa														
1.º	Italiano														1
2.º	Italiano									1					
2.º	Oboé	1										1			
4.º	Oboé														
1.º	Órgão														1
2.º	Órgão														
3.º	Órgão														
1.º	Português														
2.º	Português														
1.º	Saxofone														
3.º	Saxofone														
5.º	Saxofone	1													
1.º	Solfejo														
2.º	Solfejo														
3.º	Solfejo														
1.º	Superior de Canto de Concerto														
2.º	Superior de Canto de Concerto				1										
3.º	Superior de Canto Teatral							1							1
1.º	Superior de Composição														
2.º	Superior de Composição			1											
3.º	Superior de Composição														
4.º	Superior de Composição														
1.º	Superior de Piano														
2.º	Superior de Piano														
3.º	Superior de Piano	2	1				1								1
1.º	Superior de Violino														
2.º	Superior de Violino														
3.º	Superior de Violino			1											
3.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trompa														
4.º	Trompete														
	TOTAIS:	4	2	3	1	0	1	1	1	1	0	2	0	0	4

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	2	7	9	15,5	17,1	16,8
2.º	Acústica e História da Música	1	9	10	22,0	18,4	18,8
2.º	Contrabaixo	6	0	6	29,8	-	29,8
3.º	Contrabaixo	3	0	3	26,3	-	26,3
4.º	Contrabaixo	1	0	1	29,0	-	29,0
3.º	Flauta	1	0	1	22,0	-	22,0
1.º	Geral de Canto	2	6	8	22,0	23,2	22,9
2.º	Geral de Canto	0	3	3	-	24,7	24,7
3.º	Geral de Canto	0	6	6	-	21,2	21,2
1.º	Geral de Composição	1	6	7	11,0	17,7	16,7
2.º	Geral de Composição	2	5	7	16,0	18,6	17,9
3.º	Geral de Composição	1	7	8	12,0	16,6	16,0
1.º	Geral de Piano	1	7	8	14,0	15,3	15,1
2.º	Geral de Piano	1	1	2	18,0	14,0	16,0
3.º	Geral de Piano	1	6	7	22,0	18,0	18,6
4.º	Geral de Piano	0	4	4	-	15,3	15,3
5.º	Geral de Piano	1	3	4	14,0	19,3	18,0
6.º	Geral de Piano	1	6	7	18,0	20,3	20,0
1.º	Geral de Violino	2	1	3	15,5	21,0	17,3
4.º	Geral de Violino	1	0	1	18,0	-	18,0
5.º	Geral de Violino	1	0	1	16,0	-	16,0
1.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	-	14,0	14,0
2.º	Geral de Violoncelo	2	0	2	20,5	-	20,5
3.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	22,0	-	22,0
4.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	18,0	-	18,0
5.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	16,0	-	16,0
2.º	Harpa	1	1	2	30,0	17,0	23,5
3.º	Harpa	0	2	2	-	17,0	17,0
1.º	Italiano	7	15	22	18,7	21,5	20,6
2.º	Italiano	3	13	16	25,0	21,0	21,8
2.º	Oboé	3	0	3	31,0	-	31,0
4.º	Oboé	1	0	1	26,0	-	26,0
1.º	Órgão	1	3	4	20,0	25,7	24,3
2.º	Órgão	2	0	2	24,5	-	24,5
3.º	Órgão	0	2	2	-	25,0	25,0
1.º	Português	6	21	27	14,2	13,5	13,7
2.º	Português	2	14	16	12,5	14,7	14,4
1.º	Saxofone	2	0	2	17,5	-	17,5
3.º	Saxofone	1	0	1	26,0	-	26,0
5.º	Saxofone	1	0	1	31,0	-	31,0
1.º	Solfejo	6	18	24	15,0	13,6	14,0
2.º	Solfejo	3	14	17	12,7	13,9	13,7
3.º	Solfejo	3	15	18	15,0	15,7	15,6
1.º	Superior de Canto de Concerto	0	1	1	-	29,0	29,0
2.º	Superior de Canto de Concerto	0	2	2	-	28,0	28,0
3.º	Superior de Canto Teatral	0	2	2	-	36,0	36,0
1.º	Superior de Composição	6	15	21	19,0	20,1	19,8
2.º	Superior de Composição	8	10	18	23,4	20,9	22,0
3.º	Superior de Composição	2	0	2	20,0	-	20,0
4.º	Superior de Composição	0	2	2	-	21,0	21,0
1.º	Superior de Piano	2	25	27	17,0	19,2	19,0
2.º	Superior de Piano	4	26	30	19,5	19,5	19,5
3.º	Superior de Piano	5	48	53	24,0	22,5	22,7
1.º	Superior de Violino	1	1	2	25,0	23,0	24,0
2.º	Superior de Violino	2	1	3	19,0	25,0	21,0

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Superior de Violino	5	0	5	26,6	-	26,6
3.º	Superior de Violoncelo	2	0	2	27,0	-	27,0
2.º	Trompa	1	0	1	24,0	-	24,0
4.º	Trompete	2	0	2	28,5	-	28,5
TOTAIS:		116	329	445			

MATRÍCULAS ENCERRADAS DE ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	2	7	9	2	7	9
2.º	Acústica e História da Música	1	9	10	0	7	7
2.º	Contrabaixo	6	0	6	0	0	0
3.º	Contrabaixo	3	0	3	3	0	3
4.º	Contrabaixo	1	0	1	0	0	0
3.º	Flauta	1	0	1	0	0	0
1.º	Geral de Canto	2	6	8	1	5	6
2.º	Geral de Canto	0	3	3	0	3	3
3.º	Geral de Canto	0	6	6	0	6	6
1.º	Geral de Composição	1	6	7	1	4	5
2.º	Geral de Composição	2	5	7	2	4	6
3.º	Geral de Composição	1	7	8	1	4	5
1.º	Geral de Piano	1	7	8	0	3	3
2.º	Geral de Piano	1	1	2	0	1	1
3.º	Geral de Piano	1	6	7	1	1	2
4.º	Geral de Piano	0	4	4	0	4	4
5.º	Geral de Piano	1	3	4	1	2	3
6.º	Geral de Piano	1	6	7	1	2	3
1.º	Geral de Violino	2	1	3	2	1	3
4.º	Geral de Violino	1	0	1	0	0	0
5.º	Geral de Violino	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
2.º	Geral de Violoncelo	2	0	2	1	0	1
3.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	0	0	0
4.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	1	0	1
5.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	1	0	1
2.º	Harpa	1	1	2	1	1	2
3.º	Harpa	0	2	2	0	1	1
1.º	Italiano	7	15	22	2	14	16
2.º	Italiano	3	13	16	3	7	10
2.º	Oboé	3	0	3	0	0	0
4.º	Oboé	1	0	1	1	0	1
1.º	Órgão	1	3	4	0	1	1
2.º	Órgão	2	0	2	0	0	0
3.º	Órgão	0	2	2	0	0	0
1.º	Português	6	21	27	1	13	14
2.º	Português	2	14	16	0	8	8
1.º	Saxofone	2	0	2	2	0	2
3.º	Saxofone	1	0	1	0	0	0
5.º	Saxofone	1	0	1	0	0	0
1.º	Solfejo	6	18	24	1	9	10
2.º	Solfejo	3	14	17	0	7	7

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Solfejo	3	15	18	2	11	13
1.º	Superior de Canto de Concerto	0	1	1	0	1	1
2.º	Superior de Canto de Concerto	0	2	2	0	1	1
3.º	Superior de Canto Teatral	0	2	2	0	1	1
1.º	Superior de Composição	6	15	21	2	9	11
2.º	Superior de Composição	8	10	18	3	4	7
3.º	Superior de Composição	2	0	2	2	0	2
4.º	Superior de Composição	0	2	2	0	0	0
1.º	Superior de Piano	2	25	27	1	16	17
2.º	Superior de Piano	4	26	30	2	22	24
3.º	Superior de Piano	5	48	53	3	22	25
1.º	Superior de Violino	1	1	2	0	1	1
2.º	Superior de Violino	2	1	3	1	0	1
3.º	Superior de Violino	5	0	5	1	0	1
3.º	Superior de Violoncelo	2	0	2	1	0	1
2.º	Trompa	1	0	1	0	0	0
4.º	Trompete	2	0	2	0	0	0
TOTAIS:		116	329	445	48	204	252

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Acústica e História da Música	9	0,671	45,0%	16,778	3,270	11,656	0,508
2.º	Acústica e História da Música	10	0,129	1,7%	19,182	3,219	10,645	1,762
2.º	Contrabaixo	6	0,842	71,0%	29,833	4,167	8,333	0,816
1.º	Geral de Canto	8	-0,015	0,0%	22,875	3,682	11,688	1,624
3.º	Geral de Canto	6	0,669	44,7%	21,167	3,971	14,817	0,895
1.º	Geral de Composição	7	-0,185	3,4%	16,714	4,030	10,757	1,981
2.º	Geral de Composição	7	0,050	0,3%	17,857	3,078	11,329	1,753
3.º	Geral de Composição	8	-0,016	0,0%	16,000	1,927	10,850	2,294
1.º	Geral de Piano	8	0,204	4,2%	15,125	1,885	10,200	2,300
3.º	Geral de Piano	7	0,451	20,3%	18,571	2,507	9,229	0,927
6.º	Geral de Piano	7	-0,128	1,6%	20,000	2,082	11,471	2,370
1.º	Italiano	22	-0,096	0,9%	20,636	5,368	10,582	1,542
2.º	Italiano	16	-0,254	6,5%	21,750	5,000	10,200	1,876
1.º	Português	27	-0,184	3,4%	13,667	2,270	9,911	1,883
2.º	Português	16	-0,014	0,0%	14,438	2,421	10,450	1,898
1.º	Solfejo	24	-0,112	1,2%	13,958	2,493	9,463	1,582
2.º	Solfejo	17	-0,620	38,5%	13,706	1,961	10,076	1,465
3.º	Solfejo	18	0,218	4,7%	15,611	2,810	10,783	1,576
1.º	Superior de Composição	21	0,104	1,1%	19,762	3,463	11,395	2,095
2.º	Superior de Composição	18	0,130	1,7%	22,000	4,270	11,972	1,972
1.º	Superior de Piano	27	-0,076	0,6%	19,000	2,617	10,889	2,691
2.º	Superior de Piano	29	-0,423	17,9%	19,586	2,486	13,314	2,210
3.º	Superior de Piano	53	-0,419	17,6%	22,660	4,310	13,040	2,698

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Crítérios utilizados nesta análise:

a) Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;

b) Aos alunos que não encerraram matrícula e para os quais não consta a respectiva média final de frequência, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores.

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música					1		1	5		3	3	9	4	10
2.º	Acústica e História da Música							1	4		3	3	11	4	12
1.º	Contrabaixo														
-	Francês												2		
1.º	Geral de Canto														
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição													2	6
2.º	Geral de Composição										1		2	1	6
3.º	Geral de Composição										1		2	1	9
1.º	Geral de Piano			1		1		9	4	11	4	15	3	13	
2.º	Geral de Piano			1		1		8	3	11	3	15		14	
3.º	Geral de Piano			1		1		7	2	8	3	15	1	20	
4.º	Geral de Piano							1		3		4	1	7	
5.º	Geral de Piano									2		2		7	
6.º	Geral de Piano											1		7	
1.º	Geral de Violino									1					
2.º	Geral de Violino									1					
3.º	Geral de Violino									1					
4.º	Geral de Violino													1	
5.º	Geral de Violino													1	
6.º	Geral de Violino													1	
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Harpa														
4.º	Harpa														
5.º	Harpa														
1.º	Italiano														1
2.º	Italiano														1
1.º	Português			1	1		1	10	1	1	1	8		6	
2.º	Português			1	1			1	10		2	1	8	2	5
1.º	Saxofone									1					
4.º	Saxofone														
1.º	Solfejo	1	1	3	15	6	23	4	24	6	18	2	25	2	17
2.º	Solfejo	1	1	3	16	4	24	5	23	7	26	3	31	2	20
3.º	Solfejo			1	6	1	6	3	16	5	21	6	18	4	16
1.º	Superior de Piano														
4.º	Trompete														
	TOTAIS:	2	2	12	39	15	54	15	117	32	111	29	168	30	177

Ano	Curso / Disciplina	16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música	2	9	3	4	1	2		1		1	2	1		
2.º	Acústica e História da Música	2	9	4	6	1	3		2		1	2	1		

Ano	Curso / Disciplina	16 anos		17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Contrabaixo			1											
-	Francês														
1.º	Geral de Canto														1
2.º	Geral de Canto														1
3.º	Geral de Canto														1
1.º	Geral de Composição		6	2	3		6		3		2	2	4		
2.º	Geral de Composição	1	5	1	2		6		3		3	2	4		
3.º	Geral de Composição	1	2		3		7		3		3	2	2		1
1.º	Geral de Piano	1	18	4	5		2		4				2		3
2.º	Geral de Piano	1	15	1	5		2		4				2		3
3.º	Geral de Piano	3	15	1	8		1	2	7	1	3		2		4
4.º	Geral de Piano		3		5		1		3		2		3		
5.º	Geral de Piano		7		6		2	1	1	1	3		2		
6.º	Geral de Piano		5		6		7		4	1	7	1	5		2
1.º	Geral de Violino							1				1			
2.º	Geral de Violino							1			1	1			
3.º	Geral de Violino			1		1		1				1		1	
4.º	Geral de Violino							1			1				
5.º	Geral de Violino										1				
6.º	Geral de Violino	1						1		1	1				
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														1
3.º	Harpa				1										
4.º	Harpa														
5.º	Harpa														
1.º	Italiano	1									1				
2.º	Italiano	1						1		1	1				
1.º	Português	1	6		2			1					1		
2.º	Português	1	7	1	2			1					1		1
1.º	Saxofone														
4.º	Saxofone			1											
1.º	Solfejo	2	8		7		3	2	4	1	2	1	3		1
2.º	Solfejo	2	11		8		4	1	4	1	1	1	4	1	1
3.º	Solfejo	2	20	3	5		3	1	6		2	1	5		3
1.º	Superior de Piano												2		2
4.º	Trompete			1											
TOTAIS:		22	146	24	78	3	49	13	51	7	36	17	44	2	25

Ano	Curso / Disciplina	23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		30 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música		2				1								
2.º	Acústica e História da Música		3				1		1						
1.º	Contrabaixo														
-	Francês				2										
1.º	Geral de Canto														
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição		1						1						1
2.º	Geral de Composição		1						1						1
3.º	Geral de Composição		1						2						1
1.º	Geral de Piano				1		1								
2.º	Geral de Piano				1		1								

Ano	Curso / Disciplina	23 anos		24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		30 anos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	
3.º	Geral de Piano				1		1								1	
4.º	Geral de Piano		3				1		1		1					
5.º	Geral de Piano		3				1		1		1					
6.º	Geral de Piano		4				3		4		1					1
1.º	Geral de Violino															
2.º	Geral de Violino															
3.º	Geral de Violino															
4.º	Geral de Violino															
5.º	Geral de Violino															
6.º	Geral de Violino															
1.º	Geral de Violoncelo										1					
2.º	Geral de Violoncelo										1					
3.º	Geral de Violoncelo										1					
4.º	Geral de Violoncelo															
3.º	Harpa															
4.º	Harpa														1	
5.º	Harpa														1	
1.º	Italiano															
2.º	Italiano															
1.º	Português															
2.º	Português															
1.º	Saxofone															
4.º	Saxofone															
1.º	Solfejo										1					
2.º	Solfejo						1				1					
3.º	Solfejo		2				1	1								
1.º	Superior de Piano															
4.º	Trompete															
TOTALS:		0	20	0	7	1	10	0	13	3	3	0	2	1	4	

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		32 anos		33 anos		36 anos		40 anos		42 anos		[n.i.]		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	
1.º	Acústica e História da Música		1			1			1	1						
2.º	Acústica e História da Música		1			1			1	1						
1.º	Contrabaixo															
-	Francês															
1.º	Geral de Canto															
2.º	Geral de Canto															
3.º	Geral de Canto															
1.º	Geral de Composição					1				1						
2.º	Geral de Composição					1				1						
3.º	Geral de Composição					1				1						
1.º	Geral de Piano									1						
2.º	Geral de Piano									1						
3.º	Geral de Piano									1						
4.º	Geral de Piano															1
5.º	Geral de Piano															1
6.º	Geral de Piano															1
1.º	Geral de Violino															
2.º	Geral de Violino															
3.º	Geral de Violino															
4.º	Geral de Violino															
5.º	Geral de Violino															
6.º	Geral de Violino															

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		32 anos		33 anos		36 anos		40 anos		42 anos		[n.i.]	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
4.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Harpa														
4.º	Harpa														
5.º	Harpa														
1.º	Italiano														
2.º	Italiano														
1.º	Português														
2.º	Português														
1.º	Saxofone														
4.º	Saxofone														
1.º	Solfejo														1
2.º	Solfejo											1			2
3.º	Solfejo			1											1
1.º	Superior de Piano														
4.º	Trompete														
TOTAIS:		0	2	1	0	5	0	0	5	5	0	0	1	0	7

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	19	50	69	17,9	16,4	16,8
2.º	Acústica e História da Música	19	59	78	18,3	16,7	17,1
1.º	Contrabaixo	1	0	1	17,0	-	17,0
-	Francês	0	4	4	-	19,0	19,0
1.º	Geral de Canto	0	1	1	-	22,0	22,0
2.º	Geral de Canto	0	1	1	-	22,0	22,0
3.º	Geral de Canto	0	1	1	-	22,0	22,0
1.º	Geral de Composição	8	33	41	22,4	18,3	19,1
2.º	Geral de Composição	7	35	42	23,3	18,1	19,0
3.º	Geral de Composição	6	37	43	24,3	18,1	19,0
1.º	Geral de Piano	18	85	103	14,3	15,7	15,5
2.º	Geral de Piano	10	82	92	13,5	15,7	15,5
3.º	Geral de Piano	16	93	109	16,1	16,1	16,1
4.º	Geral de Piano	1	39	40	15,0	17,6	17,6
5.º	Geral de Piano	2	39	41	19,5	17,8	17,9
6.º	Geral de Piano	2	58	60	20,5	19,6	19,7
1.º	Geral de Violino	3	0	3	17,7	-	17,7
2.º	Geral de Violino	3	1	4	17,7	20,0	18,3
3.º	Geral de Violino	6	0	6	18,3	-	18,3
4.º	Geral de Violino	2	1	3	17,0	20,0	18,0
5.º	Geral de Violino	1	1	2	15,0	20,0	17,5
6.º	Geral de Violino	4	1	5	17,5	20,0	18,0
1.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	27,0	-	27,0
2.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	27,0	-	27,0
3.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	27,0	-	27,0
4.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	-	22,0	22,0
3.º	Harpa	0	1	1	-	17,0	17,0
4.º	Harpa	0	1	1	-	28,0	28,0
5.º	Harpa	0	1	1	-	28,0	28,0
1.º	Italiano	1	2	3	16,0	17,5	17,0
2.º	Italiano	3	2	5	18,3	17,5	18,0
1.º	Português	4	37	41	13,3	14,2	14,1

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
2.º	Português	7	38	45	14,1	14,5	14,4
1.º	Saxofone	1	0	1	13,0	-	13,0
4.º	Saxofone	1	0	1	17,0	-	17,0
1.º	Solfejo	30	153	183	13,3	13,6	13,6
2.º	Solfejo	31	179	210	13,5	13,9	13,8
3.º	Solfejo	29	131	160	15,4	14,9	15,0
1.º	Superior de Piano	0	4	4	-	21,5	21,5
4.º	Trompete	1	0	1	17,0	-	17,0
TOTAIS:		239	1171	1410			

MATRÍCULAS ENCERRADAS DE ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	19	50	69	12	35	47
2.º	Acústica e História da Música	19	59	78	12	36	48
1.º	Contrabaixo	1	0	1	0	0	0
-	Francês	0	4	4	0	1	1
1.º	Geral de Canto	0	1	1	0	0	0
2.º	Geral de Canto	0	1	1	0	0	0
3.º	Geral de Canto	0	1	1	0	0	0
1.º	Geral de Composição	8	33	41	4	14	18
2.º	Geral de Composição	7	35	42	2	14	16
3.º	Geral de Composição	6	37	43	2	16	18
1.º	Geral de Piano	18	85	103	15	56	71
2.º	Geral de Piano	10	82	92	7	53	60
3.º	Geral de Piano	16	93	109	6	46	52
4.º	Geral de Piano	1	39	40	1	24	25
5.º	Geral de Piano	2	39	41	0	24	24
6.º	Geral de Piano	2	58	60	0	21	21
1.º	Geral de Violino	3	0	3	1	0	1
2.º	Geral de Violino	3	1	4	1	1	2
3.º	Geral de Violino	6	0	6	2	0	2
4.º	Geral de Violino	2	1	3	1	0	1
5.º	Geral de Violino	1	1	2	1	0	1
6.º	Geral de Violino	4	1	5	1	0	1
1.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	0	0	0
2.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	0	0	0
3.º	Geral de Violoncelo	1	0	1	0	0	0
4.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
3.º	Harpa	0	1	1	0	0	0
4.º	Harpa	0	1	1	0	0	0
5.º	Harpa	0	1	1	0	0	0
1.º	Italiano	1	2	3	1	0	1
2.º	Italiano	3	2	5	1	0	1
1.º	Português	4	37	41	2	27	29
2.º	Português	7	38	45	6	22	28
1.º	Saxofone	1	0	1	1	0	1
4.º	Saxofone	1	0	1	1	0	1
1.º	Solfejo	30	153	183	21	120	141
2.º	Solfejo	31	179	210	20	121	141
3.º	Solfejo	29	131	160	21	91	112

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Superior de Piano	0	4	4	0	0	0
4.º	Trompete	1	0	1	1	0	1
TOTAIS:		239	1171	1410	143	723	866

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Acústica e História da Música	69	-0,549	30,1%	16,841	5,354	11,232	2,516
2.º	Acústica e História da Música	78	-0,497	24,7%	17,103	5,144	10,756	2,435
1.º	Geral de Composição	41	-0,502	25,2%	19,122	5,139	10,073	2,553
2.º	Geral de Composição	42	-0,538	28,9%	18,952	5,226	9,905	2,526
3.º	Geral de Composição	43	-0,564	31,8%	19,000	5,327	10,000	2,498
1.º	Geral de Piano	103	-0,441	19,5%	15,456	3,369	11,408	2,542
2.º	Geral de Piano	92	-0,472	22,3%	15,478	3,522	11,391	2,693
3.º	Geral de Piano	109	-0,394	15,5%	16,119	3,661	10,431	2,777
4.º	Geral de Piano	39	-0,726	52,7%	17,564	3,851	11,513	3,042
5.º	Geral de Piano	40	-0,748	56,0%	17,900	3,521	11,325	3,092
6.º	Geral de Piano	59	-0,566	32,1%	19,678	3,688	9,949	2,873
3.º	Geral de Violino	6	-0,806	64,9%	18,333	3,204	9,667	2,582
1.º	Português	41	-0,036	0,1%	14,122	2,282	11,317	2,339
2.º	Português	45	-0,258	6,7%	14,444	2,491	10,778	2,354
1.º	Solfejo	182	-0,279	7,8%	13,555	2,908	11,896	2,396
2.º	Solfejo	208	-0,250	6,3%	13,899	4,037	11,303	2,544
3.º	Solfejo	159	-0,480	23,1%	14,987	3,366	11,553	2,631

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Aos alunos que não encerraram matrícula e para os quais não consta a respectiva média final de frequência, foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores.

SECÇÃO DE TEATRO

ALUNOS POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer										1
2.º	Arte de Dizer							1			
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										

Ano	Curso / Disciplina	9 anos		10 anos		12 anos		13 anos		14 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
1.º	Arte de Representar e Encenação							1		1	
2.º	Arte de Representar e Encenação										
3.º	Arte de Representar e Encenação										
1.º	Cenografia										
2.º	Classe Especial de Encenação										
3.º	Classe Especial de Encenação										
1.º	Curso Especial de Cenotécnia										
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar							1			
1.º	Dança (Bailarinas)		1		1		3	1		1	
2.º	Dança (Bailarinas)							2			
3.º	Dança (Bailarinas)										
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)										
3.º	Estética Teatral										
1.º	Ginástica e Dança Teatral							1		1	
2.º	Ginástica e Dança Teatral										
3.º	História das Literaturas Dramáticas										
1.º	Língua e Literatura Portuguesa							1		1	
2.º	Língua e Literatura Portuguesa										
TOTAIS:		0	1	0	1	0	3	0	8	0	5

Ano	Curso / Disciplina	15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer		1	2						1	1
2.º	Arte de Dizer	1	2								2
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)		1								
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
1.º	Arte de Representar e Encenação		3	2						1	2
2.º	Arte de Representar e Encenação	1									1
3.º	Arte de Representar e Encenação										
1.º	Cenografia										
2.º	Classe Especial de Encenação	1									1
3.º	Classe Especial de Encenação										
1.º	Curso Especial de Cenotécnia										
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro	1									1
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar		1			2		2		2	
1.º	Dança (Bailarinas)		1		2		1	1			
2.º	Dança (Bailarinas)						1	2			
3.º	Dança (Bailarinas)										1
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)										1
3.º	Estética Teatral										
1.º	Ginástica e Dança Teatral		2	2						1	2
2.º	Ginástica e Dança Teatral	1	1								1
3.º	História das Literaturas Dramáticas										
1.º	Língua e Literatura Portuguesa		2	2						1	2
2.º	Língua e Literatura Portuguesa	1	1								1
TOTAIS:		6	15	8	2	2	2	2	3	6	16

Ano	Curso / Disciplina	20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer										

Ano	Curso / Disciplina	20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Arte de Dizer	1			1	1	1		1	1	
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
1.º	Arte de Representar e Encenação	1			1		1		1		1
2.º	Arte de Representar e Encenação					1				1	
3.º	Arte de Representar e Encenação										
1.º	Cenografia										
2.º	Classe Especial de Encenação					1				2	
3.º	Classe Especial de Encenação										
1.º	Curso Especial de Cenotécnia										
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro					1				2	
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar	2		3		1		3	1	4	
1.º	Dança (Bailarinas)						1		1		
2.º	Dança (Bailarinas)				1						
3.º	Dança (Bailarinas)				1						
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)				1						
3.º	Estética Teatral										
1.º	Ginástica e Dança Teatral	1			1		1		1		1
2.º	Ginástica e Dança Teatral					1				1	
3.º	História das Literaturas Dramáticas										
1.º	Língua e Literatura Portuguesa	1			1		1		1		1
2.º	Língua e Literatura Portuguesa					1				1	
TOTAIS:		6	0	3	7	7	5	3	6	12	3

Ano	Curso / Disciplina	25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer		1								
2.º	Arte de Dizer	1			1						1
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)		1								
1.º	Arte de Representar e Encenação	1	1		1						1
2.º	Arte de Representar e Encenação										
3.º	Arte de Representar e Encenação										
1.º	Cenografia	1									
2.º	Classe Especial de Encenação										
3.º	Classe Especial de Encenação										
1.º	Curso Especial de Cenotécnia	1									
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar	1	1				1	2		3	1
1.º	Dança (Bailarinas)										
2.º	Dança (Bailarinas)		1					1			
3.º	Dança (Bailarinas)										
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)										
3.º	Estética Teatral										
1.º	Ginástica e Dança Teatral		1								1
2.º	Ginástica e Dança Teatral	1			1						
3.º	História das Literaturas Dramáticas										
1.º	Língua e Literatura Portuguesa		1								1
2.º	Língua e Literatura Portuguesa	1			1						
TOTAIS:		7	7	0	4	0	1	2	1	3	5

Ano	Curso / Disciplina	30 anos		31 anos		32 anos		33 anos		34 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer				1						
2.º	Arte de Dizer										
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)				1				1		
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
1.º	Arte de Representar e Encenação										
2.º	Arte de Representar e Encenação										
3.º	Arte de Representar e Encenação										1
1.º	Cenografia										
2.º	Classe Especial de Encenação										
3.º	Classe Especial de Encenação										1
1.º	Curso Especial de Cenotécnia										
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										1
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar	1		4	1		1		1	1	
1.º	Dança (Bailarinas)										
2.º	Dança (Bailarinas)						1				
3.º	Dança (Bailarinas)										
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)										
3.º	Estética Teatral										1
1.º	Ginástica e Dança Teatral										
2.º	Ginástica e Dança Teatral										
3.º	História das Literaturas Dramáticas										1
1.º	Língua e Literatura Portuguesa										
2.º	Língua e Literatura Portuguesa										
TOTAIS:		1	0	4	3	0	2	0	2	1	5

Ano	Curso / Disciplina	35 anos		37 anos		38 anos		39 anos		40 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer										
2.º	Arte de Dizer		1								
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										1
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)										
1.º	Arte de Representar e Encenação										
2.º	Arte de Representar e Encenação										
3.º	Arte de Representar e Encenação						1				
1.º	Cenografia										
2.º	Classe Especial de Encenação										
3.º	Classe Especial de Encenação						1				
1.º	Curso Especial de Cenotécnia										
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro										
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro						1				
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar	1		1	1	1		1			
1.º	Dança (Bailarinas)										
2.º	Dança (Bailarinas)										
3.º	Dança (Bailarinas)										
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)										
3.º	Estética Teatral						1				
1.º	Ginástica e Dança Teatral										
2.º	Ginástica e Dança Teatral										
3.º	História das Literaturas Dramáticas						1				
1.º	Língua e Literatura Portuguesa										
2.º	Língua e Literatura Portuguesa										
TOTAIS:		1	1	1	1	1	5	1	0	0	1

Ano	Curso / Disciplina	46 anos		[n.i.]		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Dizer				1	3	6	9	17,0	17,3	17,2
2.º	Arte de Dizer			5	1	10	12	22	10,6	19,8	16,9
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)					0	4	4	-	29,8	29,8
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)					0	1	1	-	25,0	25,0
1.º	Arte de Representar e Encenação			3	1	8	15	23	12,0	18,7	16,9
2.º	Arte de Representar e Encenação			2	1	5	2	7	12,2	9,5	11,5
3.º	Arte de Representar e Encenação					0	2	2	-	36,0	36,0
1.º	Cenografia					1	0	1	25,0	-	25,0
2.º	Classe Especial de Encenação			2	1	6	2	8	14,2	9,5	13,2
3.º	Classe Especial de Encenação					0	2	2	-	36,0	36,0
1.º	Curso Especial de Cenotécnia					1	0	1	25,0	-	25,0
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro			2	1	6	2	8	14,2	9,5	13,2
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro					0	2	2	-	36,0	36,0
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar	1		1		37	10	47	25,6	26,5	25,8
1.º	Dança (Bailarinas)				1	0	15	15	-	13,9	13,9
2.º	Dança (Bailarinas)				1	0	10	10	-	18,5	18,5
3.º	Dança (Bailarinas)					0	2	2	-	20,0	20,0
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)					0	2	2	-	20,0	20,0
3.º	Estética Teatral					0	2	2	-	36,0	36,0
1.º	Ginástica e Dança Teatral			2	1	6	13	19	11,8	18,4	16,7
2.º	Ginástica e Dança Teatral			3	1	7	4	11	12,3	15,0	13,4
3.º	História das Literaturas Dramáticas					0	2	2	-	36,0	36,0
1.º	Língua e Literatura Portuguesa			2	1	6	13	19	11,8	18,4	16,7
2.º	Língua e Literatura Portuguesa			3	1	7	4	11	12,3	15,0	13,4
TOTAIS:		1	0	25	12	103	127	230			

ALUNOS APROVADOS

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Dizer	3	6	9	1	3	4
2.º	Arte de Dizer	10	12	22	8	9	17
1.º	Arte de Dizer (Classe Especial)	0	4	4	0	3	3
2.º	Arte de Dizer (Classe Especial)	0	1	1	0	1	1
1.º	Arte de Representar e Encenação	8	15	23	2	8	10
2.º	Arte de Representar e Encenação	5	2	7	3	2	5
3.º	Arte de Representar e Encenação	0	2	2	0	2	2
1.º	Cenografia	1	0	1	1	0	1
2.º	Classe Especial de Encenação	6	2	8	4	1	5
3.º	Classe Especial de Encenação	0	2	2	0	0	0
1.º	Curso Especial de Cenotécnia	1	0	1	0	0	0
2.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro	6	2	8	1	2	3
3.º	Curso Especial de Estética Teatral e de Filosofia do Teatro	0	2	2	0	0	0
-	Curso Nocturno de Arte de Dizer e Arte de Representar ⁴³¹	37	10	47	0	0	0
1.º	Dança (Bailarinas)	0	15	15	0	10	10
2.º	Dança (Bailarinas)	0	10	10	0	5	5
3.º	Dança (Bailarinas)	0	2	2	0	2	2
3.º	Dança (Bailarinas/Classe Especial)	0	2	2	0	2	2

⁴³¹ Este curso não está sujeito a qualquer tipo de avaliação, sendo a sua frequência livre.

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de alunos aprovados		
		M	F	M+F	M	F	M+F
3.º	Estética Teatral	0	2	2	0	0	0
1.º	Ginástica e Dança Teatral	6	13	19	4	9	13
2.º	Ginástica e Dança Teatral	7	4	11	5	3	8
3.º	História das Literaturas Dramáticas	0	2	2	0	2	2
1.º	Língua e Literatura Portuguesa	6	13	19	3	7	10
2.º	Língua e Literatura Portuguesa	7	4	11	4	3	7
TOTAIS:		103	127	230	36	74	110

Obs! Os totais de alunos aprovados e aqui referidos têm por base as classificações finais constantes dos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1945-1946 (Cfr. IHE, cx. 781, mç. 3050).

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Arte de Dizer	8	0,058	0,3%	19,375	5,829	10,625	3,021
2.º	Arte de Dizer	16	0,187	3,5%	21,438	5,738	11,938	2,816
1.º	Arte de Representar	17	0,053	0,3%	19,588	4,124	8,941	1,029
1.º	Dança (Bailarinas)	14	-0,070	0,5%	14,929	4,122	10,129	1,910
2.º	Dança (Bailarinas)	7	0,060	0,4%	20,286	7,296	11,186	2,999
1.º	Ginástica e Dança Teatral	16	-0,083	0,7%	19,375	4,470	10,106	1,915
2.º	Ginástica e Dança Teatral	7	-0,633	40,0%	20,857	4,598	11,329	2,490
1.º	Língua e Literatura Portuguesa	13	-0,370	13,7%	18,923	3,796	11,077	2,842

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para as quais não existe qualquer indicação da respectiva média final de frequência;
- Não são consideradas as matrículas de alunos que tenham sido dispensados da respectiva frequência;
- Aos alunos reprovados por faltas foi atribuída, para efeitos de cálculo, a classificação de 8 Valores.

APÊNDICE XI – QUADROS ANALÍTICOS GERAIS RELATIVOS AO ANO LECTIVO DE 1960-1961

SECÇÃO DE MÚSICA

ALUNOS COM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música												1		
2.º	Acústica e História da Música												1		1
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
3.º	Clarinete														
4.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contrabaixo														
4.º	Corne Inglês														
1.º	Cornetim														
4.º	Cornetim														
1.º	Fagote														
2.º	Fagote														
3.º	Fagote														
1.º	Flauta					1									
2.º	Flauta														
4.º	Flauta														
1.º	Geral de Canto														
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição												1		
2.º	Geral de Composição														2
3.º	Geral de Composição														
1.º	Geral de Piano				1	1								1	
2.º	Geral de Piano										1				
3.º	Geral de Piano														1
4.º	Geral de Piano														1
5.º	Geral de Piano														1
6.º	Geral de Piano														
1.º	Geral de Violino									1					
3.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo				1										
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Harpa														
3.º	Harpa														
5.º	Harpa														
1.º	Italiano										1			2	1
2.º	Italiano														
1.º	Oboé														
2.º	Oboé														
3.º	Oboé														
5.º	Oboé														
1.º	Órgão														

Ano	Curso / Disciplina	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Órgão														
4.º	Órgão														
1.º	Português		1		2	2	3	1			2			1	2
2.º	Português					1		1	1		1			1	
2.º	Sax-Trompa														
1.º	Saxofone														
1.º	Solfejo		2	2	2	2	5	3		1	2	1	1	2	3
2.º	Solfejo				1	1	2	2	2	2	1	1	1	2	1
3.º	Solfejo			1	1	1				1				1	
1.º	Superior de Canto de Concerto														
2.º	Superior de Canto de Concerto														
1.º	Superior de Canto Teatral														
1.º	Superior de Composição													2	1
2.º	Superior de Composição														
3.º	Superior de Composição ⁴³²														
4.º	Superior de Composição ⁴³³														
1.º	Superior de Piano													1	2
2.º	Superior de Piano														
3.º	Superior de Piano														1
1.º	Superior de Violino													1	
3.º	Superior de Violino														
1.º	Superior de Violoncelo														
3.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trombone														
2.º	Trompa														
3.º	Trompa														
4.º	Trompa														
5.º	Trompa														
2.º	Trompete														
1.º	Tuba														
3.º	Tuba														
1.º	Violeta			1											
TOTAIS:		0	3	4	8	9	10	7	3	5	8	2	5	14	17

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música	1	1						1	4	2			1	
2.º	Acústica e História da Música					1	1						2		
1.º	Clarinete					1		1							1
2.º	Clarinete									1					
3.º	Clarinete									1					
4.º	Clarinete													2	
1.º	Contrabaixo									1		1		1	
2.º	Contrabaixo									1					
4.º	Corne Inglês													1	
1.º	Cornetim									1					

⁴³² 1.º ano de Composição e Instrumentação (artigo 10.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930).

⁴³³ 2.º ano de Composição e Instrumentação (artigo 10.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930).

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
4.º	Cornetim														
1.º	Fagote	1												1	
2.º	Fagote														
3.º	Fagote											1			
1.º	Flauta	1													
2.º	Flauta														
4.º	Flauta													1	
1.º	Geral de Canto			1		2	1			1					1
2.º	Geral de Canto					1						1			
3.º	Geral de Canto					1						1	2		
1.º	Geral de Composição	1	1					1	4	1					
2.º	Geral de Composição		1			1		1		1					
3.º	Geral de Composição		1			1		1				1	1		
1.º	Geral de Piano					1		1		1	1	1		3	
2.º	Geral de Piano	1									1			1	
3.º	Geral de Piano		1								1				
4.º	Geral de Piano														
5.º	Geral de Piano		1					1							
6.º	Geral de Piano				1	1									
1.º	Geral de Violino									1		1		2	
3.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo										1				
3.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Harpa			1											
3.º	Harpa						1								
5.º	Harpa					1									
1.º	Italiano		3	1	2	1	4		3		2	2	3	3	2
2.º	Italiano		1				2	1					1		1
1.º	Oboé											1			
2.º	Oboé										1				
3.º	Oboé														
5.º	Oboé														
1.º	Órgão						2		1						
2.º	Órgão														
4.º	Órgão														
1.º	Português	1				1		2		1	1	1	1	1	
2.º	Português	1								1		2		1	
2.º	Sax-Trompa														
1.º	Saxofone							1						1	
1.º	Solfejo	2	3			2		3		3	1		1	1	
2.º	Solfejo	1								2		2		1	
3.º	Solfejo		1			1		1		5		2		2	
1.º	Superior de Canto de Concerto						1								1
2.º	Superior de Canto de Concerto														
1.º	Superior de Canto Teatral														1
1.º	Superior de Composição		1	1	2		4		2		1	2	1	3	
2.º	Superior de Composição						2	1			3		3		1
3.º	Superior de Composição														
4.º	Superior de Composição								1						2
1.º	Superior de Piano		1		3	1	5	1	2		1		2	1	2
2.º	Superior de Piano		2		1		2					1	3	1	2
3.º	Superior de Piano					2		1	3		3		4	1	3
1.º	Superior de Violino			1											
3.º	Superior de Violino													1	

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Superior de Violoncelo		1												
3.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trombone													1	
2.º	Trompa									1					
3.º	Trompa									1					
4.º	Trompa														
5.º	Trompa														
2.º	Trompete											2			
1.º	Tuba									1					
3.º	Tuba														
1.º	Violeta														
TOTAIS:		10	19	5	9	13	30	14	17	30	22	21	25	31	17

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos		30 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música					1						1			
2.º	Acústica e História da Música					1									
1.º	Clarinete	1													
2.º	Clarinete														
3.º	Clarinete														
4.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo	2		1								2			
2.º	Contrabaixo														
4.º	Corne Inglês														
1.º	Cornetim														
4.º	Cornetim														
1.º	Fagote														
2.º	Fagote			1											
3.º	Fagote					1									
1.º	Flauta														
2.º	Flauta											1			
4.º	Flauta														
1.º	Geral de Canto	1	1		1										
2.º	Geral de Canto				1										
3.º	Geral de Canto		1												
1.º	Geral de Composição					1						1			
2.º	Geral de Composição					1									
3.º	Geral de Composição														
1.º	Geral de Piano	2								1		2		1	
2.º	Geral de Piano					1	1								
3.º	Geral de Piano												1		
4.º	Geral de Piano														
5.º	Geral de Piano														
6.º	Geral de Piano														
1.º	Geral de Violino	1				1				1				1	
3.º	Geral de Violino									1					
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo						1								
1.º	Harpa														
3.º	Harpa														
5.º	Harpa														
1.º	Italiano				1		1			1	1	1	1		
2.º	Italiano	1	1												1

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		27 anos		28 anos		29 anos		30 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Oboé			1											
2.º	Oboé														
3.º	Oboé									1		1			
5.º	Oboé														
1.º	Órgão														
2.º	Órgão				1	1				1					
4.º	Órgão		1												
1.º	Português	3								1		1			
2.º	Português			2											
2.º	Sax-Trompa			1											
1.º	Saxofone														
1.º	Solfejo					1									1
2.º	Solfejo			1				1							
3.º	Solfejo	3		2								1			
1.º	Superior de Canto de Concerto				1		1						1		1
2.º	Superior de Canto de Concerto							2							
1.º	Superior de Canto Teatral						1	1					2		1
1.º	Superior de Composição					1				1	1		1		1
2.º	Superior de Composição		3		1						1	3			
3.º	Superior de Composição	1						1							
4.º	Superior de Composição				2	1							1		
1.º	Superior de Piano	1	1		1		1				1				1
2.º	Superior de Piano										1				
3.º	Superior de Piano	1	4	1	2				2		3		1		2
1.º	Superior de Violino														
3.º	Superior de Violino			1							1				
1.º	Superior de Violoncelo					1									
3.º	Superior de Violoncelo														
2.º	Trombone							1							
2.º	Trompa														
3.º	Trompa														
4.º	Trompa	1													
5.º	Trompa					1									
2.º	Trompete														
1.º	Tuba														
3.º	Tuba	1		1											
1.º	Violeta														
	TOTAIS:	19	12	12	11	13	6	3	5	8	9	14	8	2	7

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		33 anos		34 anos		35 anos		39 anos		43 anos		44 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música							1		1					
2.º	Acústica e História da Música														
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
3.º	Clarinete														
4.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo											1			
2.º	Contrabaixo														
4.º	Corne Inglês														
1.º	Cornetim														
4.º	Cornetim											1			
1.º	Fagote														
2.º	Fagote														

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		33 anos		34 anos		35 anos		39 anos		43 anos		44 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Fagote														
1.º	Flauta														
2.º	Flauta														
4.º	Flauta														
1.º	Geral de Canto														1
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição														
2.º	Geral de Composição														
3.º	Geral de Composição														
1.º	Geral de Piano														
2.º	Geral de Piano									1					
3.º	Geral de Piano														
4.º	Geral de Piano														
5.º	Geral de Piano														
6.º	Geral de Piano														
1.º	Geral de Violino														
3.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Harpa														
3.º	Harpa						1								
5.º	Harpa														
1.º	Italiano														
2.º	Italiano														
1.º	Oboé														
2.º	Oboé														
3.º	Oboé														
5.º	Oboé														
1.º	Órgão														
2.º	Órgão														
4.º	Órgão														
1.º	Português														
2.º	Português														
2.º	Sax-Trompa														
1.º	Saxofone														
1.º	Solfejo														
2.º	Solfejo														
3.º	Solfejo														
1.º	Superior de Canto de Concerto														
2.º	Superior de Canto de Concerto						1								1
1.º	Superior de Canto Teatral														
1.º	Superior de Composição														
2.º	Superior de Composição	1			1										
3.º	Superior de Composição														
4.º	Superior de Composição														
1.º	Superior de Piano														1
2.º	Superior de Piano														
3.º	Superior de Piano														
1.º	Superior de Violino														
3.º	Superior de Violino														
1.º	Superior de Violoncelo														
3.º	Superior de Violoncelo				1										
2.º	Trombone														

Ano	Curso / Disciplina	31 anos		33 anos		34 anos		35 anos		39 anos		43 anos		44 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Trompa														
3.º	Trompa														
4.º	Trompa	1													
5.º	Trompa							1							
2.º	Trompete														
1.º	Tuba														
3.º	Tuba														
1.º	Violeta														
TOTAIS:		2	0	1	1	0	2	2	0	2	0	2	0	0	3

Ano	Curso / Disciplina	45 anos		46 anos		47 anos		75 anos		[n.i.]		Total de alunos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música											10	5	15
2.º	Acústica e História da Música											2	5	7
1.º	Clarinete											3	1	4
2.º	Clarinete											1	0	1
3.º	Clarinete											1	0	1
4.º	Clarinete											2	0	2
1.º	Contrabaixo											9	0	9
2.º	Contrabaixo											1	0	1
4.º	Corne Inglês											1	0	1
1.º	Cornetim											1	0	1
4.º	Cornetim											1	0	1
1.º	Fagote											2	0	2
2.º	Fagote											1	0	1
3.º	Fagote											2	0	2
1.º	Flauta											2	0	2
2.º	Flauta											1	0	1
4.º	Flauta											1	0	1
1.º	Geral de Canto											3	7	10
2.º	Geral de Canto											0	3	3
3.º	Geral de Canto											1	4	5
1.º	Geral de Composição											7	4	11
2.º	Geral de Composição											1	6	7
3.º	Geral de Composição					1						3	3	6
1.º	Geral de Piano									2		17	2	19
2.º	Geral de Piano											4	3	7
3.º	Geral de Piano											0	4	4
4.º	Geral de Piano											0	1	1
5.º	Geral de Piano									1		0	4	4
6.º	Geral de Piano											0	2	2
1.º	Geral de Violino									1		10	0	10
3.º	Geral de Violino											1	0	1
1.º	Geral de Violoncelo											0	1	1
2.º	Geral de Violoncelo											0	1	1
3.º	Geral de Violoncelo											0	1	1
1.º	Harpa											1	0	1
3.º	Harpa											0	2	2
5.º	Harpa											1	0	1
1.º	Italiano		1						1			11	27	38
2.º	Italiano											2	7	9
1.º	Oboé											2	0	2
2.º	Oboé											0	1	1
3.º	Oboé											2	0	2

Ano	Curso / Disciplina	45 anos		46 anos		47 anos		75 anos		[n.i.]		Total de alunos		
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M+F
5.º	Oboé					1						1	0	1
1.º	Órgão											0	3	3
2.º	Órgão											2	1	3
4.º	Órgão											0	1	1
1.º	Português									1	1	17	13	30
2.º	Português											10	2	12
2.º	Sax-Trompa											1	0	1
1.º	Saxofone											2	0	2
1.º	Solfejo										1	23	21	44
2.º	Solfejo											16	8	24
3.º	Solfejo									1		22	2	24
1.º	Superior de Canto de Concerto											0	6	6
2.º	Superior de Canto de Concerto				1							0	5	5
1.º	Superior de Canto Teatral											0	6	6
1.º	Superior de Composição											10	15	25
2.º	Superior de Composição		1									5	16	21
3.º	Superior de Composição											2	0	2
4.º	Superior de Composição											1	6	7
1.º	Superior de Piano											5	24	29
2.º	Superior de Piano									1		3	11	14
3.º	Superior de Piano										1	6	29	35
1.º	Superior de Violino											2	0	2
3.º	Superior de Violino											2	1	3
1.º	Superior de Violoncelo											1	1	2
3.º	Superior de Violoncelo											1	0	1
2.º	Trombone											2	0	2
2.º	Trompa											1	0	1
3.º	Trompa											1	0	1
4.º	Trompa											2	0	2
5.º	Trompa											2	0	2
2.º	Trompete											2	0	2
1.º	Tuba											1	0	1
3.º	Tuba											2	0	2
1.º	Violeta											1	0	1
TOTAIS:		0	2	0	1	2	0	0	1	6	4	253	265	518

Ano	Curso / Disciplina	Idade média		
		M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	25,3	18,8	23,1
2.º	Acústica e História da Música	22,5	18,8	19,9
1.º	Clarinete	21,0	23,0	21,5
2.º	Clarinete	21,0	-	21,0
3.º	Clarinete	21,0	-	21,0
4.º	Clarinete	23,0	-	23,0
1.º	Contrabaixo	26,7	-	26,7
2.º	Contrabaixo	21,0	-	21,0
4.º	Corne Inglês	23,0	-	23,0
1.º	Cornetim	21,0	-	21,0
4.º	Cornetim	43,0	-	43,0
1.º	Fagote	20,0	-	20,0
2.º	Fagote	25,0	-	25,0
3.º	Fagote	24,0	-	24,0
1.º	Flauta	14,5	-	14,5
2.º	Flauta	29,0	-	29,0

Ano	Curso / Disciplina	Idade média		
		M	F	M+F
4.º	Flauta	23,0	-	23,0
1.º	Geral de Canto	20,7	25,0	23,7
2.º	Geral de Canto	-	22,0	22,0
3.º	Geral de Canto	22,0	21,8	21,8
1.º	Geral de Composição	22,3	18,3	20,8
2.º	Geral de Composição	26,0	18,2	19,3
3.º	Geral de Composição	29,3	19,7	24,5
1.º	Geral de Piano	22,9	16,0	22,1
2.º	Geral de Piano	26,3	20,3	23,7
3.º	Geral de Piano	-	20,8	20,8
4.º	Geral de Piano	-	16,0	16,0
5.º	Geral de Piano	-	17,7	17,7
6.º	Geral de Piano	-	18,5	18,5
1.º	Geral de Violino	23,4	-	23,4
3.º	Geral de Violino	28,0	-	28,0
1.º	Geral de Violoncelo	-	11,0	11,0
2.º	Geral de Violoncelo	-	21,0	21,0
3.º	Geral de Violoncelo	-	26,0	26,0
1.º	Harpa	18,0	-	18,0
3.º	Harpa	-	26,5	26,5
5.º	Harpa	19,0	-	19,0
1.º	Italiano	21,7	23,5	23,0
2.º	Italiano	22,0	22,0	22,0
1.º	Oboé	23,5	-	23,5
2.º	Oboé	-	21,0	21,0
3.º	Oboé	28,5	-	28,5
5.º	Oboé	47,0	-	47,0
1.º	Órgão	-	19,3	19,3
2.º	Órgão	27,0	25,0	26,3
4.º	Órgão	-	24,0	24,0
1.º	Português	20,3	14,3	17,7
2.º	Português	19,6	13,5	18,6
2.º	Sax-Trompa	25,0	-	25,0
1.º	Saxofone	21,5	-	21,5
1.º	Solfejo	17,0	14,4	15,7
2.º	Solfejo	18,2	13,3	16,5
3.º	Solfejo	20,9	14,0	20,3
1.º	Superior de Canto de Concerto	-	25,3	25,3
2.º	Superior de Canto de Concerto	-	35,6	35,6
1.º	Superior de Canto Teatral	-	27,3	27,3
1.º	Superior de Composição	21,7	21,0	21,3
2.º	Superior de Composição	27,6	24,6	25,3
3.º	Superior de Composição	25,5	-	25,5
4.º	Superior de Composição	26,0	24,2	24,4
1.º	Superior de Piano	20,4	21,9	21,7
2.º	Superior de Piano	22,5	20,9	21,2
3.º	Superior de Piano	21,7	23,9	23,5
1.º	Superior de Violino	17,0	-	17,0
3.º	Superior de Violino	24,0	28,0	25,3
1.º	Superior de Violoncelo	26,0	17,0	21,5
3.º	Superior de Violoncelo	33,0	-	33,0
2.º	Trombone	25,0	-	25,0
2.º	Trompa	21,0	-	21,0
3.º	Trompa	21,0	-	21,0
4.º	Trompa	27,5	-	27,5

Ano	Curso / Disciplina	Idade média		
		M	F	M+F
5.º	Trompa	30,5	-	30,5
2.º	Trompete	22,0	-	22,0
1.º	Tuba	21,0	-	21,0
3.º	Tuba	24,5	-	24,5
1.º	Violeta	11,0	-	11,0

ALUNOS COM FREQUÊNCIA APROVADOS

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Alunos aprovados em frequência		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	10	5	15	4	5	9
2.º	Acústica e História da Música	2	5	7	1	4	5
1.º	Clarinete	3	1	4	2	0	2
2.º	Clarinete	1	0	1	1	0	1
3.º	Clarinete	1	0	1	0	0	0
4.º	Clarinete	2	0	2	2	0	2
1.º	Contrabaixo	9	0	9	1	0	1
2.º	Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
4.º	Corne Inglês	1	0	1	1	0	1
1.º	Cornetim	1	0	1	1	0	1
4.º	Cornetim	1	0	1	0	0	0
1.º	Fagote	2	0	2	2	0	2
2.º	Fagote	1	0	1	0	0	0
3.º	Fagote	2	0	2	0	0	0
1.º	Flauta	2	0	2	2	0	2
2.º	Flauta	1	0	1	0	0	0
4.º	Flauta	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Canto	3	7	10	2	5	7
2.º	Geral de Canto	0	3	3	0	1	1
3.º	Geral de Canto	1	4	5	1	1	2
1.º	Geral de Composição	7	4	11	2	3	5
2.º	Geral de Composição	1	6	7	0	3	3
3.º	Geral de Composição	3	3	6	3	2	5
1.º	Geral de Piano	17	2	19	5	1	6
2.º	Geral de Piano	4	3	7	0	1	1
3.º	Geral de Piano	0	4	4	0	1	1
4.º	Geral de Piano	0	1	1	0	0	0
5.º	Geral de Piano	0	4	4	0	3	3
6.º	Geral de Piano	0	2	2	0	1	1
1.º	Geral de Violino	10	0	10	4	0	4
3.º	Geral de Violino	1	0	1	1	0	1
1.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	1	1
2.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	0	0
3.º	Geral de Violoncelo	0	1	1	0	0	0
1.º	Harpa	1	0	1	1	0	1
3.º	Harpa	0	2	2	0	2	2
5.º	Harpa	1	0	1	1	0	1
1.º	Italiano	11	27	38	5	18	23
2.º	Italiano	2	7	9	0	5	5
1.º	Oboé	2	0	2	2	0	2
2.º	Oboé	0	1	1	0	0	0
3.º	Oboé	2	0	2	2	0	2

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Alunos aprovados em frequência		
		M	F	M+F	M	F	M+F
5.º	Oboé	1	0	1	1	0	1
1.º	Órgão	0	3	3	0	1	1
2.º	Órgão	2	1	3	1	0	1
4.º	Órgão	0	1	1	0	1	1
1.º	Português	17	13	30	6	10	16
2.º	Português	10	2	12	5	0	5
2.º	Sax-Trompa	1	0	1	0	0	0
1.º	Saxofone	2	0	2	1	0	1
1.º	Solfejo	23	21	44	16	12	28
2.º	Solfejo	16	8	24	1	1	2
3.º	Solfejo	22	2	24	8	2	10
1.º	Superior de Canto de Concerto	0	6	6	0	5	5
2.º	Superior de Canto de Concerto	0	5	5	0	3	3
1.º	Superior de Canto Teatral	0	6	6	0	5	5
1.º	Superior de Composição	10	15	25	6	12	18
2.º	Superior de Composição	5	16	21	4	9	13
3.º	Superior de Composição	2	0	2	2	0	2
4.º	Superior de Composição	1	6	7	1	3	4
1.º	Superior de Piano	5	24	29	4	20	24
2.º	Superior de Piano	3	11	14	2	10	12
3.º	Superior de Piano	6	29	35	4	21	25
1.º	Superior de Violino	2	0	2	2	0	2
3.º	Superior de Violino	2	1	3	0	1	1
1.º	Superior de Violoncelo	1	1	2	1	1	2
3.º	Superior de Violoncelo	1	0	1	0	0	0
2.º	Trombone	2	0	2	2	0	2
2.º	Trompa	1	0	1	1	0	1
3.º	Trompa	1	0	1	1	0	1
4.º	Trompa	2	0	2	1	0	1
5.º	Trompa	2	0	2	1	0	1
2.º	Trompete	2	0	2	2	0	2
1.º	Tuba	1	0	1	1	0	1
3.º	Tuba	2	0	2	2	0	2
1.º	Violeta	1	0	1	1	0	1
TOTAIS:		253	265	518	125	174	299

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS COM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Acústica e História da Música	15	-0,109	1,2%	23,133	6,621	10,467	3,159
2.º	Acústica e História da Música	7	-0,417	17,4%	19,857	3,805	11,000	2,944
1.º	Contrabaixo de Cordas	9	0,130	1,7%	26,667	6,727	8,111	3,333
1.º	Geral de Canto	10	-0,034	0,1%	23,700	7,543	11,500	3,274
1.º	Geral de Composição	11	0,214	4,6%	20,818	3,970	9,273	2,649
2.º	Geral de Composição	7	-0,075	0,6%	19,286	3,546	9,286	2,870
3.º	Geral de Composição	6	0,458	21,0%	24,500	11,185	11,667	2,422
1.º	Geral de Piano	17	-0,726	52,8%	22,059	5,483	8,353	2,344
2.º	Geral de Piano	7	-0,530	28,1%	23,714	8,077	7,571	1,512
1.º	Geral de Violino	9	-0,361	13,0%	23,444	4,586	9,222	2,635
1.º	Italiano	38	0,134	1,8%	23,000	10,206	10,842	3,175
2.º	Italiano	9	0,147	2,2%	22,000	3,873	10,444	3,283

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Português	28	-0,272	7,4%	17,679	5,518	9,321	1,926
2.º	Português	12	0,035	0,1%	18,583	4,926	8,750	2,006
1.º	Solfejo	43	-0,037	0,1%	15,744	4,018	10,023	2,540
2.º	Solfejo	24	-0,101	1,0%	16,542	4,615	7,667	1,736
3.º	Solfejo	23	-0,236	5,6%	20,261	4,750	9,087	2,539
1.º	Superior de Canto de Concerto	6	0,229	5,2%	25,333	4,033	14,667	3,830
1.º	Superior de Canto Teatral	6	0,762	58,0%	27,333	2,582	14,667	3,830
1.º	Superior de Composição	25	0,067	0,4%	21,280	4,169	10,960	2,590
2.º	Superior de Composição	21	-0,146	2,1%	25,286	6,059	10,905	3,254
4.º	Superior de Composição	7	0,464	21,6%	24,429	2,820	10,714	3,546
1.º	Superior de Piano	29	-0,325	10,6%	21,655	5,557	12,345	2,955
2.º	Superior de Piano	13	-0,593	35,1%	21,154	3,078	12,846	2,544
3.º	Superior de Piano	34	-0,047	0,2%	23,500	3,405	12,559	3,694

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

Critérios utilizados nesta análise:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas de alunos para os quais não tenha sido possível apurar a idade;
- Aos alunos que reprovaram por faltas ou a qualquer outro título sem que lhes tenha sido atribuída uma classificação final de frequência, foi considerado, para efeitos de cálculo, como tendo obtido a classificação de 7 Valores.

ALUNOS SEM FREQUÊNCIA POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música							2	2		2	1			2
2.º	Acústica e História da Música					1	1	2				1			1
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
3.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo									1					
2.º	Contrabaixo									1					
3.º	Fagote														
-	Francês														
1.º	Geral de Canto														
2.º	Geral de Canto														
3.º	Geral de Canto														
1.º	Geral de Composição					1		1	1		2	1	1	1	1
2.º	Geral de Composição							1	1		2	1	1	1	1
3.º	Geral de Composição							1	1		2	1	1	1	1
1.º	Geral de Piano			1	2	2	7	2	12	1	4	4	5	3	4
2.º	Geral de Piano		2	1	2	2	7	2	12	1	7	4	5	3	5
3.º	Geral de Piano			1	3	2	6	5	9	1	5	5	10	3	6
4.º	Geral de Piano					1		2		1		3		2	
5.º	Geral de Piano							2				3		3	
6.º	Geral de Piano							2				1	1	3	
1.º	Geral de Violino				1	3		2							
2.º	Geral de Violino		1		1	3		2							
3.º	Geral de Violino				1	2		2							

Ano	Curso / Disciplina	10 anos		11 anos		12 anos		13 anos		14 anos		15 anos		16 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
4.º	Geral de Violino											1			
5.º	Geral de Violino														
6.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo				1		1			1					
2.º	Geral de Violoncelo				1		1			1					
3.º	Geral de Violoncelo				1		1			1					
1.º	Italiano											1	1		
2.º	Italiano														
1.º	Português	4	6	2	1		2		2			1			
2.º	Português	4	6	2	2	1	5		3			2			
1.º	Solfejo	6	10	9	13		24	6	15	5	3	3	14	5	5
2.º	Solfejo	4	10	6	13		20	6	20	3	6	1	16	6	6
3.º	Solfejo		1	2	13	2	18	4	21	4	8	2	10	3	10
1.º	Superior de Canto														
1.º	Superior de Composição											1	1		
1.º	Superior de Piano											1			
3.º	Superior de Piano														
1.º	Violeta										1				
2.º	Violeta										1				
3.º	Violeta										1				
TOTALS:		18	36	24	52	12	103	28	113	23	39	28	76	29	50

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música	1	3	1	1	2	2		2	1					1
2.º	Acústica e História da Música	1	4	1	1	2	4		2	1					1
1.º	Clarinete					1									
2.º	Clarinete					1									
3.º	Clarinete					1									
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contrabaixo														
3.º	Fagote														
-	Francês									1	1				1
1.º	Geral de Canto					1	2								1
2.º	Geral de Canto						2								1
3.º	Geral de Canto						2								1
1.º	Geral de Composição	2	2		1	5	3		2		2	1		1	1
2.º	Geral de Composição	2	2		1	4	2		2		2	1		1	1
3.º	Geral de Composição	2	2		1	4	2		2		2	1		1	1
1.º	Geral de Piano	1	4				1		2		1		1	1	
2.º	Geral de Piano	1	4				2		3		1	1	1	3	
3.º	Geral de Piano	1	6				3		3		1		1	1	
4.º	Geral de Piano	1	2			1	1		2		3	1	2		3
5.º	Geral de Piano	1	2			1			3		3	1	2		3
6.º	Geral de Piano	1	5			1	1		4		3	1	2		3
1.º	Geral de Violino														
2.º	Geral de Violino														
3.º	Geral de Violino														
4.º	Geral de Violino														1
5.º	Geral de Violino														1
6.º	Geral de Violino														1
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														

Ano	Curso / Disciplina	17 anos		18 anos		19 anos		20 anos		21 anos		22 anos		23 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Italiano					1					1				
2.º	Italiano														
1.º	Português		1								1				1
2.º	Português		1								1				1
1.º	Solfejo	3	8	1		1	1	1		2				1	2
2.º	Solfejo	2	7	1			2	1		2				1	2
3.º	Solfejo		5		1		1	1	1	1	1	1	1	3	
1.º	Superior de Canto														
1.º	Superior de Composição										1				
1.º	Superior de Piano				1		1		1		1				
3.º	Superior de Piano														
1.º	Violeta														
2.º	Violeta														
3.º	Violeta														
TOTAIS:		19	58	4	7	26	32	3	29	7	25	9	10	16	24

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		28 anos		29 anos		30 anos		31 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música									1					
2.º	Acústica e História da Música									1					
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
3.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contrabaixo														
3.º	Fagote					1									
-	Francês				2		1	1							
1.º	Geral de Canto						1	1							
2.º	Geral de Canto						1	1							
3.º	Geral de Canto						1	1							
1.º	Geral de Composição							1							1
2.º	Geral de Composição							1			1				1
3.º	Geral de Composição							1			1				1
1.º	Geral de Piano					1				1				2	
2.º	Geral de Piano	1				1				1				2	1
3.º	Geral de Piano					1				1				2	
4.º	Geral de Piano								1						
5.º	Geral de Piano								1						
6.º	Geral de Piano								1						
1.º	Geral de Violino							1							
2.º	Geral de Violino							1			1				
3.º	Geral de Violino							1							
4.º	Geral de Violino												1		
5.º	Geral de Violino												1		
6.º	Geral de Violino												1		
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Italiano												1		
2.º	Italiano	1											1		
1.º	Português	1				1	1	1	1				1		
2.º	Português					1	1	1	1						
1.º	Solfejo	1				2	1	2		1	1	1			
2.º	Solfejo	1				2	1	2		1	1	1			1

Ano	Curso / Disciplina	24 anos		25 anos		26 anos		28 anos		29 anos		30 anos		31 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Solfejo	1				2	1	2	1						
1.º	Superior de Canto														1
1.º	Superior de Composição														
1.º	Superior de Piano														1
3.º	Superior de Piano		1				1								
1.º	Violeta														
2.º	Violeta														
3.º	Violeta														
TOTAIS:		6	1	0	2	12	10	18	6	7	5	8	6	5	2

Ano	Curso / Disciplina	32 anos		35 anos		36 anos		37 anos		38 anos		39 anos		42 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Acústica e História da Música			1											1
2.º	Acústica e História da Música			1											1
1.º	Clarinete														
2.º	Clarinete														
3.º	Clarinete														
1.º	Contrabaixo														
2.º	Contrabaixo														
3.º	Fagote														
-	Francês				2	1									
1.º	Geral de Canto							1							
2.º	Geral de Canto							1							
3.º	Geral de Canto							1							
1.º	Geral de Composição			1											1
2.º	Geral de Composição			1											1
3.º	Geral de Composição			1											1
1.º	Geral de Piano									1					1
2.º	Geral de Piano									1					1
3.º	Geral de Piano	1								1					1
4.º	Geral de Piano							1							
5.º	Geral de Piano							1							
6.º	Geral de Piano							1							
1.º	Geral de Violino														
2.º	Geral de Violino														
3.º	Geral de Violino	1													
4.º	Geral de Violino														
5.º	Geral de Violino														
6.º	Geral de Violino														
1.º	Geral de Violoncelo														
2.º	Geral de Violoncelo														
3.º	Geral de Violoncelo														
1.º	Italiano														
2.º	Italiano														
1.º	Português														
2.º	Português														
1.º	Solfejo					1				2		1	1		
2.º	Solfejo					1				2		1	1		
3.º	Solfejo	1								1					
1.º	Superior de Canto														
1.º	Superior de Composição														
1.º	Superior de Piano														
3.º	Superior de Piano														
1.º	Violeta														

Ano	Curso / Disciplina	32 anos		35 anos		36 anos		37 anos		38 anos		39 anos		42 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
2.º	Violeta														
3.º	Violeta														
TOTAIS:		3	0	5	2	3	0	0	6	8	0	2	2	8	1

Ano	Curso / Disciplina	45 anos		Total de alunos			Idade média		
		M	F	M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música			11	15	26	21,9	17,1	19,1
2.º	Acústica e História da Música			10	16	26	22,8	17,4	19,5
1.º	Clarinete			1	0	1	19,0	-	19,0
2.º	Clarinete			1	0	1	19,0	-	19,0
3.º	Clarinete			1	0	1	19,0	-	19,0
1.º	Contrabaixo			1	0	1	14,0	-	14,0
2.º	Contrabaixo			1	0	1	14,0	-	14,0
3.º	Fagote			1	0	1	26,0	-	26,0
-	Francês			3	7	10	28,7	27,1	27,6
1.º	Geral de Canto			3	4	7	23,3	25,3	24,4
2.º	Geral de Canto			2	4	6	25,5	25,3	25,3
3.º	Geral de Canto			2	4	6	25,5	25,3	25,3
1.º	Geral de Composição			17	15	32	21,8	18,0	20,0
2.º	Geral de Composição			16	14	30	21,9	19,1	20,6
3.º	Geral de Composição			16	14	30	21,9	19,1	20,6
1.º	Geral de Piano			19	45	64	18,8	15,3	16,3
2.º	Geral de Piano			24	53	77	20,0	15,2	16,7
3.º	Geral de Piano			24	56	80	18,5	16,1	16,8
4.º	Geral de Piano			3	24	27	19,3	19,3	19,3
5.º	Geral de Piano			3	23	26	19,3	19,7	19,7
6.º	Geral de Piano			4	26	30	18,5	19,8	19,6
1.º	Geral de Violino			2	5	7	20,0	12,4	14,6
2.º	Geral de Violino			2	7	9	20,0	14,4	15,7
3.º	Geral de Violino			3	4	7	24,0	12,5	17,4
4.º	Geral de Violino			2	1	3	22,5	23,0	22,7
5.º	Geral de Violino			1	1	2	30,0	23,0	26,5
6.º	Geral de Violino			1	1	2	30,0	23,0	26,5
1.º	Geral de Violoncelo			1	2	3	14,0	11,5	12,3
2.º	Geral de Violoncelo			1	2	3	14,0	11,5	12,3
3.º	Geral de Violoncelo			1	2	3	14,0	11,5	12,3
1.º	Italiano			3	2	5	21,7	18,0	20,2
2.º	Italiano			2	0	2	27,0	-	27,0
1.º	Português			10	17	27	17,0	14,8	15,6
2.º	Português			9	23	32	14,2	14,2	14,2
1.º	Solfejo			54	98	152	17,5	13,8	15,1
2.º	Solfejo			45	105	150	18,8	13,9	15,4
3.º	Solfejo			30	93	123	18,9	14,0	15,2
1.º	Superior de Canto			0	1	1	-	31,0	31,0
1.º	Superior de Composição			1	2	3	16,0	18,0	17,3
1.º	Superior de Piano			0	6	6	-	20,7	20,7
3.º	Superior de Piano		1	0	3	3	-	31,7	31,7
1.º	Violeta			0	1	1	-	14,0	14,0
2.º	Violeta			0	1	1	-	14,0	14,0
3.º	Violeta			0	1	1	-	14,0	14,0
TOTAIS:		0	1	331	698	1029			

MATRÍCULAS ENCERRADAS DE ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos matriculados			Total de matrículas encerradas		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Acústica e História da Música	11	15	26	11	12	23
2.º	Acústica e História da Música	10	16	26	10	12	22
1.º	Clarinete	1	0	1	0	0	0
2.º	Clarinete	1	0	1	0	0	0
3.º	Clarinete	1	0	1	0	0	0
1.º	Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
2.º	Contrabaixo	1	0	1	1	0	1
3.º	Fagote	1	0	1	1	0	1
-	Francês	3	7	10	1	5	6
1.º	Geral de Canto	3	4	7	2	4	6
2.º	Geral de Canto	2	4	6	2	4	6
3.º	Geral de Canto	2	4	6	2	4	6
1.º	Geral de Composição	17	15	32	15	10	25
2.º	Geral de Composição	16	14	30	15	11	26
3.º	Geral de Composição	16	14	30	15	11	26
1.º	Geral de Piano	19	45	64	14	32	46
2.º	Geral de Piano	24	53	77	14	36	50
3.º	Geral de Piano	24	56	80	17	33	50
4.º	Geral de Piano	3	24	27	3	17	20
5.º	Geral de Piano	3	23	26	3	18	21
6.º	Geral de Piano	4	26	30	3	17	20
1.º	Geral de Violino	2	5	7	2	5	7
2.º	Geral de Violino	2	7	9	2	6	8
3.º	Geral de Violino	3	4	7	2	3	5
4.º	Geral de Violino	2	1	3	2	1	3
5.º	Geral de Violino	1	1	2	1	1	2
6.º	Geral de Violino	1	1	2	1	1	2
1.º	Geral de Violoncelo	1	2	3	0	2	2
2.º	Geral de Violoncelo	1	2	3	0	2	2
3.º	Geral de Violoncelo	1	2	3	0	2	2
1.º	Italiano	3	2	5	2	1	3
2.º	Italiano	2	0	2	2	0	2
1.º	Português	10	17	27	8	14	22
2.º	Português	9	23	32	8	19	27
1.º	Solfejo	54	98	152	35	68	103
2.º	Solfejo	45	105	150	32	73	105
3.º	Solfejo	30	93	123	22	73	95
1.º	Superior de Canto	0	1	1	0	1	1
1.º	Superior de Composição	1	2	3	1	0	1
1.º	Superior de Piano	0	6	6	0	5	5
3.º	Superior de Piano	0	3	3	0	3	3
1.º	Violeta	0	1	1	0	1	1
2.º	Violeta	0	1	1	0	1	1
3.º	Violeta	0	1	1	0	1	1
TOTAIS:		331	698	1029	250	509	759

CORRELAÇÕES RELATIVAS A ALUNOS SEM FREQUÊNCIA

Ano	Curso / Disciplina	n	r	r ²	Idade		Frequência	
					M	DP	M	DP
1.º	Acústica e História da Música	9	-0,319	10,2%	14,778	1,716	12,889	3,018
2.º	Acústica e História da Música	8	-0,108	1,2%	15,500	2,507	12,125	3,441
1.º	Geral de Composição	15	-0,329	10,8%	18,467	5,489	10,400	2,640
2.º	Geral de Composição	12	-0,490	24,0%	18,917	5,854	11,000	2,629
3.º	Geral de Composição	12	-0,490	24,0%	18,917	5,854	11,000	2,629
1.º	Geral de Piano	34	-0,215	4,6%	14,500	2,300	11,118	2,637
2.º	Geral de Piano	47	-0,323	10,5%	15,468	4,059	10,553	2,652
3.º	Geral de Piano	46	-0,243	5,9%	15,652	5,169	10,239	2,693
4.º	Geral de Piano	10	0,127	1,6%	15,800	3,084	10,900	3,071
5.º	Geral de Piano	8	0,231	5,3%	16,125	2,850	11,500	2,928
6.º	Geral de Piano	13	0,014	0,0%	16,923	2,465	10,308	3,066
1.º	Português	9	-0,500	25,0%	17,222	7,530	10,778	2,906
2.º	Português	13	-0,239	5,7%	13,462	4,215	10,846	2,410
1.º	Solfejo	98	0,017	0,0%	14,327	4,751	10,949	2,722
2.º	Solfejo	93	-0,131	1,7%	14,548	4,835	11,548	2,823
3.º	Solfejo	79	-0,317	10,0%	14,557	3,967	11,595	2,604
1.º	Superior de Piano	6	-0,518	26,8%	20,667	5,465	13,333	3,559

Legenda:

M – Média

DP – Desvio Padrão

CrITÉRIOS UTILIZADOS NESTA ANÁLISE:

- Só são consideradas as situações em que $n > 5$ segundo o critério geral adoptado;
- Não são consideradas as matrículas dos alunos para os quais não existe qualquer indicação da classificação final de frequência obtida ao mesmo tempo que consta, no lugar desta, a indicação de «ensino doméstico», «asilado escola» ou «maior»;
- Nos restantes casos em que não existe uma classificação final de frequência expressa, considera-se, para efeitos de cálculo, como se tivesse sido atribuída a classificação final de 8 Valores.

SECÇÃO DE TEATRO

ALUNOS POR IDADE E SEXO

Ano	Curso / Disciplina	7 anos		8 anos		9 anos		11 anos		12 anos		13 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer												
2.º	Arte de Dizer												
1.º	Arte de Dizer (Singular)										1		
2.º	Arte de Dizer (Singular)												
1.º	Arte de Representar e Encenação												
2.º	Arte de Representar e Encenação												
3.º	Arte de Representar e Encenação												
1.º	Dança (Bailarinas)		2		1				2		2		1
2.º	Dança (Bailarinas)						1						
3.º	Dança (Bailarinas)												
1.º	Dança (Teatral)												
2.º	Dança (Teatral)												
3.º	Estética Teatral												

Ano	Curso / Disciplina	7 anos		8 anos		9 anos		11 anos		12 anos		13 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	História das Literaturas Dramáticas												
1.º	Língua e Literatura Portuguesa												
2.º	Língua e Literatura Portuguesa												
TOTAIS:		0	2	0	1	0	1	0	2	0	3	0	1

Ano	Curso / Disciplina	14 anos		15 anos		16 anos		17 anos		18 anos		19 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer				1			1	1	1		1	1
2.º	Arte de Dizer				1				1	1		1	2
1.º	Arte de Dizer (Singular)		1				1					1	
2.º	Arte de Dizer (Singular)			1				1			1		
1.º	Arte de Representar e Encenação				1			2	1	1		1	1
2.º	Arte de Representar e Encenação				1					1		1	3
3.º	Arte de Representar e Encenação												
1.º	Dança (Bailarinas)		1		2		1		1	1	2		
2.º	Dança (Bailarinas)												
3.º	Dança (Bailarinas)		1				1		1				
1.º	Dança (Teatral)				1			2	1	1		1	2
2.º	Dança (Teatral)				1				1	1		1	1
3.º	Estética Teatral												
3.º	História das Literaturas Dramáticas												
1.º	Língua e Literatura Portuguesa				1			2		1		1	
2.º	Língua e Literatura Portuguesa				1				2	1		1	2
TOTAIS:		0	3	1	10	0	3	8	9	9	3	9	12

Ano	Curso / Disciplina	20 anos		21 anos		22 anos		23 anos		24 anos		25 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer	2	1	1		2	2	1		1	1		
2.º	Arte de Dizer	1				2		1		1			
1.º	Arte de Dizer (Singular)												
2.º	Arte de Dizer (Singular)												
1.º	Arte de Representar e Encenação	1	1	1		2	2	1		1	1		
2.º	Arte de Representar e Encenação	2	1			2		1		1		1	
3.º	Arte de Representar e Encenação				1		1			1	1		
1.º	Dança (Bailarinas)		1		1		1						
2.º	Dança (Bailarinas)		1	1					1		1		
3.º	Dança (Bailarinas)				1	1			1				1
1.º	Dança (Teatral)	3	1	1		3	2	2		1	1	1	
2.º	Dança (Teatral)		1			1			1	1			1
3.º	Estética Teatral				1		1			1	1		
3.º	História das Literaturas Dramáticas				1					1	1		
1.º	Língua e Literatura Portuguesa	2	1	1		2	2	1		1	1		
2.º	Língua e Literatura Portuguesa		1			1				1			
TOTAIS:		11	9	5	5	16	11	7	3	11	8	2	2

Ano	Curso / Disciplina	26 anos		27 anos		28 anos		30 anos		31 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
1.º	Arte de Dizer				1	1					
2.º	Arte de Dizer	1			1					1	
1.º	Arte de Dizer (Singular)								1		
2.º	Arte de Dizer (Singular)										
1.º	Arte de Representar e Encenação				1	1					
2.º	Arte de Representar e Encenação	1			1					1	

Ano	Curso / Disciplina	26 anos		27 anos		28 anos		30 anos		31 anos	
		M	F	M	F	M	F	M	F	M	F
3.º	Arte de Representar e Encenação										
1.º	Dança (Bailarinas)										
2.º	Dança (Bailarinas)										
3.º	Dança (Bailarinas)										
1.º	Dança (Teatral)				2	1				1	
2.º	Dança (Teatral)	1									
3.º	Estética Teatral										
3.º	História das Literaturas Dramáticas										
1.º	Língua e Literatura Portuguesa				1	1					
2.º	Língua e Literatura Portuguesa	1			1						
TOTAIS:		4	0	0	8	4	0	0	1	3	0

Ano	Curso / Disciplina	Total de alunos			Idade média		
		M	F	M+F	M	F	M+F
1.º	Arte de Dizer	11	8	19	21,3	20,8	21,1
2.º	Arte de Dizer	9	5	14	22,8	19,4	21,6
1.º	Arte de Dizer (Singular)	1	4	5	19,0	18,0	18,2
2.º	Arte de Dizer (Singular)	2	1	3	16,0	18,0	16,7
1.º	Arte de Representar e Encenação	11	8	19	21,0	20,8	20,9
2.º	Arte de Representar e Encenação	11	6	17	22,7	19,8	21,7
3.º	Arte de Representar e Encenação	1	3	4	24,0	22,3	22,8
1.º	Dança (Bailarinas)	1	18	19	18,0	14,3	14,5
2.º	Dança (Bailarinas)	1	4	5	21,0	19,0	19,4
3.º	Dança (Bailarinas)	1	6	7	22,0	19,3	19,7
1.º	Dança (Teatral)	17	10	27	21,9	21,2	21,6
2.º	Dança (Teatral)	5	6	11	21,8	19,8	20,7
3.º	Estética Teatral	1	3	4	24,0	22,3	22,8
3.º	História das Literaturas Dramáticas	1	2	3	24,0	22,5	23,0
1.º	Língua e Literatura Portuguesa	12	6	18	20,9	21,7	21,2
2.º	Língua e Literatura Portuguesa	5	7	12	21,8	19,1	20,3
TOTAIS:		90	97	187			

APÊNDICE XII – REFERÊNCIAS LEGISLATIVAS, REGULAMENTARES E OUTROS ACTOS DIVERSOS

O presente apêndice reúne referências a um conjunto de documentação localizada durante o trabalho de pesquisa efectuado, a qual é relativa a actos normativos – vulgo, legislação –, regulamentos, e outros actos administrativos diversos. A sua esmagadora maioria encontra-se publicada no *Diário do Governo* (de 1835 a 1859 e de 1869 a 1976), no *Diário de Lisboa* (de 1859 a 1868), ou no *Diário da Republica* (após 1976), tendo como limites temporais absolutos, para a sua inserção neste apêndice, os anos de 1835 – ano da fundação do Conservatório de Música da Casa Pia por Decreto de 5 de Maio desse mesmo ano –, e o ano de 1983 – ano de publicação do Decreto-Lei n.º 310/83, de 1 de Julho, o qual introduz uma reforma de carácter administrativo ao nível do ensino até aí ministrado no Conservatório Nacional e em instituições similares.

A colectânea aqui apresentada foi, na sua esmagadora maioria, reunida através da anotação de todas as referências legislativas encontradas na documentação tratada nos arquivos utilizados para esta pesquisa (AHSGME, CN, EPFA, e IHE), e das quais se retiveram aquelas que de facto foram identificadas como tendo sido publicadas em folha oficial, ou que, assumindo uma relevância muito especial, foram localizadas em publicações autónomas. Por outro lado, foi efectuada uma pesquisa exaustiva em determinados períodos temporais limitados, nos quais era certo vir a se encontrar algo de específico dado o carácter cíclico de algumas das referências aqui assinaladas, como seja o anúncio da abertura anual de matrículas ou da constituição dos respectivos júris de exames.

Refira-se ainda que, apesar de este apêndice ser constituído por cerca de seiscentas e setenta entradas distintas, este não cobre por certo todas as referências publicadas em folha oficial ao longo do período temporal aqui considerado (de 1835 a 1983), pelo que é de todo provável que se venham a localizar referências que não se encontram incluídas nesta relação. Contudo, no que diz directamente respeito à legislação de carácter orgânico relativa ao Conservatório de Lisboa, esta parece ter sido toda identificada e aqui referenciada.

Diploma:	N.º do DG:	Publicado a:	Série:	Sumário:	DG:	Observações:
Decreto de 5 de Maio de 1835	108	8 de Maio de 1835		Cria o Conservatório de Música anexo à Casa Pia de Lisboa, atribuindo a direcção da sua parte instrutiva a João Domingos Bomtempo.	Sim	

Decreto de 9 de Maio de 1835	113	14 de Maio de 1835	Aprova o regulamento da Casa Pia de Lisboa. Este regulamento prevê que o número de órfãos recebidos por este estabelecimento seja de seiscentos do sexo masculino e quatrocentos do sexo feminino, os quais serão divididos em Colégios.	Sim	Capítulo II Artigo 1.º Haverá uma Eschola de primeiras Letras pelo methodo de Lancaster; Ensino da Doutrina Christã, e as aulas seguintes: Primeira de Latim, Segunda de Inglez, Terceira de Francez, Quarta de Grego, Quinta de Filosofia, Sexta de Rhetorica, Setima de Pintura, Oitava de Musica. Artigo 2.º Haverá também uma Eschola de Declamação, para o que se concluirá o Theatro já principiado. (...) Artigo 4.º As aulas são públicas; podem ser também frequentadas por Estudantes de fóra do Estabelecimento.
Portaria de 28 de Setembro de 1836	231	29 de Setembro de 1836	Incumbe a João Baptista de Almeida Garrett a elaboração de um plano para a fundação e organização de um Theatro Nacional, em Lisboa.	Sim	
Decreto de 15 de Novembro de 1836	273	17 de Novembro de 1836	Cria a Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais e o Conservatório Geral da Arte Dramática. Integra, neste último, o Conservatório de Música anexo à Casa Pia de Lisboa criado pelo Decreto de 5 de Maio de 1835.	Sim	
Decreto de 22 de Novembro de 1836	280	25 de Novembro de 1836	Nomeia João Baptista de Almeida Garrett como Inspector Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais.	Sim	
Portaria de 23 de Dezembro de 1836	306	26 de Dezembro de 1836	Manda designar um novo edificio para a instalação do Conservatório de Música incorporado no Conservatório Geral de Arte Dramática por Decreto de 15 de Novembro de 1836, reconhecendo que a sua situação na Casa Pia de Lisboa, em Belém, é incompatível com os fins a que se destina.	Sim	
Decreto de 12 de Janeiro de 1837	12	14 de Janeiro de 1837	Determina que as três escolas do Conservatório Geral de Arte Dramática, no qual fica incorporado o Conservatório de Música, sejam estabelecidas no edificio do Convento dos Caetanos.	Sim	
Portaria de 20 de Março de 1837	69	22 de Março de 1837	Ordena que seja elaborado um plano de estatutos e regimento para o Conservatório Geral de Arte Dramática e suas respectivas escolas, nos termos previstos pelo § 5.º, artigo 3.º, do Decreto de 15 de Novembro de 1836.	Sim	
Portaria de 28 de Março de 1837	75	31 de Março de 1837	Conservatório de Música removido da Casa Pia para o edificio do extinto Convento dos Caetanos.	Sim	Esta portaria refere que “Sua Magestade a Rainha, Ha por bem, que o dito Conservatorio de Musica [recto na Casa Pia por Decreto de 5 de Maio de 1835], e bem assim todos os utensilios, e objectos que lhe pertencerem sejam removidos da

Portaria de 29 de Abril de 1837	102	2 de Maio de 1837	D. Maria II ordena que o Inspector Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais remeta ao Ministério do Reino uma listagem dos livros necessários às três escolas do Conservatório Geral de Arte Dramática, de forma a constituir uma biblioteca com livros provenientes das ordens religiosas entretanto extintas.	Sim	Casa Pia para o Edifício do extinto Convento dos Caetanos aonde se acha collocado o Conservatorio Dramatico”.
	289	7 de Dezembro de 1837	Aviso de abertura da escola de música do Conservatório Real de Lisboa, cuja entrega dos respectivos requerimentos de matrícula se prolonga até ao dia 23 de Dezembro de 1837, estando a abertura das aulas prevista para o dia 3 e Janeiro de 1838. Quanto à escola de arte dramática deste mesmo Conservatório, estando o início das suas actividades dependente de arranjos últimos necessários ao funcionamento desta escola, passa a ser desde já possível a apresentação dos respectivos requerimentos de matrícula por parte das pessoas interessadas na sua frequência.	Sim	Parte não oficial.
Lei de 7 de Abril de 1838			Fixa o pessoal do Conservatório Geral de Arte Dramática, orçando o total da despesa aprovada em 5.406\$000 réis.	Não	Vieira, E. (1900). <i>Diccionario biographico de musicos portuguezes</i> . Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, p. 149.
	101	30 de Abril de 1838	Distribuição feita pelo ex-Ministro da Fazenda da primeira prestação em Bilhetes criados por Carta de Lei de 16 de Setembro de 1837, abonada pelo Banco de Lisboa ao Governo no dia 1 de Março de 1838, conforme o respectivo contracto e relativa ao pagamento dos ordenados do mês de Fevereiro de 1837.	Sim	Estipula a quantia de 256\$000 réis respeitante aos empregados do Conservatório de Música.
	110	10 de Maio de 1838	Última distribuição feita pelo ex-Ministro da Fazenda da 2.ª prestação em dinheiro e notas promissórias a prazos de 3, 6, 9 e 12 meses, abonadas pela Companhia Confiança ao Governo, no dia 8 de Abril de 1838, conforme o respectivo contracto e relativa ao pagamento dos ordenados dos meses de Março de 1837 e de Fevereiro de 1838.	Sim	Estipula a quantia de 539\$996 réis relativa ao Conservatório de Música.
	182	3 de Agosto de 1838	Aviso relativo ao programa do Conservatório Geral de Arte Dramática.	Sim	São objectivos do Conservatório Geral de Arte Dramática o “...regenerar o nosso theatro, conservando e aperfeiçoando as belas artes, suas auxiliares”. Este refere ainda que “o Seminario Patriarchal de Musica deixou de existir em 1833 e [18]34, e os seus professores foram passados para a Casa Pia em Belem, onde nem toda a população de Lisboa podia commodamente concorrer, nem aproveitava

aos educandos daquelle caritativo instituto, que devem consagrar-se a mui diversas profissões”, sendo que “a escola de Musica, aberta desde o principio do anno corrente, tem já uma frequencia brilhante. Todos os talentos nacionaes ou estrangeiros, residentes em Lisboa, alli ensinam desde os rudimentos do solfejo, até ás mais altas combinações desta bella arte, a pratica da voz, a todos os instrumentos, e a theoria da composição.”

Parte não oficial.

Decreto de 1 de Setembro de 1838	212	7 de Setembro de 1838	Nomeação do júri de literatos e artistas que deve adjudicar os prémios aos alunos do Conservatório Geral de Arte Dramática.	Sim	
Decreto de 24 de Setembro de 1838	233	2 de Outubro de 1838	Nomeação de Luiz de Vasconcellos e Sousa, D. Manoel de Sousa Coutinho e Caetano da Costa Martins para servirem no júri de literatos e artistas que deve adjudicar os prémios aos alunos do Conservatório Geral de Arte Dramática, assim bem como julgar da capacidade dos opositores às cadeiras que neste estabelecimento se houverem de prover por meio de concurso.	Sim	
Relatório de 24 de Novembro de 1838			Relatório do Conservatório Geral de Arte Dramática.	Não	Este surge incluso ao Regimento de 27 de Março de 1839, tendo sido consultado em publicação autónoma da Imprensa Nacional.
Regimento de 27 de Março de 1839			Dá cumprimento ao disposto no artigo 7.º do Decreto de 15 de Novembro de 1836, regulando o funcionamento das escolas de música, de declamação, e de dança e mímica do Conservatório Geral de Arte Dramática.	Não	Consultado em publicação autónoma da Imprensa Nacional.
	84	10 de Abril de 1839	Distribui a quantia de 204.663\$046 réis, da qual cabe um total de 199\$996 réis respeitante ao pagamento de ordenados do Conservatório de Música relativos ao mês de Outubro de 1838.	Sim	No texto publicado em <i>Diário do Governo</i> aparece a designação de «Conservatório de Música» e não de «Conservatório Geral de Arte Dramática».
	215	11 de Setembro de 1839	Anúncio de que as matrículas relativas ao ano lectivo de 1839-1840, no Conservatório Geral de Arte Dramática, decorrerão entre os dias 11 de Setembro e 3 de Outubro de 1839.	Sim	
Regulamento de 30 de Setembro de 1839			Regulamento especial da escola de música do Conservatório Geral de Arte Dramática.	Não	Rosa, J. C. (1999). <i>“Essa pobre filha bastarda das artes”: A escola de música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862.</i> Dissertação do Mestrado em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, pp. 257-63.
Portaria de 16 de Abril de 1840			Determina que o cartório do extinto seminário da patriarcal	Não	Fuente, M.ª J. (1993). João Domingos Bomtempo e o

		deve ser entregue ao Conservatório.		Conservatório de Lisboa. In João Pedro d'Alverenga (Coord.), <i>João Domingos Bomtempo 1775-1842</i> . Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, p. 22.
	116	16 de Maio de 1840	Aviso de abertura, por um prazo de 60 dias, do concurso para provimento de professor da cadeira de flauta e flautim.	Sim Parte não oficial.
	125	27 de Maio de 1840	Aditamento ao aviso publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 116, de 16 de Maio de 1840, relativo à abertura de concurso para provimento de professor da cadeira de flauta e flautim, referindo a obrigatoriedade de se cumprir o estabelecido nos artigos 14.º e 15.º do regulamento especial da escola de música.	Sim Parte não oficial.
	127	29 de Maio de 1840	Notícia sobre o festejo do aniversário de Sua Majestade a Rainha a ser realizado com a participação dos alunos e professores do Conservatório Geral de Arte Dramática na noite do dia 29 para o dia 30 de Maio de 1840.	Sim Parte não oficial.
Decreto de 4 de Julho de 1840	170	20 de Julho de 1840	Ordena que o Conservatório Geral e Arte Dramática se passe a designar como Conservatório Real de Lisboa, confirmando D. Fernando, marido de D. Maria II, como seu presidente honorário.	Sim
	180	31 de Julho de 1840	Aviso de abertura do concurso para provimento de professor da cadeira de canto para o sexo feminino.	Sim Parte não oficial.
	242	12 de Outubro de 1840	Convoca os membros do Conservatório Real de Lisboa a reunirem-se, no dia 18 de Outubro de 1840, em conferência geral com o fim de designarem o júri para o concurso de provimento das cadeiras de flauta e flautim, e de canto para o sexo feminino, e ainda para tratarem de outros objectos de expediente.	Sim Parte não oficial.
	282	27 de Novembro de 1840	Programa de estudos para regular o curso de cada uma das escolas do Conservatório Real de Lisboa no ano lectivo de 1840-1841.	Sim
	32	6 de Fevereiro de 1841	Aviso relativo à realização de uma Conferência Geral no Conservatório Real de Lisboa, a efectuar-se no Domingo dia 7 de Fevereiro de 1841, pelo meio dia, no edifício do extinto Convento dos Caetanos.	Sim Parte não oficial.
	38	13 de Fevereiro de 1841	Aviso de que a supressão da récita do dia 11 de Fevereiro de 1841 no Teatro Nacional da Rua dos Condes não foi autorizada pela Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos do Reino.	Sim Parte não oficial.
	42	16 de Fevereiro de 1841	Aviso de abertura de matrículas, por um prazo de 30 dias, na classe de flauta e de flautim.	Sim Este aviso refere que “abre-se matricula, por tempo de trinta dias, para todos os que quiserem frequentar a Aula de Flauta e Flautim, de novo estabelecida no Conservatório Real de Lisboa, e que tiverem não menos de oito

				nem mais de vinte annos. As lições terão logar ás Terças, Quintas feiras, e Sabbados, das nove ás onze e meia horas da manhã, não sendo santificados. Os pertendentes requererão por esta Repartição [Inspeção Geral dos Teatros], juntando a seus requerimentos certidão de idade, de boa conducta, e de vaccina, nos termos do Regulamento especial da Escóla de Musica.”	
				Parte não official.	
		54	4 de Março de 1841	Aviso relativo ao processo seguido com as peças licenciadas pela Inspeção Geral dos Teatros, entre os dias 1 e 31 de Janeiro de 1841, em resultado da proposta aprovada em conferência do Conservatório Real de Lisboa de 4 de Junho de 1840.	Sim Parte não official.
		57	8 de Março de 1841	Aviso relativo ao pagamento das gratificações dos empregados do Conservatório Real de Lisboa e da Inspeção Geral dos Teatros respeitantes aos meses de Junho e Julho de 1840.	Sim Parte não official.
Decreto de 25 de Fevereiro de 1841		58	9 de Março de 1841	Determina a obrigatoriedade da apresentação de relatórios, até 30 de Novembro, por parte das autoridades superiores, eclesiásticas, civis e militares, para a elaboração dos quais dever-lheão ser remetidos pelas diversas repartições que tutelam e empregados subalternos, até ao dia 31 de Outubro, os necessários esclarecimentos à sua elaboração.	Sim
		60	11 de Março de 1841	Aviso relativo ao processo seguido com as peças licenciadas pela Inspeção Geral dos Teatros, entre os dias 1 e 28 de Fevereiro de 1841, em resultado da proposta aprovada em conferência do Conservatório Real de Lisboa de 4 de Junho de 1840.	Sim Parte não official.
		74	27 de Março de 1841	Publicação de extracto relativo à 29. ^a Conferência Geral do Conservatório Real de Lisboa realizada a 7 de Fevereiro de 1841.	Sim Relativo a: N.º 17 do L.º D; N.º 65 do L.º 2.º. Parte não official.
		76	30 de Março de 1841	Publicação de extracto relativo à 29. ^a Conferência Geral do Conservatório Real de Lisboa realizada a 7 de Fevereiro de 1841.	Sim Relativo a: N.º 63 do L.º 1.º; N.º 15 do L.º 2.º; N.º 61 do L.º 2.º. Parte não official.
		80	3 de Abril de 1841	Publicação de extracto relativo à 29. ^a Conferência Geral do Conservatório Real de Lisboa realizada a 7 de Fevereiro de 1841.	Sim Relativo a: N.º 60 do L.º 1.º. Parte não official.
		83	7 de Abril de 1841	Edital relativo à abertura do segundo período de matrículas no Conservatório Real de Lisboa para o anno lectivo de 1840-1841, a decorrer desde o dia 14 de Abril pelo prazo previsto na lei.	Sim Neste edital vêm discriminados os seguintes prémios a que os alumnos ordinários têm direito: 1.º Admissão a uma pensão inteira no Colégio do Conservatório, logo que este esteja organizado; 2.º Admissão a meia pensão no Colégio; 3.º Promoção a Decurião de primeira classe, a que corresponde uma

				<p>pensão diária de quatrocentos reis;</p> <p>4.º Promoção a Decurião de segunda classe, a que corresponde uma pensão de duzentos e quarenta reis diários;</p> <p>5.º Promoção a Decurião de terceira classe, a que corresponde uma pensão diária de cento e vinte reis;</p> <p>6.º A dádiva de um livro, instrumento, ou partitura.</p>	
				Parte não oficial.	
		94	22 de Abril de 1841	Aviso relativo ao processo seguido com as peças licenciadas pela Inspeção Geral dos Teatros, entre os dias 1 e 31 de Março de 1841, em resultado da proposta aprovada em conferência do Conservatório Real de Lisboa de 4 de Junho de 1840.	Sim Parte não oficial.
Estatutos de 24 de Maio de 1841				Promulga os estatutos do Conservatório Real de Lisboa.	Não Consultado em publicação autónoma da Imprensa Nacional.
		152	30 de Junho de 1841	Acta da 33.ª conferência do Conservatório Real de Lisboa realizada no dia 26 de Junho de 1841.	Sim Parte não oficial.
Portaria de 1 de Julho de 1841		156	5 de Julho de 1841	Ordena que as diferentes repartições do Estado não provejam em caso algum os empregos vagos, ou que forem vagando, em quanto excederem o número estabelecido por lei.	Sim Referida no ofício da Inspeção Geral de Teatros e Espectáculos Nacionais para o Ministério do Reino, datado de 14 de Junho de 1845 (Cfr. IHE, Iv. A135), relativo à necessidade de contratação de professor para a aula de instrumentos de latão que à data se encontra vaga.
Decreto de 16 de Julho de 1841		167	17 de Julho de 1841	Exonera João Baptista de Almeida Garrett dos lugares que este exercia na Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais, no Conservatório Real de Lisboa, do qual era à data seu vice-presidente, bem como do lugar de Cronista Mor do Reino.	Sim
		227	25 de Setembro de 1841	Requerimento dirigido a Sua Majestade a Rainha e às Cortes pelo Conservatório Real de Lisboa expondo as razões de utilidade pública deste estabelecimento e pelas quais pede que a proposta feita pelo governo visando a extinção deste mesmo conservatório seja modificada no sentido de permitir a continuidade do funcionamento desta instituição através do recurso a receitas próprias, no valor de 1.300\$000 reis relativas a emolumentos, e da diferença de 564\$800 reis suprida pelas quotizações do próprio Conservatório.	Sim O Conservatório Real de Lisboa é aqui visto como a continuação do Seminário da Patriarcal e do Conservatório de Música da Casa Pia, sendo que afirma que não tendo este último atingido os fins a que se propunha, desconnectou-se-o da Casa Pia e foram-lhe acrescentadas duas outras escolas. Note-se que esta parece ser uma posição oposta ao disposto pelo Regimento de 27 de Março de 1839, aonde o Conservatório de Música surge como um colégio à parte das três escolas (música, teatro e dança) previstas para fazerem parte do Conservatório Geral de Arte Dramática. Contudo, esta diferente posição, aqui

Lei de 16 de Novembro de 1841	274	19 de Novembro de 1841	Lei do Orçamento.	Sim	assumida, parece-me ser motivada por questões de retórica e de sobrevivência, procurando-se, desta forma, uma legitimação histórica para a continuação desta mesma instituição. Parte não oficial.
	23	27 de Janeiro de 1842	Convoca para o dia 30 de Junho de 1842 a Assembleia Geral para se proceder à eleição da Mesa da Assembleia Geral e dos Membros da Junta Administrativa na conformidade dos estatutos aprovados por Decreto de 24 de Maio de 1841.	Sim	
	72	28 de Março de 1842	Aviso relativo à abertura do segundo período de matrículas relativo ao ano lectivo de 1841-1842, o qual se iniciar-se-á no dia 5 de Abril de 1842 nos termos previstos pelo artigo 24.º do programa de estudos publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 282, de 27 de Novembro de 1840.	Sim	Parte não oficial.
Decreto de 26 de Novembro de 1842	281	28 de Novembro de 1842	Determina uma redução da quantia votada para o Conservatório Real de Lisboa pelo Decreto de 27 de Novembro de 1841, a qual passa a ser de 4.834\$000 réis.	Sim	
	47	24 de Fevereiro de 1843	Convocatória para a conferência do Conservatório Real de Lisboa, a realizar-se no dia 25 de Fevereiro de 1843, nos termos previstos pelo artigo 39.º dos seus estatutos.	Sim	
	70	24 de Março de 1843	Transfere a sessão plena que se devia realizar, nos termos previstos pelos estatutos do Conservatório Real de Lisboa, no dia 25 de Março de 1843, para o dia 27 de Março seguinte.	Sim	
	226	26 de Setembro de 1843	Anúncio de que no dia 26 de Setembro de 1843 terão início os exercícios públicos relativos ao ano lectivo de 1842-1843, sendo que as matrículas para o ano lectivo de 1843-1844, no Conservatório Real de Lisboa, terão início no dia 15 de Outubro de 1843.	Sim	O anúncio publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 233, de 4 de Outubro de 1843, altera o prazo aqui indicado para as respectivas matrículas. Parte não oficial.
	233	4 de Outubro de 1843	Altera para o dia 15 de Outubro de 1843 o prazo de matrículas relativo ao ano lectivo de 1843-1844 no Conservatório Real de Lisboa, modificando desta forma o anúncio relativo a este mesmo assunto publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 226, de 26 de Setembro de 1843. A abertura das respectivas aulas terá lugar no mesmo dia 15 de Outubro.	Sim	Parte não oficial.
	190	13 de Agosto de 1844	Convoca os sócios do Conservatório Real de Lisboa para uma sessão plena a realizar no dia 14 de Agosto de 1844 sobre a leitura	Sim	

			de pareceres das secções relativas a cinco dramas propostos a prémios, ao sorteamento dos júris relativos à adjudicação dos prémios dos alunos das três escolas do Conservatório Real de Lisboa nos próximos exercícios públicos, e à discussão de propostas e assuntos de importância para a Academia.		
Ofício de 13 de Agosto de 1844	191	14 de Agosto de 1844	Reduz para 4.000\$000 réis a despesa da Capela de música vocal na Sé de Lisboa.	Sim	
Decreto de 20 de Setembro de 1844	230	28 de Setembro de 1844	Decreto sobre a instrução pública.	Sim	Referido pelo artigo 17.º do Decreto de 29 de Dezembro de 1869.
	25	29 de Janeiro de 1845	Liszt, que teve a honra de tocar na Augusta Presença de Suas Majestades, recebeu da parte de Sua Majestade a Rainha, uma caixa de ouro com pedras, no valor de mais de um conto de reis.	Sim	Parte não oficial.
	158, 159 e 160	8, 9 e 10 de Julho de 1845	Aviso de abertura do concurso para provimento do lugar de professor proprietário da cadeira de instrumentos de latão da escola de música do Conservatório Real de Lisboa, por um prazo de oito dias e nos termos comunicados pelas portarias de 27 de Junho e de 3 de Julho de 1845.	Sim	Parte não oficial.
	167	18 de Julho de 1845	Participa que a prova pública do concurso para provimento da cadeira de instrumentos de latão da escola de música do Conservatório Real de Lisboa, ao qual são opositores João Gazul e Francisco António Norberto dos Santos Pinto, se realizará no próximo dia 20 de Julho de 1845.	Sim	Parte não oficial.
	194	19 de Agosto de 1845	Convoca os sócios do Conservatório Real de Lisboa para uma conferência geral a realizar no dia 20 de Agosto de 1845 com o fim de se proceder ao sorteio dos júris que têm de adjudicar os prémios aos alunos das três escolas do Conservatório nos termos previstos pelo artigo 92.º dos seus estatutos.	Sim	Parte não oficial.
	234	4 de Outubro de 1845	Convoca os sócios do Conservatório Real de Lisboa para uma sessão plena extraordinária a realizar no dia 6 de Outubro de 1845 e que terá por objecto o se dar conhecimento à Academia de um Diploma Régio que lhe é concernente, e tratar-se da admissão de peças dramáticas para a abertura definitiva do Teatro Nacional Dona Maria II.	Sim	Parte não oficial.
Carta de Lei de 30 de Janeiro de 1846	29	3 de Fevereiro de 1846	Regulamento para a administração dos teatros. Determina que a Escola de Declamação, criada pelo Decreto de 15 de Novembro de 1836 e regulada pelo Regulamento de 27 de Março de 1839 e Estatutos de 24 de Maio de 1841, seja estabelecida no Teatro Nacional Dona Maria Segunda, sendo esta reformada de forma a constar de um curso teórico, regido pelos antigos professores	Sim	

Decreto de 30 de Janeiro de 1846	29	3 de Fevereiro de 1846	do Conservatório Real de Lisboa, e por um curso prático, entregue a dois actores escolhidos pela Comissão Inspectorá deste mesmo teatro.	Sim	
	60	12 de Março de 1846	Regulamento para a administração dos teatros. Este transfere a competência da censura dramática da Academia do Conservatório Real de Lisboa para a alçada exclusiva do Inspector Geral dos Teatros.	Sim	
	60	12 de Março de 1846	O Conservatório Real de Lisboa apresenta o relatório relativo às produções dramáticas submetidas ao concurso mandado abrir pela régia portaria de 27 de Outubro de 1845.	Sim	
	60	12 de Março de 1846	O Conservatório Real de Lisboa informa de que das trinta e três produções dramáticas concorrentes, três foram aprovadas às provas públicas: «A véspera de um desafio», «O poder dos remorsos», e «O Magriço e os doze de Inglaterra», classificando os dois primeiros como dignos de prémio pelo seu mérito relativo, e o terceiro como de extraordinário merecimento absoluto e relativo, pelo que propõe que este seja levado à cena a quando da inauguração do Teatro Nacional Dona Maria II.	Sim	
	60	12 de Março de 1846	O secretário de estado dos negócios do reino confirma a escolha do drama intitulado «O Magriço e os doze de Inglaterra» para o espectáculo solene de inauguração do Teatro Dona Maria II.	Sim	
Decreto de 28 de Outubro de 1847	127	1 de Junho de 1846	Dois pareceres relativos ao concurso de sinfonias, publicados por decisão tomada em sessão plena de 20 de Março de 1846, e breve análise de três peças musicais que lhe foram submetidas a exame da secção de música e artes do Conservatório Real de Lisboa sob os n.ºs 76, 77 e 78.	Sim	Parte não oficial.
	263	6 de Novembro de 1847	Concede ao Teatro de Dona Maria II um subsídio anual no valor de seis contos de reis a ser pago em prestações mensais, aprovando os regulamentos relativos à polícia e disciplina do palco, e à leitura, censura e representação das peças dramáticas, os quais fazem parte integrante deste mesmo decreto.	Sim	
Decreto de 2 de Maio de 1848	117	18 de Maio de 1848	Alteração ao regulamento de 30 de Janeiro de 1846, relativo ao Teatro Dona Maria II.	Sim	
	219	17 de Setembro de 1849	Notícia sobre a presença de Suas Majestades nos Exercícios Públicos do Conservatório Real de Lisboa. Estes foram realizados no dia 15 de Setembro de 1849 no edifício do próprio Conservatório.	Sim	Parte não oficial.
Carta de Lei de 23 de Julho de 1850	177	30 de Julho de 1850	Concede os meios de se fazerem as despesas do Estado no ano económico de 1850 a 1851.	Sim	
Carta de Lei de 30 de Julho	185	8 de Agosto de	Autoriza o governo a pagar	Sim	

de 1850		1850	2.000\$000 réis ao empresário do Teatro de São Carlos.		
Decreto de 9 de Agosto de 1850	264	8 de Novembro de 1850	Distribui a despesa do Ministério dos Negócios do Reino no ano económico de 1850 a 1851.	Sim	
Decreto de 20 de Maio de 1851	120	23 de Maio de 1851	Concede perdão dos actos finais aos estudantes e manda cessar as lições deste ano lectivo nas escolas de ensino superior.	Sim	Referido em officio de 26 de Maio de 1851 (Cfr. IHE, lv. A115).
Decreto de 8 de Julho de 1851	167	18 de Julho de 1851	Regula o direito de propriedade literária.	Sim	Este decreto tem por base um projecto de lei sobre a propriedade literária apresentado às cortes pelo deputado João Baptista de Almeida Garrett em 1839, discutido e aprovado pela Câmara dos Deputados em 1841, e de novo discutido e aprovado por esta mesma Câmara de Deputados em 1851.
	28	2 de Fevereiro de 1852	Parecer da escola de música do Conservatório Real de Lisboa ao «Breve Tratado de Harmonia» de Rafael Coelho Machado.	Sim	
	212	8 de Setembro de 1852	Participa aos sócios do Conservatório Real de Lisboa que no dia 9 de Setembro de 1852 deve ter lugar a reunião visando o sorteio do júri para adjudicação dos prémios aos alunos da escola de música e da escola de dança nos próximos exercícios públicos.	Sim	
	227	25 de Setembro de 1852	Anúncio de que as matrículas para o ano lectivo de 1852-1853 no Conservatório Real de Lisboa decorrem entre os dias 1 e 20 de Outubro de 1852, devendo as aulas ter início no último dia previsto para as respectivas matrículas.	Sim	
Decreto de 22 de Setembro de 1853	226	26 de Setembro de 1853	Aprova o regulamento da administração dos teatros, criando junto do Ministério do Reino um corpo consultivo, denominado Conselho Dramático, o qual auxiliará o referido ministério na inspecção das artes cénicas e em promover o seu progresso. Determina ainda que a propriedade das produções dramáticas é regulada pelo título segundo do Decreto de 8 de Julho de 1851, ficando a censura dramática sujeita a um regulamento especial.	Sim	Altera e amplia os regulamentos de 30 de Janeiro de 1846 e de 2 de Maio de 1848.
	235	6 de Outubro de 1853	Anúncio de que as matrículas para o ano lectivo de 1853-1854 no Conservatório Real de Lisboa decorrem entre os dias 15 e 31 de Outubro de 1853, devendo as aulas ter início no dia 3 de Novembro seguinte.	Sim	
	67	21 de Março de 1854	Aprova o programa para a adjudicação da empresa do teatro de São Carlos de Lisboa nas três épocas de 1854-1855, 1855-1856 e 1856-1857. Determina que em igualdade de circunstâncias sejam preferidos para as companhias de canto e de baile, e para a orquestra e banda de música militar, os alunos do Conservatório Real de Lisboa que estiverem	Sim	

			devidamente habilitados e que para tal forem indicados pelo Inspector Geral dos Teatros.	
	67	21 de Março de 1854	Abre por um prazo de trinta dias o concurso para a adjudicação da empresa do real teatro de São Carlos, em Lisboa, pelas épocas teatrais de 1854-1855, 1855-1856 e 1856-1857.	Sim
	234	5 de Outubro de 1854	Anúncio de que as matrículas para o ano lectivo de 1854-1855 no Conservatório Real de Lisboa decorrem entre os dias 15 e 31 de Outubro de 1854, devendo as aulas ter início no dia de 3 de Novembro seguinte.	Sim
Decreto de 16 de Janeiro de 1856	43	20 de Fevereiro de 1856	Regula a censura teatral.	Sim
Carta de Lei de 7 de Fevereiro de 1859	37	12 de Fevereiro de 1859	Equipara o ordenado do professor de música do Liceu Nacional de Coimbra ao dos outros professores proprietários do mesmo liceu.	Sim
Portaria de 2 de Novembro de 1859	10	11 de Novembro de 1859	Para que os Chefes dos estabelecimentos literários e científicos enviem até ao fim de Setembro os mapas estatísticos da sua administração literária, científica e económica nos termos já previstos pelos Decretos de 25 de Fevereiro de 1841 e 1 de Novembro de 1845, e pelas Portarias de 6 de Agosto de 1845 e de 30 de Julho de 1855.	Sim
	222	28 de Setembro de 1860	Edital relativo à abertura das matrículas, para o ano lectivo de 1860-1861, nos três termos da escola de música e para a escola de dança do Conservatório Real de Lisboa, as quais decorreram entre os dias 1 e 15 de Outubro de 1860, data em que as aulas das referidas escolas deverão ter abertura.	Sim
Decreto de 4 de Outubro de 1860	234	12 de Outubro de 1860	Aprova o regulamento da administração dos teatros.	Sim
	65	21 de Março de 1861	José Theodoro Hygino da Silva, professor da cadeira de rudimentos do Conservatório Real de Lisboa, agraciado com o aumento da terça parte do seu ordenado por Decreto de 14 de Março de 1861.	Sim
	80	11 de Abril de 1861	Torna público as datas referentes aos exercícios públicos dos opositores às cadeiras de violoncelo e contrabaixo, e de instrumentos de latão, a realizar respectivamente a 14 e a 21 de Abril de 1861.	Sim Na cadeira de violoncelo e de contrabaixo é opositor a concurso Guilherme António Cossoul; na cadeira de instrumentos de latão são opositores Ernesto Victor Wagner e João Gazul.
	89	22 de Abril de 1861	Guilherme Cossoul, nomeado professor da cadeira de rabecão grande e pequeno do Conservatório Real de Lisboa por Decreto de 18 de Abril de 1861.	Sim
	124	4 de Junho de 1861	Ernesto Victor Wagner, nomeado professor da cadeira de instrumentos de latão do Conservatório Real de Lisboa por Decreto de 18 de Abril de 1861.	Sim
	150	9 de Julho de 1861	António Porto, professor da aula de canto do Conservatório Real de Lisboa, jubilado com o orde-	Sim

Carta de Lei de 17 de Setembro de 1861	215	24 de Setembro de 1861	nado inteiro e sem exercício, por Decreto de 3 de Julho de 1861.	Sim	
	259	14 de Novembro de 1861	Autoriza o governo a reorganizar a escola de declamação no Conservatório Real de Lisboa sob o título de escola da arte dramática.	Sim	
	268	25 de Novembro de 1861	Por ordem de sua ex. ^a o sr. conde do Farrobo, vice-presidente do Conservatório Real de Lisboa, são convidados todos os empregados, professores e alunos deste estabelecimento a comparecerem no dia 16 de Novembro de 1861 a fim de acompanharem o presépio funeral de Sua Majestade El-Rei o senhor D. Pedro V.	Sim	
Decreto de 24 de Novembro de 1861	268	25 de Novembro de 1861	Nomeia os seguintes delegados da Inspeção Geral dos Teatros: Agostinho Duarte Pinheiro e Silva para o distrito de Aveiro, Francisco Soares Franco Júnior para o distrito da Guarda, José Barbosa de Carvalho para o distrito de Viseu, José Afonso Espigueira para o distrito de Viana do Castelo, Julião Casimiro Ferreira para o distrito de Santarém, e Olympio Nicolau Ruy Fernandes para o distrito de Coimbra, tendo todos eles sido nomeados por Decreto de 21 de Novembro de 1861.	Sim	
	279	7 de Dezembro de 1861	Aprova o regulamento da escola de arte dramática, a qual ministra um curso de três anos constituído por dois ramos da ordem dramática: declamação e arte dramática.	Sim	Cada professor é obrigado a dar três lições semanais com a duração de duas horas cada, sendo que os professores desta escola são equiparados para todos os efeitos aos professores da instrução secundária.
Portaria de 24 de Novembro de 1861	279	7 de Dezembro de 1861	Ordena que não sejam admitidos a fazer parte do quadro extraordinário do teatro de Dona Maria II senão os alunos da escola de arte dramática compreendidos no artigo 34.º do Decreto de 21 de Dezembro de 1861, excepto no caso de merecimento extraordinário.	Sim	
	144	2 de Julho de 1864	José Theodoro Hygino da Silva, professor da cadeira de rudimentos do Conservatório Real de Lisboa, agraciado por Decreto de 23 de Junho de 1864 com a jubilação pura e simples, ficando sem efeito o Decreto de 14 de Março de 1861 pelo qual lhe foi concedido um aumento de um terço do seu ordenado.	Sim	
	178	10 de Agosto de 1865	Edital do Conservatório Real de Lisboa informando que se encontram abertas as matrículas, para o ano lectivo de 1865-1866, até ao dia 30 de Setembro, tendo as aulas prevista a sua abertura no dia 5 de Outubro seguinte.	Sim	Todas as quartas feiras e sabbados de cada semana do mez de setembro, pela dez horas da manhã se reunirão os conselhos das respectivas escolas, a fim de informar os requerimentos que para isso lhes forem enviados, examinar os individuos que, não sendo alumnos pretenderem ser admittidos. As habilitações exigidas para a admissão na escola de arte dramatica são: saber ler e escrever, e ser dotado de

				<p>qualidades físicas indispensáveis para o exercício da mesma arte.</p> <p>(...).</p> <p>Na escola de música são exigidas as habilitações seguintes:</p> <p>1.º Termo – aulas de rudimentos, ler, escrever e contar.</p> <p>2.º Termo – aulas de canto e instrumentos, as mesmas habilitações e conhecimento das línguas latinas, francesa e italiana.</p> <p>3.º Termo – harmonia, melodia e instrumentação, contraponto e alta composição, conhecimento das línguas acima referidas.</p> <p>As habilitações exigidas para a escola de dança são: qualidades físicas próprias para exercitar aquela arte.</p>	
	195	31 de Agosto de 1865	Relação de alunos das escolas de arte dramática e de música do Conservatório Real de Lisboa que efectuaram exame no ano lectivo de 1864-1865.	Sim	
Portaria de 27 de Maio de 1868	128	6 de Junho de 1868	Regulamenta a constituição do júri para os concursos das cadeiras vagas de flauta e rabeça do Conservatório Real de Lisboa.	Sim	
Carta de Lei de 9 de Setembro de 1868	206	12 de Setembro de 1868	Autoriza o governo a fazer no pessoal e material dos serviços públicos as simplificações e reduções possíveis.	Sim	
Decreto de 31 de Dezembro de 1868	9	13 de Janeiro de 1869	Reforma da instrução pública, compreendendo: a instrução primária, a secundária e superior, o conservatório real de Lisboa, as academias de belas artes, o curso superior de letras e as bibliotecas públicas.	Sim	Ver rectificação publicada no <i>Diário do Governo</i> n.º 11, de 15 de Janeiro de 1869.
	11	15 de Janeiro de 1869	Publicação rectificadora do Decreto de 31 de Dezembro de 1868, publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 9, de 13 de Janeiro de 1869.	Sim	
Portaria de 6 de Março de 1869	56	12 de Março de 1869	Determina que os alunos do Conservatório Real de Lisboa, habilitados com a aprovação plena em todas as cadeiras do curso de arte dramática, possam ser admitidos a provas públicas em qualquer teatro da capital.	Sim	
Portaria de 17 de Março de 1869	66	24 de Março de 1869	Determina que enquanto o número de professores vitalícios na efectividade da regência de aulas de música do Conservatório Real de Lisboa não for superior a metade do número total das respectivas cadeiras, sejam provisoriamente chamados a tomar parte no conselho da escola os professores que tiverem nomeação quinquenal nos termos previstos pelo Decreto de 31 de Dezembro de 1868.	Sim	
Carta de Lei de 23 de Agosto de 1869	190	24 de Agosto de 1869	Autoriza o governo a cobrar os rendimentos públicos e aplica-os às despesas correntes, e a organi-	Sim	

Decreto de 14 de Dezembro de 1869	292	23 de Dezembro de 1869	zar os quadros das repartições simplificando o serviço e reduzindo a despesa.	Sim	Extingue, entre outros, o lugar de substituto da escola de declamação do Conservatório Real de Lisboa.
Decreto de 29 de Dezembro de 1869	2	4 de Janeiro de 1870	Extingue os lugares de lentes substitutos extraordinários, para cujo serviço ficam em vigor os decretos que neste se citam, e extingue dois lugares de demonstradores.	Sim	Extingue a Inspeção Geral dos Teatros e reforma o Conservatório Real de Lisboa.
	9	12 de Janeiro de 1872	Mapa estatístico das aulas do Conservatório Real de Lisboa no ano lectivo de 1870-1871.	Sim	
	129	11 de Junho de 1872	Aviso acerca da época de exames, no ano lectivo de 1871-1872, do Conservatório Real de Lisboa.	Sim	
	79	8 de Abril de 1873	Mapa estatístico do movimento das aulas do Conservatório Real de Lisboa durante o ano lectivo de 1871-1872.	Sim	
	127	6 de Junho de 1873	Aviso acerca da época e condições dos exames do Conservatório Real de Lisboa no ano lectivo de 1872-1873.	Sim	
	42	24 de Fevereiro de 1874	Mapa estatístico das aulas e exames no Conservatório Real de Lisboa com referência ao ano lectivo de 1872-1873.	Sim	
	105	12 de Maio de 1875	Mapas estatísticos das aulas e exames no Conservatório Real de Lisboa e na Academia Real de Belas Artes do Porto, no ano lectivo de 1873-1874.	Sim	
	61	17 de Março de 1876	Mapa estatístico das aulas e exames no Conservatório Real de Lisboa durante o ano lectivo de 1874-1875.	Sim	
Carta de Lei de 16 de Maio de 1878	282	14 de Dezembro de 1876	Mapa estatístico das aulas e exames do Conservatório Real de Lisboa no ano lectivo de 1875-1876.	Sim	
	113	20 de Maio de 1878	Dá ao governo a faculdade de nomear de entre os sócios da Academia Real da Ciências, ou de qualquer outra corporação literária, o Director do Conservatório Real de Lisboa, impondo a este a obrigação de residir dentro do edifício. Revoga os termos do artigo 8.º do Decreto, com força de lei, de 29 de Dezembro de 1869.	Sim	
Portaria de 19 de Julho de 1879	162	22 de Julho de 1879	Determina que o director do Conservatório Real de Lisboa deve juntar, ao relatório anual enviado ao Governo, as propostas que julgar necessárias para reformar os estudos e melhorar o serviço deste estabelecimento de ensino.	Sim	
	13	17 de Janeiro de 1880	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos 604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	
	105	11 de Maio de 1880	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos	Sim	

	143	28 de Junho de 1880	604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	
	179, 180 e 181	10, 11 e 12 de Agosto de 1880	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos 604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	Determina que na certidão de baptismo deve vir expressa a profissão do pai de forma a "...no fim do anno lectivo se poder apurar quaes as classes da sociedade a que o ensino do conservatorio mais directamente aproveita."
	19	26 de Janeiro de 1881	Anúncio sobre as condições e prazos de matrícula no Conservatório Real de Lisboa durante o ano lectivo de 1880-1881.	Sim	
	66	24 de Março de 1881	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos 604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	
	88	22 de Abril de 1881	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos 604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	
	131, 132 e 133	12, 14 e 15 de Junho de 1882	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos 604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	
	179, 182 e 184	11, 16 e 18 de Agosto de 1882	Anuncio de que os exames, no Conservatório Real de Lisboa, principiam em 1 de Agosto.	Sim	
	181, 182 e 183	12, 13 e 14 de Agosto de 1884	Anúncio da abertura das matrículas, no Conservatório Real de Lisboa, para o ano lectivo de 1882-1883.	Sim	
	182	13 de Agosto de 1884	Abertura das matrículas, no Conservatório Real de Lisboa, para o ano lectivo de 1884-1885.	Sim	
	218, 219 e 220	25, 26 e 27 de Setembro de 1884	Registos para garantia da propriedade artística e literária efectuados no Conservatório Real de Lisboa nos termos dos artigos 604.º e 605.º do Código Civil.	Sim	
	229	8 de Outubro de 1884	Matrículas para exames de alunos que não frequentaram o Conservatório Real de Lisboa.	Sim	
	136, 141 e 142	22 e 30 de Junho e 1 de Julho de 1887	Exames do Conservatório Real de Lisboa.	Sim	
	182, 186 e 188	18, 22 e 25 de Agosto de 1887	Exames do Conservatório Real de Lisboa.	Sim	
Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887	194	1 de Setembro de 1887	Abertura de matrículas, no Conservatório Real de Lisboa, para o ano lectivo de 1887-1888.	Sim	
	284	12 de Dezembro de 1888	Autoriza o Governo a reformar o Conservatório Real de Lisboa, desenvolvendo e regulando melhor o ensino da música, ao mesmo tempo que autoriza a suprimir ou a transformar a sua Escola de Arte Dramática, e a estabelecer propinas de exame e matrícula.	Sim	
Decreto de 6 de Dezembro de 1888	111, 114 e 118	11, 21 e 25 de Maio de 1889	Aprova o regulamento do Conservatório Real de Lisboa nos termos da autorização conferida pela Carta de Lei de 25 de Agosto de 1887.	Sim	
			Exames de alunos sem frequência do Conservatório Real de	Sim	

			Lisboa.	
	133	14 de Junho de 1889	Assinatura do termo de matrícula dos exames sem frequência do Conservatório Real de Lisboa.	Sim
Decreto de 20 de Março de 1890	68	26 de Março de 1890	Aprova o regulamento geral do Conservatório Real de Lisboa segundo os termos previstos pelo § único do artigo 28.º do Decreto de 6 de Dezembro de 1888.	Sim
Portaria de 23 de Junho de 1897	139	26 de Junho de 1897	Determina os dias em que devem ter lugar os exames dos alunos dos cursos distritais de habilitação para o magistério primário, os dos candidatos externos e os de instrução primária elementar.	Sim Referida relativamente à admissão a exame no 1.º ano do curso obrigatório do Conservatório Real de Lisboa (Cfr. IHE, lv. A1113: fl. 100, frente).
	152	13 de Julho de 1897	Lista das obras destinadas ao ensino primário, elementar, complementar e normal, apresentadas em concurso, as quais foram examinadas e julgadas pela respectiva comissão.	Sim
Portaria de 20 de Setembro de 1897	212	21 de Setembro de 1897	Aprova a proposta emitida pela comissão encarregada do exame dos livros destinados ao ensino normal, complementar e elementar, e manda adoptar para o ensino os livros que foram preferidos e designados na relação inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 152, de 13 de Julho de 1897.	Sim Não sendo aprovada nenhuma obra destinada ao ensino da língua francesa, existe a dispensa provisória do disposto no artigo 18.º do Decreto de 20 de Março de 1890, dado que este obriga a que, para a matrícula em qualquer um dos cursos complementares do Conservatório Real de Lisboa, seja apresentada “certidão que mostre ter o alumno feito exame da lingua franceza em qualquer liceu nacional ou central” (Cfr. IHE, lv. A1112: fl. 48, frente).
Decreto de 13 de Janeiro de 1898	14	19 de Janeiro de 1898	Reforma o Conservatório Real de Lisboa.	Sim
Decreto de 28 de Julho de 1898	171	5 de Agosto de 1898	Aprova o regulamento interno do Conservatório Real de Lisboa, segundo os termos previstos pelo artigo 33.º do Decreto de 13 de Janeiro de 1898, para ter execução a partir do ano lectivo de 1898-1899.	Sim
Decreto de 24 de Outubro de 1901	242	26 de Outubro de 1901	Reorganização do Conservatório Real de Lisboa.	Sim O artigo 29.º deste decreto determina que “são unicamente admitidos á frequência dos cursos superiores de piano, rabeca e violoncello, do curso de canto theatral, e do curso de contra-ponto, fuga e composição, mediante concurso previo, conforme for determinado no regulamento, os alumnos do Conservatorio e os alumnos estranhos que tenham respectivamente carta do curso geral d’aquelles instrumentos, do curso de canto individual e colectivo, e do curso de harmonia.”
Decreto de 22 de Novembro de 1901	267	26 de Novembro de 1901	Aprova o regulamento do Conservatório Real de Lisboa.	Sim
	114	22 de Maio de 1906	Por portaria de 29 de Março é reintegrado no lugar de vogal do conselho de arte dramática, que desempenhará cumulativamente com o cargo de comissário régio	Sim

			junto do Teatro D. Maria II, Júlio Dantas, sendo Henrique Moreira de Mendonça Corte Real exonerado	
	273	1 de Dezembro de 1908	Anuncio e programa do concurso para provimento do lugar de professor da parte teórica do ensino de arte dramática do Conservatório Real de Lisboa.	Sim
Portaria de 30 de Dezembro de 1908	1	2 de Janeiro de 1909	Aprova o regulamento e os programas do concurso às pensões de estudo das artes musical e dramática no Conservatório Real de Lisboa.	Sim
	13	18 de Janeiro de 1909	Edital do Conservatório Real de Lisboa com a constituição do júri do concurso para provimento da vaga de professor da parte teórica do ensino da arte dramática.	Sim É único concorrente Júlio Dantas.
	17	23 de Janeiro de 1909	Edital do Conservatório Real de Lisboa informando que, por motivo de doença do único concorrente ao lugar de professor da parte teórica do ensino de arte dramática neste Conservatório, Júlio Dantas, é transferido para o dia 28 de Janeiro, às duas horas da tarde, as provas deste mesmo concurso.	Sim
Decreto de 22 de Maio de 1911	121	25 de Maio de 1911	Aprova a lei orgânica da Escola da Arte de Representar.	Sim
	196	23 de Agosto de 1911	Provimento de um lugar de professor da 5. ^a cadeira e dois da 7. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar.	Sim São nomeados, ao abrigo do disposto no § 2.º do artigo 15.º e do artigo 17.º do Decreto de 22 de Maio de 1911, os seguintes professores da Escola da Arte de Representar: António Pinheiro (5. ^a cadeira), Augusto Rosa (7. ^a cadeira) e Lucinda Simões (7. ^a cadeira).
	246	21 de Outubro de 1911	Programas dos concursos a prémio do 3.º ano do curso da Escola da Arte de Representar.	Sim
	12	15 de Janeiro de 1912	Provimento do lugar de professor da 1. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar.	Sim Nomeia para o lugar de professor da 1. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar o professor do 2.º grupo do Liceu de Passos Manuel, Alberto Ferreira Vidal.
	38	15 de Fevereiro de 1912	Jaime Rodrigues da Silva e Manuel Rodrigues Guimarães, respectivamente amanuense e contínuo do quadro do Conservatório de Lisboa, transferidos para a Escola da Arte de Representar.	Sim
	52	4 de Março de 1912	Anúncio e programas do concurso de provimento da 3. ^a , 7. ^a e 8. ^a cadeiras da Escola da Arte de Representar.	Sim
	54	6 de Março de 1912	Rectificação ao programa do concurso para lugares de professores da 3. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 52, de 4 de Março de 1912.	Sim
Decreto de 30 de Março de 1912	77	2 de Abril de 1912	Autoriza o governo a prorrogar por mais cinco anos a concessão feita, à Academia de Amadores de Música, do uso do salão do Conservatório de Lisboa, para	Sim

			nele realizar os seus concertos e respectivos ensaios.		
	90	17 de Abril de 1912	Aviso acerca do concurso para provimento da 3. ^a e 8. ^a cadeiras da Escola da Arte de Representar.	Sim	Relativo a documentos em falta por parte de dois dos concorrentes a este concurso de provimento.
	118	21 de Maio de 1912	Júlio Dantas nomeado, por portaria de 15 de Maio de 1912, inspector das Bibliotecas Eruditas e Arquivos.	Sim	
	122	25 de Maio de 1912	Licença sem vencimento de sessenta dias concedida a Joaquim Tomás Del-Negro, professor do Conservatório de Lisboa.	Sim	
	141	18 de Junho de 1912	Honorato de Gouveia, nomeado para o lugar de servente da Escola da Arte de Representar.	Sim	
	142	19 de Junho de 1912	Portaria de 21 de Maio, provendo interinamente o lugar de professora da 7. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, curso feminino.	Sim	Nomeia, interinamente, a actriz Lucinda do Carmo para reger a 7. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, curso feminino.
	142	19 de Junho de 1912	Portaria de 6 de Junho, provendo interinamente o lugar de professor da 7. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, curso masculino.	Sim	Nomeia, interinamente, o actor António Augusto de Chaby Pinheiro para reger a 7. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, curso masculino.
Decreto de 12 de Outubro de 1912	241	14 de Outubro de 1912	Mantém, à Sociedade Artística do Teatro Nacional Almeida Garrett, a concessão desse teatro e do respectivo material. Estabelece a organização dos quadros e serviços do mesmo.	Sim	
	242	15 de Outubro de 1912	Edital acerca dos concursos para provimento da 3. ^a e 8. ^a cadeiras da Escola da Arte de Representar.	Sim	Indica os vogais do júri para as provas dos concursos de provimento dos lugares de professores da 3. ^a e 8. ^a cadeiras da Escola da Arte de Representar.
	49	1 de Março de 1913	Augusto de Castro Sampaio Corte Real, professor da 8. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, nomeado Secretário da mesma Escola.	Sim	
	56	10 de Março de 1913	José Hipólito Raposo, professor da 3. ^a cadeira da Escola da Arte de Representar, nomeado para substituir, desde o dia 22 de Janeiro, o professor da 1. ^a cadeira, Alberto Ferreira Vidal, que está exercendo o lugar de governador civil do distrito de Aveiro.	Sim	
	15	19 de Janeiro de 1914	II Portaria de 16 de Janeiro, mandando proceder a um inquérito acerca da maneira por que decorreram as provas do concurso realizado para pensionistas de música no estrangeiro e da forma por que é administrado o ensino na Escola de Música do Conservatório de Lisboa.	Sim	Nomeação do Senador Dr. José Maria de Pádua com o fim de inquirir a forma como decorreram as provas do concurso para pensionistas de música no estrangeiro, e sobre a forma como é ministrado o ensino na Escola de Música do Conservatório de Lisboa, dado as diversas reclamações e afirmações vindas a público na sequência da realização das referidas provas do concurso.
	116	20 de Maio de 1914	II Decreto de 19 de Maio criando uma cadeira de pintura cenográfica e de decoração teatral, mandando organizar o respectivo ensino em conformidade do	Sim	Esta cadeira é leccionada no salão grande de pintura do Teatro Nacional Almeida Garrett sob fiscalização da Escola da Arte de Representar.

				programa constante do mesmo decreto e provendo o lugar de professor da referida cadeira.		sentar. É nomeado, a título gratuito, para leccionar esta cadeira, o pintor e cenógrafo Augusto Pina.
		143	22 de Junho de 1914	II Louva os directores das Escolas de Arte de Representar e de Música e demais pessoas que tomaram parte nas sessões de arte realizadas no Conservatório de Lisboa e no Teatro Nacional de Almeida Garrett.	Sim	
Decreto n.º 625		109	4 de Julho de 1914	I Determina que a administração económica do Conservatório de Lisboa e da Escola da Arte de Representar seja feita localmente por um Conselho Administrativo.	Sim	
Decreto n.º 697		128	29 de Julho de 1914	I Introduce alterações ao Decreto de 12 de Outubro de 1912 que organizou a administração e o regime de funcionamento do Teatro Nacional Almeida Garrett.	Sim	
Decreto n.º 737		135	6 de Agosto de 1914	I Organiza na Escola da Arte de Representar o ensino da indumentária prática teatral.	Sim	
		211	9 de Setembro de 1914	II Aviso relativo aos prazos e documentos necessários à realização de matrícula no 1.º ano da Escola da Arte de Representar.	Sim	
Decreto n.º 874		169	17 de Setembro de 1914	I Regula os serviços do ensino de pintura cenográfica e decoração teatral, criado na Escola da Arte de Representar.	Sim	
		270	18 de Novembro de 1914	II Provimento definitivo da actriz Lucinda do Carmo no lugar de professora da 7.ª cadeira da Escola da Arte de Representar, a qual tinha sido nomeada interinamente por portaria de 21 de Maio de 1912.	Sim	
		272	20 de Novembro de 1914	II Despachos e declarações acerca de despachos pela Repartição de Instrução Artística sobre o movimento de pessoal.	Sim	Visto do Conselho Superior da Administração Financeira do Estado relativo ao provimento definitivo da actriz Lucinda do Carmo como professora da 7.ª cadeira da Escola da Arte de Representar.
		272	20 de Novembro de 1914	II Portaria de 7 de Novembro, aprovando a escolha feita, pelo conselho escolar da Escola da Arte de Representar, de quatro alunos da referida escola para fazerem parte do quadro de pensionistas do Teatro Nacional em 1914-1915.	Sim	
Decreto n.º 1227		246	30 de Dezembro de 1914	I Regulamenta o regime dos concursos para a admissão ao curso superior de piano.	Sim	Artigo único. Os concursos de admissão ao curso superior de piano consistirão na execução de um trecho escolhido no próprio dia da prova, concedendo-se aos candidatos, para o estudo da peça designada, apenas o tempo que o júri considere suficiente para a sua decifração e interpretação.
		105	7 de Maio de 1915	II Portaria de 6 de Maio, nomeando uma comissão para elaborar um projecto de reforma do ensino musical superior, médio e elementar.	Sim	São membros desta comissão: Viana da Mota (presidente), Oscar da Silva, Bernardo Valentim Moreira de Sá, Michel Angelo Lambertini, José de Pádua,

						António Jóice, Augusto de Oliveira Machado, João Eduardo da Mata Júnior, Tomás Borba, e Joaquim Ribeiro de Carvalho (secretário). São objectivos expressos desta comissão o "...desenvolver o ensino oficial da música, de maneira a torná-lo mais completo e intensivo no seu grau superior, e mais geral e acessível nos seus cursos secundário e elementar".
Decreto n.º 1681	122	28 de Junho de 1915	I	Cria no edifício do Conservatório de Lisboa um museu de música e de teatro, sob a designação de Museu do Conservatório.	Sim	
Decreto n.º 1956	207	13 de Outubro de 1915	I	Aprova o regulamento relativo à atribuição de bolsas de estudos musicais em anexo a este mesmo decreto.	Sim	Este decreto institui na escola de música do Conservatório de Lisboa bolsas de estudos musicais "...destinadas a subsidiar estudantes pobres e de comprovado mérito". A atribuição destas bolsas, e sua administração, compete ao Conselho Administrativo criado pelo Decreto n.º 625, de 4 de Julho de 1914.
	250	28 de Outubro de 1915	II	Decreto provendo interinamente dois lugares de professor da escola de música do Conservatório de Lisboa em virtude da licença sem vencimento concedida ao professor de 1.ª classe desta escola, Alexandre Rey Colaço.	Sim	Nomeia interinamente, enquanto durar a licença concedida ao professor Alexandre Rey Colaço, o professor auxiliar da escola de música do Conservatório de Lisboa, Marcos Garin, para o lugar de professor de 1.ª classe de piano, e para o lugar vago de professor auxiliar de piano, nomeia interinamente a professora de ensino particular de piano, Angélique de Beer Lomelino.
Decreto n.º 2373	86	5 de Maio de 1916	I	Manda encerrar as aulas em 10 de Maio para os alunos de todos os estabelecimentos dependentes do Ministério de Instrução Pública que tenham sido, ou sejam, até à data referida, convocados para preparação militar.	Sim	Este decreto é referido num termo de matrícula da Escola da Arte de Representar relativo ao ano lectivo de 1915-1916.
Decreto n.º 2710	218	28 de Outubro de 1916	I	Cria uma classe de leitura de partituras na escola de música do Conservatório de Lisboa.	Sim	
Decreto n.º 2711	218	28 de Outubro de 1916	I	Altera a redacção do § único do artigo 59.º do regulamento da Escola de Música do Conservatório de Lisboa aprovado pelo Decreto de 22 de Novembro de 1901.	Sim	
Decreto n.º 3091	60	17 de Abril de 1917	I	Insera todas as disposições existentes sobre o ensino secundário e modifica a regulamentação de algumas dessas mesmas disposições.	Sim	Este decreto aprova o regulamento de 17 de Abril de 1917 referido pelo Decreto n.º 3552, de 15 de Novembro de 1917.
Decreto n.º 3213	103	27 de Junho de 1917	I	Regula a cedência do salão e dos instrumentos do Conservatório de Lisboa aos professores das escolas de música e de arte de representar daquele estabelecimento, para audições ou concertos promovidos pelos mesmos.	Sim	
Decreto n.º 3552	199	15 de Novembro	I	Determina que se possam efec-	Sim	

		bro de 1917		tuar na Escola da Arte de Representar exames singulares de francês como habilitação exigida para a matrícula no 2.º ano da mesma escola e inserindo mais disposições relativas ao mesmo assunto.		
Decreto n.º 3725	2	3 de Janeiro de 1918	I	Altera o disposto no n.º 4 do artigo 46.º do Decreto de 24 de Outubro de 1901, acerca dos documentos a apresentar para a concessão do diploma de professor particular de ensino musical.	Sim	O seu artigo 1.º determina que para a concessão do diploma de professor particular de rudimentos seja necessário acrescentar, além dos documentos constantes nos n.ºs 1.º, 2.º e 3.º do artigo 46.º do Decreto de 24 de Outubro de 1901, a carta do curso completo de harmonia, com a classificação mínima de 12 Valores.
	25	30 de Janeiro de 1918	II	Portarias nomeando várias comissões encarregadas de promover uma revisão a todos os graus e a todos os serviços do ensino público; inserindo as normas de trabalho das mesmas comissões; e nomeando a Comissão Central encarregada de coordenar e unificar as propostas apresentadas pelas referidas comissões.	Sim	Estas portarias têm como data de assinatura o dia de 21 de Janeiro de 1918, nomeando, como comissão encarregue de promover a revisão do ensino artístico, as seguintes individualidades: António Arroio (Presidente), José Viana da Mota, Michel Angelo Lambertini, Alexandre Rey Colaço, António Teixeira Lopes, Joaquim de Vasconcelos, António Augusto Gonçalves, José Hipólito Raposo (Secretário), e Augusto Sampaio Corte Real.
Decreto n.º 5546	97	9 de Maio de 1919	I	Reestrutura o Conservatório de Lisboa, o qual se passa a designar de Conservatório Nacional de Música.	Sim	
Decreto n.º 5695	98	10 de Maio de 1919	I	Fixa os vencimentos dos funcionários dos Conselhos de Arte e Arqueologia, das Escolas de Ensino Artístico e dos Museus de Arte.	Sim	9.º Suplemento.
Decreto n.º 5787-B	98	10 de Maio de 1919	I	Insera a reorganização do ensino primário, extinguindo o exame de instrução primária.	Sim	18.º Suplemento.
Decreto n.º 6129	195	25 de Setembro de 1919	I	Aprova o regulamento do Conservatório Nacional de Música segundo os termos previstos pelo artigo 37.º do Decreto n.º 5546, de 9 de Maio de 1919.	Sim	
Decreto n.º 7694	176	30 de Agosto de 1921	I	Determina que seja realizado um exame de admissão, em harmonia com os programas do 4.º ano do ensino primário, ao Conservatório Nacional de Música, substituindo assim o exame de instrução primária extinto pelo Decreto n.º 5787-B, de 10 de Maio de 1921.	Sim	
Decreto n.º 7763	217	31 de Outubro de 1921	I	Determina que os exames de admissão à Escola da Arte de Representar se realizem perante um júri nomeado sob proposta do respectivo Conselho Escolar e de harmonia com os programas da 4.ª classe do ensino primário.	Sim	
Decreto n.º 7855	242	30 de Novembro de 1921	I	Aplica ao pagamento das despesas dos serviços públicos, relativas ao ano de 1921-1922, mais dois duodécimos, referentes aos meses de Dezembro e Janeiro, do	Sim	Suplemento.

				total das dotações de cada um dos Ministérios constantes das propostas orçamentais para o referido ano; elevando os subsídios às Juntas Escolares e à Sociedade Promotora das Escolas, e incorporando no Boletim do Ministério da Instrução Pública a revista relativa a assuntos musicais que até agora estava a cargo do Conservatório Nacional de Música.	
Decreto n.º 7961	2	5 de Janeiro de 1922	I	Estabelece as condições de admissão ao curso especial de piano e harmonia para o magistério nas Escolas Primárias Superiores das classes de música e canto coral.	Sim Artigo 1.º A cultura geral dos candidatos ao magistério, das disciplinas de música e canto coral, da secção geral das escolas primárias superiores, será adquirida nos cursos elementares de piano e composição do Conservatório Nacional de Música. Art. 2.º Para os fins do artigo anterior é autorizada a respectiva matrícula sem dependência de idade. Art. 3.º Fica revogada a legislação em contrário.
	3	4 de Janeiro de 1923	I	Programas para o ensino das disciplinas no Conservatório Nacional de Música.	Sim
Decreto n.º 8631	28	9 de Fevereiro de 1923	I	Permite aos diplomados com o curso do Conservatório ao abrigo do Decreto de 24 de Outubro de 1901 a respectiva inscrição como professores particulares do ensino musical, sem dependência do prazo a que se refere o artigo 111.º do Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919.	Sim
Decreto n.º 9584	78	9 de Abril de 1924	I	Determina que a inspecção superior de todos os teatros e espectáculos seja exercida pelo Ministério da Instrução Pública, por intermédio da Direcção Geral de Belas Artes e seus delegados. Extingue a comissão de censura teatral. Regula a constituição do Conselho Teatral.	Sim No <i>Diário do Governo</i> n.º 84, de 16 de Abril de 1924, é publicada uma rectificação ao artigo 9.º deste mesmo decreto.
Decreto n.º 9593	82	14 de Abril de 1924	I	Actualiza as quantias relativas a propinas de matrícula e inscrição nas diferentes escolas dependentes do Ministério da Instrução Pública, bem como as referentes a indemnizações por trabalhos práticos e diversos emolumentos.	Sim
	84	16 de Abril de 1924	I	Nova publicação, rectificadora, do artigo 9.º do Decreto n.º 9584, de 9 de Abril de 1924.	Sim
Decreto n.º 9698	111	20 de Maio de 1924	I	Eleva a importância do aluguer do salão do Conservatório Nacional de Música.	Sim O seu artigo 1.º determina a elevação para 200\$00 a importância do aluguer do Salão do Conservatório, a que se refere o art. 58.º do Decreto de 24 de Outubro de 1901.
Decreto n.º 9764	124	4 de Junho de 1924	I	Obriga os artistas dramáticos portugueses e todos os artistas congéneres estrangeiros que exerçam a sua profissão em Portugal, a possuírem um documento de licença passado pela	Sim

				Inspeção Geral dos Teatros, sem a apresentação do qual nenhuma autoridade poderá visar cartazes ou autorizar espectáculos em que esses artistas figurem.		
	178	8 de Agosto de 1924	I	Tabela das subvenções diferenciais fixadas a vários funcionários com exercício nas cidades de Lisboa, Porto e Coimbra, sob parecer da Comissão Central de Reclamações.	Sim	Refere a quantia de 150\$00 relativa a subvenções diferenciais dos contínuos das Escolas de Belas Artes, de Arte de Representar e do Conservatório Nacional de Música.
Lei n.º 1700	281	18 de Dezembro de 1924	I	Determina que junto do Ministério da Instrução Pública funcione um Conselho Superior de Belas Artes.	Sim	
Decreto n.º 10424	289	31 de Dezembro de 1924	I	Dá validade oficial aos certificados de exames e diplomas de cursos efectuados no Conservatório Municipal do Porto e regula o provimento das vacaturas do seu quadro docente.	Sim	
Decreto n.º 10426	2	2 de Janeiro de 1925	I	Suspende a execução da Lei n.º 1700, de 18 de Dezembro de 1924, relativa ao funcionamento de um Conselho Superior de Belas Artes.	Sim	Este diploma é anulado pelo Decreto n.º 10600, de 7 de Março de 1925.
	39	19 de Fevereiro de 1925	I	Programas para o ensino das disciplinas e exames no Conservatório Nacional de Música.	Sim	
Decreto n.º 10600	51	7 de Março de 1925	I	Anula o Decreto n.º 10426, de 2 de Janeiro de 1925, que suspende a execução da Lei n.º 1700, de 18 de Dezembro de 1924, relativa ao funcionamento de um Conselho Superior de Belas Artes.	Sim	
Decreto n.º 10766	105	14 de Maio de 1925	I	Regulamenta o Decreto 22 de Maio de 1911 e o Decreto n.º 9764, de 4 de Junho de 1924, no que se refere à prestação das provas de exame para o exercício da profissão de artista dramático.	Sim	
	130	13 de Junho de 1925	I	Rectificações aos programas para o ensino das disciplinas e exames no Conservatório Nacional de Música, publicados no <i>Diário do Governo</i> n.º 39, I.ª série, de 19 de Fevereiro de 1925.	Sim	
Lei n.º 1805	160	21 de Julho de 1925	I	Isenta de pagamento de propinas de exame, de inscrição e de matrícula, nos estabelecimentos de ensino dependentes do Ministério da Instrução Pública, os alunos de determinados estabelecimentos e institutos de instrução e educação.	Sim	
	208	28 de Setembro de 1925	I	Programas para o ensino das disciplinas do Conservatório Nacional de Música.	Sim	
Decreto n.º 11836	142	3 de Julho de 1926	I	Autoriza o poder ser dada outra aplicação aos saldos sobressalentes da receita resultante da propina anual de trabalhos práticos paga pelos alunos internos dos liceus, instituída pela Lei n.º 1363. Autoriza os estabelecimentos universitários que cobrem determinados rendimentos a aplicarem directamente e em seu exclusivo benefício a importância dessas receitas. Institui no Conservatório Nacional de Música o pagamento de várias propinas.	Sim	O seu artigo 3.º institui a propina de 25\$00 pela repetição de exame por motivo de falta (paga por meio de selo), e a propina de 20\$00 para a aquisição de material didáctico e melhoramento das condições do estabelecimento, por cada ano lectivo (em duas prestações pagas em dinheiro. Em ofício datado de 12 de Agosto de 1926, o Conservatório Nacional de Música

					requer que, a propina de 20\$00 paga anualmente em dinheiro, passe a ser paga, na sua totalidade, no acto da abertura da respectiva matrícula (Cfr. IHE, Iv. A134).
	228	13 de Outubro de 1926	I	Despacho aprovando, com várias alterações, para o ano lectivo de 1926-1927 os programas de ensino das disciplinas do Conservatório Nacional de Música, já publicados no <i>Diário do Governo</i> n.º 208, 1.ª série, de 28 de Setembro de 1925.	Sim
Decreto n.º 13283	52	14 de Março de 1927		Desdobra em dois lugares a cadeira de português e francês no Conservatório Nacional de Música.	Sim
Decreto n.º 13500	81	22 de Abril de 1927	I	Introduz algumas modificações na organização da Escola da Arte de Representar, que passa a denominar-se Conservatório Nacional de Teatro.	Sim
					Art. 9.º Além do ensino da dança teatral, que será ministrada a todos os alunos do curso ordinário, haverá no Conservatório Nacional de Teatro um curso especial, de três anos, para a preparação de bailarinas profissionais. (...)
	156	18 de Julho de 1927	II	Lista dos júris de exames que hão de se realizar no Conservatório Nacional de Música durante o corrente ano escolar.	Sim
	237	26 de Outubro de 1927	I	Programas para o ensino das disciplinas do Conservatório Nacional de Música, aprovados por despacho ministerial de 18 de Outubro de 1927 e elaborados nos termos do n.º 3 do artigo 82.º do Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919.	Sim
Decreto n.º 14594	256	19 de Novembro de 1927	I	Fixa os vencimentos do pessoal docente das Universidades, dos Liceus, das Escolas de Belas Artes e dos Conservatórios Nacional de Teatro e Nacional de Música, e bem assim as gratificações e outras remunerações do mesmo pessoal e do administrativo, da secretaria e menor. Insere várias disposições sobre prestação de serviços por professores de ensino secundário e superior.	Sim
	258	22 de Novembro de 1927	I	Rectificações aos programas do Conservatório Nacional de Música, publicados no <i>Diário do Governo</i> n.º 237, I.ª Série, de 26 de Outubro de 1927.	Sim
Decreto n.º 15019	35	11 de Fevereiro de 1928	I	Fixa os vencimentos do pessoal docente das Universidades, dos Liceus, das Escolas de Belas Artes e dos Conservatórios Nacionais de Música e de Teatro, e bem assim as gratificações e	Sim
					Art. 10.º Haverá um curso livre, nocturno, de arte de dizer e de arte de representar, para indivíduos de ambos os sexos que, por virtude das suas ocupações, não possam frequentar o curso ordinário do Conservatório.

				outras remunerações do mesmo pessoal e do administrativo de secretaria e menor. Insere várias disposições sobre a prestação de serviços por professores de ensino secundário e superior.	
Decreto n.º 15453	106	8 de Maio de 1928	I	Promulga várias disposições sobre a abertura das aulas, férias, época de exames e transferências de alunos nos estabelecimentos de ensino dependentes do Ministério da Instrução Pública.	Sim Referido em ofício do Conservatório Nacional datado de 16 de Maio de 1974 (Cfr. CN, <i>Dossier 6-C</i>) e assinado pelo subdirector da secção de música: “O serviço de exames do Conservatório têm sido organizados de acordo com o disposto no Decreto n.º 15453, de 8 de Maio de 1928, tendo em consideração as normas fixadas nos artigos 3.º, 4.º e 5.º, na alínea e) do artigo 6.º e no artigo 7.º do mesmo diploma legal.”
Decreto n.º 15561	131	9 de Junho de 1928	I	Faz várias alterações ao Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919, que aprova o regulamento do Conservatório Nacional de Música.	Sim Estas alterações dizem respeito ao subdirector, ao acesso aos cursos de virtuosidade, ao sistema de classificações adoptado e às votações nos júris de concursos.
Decreto n.º 15562	131	9 de Junho de 1928	I	Estabelece a forma de serem feitas as classificações dos exames e provas de passagem a que são sujeitos os alunos internos e externos do Conservatório Nacional de Música. Altera a tabela para a votação dos prémios a que se refere o artigo 72.º do Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919.	Sim
Decreto n.º 15941	209	11 de Setembro de 1928	I	Fixa as propinas a cobrar pela frequência dos liceus do continente e ilhas e pelos exames neles realizados e ainda as taxas do imposto de selo devidas por cartas de curso e certidões passadas pelas secretarias daqueles estabelecimentos de ensino. Cria cinquenta bolsas de estudo e autoriza a abertura dos respectivos créditos. Fixa o modelo das cartas de curso dos liceus.	Sim
Decreto n.º 15981	223	27 de Setembro de 1928	I	Regulamenta as disposições do Decreto n.º 15941, de 11 de Setembro de 1928, sobre isenção de propinas e bolsas de estudo.	Sim O seu artigo 9.º mantém em vigor as insenções de propinas relativas aos alunos do Asilo-Escola António Feliciano de Castilho e do Instituto de Cegos Branco Rodrigues, assim como “...[a]os combatentes, [a]os órfãos e filhos dos mutilados e estropiados, e [a]os [alunos] dos estabelecimentos e institutos de instrução e educação da Misericórdia de Lisboa”.
	245	24 de Outubro de 1928	I	Alterações aos programas dos cursos do Conservatório Nacional de Música, publicados no <i>Diário do Governo</i> n.º 237, I.ª Série, de 26 de Outubro de 1927	Sim
	269	20 de Novembro de 1928	II	Relatório do director do Conservatório Nacional de Teatro relativo às provas finais dos	Sim

				<p> cursos de arte de representar, especiais de bailarinas (dança de ópera) e cenografia e decoração teatral, publicado em cumprimento do despacho ministerial de 1 de Novembro de 1928.</p>	
Decreto n.º 16205	282	7 de Dezembro de 1928	I	Promulga várias disposições respeitantes aos alunos do Conservatório Nacional de Música.	Sim Suprime o artigo 15.º do Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919, o qual determinava que “o aluno que por falta de aptidões não obtenha no primeiro semestre média de dez valores na especialidade a que se dedica fica privado dos direitos que a matrícula confere nessa disciplina.”
Decreto n.º 16280	295	22 de Dezembro de 1928	I	Aprova o regulamento do Prémio Beethoven instituído por José Viana da Mota.	Sim
Decreto n.º 16381	13	16 de Janeiro de 1929	I	Criação da Junta de Educação Nacional, organismo permanente junto do ministério.	Sim
Decreto n.º 16443	26	1 de Fevereiro de 1929	I	Aprova o código de inválidos.	Sim Referido a propósito da inscrição e matrícula de um aluno sem frequência (Cfr. IHE, lv. A548), dizendo que esta foi efectuada “...ao abrigo do artigo 74.º do decreto n.º 16443 de 1 de Fevereiro de 1929 (Inválidos de Guerra).” Este artigo determina que “os cidadãos julgados inválidos (...) são reinspeccionados por uma junta de revisão, a fim de se verificar não só a sua aptidão física, mas ainda se as lesões ou doenças de que sofrem têm relação com o serviço militar e, em especial, se foram adquiridas ou agravadas por efeito do serviço de campanha, ou como tal considerado, quando essas lesões ou doenças tenham sido consideradas de carácter provisório por qualquer junta anterior.”
Decreto n.º 16481	32	8 de Fevereiro de 1929	I	Reorganiza os serviços do Ministério da Instrução Pública.	Sim
Decreto n.º 16516	42	21 de Fevereiro de 1929	I	Determina que quando as funções de Secretário do Conservatório Nacional de Música forem desempenhadas por um professor do quadro deste estabelecimento, ser-lhe-á aplicado o disposto no artigo 10.º do Decreto n.º 6129, de 25 de Setembro de 1919.	Sim
Decreto n.º 16547	48	28 de Fevereiro de 1929	I	Fixa o número das cadeiras do curso ordinário da arte de representar no Conservatório Nacional de Teatro.	Sim
Decreto n.º 16677	72	1 de Abril de 1929	I	Aprova o regulamento do Conservatório de Música do Porto.	Sim
Decreto n.º 16836	108	15 de Maio de 1929	I	Aprova o regulamento do Ministério da Instrução Pública.	Sim
Decreto n.º 17037	143	26 de Junho de 1929	I	Aprova o regulamento da Junta de Educação Nacional.	Sim
	226	28 de Setembro de 1929	II	Decreto de 24 de Setembro exonerando, a seu pedido, do lugar de director interino do	Sim

				Conservatório Nacional de Música, o professor, deste mesmo Conservatório, Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt.		
	226	28 de Setembro de 1929	II	Decreto de 24 de Setembro nomeando o Director do Conservatório Nacional de Teatro, Dr. Júlio Dantas, para exercer interinamente o lugar de Director do Conservatório Nacional de Música.	Sim	
	225	1 de Outubro de 1929	I	Programa das peças, estudos e provas de exames da disciplina de piano do Conservatório Nacional de Música para o ano lectivo de 1929-1930.	Sim	
Decreto n.º 17437	232	10 de Outubro de 1929	I	Concede protecção oficial à Academia de Música de Coimbra, instituto de iniciativa particular.	Sim	
Decreto n.º 17507	244	24 de Outubro de 1929	I	Regula a qualificação de mérito das lições e exercícios escolares dos alunos do Conservatório Nacional de Música e do Conservatório de Música do Porto.	Sim	
	262	9 de Novembro de 1929	II	Parecer do sindicante aos serviços do Conservatório Nacional de Música e despacho ministerial.	Sim	Parecer relativo à sindicância requerida pelo director do Conservatório Nacional de Música, José Viana da Mota, aos serviços deste mesmo Conservatório (Cfr. AHSGME, lv. 11, proc. n.º 135).
Decreto n.º 17698	277	2 de Dezembro de 1929	I	Determina que sejam públicos todos os exames efectuados no Conservatório Nacional de Música.	Sim	
Decreto n.º 17928	30	6 de Fevereiro de 1930	I	Extingue o lugar de professor de flauta e oitavino do Conservatório Nacional de Música. Cria mais um lugar de professor do grau complementar de piano no referido Conservatório.	Sim	
Decreto n.º 18082	58	12 de Março de 1930	I	Desliga os serviços do ensino secundário da Direcção Geral do Ensino Superior, Secundário e Artístico, a qual passa a ter a designação de Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Fixa o quadro do pessoal da Repartição do Ensino Secundário.	Sim	
Decreto n.º 18173	80	7 de Abril de 1930	I	Fixa as remunerações a abonar aos professores do Conservatório Nacional de Música pelas horas suplementares de regência e acumulação de disciplinas.	Sim	
Decreto n.º 18282	102	5 de Maio de 1930	I	Concede aos alunos matriculados na Escola do Grupo de Amadores de Música Eborense, que passa a denominar-se Academia de Música Eborense, o direito de prestarem nela as suas provas de exame dos graus elementar e complementar das disciplinas que comportam estes graus no Conservatório Nacional de Música, assim como das disciplinas de solfejo e de ciências musicais (1.º, 2.º e 3.º ano).	Sim	
Decreto n.º 18461	136	14 de Junho de 1930	I	Determina que o Conservatório Nacional de Música e o Conservatório Nacional de Teatro	Sim	

				passem a constituir uma instituição escolar única denominada Conservatório Nacional.	
Decreto n.º 18881	223	25 de Setembro de 1930	I	Aprova a reorganização do Conservatório Nacional.	Sim
	229	2 de Outubro de 1930	I	Nova publicação, rectificada, do Capítulo I do Decreto n.º 18881, que aprova a reorganização do Conservatório Nacional.	Sim
	245	20 de Outubro de 1930	II	Por decreto de 16 de Outubro, e por urgente conveniência de serviço, foram confirmadas as nomeações dos seguintes professores: Secção de Música Canto (curso superior): Artur Trindade; Canto (curso geral): António Bernardino Furtado Garcia; Piano (curso superior): José Viana da Mota, Marcos Garin, Lourenço Varela Cid, e Adélia Heiz; Piano (curso geral): Beatriz Teodolinda da Rocha, António Duarte da Costa Reis, Adriano Merea, Aroldo Silva, Maria Florinda Ferreira dos Santos, e Evaristo de Campos Coelho; Violino (curso superior): Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt, José Júlio Cardona da Silva, e Ivo Frederico da Cunha e Silva; Violino (curso geral): Eduardo Henrique Pavia Magalhães, Tomás de Lima, e Flaviano Rodrigues; Violoncelo (curso superior) e Contrabaixo: João Passos; Harpa: Cecília Borba da Costa; Instrumentos de Palheta: Abílio da Conceição Meireles; Composição (curso superior): António Eduardo da Costa Ferreira, e Luís Maria da Costa de Freitas Branco; Composição (curso geral): Teófilo Saguer, José Henrique dos Santos, Venceslau Pinto, e Pedro Fernando Pereira; Acústica e História da Música: Tomás Vaz de Borba; Português: Dr. Manuel dos Santos Gil; Italiano: Virgínia de Sousa Vitorino; Classes de Conjunto: Hermínio do Nascimento; Solfejo: Augusto Carlos de Araújo (para aposentação), Amélia Augusta Aique de Almeida, Ana Dias Ferreira, e Guilhermina da Encarnação Vasconcelos Coutinho. Secção de Teatro Língua e Literatura Portuguesa: Dr. Alberto Ferreira Vidal; Arte de Dizer: Henrique Carlos Santos; Estética Teatral: Dr. José Hipólito Raposo; História das literaturas dramáticas: Dr. Joaquim Martins Manso; Arte de Representar e Encenação: António Pinheiro; Dança: Encarnación Fernandez.	Sim
Decreto n.º 18995	255	1 de Novembro de 1930	I	Modifica o regulamento do Conservatório de Música do Porto.	Sim Este decreto, no seu § único do artigo 9.º, refere erradamente os "...artigos 46.º a 50.º do Decreto de 24 de Setembro de 1901." Na

						realidade, a referência efectuada reporta-se aos artigos 46.º a 50.º do Decreto de 24 de Outubro de 1901.
	261	7 de Novembro de 1930	II	Confirma a eleição dos professores do Conservatório Nacional, José Henrique dos Santos, da secção de música, e Alberto Ferreira Vidal, da secção de teatro, para os cargos de tesoureiro e vogal, respectivamente, do Conselho Administrativo do mesmo Conservatório.	Sim	
	276	26 de Novembro de 1930	I	Rectificações ao Decreto n.º 18881, que aprova a reorganização do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto n.º 19206	4	6 de Janeiro de 1931	I	Rectifica as dotações orçamentais do Conservatório Nacional para o ano económico de 1930-1931.	Sim	
Decreto n.º 19244	13	16 de Janeiro de 1931	I	Regula o ensino particular.	Sim	Nova publicação, rectificadada, no <i>Diário do Governo</i> n.º 17, de 21 de Janeiro de 1931.
	14	17 de Janeiro de 1931	I	Programas para o ensino das disciplinas do Conservatório Nacional.	Sim	
	17	21 de Janeiro de 1931	I	Rectificação ao Decreto n.º 19206, de 4 de Janeiro de 1931, relativo às dotações orçamentais do Conservatório Nacional para o ano económico de 1930-1931.	Sim	
	17	21 de Janeiro de 1931	I	Nova publicação, rectificadada, do Decreto n.º 19244, de 16 de Janeiro de 1931.	Sim	
Decreto n.º 19296	25	30 de Janeiro de 1931	I	Manda proceder ao registo de todos os estabelecimentos de ensino particular de qualquer grau que funcionavam legalmente à data de publicação do Decreto n.º 19244, de 16 de Janeiro de 1931, e bem assim de todos os indivíduos portadores de diplomas para a direcção de estabelecimentos ou para o exercício do ensino particular.	Sim	
	28	4 de Fevereiro de 1931	II	Pareceres da comissão e despachos ministeriais relativos à aprovação de vários compêndios que devem ser adoptados no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1930-1931 e durante cinco anos.	Sim	Estabelece os compêndios adoptados nas cadeiras de solfejo, português e ciências musicais, sendo de referir que esta designação de “...ciências musicais (acústica, história da música e estética musical)”, não segue a terminologia adoptada pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, o qual se refere exclusivamente a uma disciplina de “acústica e história da música” com a duração efectiva de dois anos lectivos. Os compêndios adoptados são os seguintes: Para o ensino de solfejo – Lições de solfejo, de Augusto Machado e Júlio Neuparth, com acompanhamento de piano por Silveira Pais, e Exercícios graduados de solfejo, de Tomás Borba; Para o ensino de português – Gramática portuguesa, por Ulisses Machado, e Ele-

Decreto n.º 19478	64	18 de Março de 1931	I	Estabelece as condições reguladoras da comparência dos funcionários e das suas faltas ao serviço.	Sim	mentos de gramática portuguesa, por Tiago dos Santos Fonseca; Para o ensino de ciências musicais (acústica, história da música e estética musical) – Elementos de ciências musicais, de Luís de Freitas Branco. O artigo 26.º deste decreto estabelece que “pelas direcções gerais dos Ministérios serão publicadas anualmente no <i>Diário do Governo</i> , até ao dia 31 de Março, as listas de antiguidade, referidas ao dia 31 de Dezembro anterior, do pessoal dos respectivos quadros, sendo permitido aos empregados recorrer da classificação para o Ministro, no prazo de sessenta dias contados da data de publicação.”
Decreto n.º 19572	81	8 de Abril de 1931	I	Aprova o regulamento dos serviços de educação artística da Junta de Educação Nacional.	Sim	
	106	8 de Maio de 1931	II	Aviso acerca do concurso para um tratado de harmonia, dualista, em língua portuguesa.	Sim	
Decreto n.º 19732	109	11 de Maio de 1931	I	Dá nova redacção ao artigo 63.º e seus §§ 1.º e 2.º do regulamento do Conservatório de Música do Porto aprovado pelo Decreto n.º 16677, de 1 de Abril de 1929.	Sim	
	109	12 de Maio de 1931	II	Aviso de ter o Ministro da Instrução Pública determinado que sejam autorizados a matricular os alunos externos em estabelecimentos de ensino oficial os indivíduos que, embora não diplomados, tenham em anos anteriores e na qualidade de professores de ensino particular apresentado alunos a exame.	Sim	
Decreto n.º 19736	110	12 de Maio de 1931	I	Aprova os modelos de director de estabelecimento de ensino particular e de professor do mesmo ensino.	Sim	
Decreto n.º 19761	117	21 de Maio de 1931	I	Prorroga até o dia 31 de Maio corrente o prazo para matrícula dos alunos externos, mediante o pagamento das quantias fixadas pelo artigo 35.º do Decreto n.º 19244, de 16 de Janeiro de 1931, que regula o exercício do ensino particular.	Sim	
	123	29 de Maio de 1931	II	Declaração de ter sido aprovado o livro «Leituras da Língua Portuguesa», por Manuel dos Santos Gil, para a cadeira de português no Conservatório Nacional, a começar no ano lectivo de 1930-1931 e durante cinco anos, conforme o parecer da respectiva comissão e despacho do Ministro.	Sim	
	126	2 de Junho de 1931	II	Avisos de concursos para provimento de uma vaga de professor de piano e outra de professor de solfejo do Conservatório Nacional.	Sim	Destes avisos constam os respectivos programas dos concursos de provimento. Em ambos os programas existe uma parte relativa a questões pedagógicas, e uma outra parte prática, para cada uma destas duas disci-

					plinas a concurso.
	130	6 de Junho de 1931	II	Nota das resoluções da assembleia geral da Junta de Educação Nacional.	Sim Eleva à categoria de vogais honorários os vogais efectivos Carlos Viegas Gago Coutinho, Manuel Paulo Merea, e Joaquim Bensaúde. Nomeia, nos termos do §1.º, artigo 1.º, do Decreto n.º 19572, de 8 de Abril de 1931, para substituir a comissão da Junta de Educação Nacional, Aarão de Lacerda, Adriano de Sousa Lopes, Francisco de Lacerda, João Barreira, João da Silva, José de Figueiredo, José Júlio Marques Leitão de Barros, José Marques da Silva, José Veloso Salgado, José Viana da Mota, Júlio Dantas, Luís Costa, Raúl Lino, e Vergílio Correia Pinto da Fonseca.
	147	29 de Junho de 1931	II	Portaria louvando um professor do Conservatório Nacional pelos serviços prestados a favor da cultura e desenvolvimento da música em Portugal.	Sim Relativo a um louvor requerido pelo Conservatório Nacional para o professor Lorenço Varela Cid por este ter efectuado, numa série de concertos, a audição integral da obra de Chopin para piano (Cfr. AHSGME, lv. 12, proc. n.º 280).
	151	3 de Julho de 1931	II	Lista dos júris para exames no Conservatório Nacional.	Sim
	171	27 de Julho de 1931	II	Declaração à lista dos júris para exames do Conservatório Nacional, inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 151, II.ª Série, de 3 de Julho de 1931.	Sim Inclui os nomes de dois professores, nos júris das disciplinas de violino e de acústica e história da música, que por lapso não foram incluídos na lista publicada no <i>Diário do Governo</i> n.º 151, II.ª Série, de 3 de Julho de 1931.
	174	30 de Julho de 1931	II	Aviso prevenindo vários candidatos ao concurso de provas públicas, aberto no Conservatório Nacional para o provimento das cadeiras vagas de solfejo e do curso geral de piano, que a sua admissão só se tornará definitiva se apresentarem no prazo de dez dias os documentos que lhes faltam.	Sim São referidos documentos em falta aos seguintes opositores a concurso: Fernando Lopes Graça, Judite Clara Efigénia de Figueiredo Cruz Rodrigues, Vitória Maria Lopes, e Isabel dos Santos Manso.
Decreto n.º 20155	178	3 de Agosto de 1931	I	Prorroga até 31 de Agosto do corrente ano, mediante o pagamento de 50\$00 em selos fiscais, o prazo para registo de diplomas a que se refere o artigo 49.º do Decreto n.º 19244, de 16 de Janeiro de 1931.	Sim
	180	6 de Agosto de 1931	II	Despacho aprovando os júris de exames a realizar na Academia de Música de Coimbra.	Sim
	187	14 de Agosto de 1931	II	Portaria nomeando o delegado do Procurador da República no terceiro juízo das transgressões e execuções da comarca de Lisboa para proceder a um rigoroso inquérito aos factos apontados a um professor do Conservatório Nacional de Lisboa.	Sim Relativo ao inquérito realizado aos factos apontados ao professor de piano do Conservatório Nacional, Lourenço Varela Cid. É nomeado, como delegado do Procurador da República, o bacharel José de Sousa Horta Sarmento Osório.
	197	26 de Agosto de 1931	II	Portaria relativa à substituição de um bacharel encarregado de	Sim Tendo sido aceite a escusa pedida pelo bacharel José de

				proceder a um inquérito aos actos de um professor do Conservatório Nacional de Lisboa.		Sousa Horta Sarmento Osório, é nomeado em seu lugar o bacharel António Diniz.
Decreto n.º 20364	227	1 de Outubro de 1931	I	Permite a matrícula oficial dos alunos externos até fins de Fevereiro, mediante o pagamento de determinadas quantias.	Sim	
	264	16 de Novembro de 1931	I	Alterações aos programas das 1.ª, 2.ª, 3.ª, 5.ª e 6.ª disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto n.º 20516	264	16 de Novembro de 1931	I	Modifica o artigo 4.º do Decreto n.º 16280, de 22 de Dezembro de 1928, que aprova o regulamento do Prémio Beethoven, instituído por José Viana da Mota.	Sim	
Decreto n.º 20574	278	3 de Dezembro de 1931	I	Dá nova redacção ao § 2.º do artigo 44.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, que aprova a reorganização do Conservatório Nacional, eliminando a exigência de uma nota mínima de 14 Valores, no último ano do respectivo curso geral, como condição prévia para se poder concorrer ao concurso de admissão previsto para os cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo.	Sim	
	248	9 de Dezembro de 1931	II	Nova publicação, rectificada, da portaria relativa à substituição de um bacharel encarregado de proceder a um inquérito aos actos de um professor do Conservatório Nacional de Lisboa, inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 197, II.ª Série, de 26 de Agosto de 1931.	Sim	
Decreto n.º 20613	285	11 de Dezembro de 1931	I	Promulga o estatuto do ensino particular.	Sim	Ver rectificação publicada no <i>Diário do Governo</i> n.º 297, I.ª Série, de 26 de Dezembro de 1931.
	292	18 de Dezembro de 1931	II	Por portaria de 30 de Outubro de 1931, nomeado Acácio Alvez Diniz como secretário da sindicância aos actos do professor do Conservatório Nacional, Lourenço Varela Cid, pelo espaço de sessenta dias.	Sim	
	294	21 de Dezembro de 1931	II	Portaria nomeando o sindicante aos processos disciplinares instaurados a dois professores do Conservatório Nacional.	Sim	Nomeia o bacharel António Diniz como sindicante dos processos disciplinares instaurados aos professores do Conservatório Nacional, Tomás de Lima, e Beatriz Teodolinda da Rocha.
	297	26 de Dezembro de 1931	I	Nova publicação, rectificada, dos artigos 28.º, 29.º e 50.º do Decreto n.º 20613, de 11 de Dezembro de 1931, que promulga o estatuto do ensino particular.	Sim	
Decreto n.º 20767	12	15 de Janeiro de 1932	I	Considera com validade oficial os diplomas dos alunos do Conservatório do Porto que iniciaram depois de 19 de Março de 1928 os cursos superiores de canto, piano, composição, violino e violoncelo ou o 3.º ano dos cursos dos restantes instrumentos.	Sim	
	24	29 de Janeiro de 1932	II	Portaria substituindo um membro da comissão encarregada de	Sim	

				apreciar as obras apresentadas ao concurso de livros para o Conservatório Nacional de Lisboa.	
	70	24 de Março de 1932	II	Despacho aprovando a constituição dos júris que hão de apreciar as provas de piano e de composição respectivas ao prémio Beethoven, a adjudicar pelo Conservatório Nacional, e declaração de ter o visto do Tribunal de Contas o decreto que nomeia uma professora do curso geral de piano (2.ª categoria) do referido Conservatório.	Sim Relativo ao júri das provas do concurso de composição e do concurso de piano, assim como à nomeação da professora do curso geral de piano, Isabel dos Santos Manso.
Decreto n.º 21104	89	15 de Abril de 1932	I	Extingue o lugar de vigilante do Conservatório Nacional e determina que o pessoal de vigilância passe a ser assalariado. Autoriza o contrato de um terceiro oficial.	Sim
Decreto n.º 21160	97	25 de Abril de 1932	I	Uniformiza e colige num só diploma todas as disposições legais referentes à disciplina académica.	Sim Referido em processos disciplinares de alunos do Conservatório Nacional (Cfr. CN, <i>Documentação avulsa</i>).
	103	4 de Maio de 1932	II	Portaria nomeando o secretário do sindicante aos actos de dois professores do Conservatório Nacional.	Sim Relativo à sindicância aos actos dos professores do Conservatório Nacional, Tomaz de Lima e Beatriz Teodolinda da Rocha. Nomeia, como secretário do sindicante – bacharel António Diniz –, o professor do Liceu de Alves Martins, de Viseu, José Alves Baptista de Mendonça.
	107	9 de Maio de 1932	II	Despacho pela Junta de Educação Nacional concedendo um subsídio a uma professora do Conservatório Nacional.	Sim Concede "...um subsídio à professora do Conservatório Nacional, Maria Florinda Ferreira dos Santos, para uma missão de estudo artístico, durante dois meses, em Paris."
	119	24 de Maio de 1932	II	Aviso convidando quaisquer pessoas que saibam de algumas irregularidades do Conservatório Nacional a deporem na sindicância instaurada aos referidos professores.	Sim Relativo à sindicância movida contra os professores do Conservatório Nacional, Tomaz de Lima e Beatriz Teodolinda da Rocha.
	123	27 de Maio de 1932	I	Nova publicação, rectificada, do Decreto n.º 20613, de 11 de Dezembro de 1931, que promulga o estatuto do ensino particular.	Sim
	127	1 de Junho de 1932	I	Nova publicação rectificada do Decreto n.º 21104, de 15 de Abril de 1932, que extingue o lugar de vigilante do Conservatório Nacional e determina que o pessoal de vigilância passe a ser assalariado. Autoriza o contrato de um terceiro oficial.	Sim
Portaria n.º 7355	130	4 de Junho de 1932	I	Esclarece que as disposições do artigo 15.º da tabela anexa ao Decreto n.º 9593, de 14 de Abril de 1924, abrangem as inscrições e prestações respectivas quando efectuadas fora dos prazos legais.	Sim
	157	8 de Julho de 1932	II	Despacho aprovando os júris para exames no Conservatório Nacional.	Sim
Portaria n.º 7392	178	1 de Agosto de 1932	I	Torna extensiva ao ensino artístico a doutrina da Portaria n.º 7355, de 4 de Junho de 1932, que estabeleceu que as disposições do	Sim

			artigo 15.º da tabela anexa ao Decreto n.º 9593, de 14 de Abril de 1924, relativas a matrículas de alunos do ensino superior e secundário, abrangessem as inscrições e prestações respectivas, quando efectuadas fora dos prazos legais.	
	187	12 de Agosto de 1932	II Despachos concedendo aumento de vencimento por diuturnidade a vários professores do Conservatório Nacional.	Sim São abrangidos por estes despachos os seguintes professores do Conservatório Nacional: José Viana da Mota, José Henrique dos Santos, Dr. Joaquim Martins Manso, Tomaz de Lima, Flaviano Rodrigues, Teófilo Saguer, Guilhermina da Encarnação Vasconcelos Coutinho, João Passos, Ana Dias Ferreira, Venceslau Pinto, Henrique Carlos Santos, António Duarte da Costa Reis, Eduardo Henrique Pavia de Magalhães, Pedro Fernando Pereira, Adriano Mereia, Aroldo Silva, e Artur Trindade.
	187	12 de Agosto de 1932	II Relação dos júris dos exames na Academia de Música de Coimbra.	Sim
	197	24 de Agosto de 1932	II Edital aprovando os programas de concurso para admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo.	Sim Em todos os programas de concurso para a admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional aqui aprovados, existe a indicação de uma peça obrigatória e de “uma [segunda] peça à escolha do candidato, entre as do programa do último ano do curso geral, que não exceda a duração de dez minutos.”
	201	29 de Agosto de 1932	II Despacho aprovando os programas de concurso para a adjudicação dos prémios de canto, piano, violino, violoncelo, clarinete e composição.	Sim
Decreto n.º 21681	224	23 de Setembro de 1932	I Exclui de frequência dos estabelecimentos de ensino dependentes do Ministério de Instrução Pública os alunos que, durante três anos sucessivos ou cinco alternados, não tenham obtido aprovação em nenhuma disciplina ou classe.	Sim
Decreto n.º 21691	227	27 de Setembro de 1932	I Esclarece a redacção dada à modificação introduzida no artigo 63.º e seus parágrafos do Decreto n.º 16677, de 1 de Abril de 1929, que regulamentou o Conservatório de Música do Porto.	Sim
	260	5 de Novembro de 1932	I Alterações aos programas dos cursos da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim
Decreto n.º 21864	268	15 de Novembro de 1932	I Permite que a matrícula ou a inscrição nas Universidades, Faculdades e Escolas dependentes das Direcções Gerais do Ensino Superior e das Belas Artes e do Ensino Técnico, Superior e Médio, aos alunos que, embora as não efectuem dentro do prazo legal, as venham	Sim

Portaria n.º 7472	278	26 de Novembro de 1932	I	a requerer até ao dia 15 de Novembro de cada ano e justifiquem devidamente os seus pedidos. Determina que possam ser admitidos ao concurso para provimento de vagas de professor de solfejo os diplomados com qualquer curso superior do Conservatório Nacional, ou os indivíduos que apresentem certificado de aprovação no 3.º ano do curso geral de composição (Harmonia).	Sim
Portaria n.º 7481	288	9 de Dezembro de 1932	I	Esclarece o artigo 2.º do Decreto n.º 20767, de 15 de Janeiro de 1932, quanto à avaliação dos diplomas dos cursos professados no Conservatório de Música do Porto.	Sim
	294	16 de Dezembro de 1932	I	Rectificação às alterações aos programas da secção de música do Conservatório Nacional insertos no <i>Diário do Governo</i> n.º 260, I.ª Série, de 5 de Novembro último.	Sim
Decreto n.º 22040	304	28 de Dezembro de 1932	I	Torna obrigatório em todos os estabelecimentos de ensino primário, secundário, técnico (profissional e médio) e artístico, em todos os estabelecimentos de ensino particular e em todas as bibliotecas públicas a afixação de diversos pensamentos nas paredes das respectivas salas de aulas e leitura, corredores e pátios.	Sim
Decreto n.º 22219	39	17 de Fevereiro de 1933	I	Regula a formação dos professores do 10.º grupo dos liceus. Extingue, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, a cadeira anexa de história da música e canto coral, e cria no Liceu Normal de Lisboa (Pedro Nunes) as disciplinas anuais de pedagogia geral da música e história geral da música.	Sim
Decreto n.º 22225	41	20 de Fevereiro de 1933	I	Aprova o novo regulamento do prémio Beethoven.	Sim
	54	8 de Março de 1933	I	Nova publicação, rectificada, do artigo 6.º do regulamento do prémio Beethoven, aprovado pelo Decreto n.º 22225, de 20 de Fevereiro de 1933.	Sim
	56	9 de Março de 1933	II	Portaria louvando um cidadão por ter oferecido ao Conservatório Nacional a cadeira que pertenceu ao grande escritor João de Almeida Garrett.	Sim
	116	22 de Maio de 1933	II	Declaração de ter sido anulado o concurso para provimento de uma vaga de professor de solfejo do Conservatório Nacional (3.ª categoria), inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 126, II.ª Série, de 2 de Junho de 1931.	Sim
Decreto n.º 22803	149	5 de Julho de 1933	I	Regula a forma de constituição dos júris dos concursos para o magistério do Conservatório Nacional e suas votações.	Sim
	154	6 de Julho de 1933	II	Relação dos professores que devem constituir os júris de exame no ano lectivo de 1932-1933 no Conservatório Nacional.	Sim
Decreto n.º 22842	160	18 de Julho de	I	Promulga o Estatuto do Ensino	Sim O artigo 18.º deste decreto

1933			Particular.		prevê que “podem ser adquiridas fora de estabelecimentos oficiais, com a mesma validade das nêles ministradas, as habilitações, totais ou parciais, (...) do Conservatório Nacional”, sendo “...considerados alunos externos (...) aqueles que seguirem os seus cursos ao abrigo das disposições do presente artigo.” O seu artigo 20.º vem ainda dizer que “há alunos externos do ensino doméstico e do ensino normal”, sendo que o artigo 21.º vem estabelecer que “só pode ser considerado ensino doméstico (...) o que fôr individual (...) [ou] o que se dirigir a irmãos na linha recta ascendente ou do primeiro grau na linha transversal do aluno ou alunos a quem se destina; (...) o ensino doméstico é exercido (...) por qualquer parente na linha recta ascendente ou do primeiro grau na linha transversal do aluno ou alunos a quem se destina (...), por qualquer parente no segundo grau na linha transversal do aluno ou alunos que com êle ou com êles cohabite (...) [ou] pelo tutor judicial do aluno ou alunos.”
164	18 de Julho de 1933	II	Portaria louvando dois professores da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim	Louva os professores Florinda Santos e Flaviano Rodrigues por terem executado, na 9. ^a , 13. ^a e 19. ^a audições escolares do ano lectivo de 1932-1933, “...as dez sonatas de Beethoven, para piano e violino”.
193	21 de Agosto de 1933	II	Despacho aprovando a constituição dos júris que devem proceder aos exames da Academia de Música de Coimbra.	Sim	
198	1 de Setembro de 1933	I	Programas dos concursos para admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo do Conservatório Nacional.	Sim	
198	1 de Setembro de 1933	I	Programas do concurso para adjudicação de prémios de canto, piano, violino, violoncelo, clarinete e composição, aprovados pelo conselho escolar do Conservatório Nacional.	Sim	
216	16 de Setembro de 1933	II	Declarações de estarem abertos concursos para o provimento das vagas de professores da 4. ^a disciplina (violoncelo) e de solfejo da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim	Destas declarações constam os respectivos programas de concurso, sendo estes constituídos por uma parte relativa a questões pedagógicas, e por uma outra parte prática (no caso do concurso relativo ao provimento da vaga de professor de violoncelo, prevê-se que os candidatos executem, no respectivo instrumento, uma peça obrigatória e uma peça à sua livre escolha).

	223	25 de Setembro de 1933	II	Portarias nomeando o sindicante e o secretário aos actos praticados por um professor do Conservatório Nacional.	Sim	Nomeia o bacharel Herculano Augusto da Rocha Gomes como sindicante aos actos praticados pelo professor do Conservatório Nacional, Aroldo Silva, "...por virtude de uma reclamação apresentada pelo pai da aluna Cesaltina de Oliveira Terrello." É nomeado como secretário desta sindicância "...o terceiro oficial do quadro do Ministério da Instrução Pública, António da Silva Iglesias Tavares".
Decreto-Lei n.º 23094	228	7 de Outubro de 1933	I	Torna extensivo a todo o pessoal menor do Conservatório Nacional o direito à concessão de dois em dois anos de fardamento completo conforme o modelo preceituado no Decreto-Lei n.º 22848, de 19 de Julho.	Sim	
	249	25 de Outubro de 1933	II	Portaria relativa à substituição do secretário da sindicância aos actos de um professor do Conservatório Nacional.	Sim	Nomeia Domingos de Sousa Pinto Moreira em substituição do secretário António da Silva Iglesias Tavares, nomeado por portaria publicada no <i>Diário do Governo</i> n.º 223, II.ª Série, de 25 de Setembro de 1933.
Decreto n.º 23178	245	27 de Outubro de 1933	I	Dispensa de portaria especial e de pagamento de propinas extraordinárias os alunos habilitados por qualquer escola oficial das colónias portuguesas que requeiram até 15 de Novembro de cada ano, num dos dez dias seguintes ao da sua chegada à metrópole, matricula nos liceus e nos estabelecimentos de ensino dependentes do Ministério da Instrução Pública.	Sim	
	265	13 de Novembro de 1933	II	Despacho prorrogando o prazo para a conclusão da sindicância aos actos de um professor do Conservatório Nacional.	Sim	Relativo a sindicância instaurada ao professor Aroldo Silva.
Decreto-Lei n.º 23338	282	11 de Dezembro de 1933	I	Fixa em 2.000\$00 o vencimento mensal a abonar a um professor estrangeiro contratado para a regência da disciplina de órgão no Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto n.º 23352	284	13 de Dezembro de 1933	I	Prorroga até 31 de Dezembro de 1933 a inscrição ordinária dos alunos externos de todos os estabelecimentos dependentes do Ministério da Instrução Pública e determina que a inscrição extraordinária se realize em Janeiro, Fevereiro e Março de 1934.	Sim	
Decreto-Lei n.º 23426	297	29 de Dezembro de 1933	I	Autoriza o Inspector do Conservatório Nacional a contratar até dois professores provisórios, diplomados com o curso superior de piano do mesmo estabelecimento do Estado, para ministrarem o ensino do curso geral desta disciplina durante os meses de Dezembro a Junho do ano lectivo de 1933-1934.	Sim	
	1	2 de Janeiro de 1934	II	Declaração de estar aberto o concurso para o provimento de uma vaga de professor de 2.ª categoria (piano) da secção de música do Conservatório Nacio-	Sim	Desta declaração consta informação sobre o programa do respectivo concurso, o qual inclui uma parte pedagógica e uma outra de

			nal.		interpretação.
	1	2 de Janeiro de 1934	II	Despacho que nomeia Tomaz Vaz Borba e Augusto Pina, respectivamente professores de história da música e de cenografia do Conservatório Nacional, Conservadores do museu deste mesmo Conservatório, nos termos do artigo 5.º do Decreto n.º 1681, de 28 de Junho de 1915.	Sim
Decreto-Lei n.º 23447	4	5 de Janeiro de 1934	I	Promulga o novo estatuto do ensino particular.	Sim O artigo 18.º deste decreto prevê que “podem ser adquiridas fora de estabelecimentos oficiais, com a mesma validade das nêles ministradas, as habilitações, totais ou parciais, (...) do Conservatório Nacional”, sendo “...considerados alunos externos (...) aqueles que seguirem os seus cursos ao abrigo das disposições do presente artigo.” O seu artigo 20.º vem ainda dizer que “há alunos externos do ensino doméstico e do ensino normal”, sendo que o artigo 21.º vem estabelecer que “só pode ser considerado ensino doméstico (...) o que fôr individual (...) [ou] o que se dirigir a irmãos ou alunos residentes na mesma habitação, que não seja internato ou casa de pensão. (...). O ensino doméstico é exercido (...) por qualquer parente na linha recta ascendente ou do primeiro grau na linha transversal do aluno ou alunos a quem se destina (...), por qualquer parente no segundo grau na linha transversal do aluno ou alunos que com êle ou com êles cohabite (...) [ou] pelo tutor judicial do aluno ou alunos.”
Portaria n.º 7750	14	17 de Janeiro de 1934	I	Aprova os programas das cadeiras de história geral da música e pedagogia geral da música, a ministrar aos estagiários do 10.º grupo dos liceus normais.	Sim De notar que, no programa da cadeira de pedagogia geral da música, surgem, entre outros, os seguintes conteúdos: “Necessidade do ensino individual da música tendo em vista o desenvolvimento da iniciativa do aluno. – O ensino colectivo e as suas vantagens para o desenvolvimento da musicalidade dos alunos e do seu sentido rítmico.”
Portaria n.º 7761	19	23 de Janeiro de 1934	I	Dispensa, no corrente ano lectivo e ainda no ano lectivo próximo, a idade legal fixada pelo artigo 37.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, para a admissão à matrícula na disciplina de órgão no Conservatório Nacional.	Sim
	22	26 de Janeiro de 1934	II	Relações dos candidatos admitidos definitivamente aos concursos para o provimento da 4.ª disciplina (violoncelo) e do lugar de professor de solfejo do Con-	Sim Candidatos admitidos ao concurso de provimento da 4.ª disciplina (violoncelo) da secção de música do Conservatório Nacional: Adelai-de Guerreiro Saguer, Filipe

				servatório Nacional.		Loriente y Fernandez, Irene Diniz, e Maria Isaura Belo de Carvalho Pavia de Magalhães. Candidatos admitidos ao concurso de provimento da disciplina de solfejo da secção de música do Conservatório Nacional: Alberto João Fernandes, Ethelinde Graciete da Costa Valente, Felicidade do Rosário Ferreira Velez, João Lúcio Mendes Júnior, Maria Luíza Gomes de Oliveira, Maria da Luz Antunes, Rosa Maria da Silva Santos, e Umbelina Rosa Felgueiras.
Decreto n.º 23577	40	19 de Fevereiro de 1934	I	Determina que o ensino do solfejo no Conservatório Nacional passe a ser ministrado em três anos, ensinando-se nos dois primeiros o solfejo entoado e sendo o terceiro ano especialmente consagrado à leitura rítmica e ao ditado musical.	Sim	
	50	2 de Março de 1934	II	Aviso tornando público que as provas do concurso para provimento do lugar vago de professor de violoncelo do Conservatório Nacional se não realizam no dia 5 do corrente.	Sim	Estas ficam "...adiadas para data que oportunamente será anunciada na fôlha oficial."
	60	14 de Março de 1934	II	Parecer da secção do ensino artístico do Conselho Superior de Instrução Pública e despacho ministerial respeitantes à reorganização do ensino do Conservatório de Música do Porto.	Sim	Parecer reafirmando a doutrina de que, tratando-se um Conservatório sob tutela municipal, ao estado não cabe conhecer qualquer alteração proposta aos seus estatutos que não diga directamente respeito à sua organização didáctico-pedagógica, devendo este optar "...entre a completa liberdade de organizar o ensino como á sua orientação artística e ao seu critério pedagógico mais convenha, e a permanencia das vantagens que para os seus diplomados resultam do regime de equivalências estabelecido pela legislação em vîgôr."
	60	14 de Março de 1934	II	Aviso tornando público que as provas do concurso para provimento do lugar vago de violoncelo do Conservatório Nacional se iniciam no dia 19 do corrente.	Sim	Este exame tinha sido adiado, para data a anunciar posteriormente, por aviso publicado no <i>Diário do Governo</i> n.º 50, de 2 de Março de 1934.
	94	24 de Abril de 1934	II	Declaração de ter sido admitido o único candidato ao concurso para o provimento de uma vaga de professor de 2.ª categoria da 2.ª disciplina (piano) da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim	O candidato admitido a este concurso é Jaime Rodrigues da Silva Júnior, sendo que as respectivas provas de concurso se iniciam no dia 7 de Maio de 1934.
Portaria n.º 7827	118	22 de Maio de 1934	I	Determina que nos concursos para o magistério no Conservatório Nacional não haja votação por esferas numeradas de 1 a 20 sempre que, na votação em mérito absoluto, tenha sido aprovado um só candidato.	Sim	
	148	27 de Junho de	II	Declaração de estar aberto o	Sim	Esta declaração informa

		1934		concurso para o provimento de uma vaga de professor de 2. ^a categoria da 2. ^a disciplina (piano) da secção de música do Conservatório Nacional.		sobre o respectivo programa do concurso para o provimento de uma vaga de professor da 2. ^a disciplina (piano) da secção de música do Conservatório Nacional, o qual tem uma constituição idêntica ao dos concursos já anteriormente realizados.
Decreto n.º 24177	154	4 de Julho de 1934	II	Despacho constituindo os júris de exames do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1933-1934.	Sim	
	164	14 de Julho de 1934	I	Regulamenta as disposições do Decreto n.º 17437, de 10 de Outubro de 1929, que concedeu aos alunos da Academia de Música de Coimbra a faculdade de prestarem nela as suas provas de exames.	Sim	
	169	21 de Julho de 1934	II	Despacho aprovando a constituição dos júris que devem proceder aos exames na Academia de Música de Coimbra.	Sim	
	169	21 de Julho de 1934	II	Despacho nomeando o chefe da secretaria do Conservatório Nacional para acompanhar os júris que devem proceder aos exames na Academia de Música de Coimbra.	Sim	
	204	30 de Agosto de 1934	I	Despachos que aprovam os programas de concursos para admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo e para a adjudicação dos prémios de canto, piano, violino, clarinete e composição no Conservatório Nacional.	Sim	
	241	13 de Outubro de 1934	I	Programas de solfejo e do curso de órgão, e alterações aos programas das disciplinas de canto, piano, violino, violoncelo, harpa, oboé, clarinete e saxofone do Conservatório Nacional.	Sim	
	254	29 de Outubro de 1934	II	Relação dos candidatos admitidos às provas do concurso para o provimento de uma vaga de professor do curso geral de piano do Conservatório Nacional e constituição do respectivo júri.	Sim	São candidatos admitidos a este concurso de provimento, Fernanda Valente Pereira, Gertrudes Rodrigues Cartaxo, José Lúcio Mendes Júnior, Lucília Serrão França, Maria Ivone Ribeiro Pereira Santos, Maria de Lourdes Matias Nunes, e Maria Ribeiro Nunes de Freitas.
Decreto n.º 24694	280	28 de Novembro de 1934	I	Autoriza o inspector do Conservatório Nacional a contratar um professor diplomado com o curso superior de piano do mesmo estabelecimento para nele ministrar o ensino do curso geral dessa disciplina e permite que os alunos aprovados no último concurso de admissão à matrícula no 1.º ano do curso superior de piano, não admitidos por excederem o número fixado, possam ainda requerer matrícula.	Sim	
Decreto-Lei n.º 24942	8	10 de Janeiro de 1935	I	Autoriza os alunos do Conservatório Nacional a transitarem para o Conservatório de Música do Porto e vice versa.	Sim	
Decreto n.º 25452	126	3 de Junho de 1935	I	Concede aos alunos matriculados no Instituto de Música de Coim-	Sim	

			bra o direito de prestarem as provas dos exames de todas as disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional, com excepção dos cursos superiores. Revoga os Decretos n.ºs 17437, de 10 de Outubro de 1929, e n.º 24177, de 14 de Julho de 1934.			
	155	6 de Julho de 1935	II	Despacho aprovando a relação dos professores que devem constituir os júris de exames no ano lectivo de 1934-1935 no Conservatório Nacional.	Sim	
	157	9 de Julho de 1935	II	Despacho aprovando a constituição dos júris que devem proceder aos exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	208	7 de Setembro de 1935	I	Despachos que aprovam os programas dos concursos de admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo, e para adjudicação dos prémios de canto, piano, violino, violoncelo, clarinete, clarim de pistões e composição no Conservatório Nacional.	Sim	
	247	24 de Outubro de 1935	I	Modificações no programa do curso de solfejo e alterações aos programas das disciplinas de canto, piano, violino, violoncelo, órgão e fagote, do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto-Lei n.º 26028	258	7 de Novembro de 1935	I	Permite a matrícula no curso superior de piano aos alunos aprovados no último concurso de admissão e que excediam o limite fixado e providencia relativamente aos professores que devem ministrar o ensino.	Sim	À semelhança do já autorizado para os anos lectivos de 1933-1934 e 1934-1935 – respectivamente pelos Decretos-Lei n.ºs 23426, de 29 de Dezembro de 1933, e 24694, de 28 de Dezembro de 1934 –, autoriza a matrícula dos alunos aprovados para o ano lectivo de 1935-1936 no concurso de admissão ao 1.º ano do curso superior de piano, mas que excedem o limite de cinquenta fixado pelo § 2.º do artigo 35.º do Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930, autorizando para tal a contratação de um professor diplomado com o curso superior de piano do Conservatório Nacional, o qual leccionará o curso geral desta mesma disciplina.
Decreto-Lei n.º 26115	272	23 de Novembro de 1935	I	Promulga a reforma de vencimentos do funcionalismo civil.	Sim	Este decreto-lei surge referenciado na documentação relativa ao projecto de reforma do Conservatório Nacional (CN, <i>Projecto de reforma do Conservatório</i>), dizendo que “para efeito do disposto no artigo 21.º do Decreto-Lei n.º 26115, de 23 de Novembro de 1935, os cursos gerais da Secção de Música e os cursos de Arte Dramática e de Bailado, consideram-se equiparados ao 2.º ciclo do liceu.” O artigo 21.º deste mesmo decreto-lei estipula o seguinte: “A nomeação para

Decreto-Lei n.º 26267	21	25 de Janeiro de 1936	I	Fixa os vencimentos aos artistas nacionais contratados para a regência da disciplina de órgão no Conservatório Nacional.	Sim	lugares da escala geral do funcionalismo do Estado acima do grupo T, se não for exigível qualquer curso especial, não poderá recair em indivíduos que não possuam a habilitação mínima do 5.º ano dos liceus ou equiparada (...)."
	30	6 de Fevereiro de 1936	II	Nomeação de Filipe Rosa de Carvalho para o cargo de professor contratado na disciplina de órgão do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto-Lei n.º 26611	116	19 de Maio de 1936	I	Aprova o regimento da Junta Nacional de Educação.	Sim	Nomeia uma comissão encarregada de colaborar na reforma do Conservatório Nacional, a qual tem como seu presidente José Viana da Mota e como seus vogais Hermínio Nascimento, Dr. Ivo Cruz, Luís Costa, Luís de Freitas Branco, Mário Sampaio Ribeiro, Pedro de Freitas Branco, Rui Coelho e Thomaz Borba. Uma das razões que nos poderá ajudar a explicar o facto desta reforma nunca ter passado a fase de projecto, deve-se a que "...Luís de Freitas Branco (...) é suspenso das suas funções (...) [neste] estabelecimento de ensino" (Nery <i>et al.</i> , 1999: 170).
	155	6 de Julho de 1936	II	Portaria constituindo a comissão encarregada de colaborar na reforma do Conservatório Nacional, secções de música e de teatro.	Sim	
	186	11 de Agosto de 1936	II	Relações de peças de concurso para a adjudicação de prémios no Conservatório Nacional e peças obrigatórias nos concursos de admissão aos cursos superiores do referido Conservatório.	Sim	
	210	8 de Setembro de 1936	II	Rectificação à relação das peças obrigatórias nos concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 186, II.ª Série, de 11 de Agosto de 1936.	Sim	Nos concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional, os candidatos devem ainda apresentar uma peça à sua escolha de entre as do 6.º ano (violino e violoncelo), 5.º ou 6.º ano (piano), ou do 3.º ano (canto), do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto-Lei n.º 27170	264	10 de Novembro de 1936	I	Autoriza o contrato de um professor para ministrar o ensino do curso geral de piano no Conservatório Nacional no actual ano lectivo e permite a matrícula dos alunos aprovados no último concurso de admissão ao 1.º ano do curso superior de piano e que excederam o limite fixado.	Sim	Permite a contratação de um professor diplomado com o superior de piano do Conservatório Nacional de forma a permitir a primeira matrícula, no 1.º ano do curso superior de piano ministrado nesta instituição, para além do limite máximo de cinquenta alunos fixado pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. Tal prática tem vindo a ocorrer

					desde o ano lectivo de 1933-1934.
	154	5 de Julho de 1937	II	Despacho aprovando a relação dos professores que devem constituir os júris de exames no ano lectivo de 1936-1937 no Conservatório Nacional.	Sim
	199	26 de Agosto de 1937	II	Relação das peças de concursos para adjudicação dos prémios do Conservatório, Rodrigo da Fonseca e Rey Colaço, e peças obrigatórias nos concursos de admissão aos cursos superiores.	Sim Nos concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional, os candidatos devem ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	208	6 de Setembro de 1937	II	Declaração às peças obrigatórias nos concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional, insertas no <i>Diário do Governo</i> n.º 199, II.ª Série, de 26 de Agosto de 1937.	Sim
	222	22 de Setembro de 1937	II	Rectificação ao programa dos concursos para a admissão ao curso superior de canto, inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 199, II.ª Série, de 26 de Agosto de 1937.	Sim
Decreto-Lei n.º 28163	265	13 de Novembro de 1937	I	Permite a matrícula no curso superior de piano aos alunos aprovados no último concurso de admissão e que excedem o limite fixado, providenciando relativamente aos professores que devem ministrar o ensino.	Sim Permite a contratação de um professor diplomado com o curso superior de piano do Conservatório Nacional de forma a permitir a primeira matrícula, no 1.º ano do curso superior de piano ministrado nesta instituição, para além do limite máximo de cinquenta alunos fixado pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. Tal prática tem vindo a ocorrer desde o ano lectivo de 1933-1934.
	303	29 de Dezembro de 1937	II	Portaria nomeando o Conservador do museu da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim É nomeado, como conservador deste museu, o professor efectivo da secção de música do Conservatório Nacional, Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt.
	1	3 de Janeiro de 1938	II	Adopta a teoria musical de Artur Fernandes Fão enquanto o ensino de solfejo no Conservatório Nacional não for reformado e não for aberto o respectivo concurso.	Sim
	84	12 de Abril de 1938	II	Portaria nomeando o conservador do museu da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim Nomeia José Henrique dos Santos como conservador do museu da secção de música do Conservatório Nacional, lugar deixado vago por ter atingido o limite de idade o professor Alexandre de Sousa Moniz Bettencourt. José Henrique dos Santos é professor efectivo da secção de música deste Conservatório.
	147	28 de Junho de 1938	II	Relação dos professores que devem constituir os júris de exame, no ano lectivo de 1937-1938, no Conservatório Nacional.	Sim
	170	25 de Julho de 1938	II	Portaria nomeando o Secretário do Conservatório Nacional de Lisboa para desempenhar os	Sim

				serviços de secretaria dos júris de exames do Instituto de Música de Coimbra.	
	170	25 de Julho de 1938	II	Portaria constituindo os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	170	25 de Julho de 1938	II	Despacho nomeando o director do Conservatório Nacional de Lisboa.	Sim Nomeia Ivo Cruz como director deste Conservatório.
	184	10 de Agosto de 1938	II	Relações das peças de concurso para adjudicação dos prémios do Conservatório Nacional, Rodrigues da Fonseca e Rey Colaço, e peças obrigatórias nos concursos de admissão aos cursos superiores.	Sim Nos concursos de admissão aos cursos superiores de canto, piano, violino e violoncelo, os candidatos deverão ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto-Lei n.º 29210	281	5 de Dezembro de 1938	I	Permite a admissão à matrícula no 1.º ano do curso superior de piano dos alunos aprovados no último concurso e que excedem o limite fixado e providencia quanto aos professores que devem ministrar o ensino.	Sim Permite a contratação de um professor diplomado com o curso superior de piano do Conservatório Nacional de forma a permitir a primeira matrícula, no 1.º ano do curso superior de piano ministrado nesta instituição, para além do limite máximo de cinquenta alunos fixado pelo Decreto n.º 18881, de 25 de Setembro de 1930. Tal prática tem vindo a ocorrer desde o ano lectivo de 1933-1934.
	149	29 de Junho de 1939	II	Relação de professores que devem constituir os júris de exames no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1938-1939.	Sim
	160	12 de Julho de 1939	II	Portarias nomeando os júris de exames a realizar no Instituto de Música de Coimbra e o secretário do Conservatório Nacional, Jaime Rodrigues da Silva, para desempenhar os serviços de secretaria dos júris destes exames.	Sim
	190	16 de Agosto de 1939	II	Relações de peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional e peças de concurso para adjudicação dos Prémios do Conservatório, Rodrigo da Fonseca e Rey Colaço.	Sim Relativamente aos concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional, para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos apresentar outra peça à sua escolha de entre as do programa do último ano do respectivo curso geral com uma duração que não exceda os 10 minutos.
	209	7 de Setembro de 1939	II	Despacho encarregando um professor e director da Escola de Belas Artes de Lisboa de proceder a um inquérito aos actos de um professor efectivo do Conservatório Nacional.	Sim Relativo a inquérito aos actos do professor efectivo do Conservatório Nacional, Eduardo Henriques Pavia de Magalhães.
Decreto n.º 29992	247	21 de Outubro de 1939	I	Regulamenta e esclarece as disposições do Decreto n.º 26611, de 19 de Maio de 1936, que aprova o regimento da Junta Nacional de Educação, na parte respeitante à equiparação de habilitações.	Sim Referido em ofício datado de 25 de Janeiro de 1973 (Cfr. CN, <i>Dossier</i> 33-A): “Não se encontram definidas quaisquer equivalências relativamente aos cursos das Secções de Música e de Teatro, excepto no que se refere ao 3.º ano do curso superior de Piano (final de

				curso) que, de acordo com o parecer da Junta Nacional de Educação e com base em despachos proferidos nos termos do artigo 1.º do Decreto n.º 29992, de 21 de Outubro de 1939, é equiparado à aprovação no ciclo preparatório do ensino secundário, desde que o candidato obtenha aprovação em exames «ad hoc» organizados de acordo com os programas do ciclo preparatório, sobre Matemática e Ciências da Natureza.” Refira-se que o artigo 1.º deste Decreto n.º 29992, de 21 de Outubro de 1939, dispõe o seguinte: “Sempre que não haja disposição legal aplicável, é da competência do Ministro da Educação Nacional, precedendo parecer da Junta Nacional de Educação, declarar a equiparação de habilitações, adquiridas no País ou no estrangeiro, a cursos ou a exames oficiais portugueses.”
247	23 de Outubro de 1939	II	Portarias nomeando um major do regimento de artilharia ligeira n.º 3 para proceder à sindicância aos actos de dois professores efectivos do Conservatório Nacional.	Sim É nomeado o major do regimento de artilharia ligeira n.º 3, António Rodrigues dos Santos Pedroso, para proceder a uma sindicância aos actos dos professores efectivos do Conservatório Nacional, Artur Trindade e Luiz Maria da Costa de Freitas Branco. Estes dois professores, surgindo ainda nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1938-1939 (Cfr. IHE, cx. 783, mç. 3065) – o professor Artur Trindade lecciona a disciplina de canto e o professor Luís Maria da Costa de Freitas Branco as disciplinas de composição e de acústica e história da música –, já não surgem nos mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1939-1940 (Cfr. IHE, cx. 783, mç. 3066).
8	10 de Janeiro de 1940	II	Portaria louvando a filha de um antigo director do Conservatório Nacional pela valiosa oferta feita àquele estabelecimento.	Sim Relativo à oferta efectuada por Maria do Carmo Baía de um retracto a óleo de Francisco Baía.
41	20 de Fevereiro de 1940	II	Despacho demitindo um professor efectivo e subdirector da secção de teatro do Conservatório Nacional.	Sim Demissão do professor José Hipólito Raposo nos termos previstos pelos artigos 29.º e 30.º do Decreto-Lei n.º 23203, de 6 de Novembro de 1933, o qual estabelece a pena de demissão para todo o funcionário público que demonstre espírito de oposição à política do Governo.
95	24 de Abril de 1940	II	Portaria louvando o Grémio dos Importadores e Armazenistas de Bacalhau e Arroz pela oferta feita ao Conservatório Nacional de	Sim

				uma tela do mestre Malhoa.		
Decreto n.º 30457	111	14 de Maio de 1940	II	Declaração de ter sido, por despacho ministerial, aprovada a modificação do 2.º ano de solfejo do Conservatório Nacional.	Sim	
	118	22 de Maio de 1940	I	Interpreta o artigo 58.º, § 1.º, do Decreto n.º 24676, de 22 de Novembro de 1934, no sentido de que pode o presidente do júri dos Exames de Estado de canto coral ser o director ou um professor do Conservatório Nacional.	Sim	
	121	25 de Maio de 1940	II	Rectificação ao <i>Diário do Governo</i> n.º 111, II.ª série, de 14 de Maio de 1940.	Sim	Declara que "...deverá ler-se «Matéria de exame do 2.º ano de solfejo (nova redacção com aditamento)», em vez de «Modificação no programa do 2.º ano de solfejo» do Conservatório Nacional."
	151	2 de Julho de 1940	II	Portarias nomeando o secretário do Conservatório Nacional para desempenhar os serviços de secretaria dos júris de exames no Instituto de Música de Coimbra e constituindo os referidos júris.	Sim	
	151	2 de Julho de 1940	II	Relação dos professores que devem constituir os júris de exames no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1939-1940.	Sim	
Decreto n.º 30942	196	23 de Agosto de 1940	II	Relação das peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim	Para além das peças obrigatórias aqui discriminadas, os candidatos devem apresentar ainda outra peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	283	6 de Dezembro de 1940	I	Abre um crédito destinado a aumento de vencimento a diversos professores do Conservatório Nacional.	Sim	Os professores abrangidos por esta disposição leccionam as disciplinas de solfejo, instrumentos de palheta, língua e literatura portuguesa, dança, arte de dizer, e história das literaturas dramáticas, sendo o aumento anual previsto no valor de 2.000\$00.
	290	14 de Dezembro de 1940	II	Sebastião Mieira Júnior, servente do Conservatório Nacional, aprovado o seu contrato para desempenhar o lugar de contínuo de 2.ª classe do mesmo Conservatório.	Sim	
	158	10 de Julho de 1941	II	Relação dos professores que devem constituir os júris de exames no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1940-1941.	Sim	
	161	14 de Julho de 1941	II	Portaria constituindo os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
Decreto n.º 31433	174	29 de Julho de 1941	I	Insera várias disposições atinentes à separação de sexos nos estabelecimentos de ensino particular. Determina ainda que a inscrição de alunos externos se faz de 20 de Setembro a 10 de Outubro, podendo os mesmos alunos inscreverem-se durante os restantes dias de Outubro, mediante o pagamento suplementar de 50\$00 no ensino primário e de 200\$00 em qualquer dos outros	Sim	

	184	9 de Agosto de 1941	II	ramos ou graus de ensino. Relação das peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim	Para além das peças obrigatórias aqui discriminadas, os candidatos devem apresentar ainda outra peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto n.º 31555	233	6 de Outubro de 1941	I	Abre um crédito destinado à compra de um cravo para o Conservatório Nacional.	Sim	
	267	15 de Novembro de 1941	II	Programas para o ensino das disciplinas de piano, violino e violoncelo do Conservatório Nacional.	Sim	Suplemento.
Decreto-Lei n.º 31658	272	21 de Novembro de 1941	I	Insere várias disposições relativas ao pagamento de propinas nas escolas superiores e à concessão de bolsas de estudo. Fixa os quadros e vencimentos do professorado.	Sim	
Portaria n.º 9957	289	12 de Dezembro de 1941	I	Altera os programas do curso de solfejo do Conservatório Nacional insertos no <i>Diário do Governo</i> n.º 14, I.ª Série, de 17 de Janeiro de 1931.	Sim	
Decreto-Lei n.º 31890	44	24 de Fevereiro de 1942	I	Permite ao Conservatório Nacional contratar, além do quadro, individualidades, nacionais ou estrangeiras, de reconhecida competência, para regerem, mediante condições especiais de prestação de serviço e de retribuição, disciplinas do respectivo plano de estudos ou para realizarem cursos especiais.	Sim	
	129	4 de Junho de 1942	II	Portaria constituindo o júri dos exames das cadeiras de pedagogia geral da música e história geral da música, a realizar, no ano lectivo de 1941-1942, no Liceu Pedro Nunes, em Lisboa.	Sim	Esta nomeia como presidente Herminio José do Nascimento, professor do Liceu Pedro Nunes, e Luiz Maria da Costa de Freitas Branco e Josué Francisco Trocado, professores deste mesmo Liceu.
	155	6 de Julho de 1942	II	Relação dos professores que devem constituir os júris de exames no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1941-1942.	Sim	
	179	3 de Agosto de 1942	II	Portaria constituindo os júris dos exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	186	11 de Agosto de 1942	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim	Para além das peças obrigatórias aqui discriminadas, os candidatos devem apresentar ainda outra peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	204	1 de Setembro de 1942	II	Nova publicação, rectificada, da relação das peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional, inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 186, II.ª Série, de 11 de Agosto de 1942.	Sim	
Decreto n.º 32241	208	5 de Setembro de 1942	I	Reorganiza alguns serviços do Ministério da Educação Nacional.	Sim	Cria a Inspeção Geral de Ensino e procede à reorganização da Junta Nacional de Educação.
	156	7 de Julho de 1943	II	Relação dos professores que devem constituir os júris de	Sim	

			exames no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1942-1943.		
	167	20 de Julho de 1943	II	Rectificação à relação dos professores que devem constituir os júris de exames da secção de teatro do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1942-1943, inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 156, II.ª Série, de 7 de Julho de 1943.	Sim
	185	10 de Agosto de 1943	II	Portaria constituindo os júris dos exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	189	14 de Agosto de 1943	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim Para além das peças obrigatórias aqui discriminadas, os candidatos devem apresentar ainda outra peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	199	26 de Agosto de 1943	II	Por portaria de 18 de Agosto de 1943, Flaviano Rodrigues, professor do curso geral de violino do Conservatório Nacional, nomeado professor do curso superior de violino do referido estabelecimento de ensino.	Sim
	213	11 de Setembro de 1943	II	Por portaria de 2 de Setembro de 1943, Tomaz de Lima, professor do curso geral de violino do Conservatório Nacional, nomeado professor do curso superior de violino do referido estabelecimento de ensino.	Sim
	50	2 de Março de 1944	II	Alterações aos programas dos cursos de piano e de violino do Conservatório Nacional insertos no <i>Diário do Governo</i> n.º 267, II.ª Série, de 15 de Novembro de 1941.	Sim
	108	11 de Maio de 1944	II	Alterações ao programa do curso de canto do Conservatório Nacional inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 14, I.ª série, de 17 de Janeiro de 1931, e alterado por publicação no <i>Diário do Governo</i> n.º 247, I.ª série, de 24 de Outubro de 1935.	Sim
	157	8 de Julho de 1944	II	Relação dos júris de exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1943-1944.	Sim
	179	3 de Agosto de 1944	II	Portaria constituindo os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	192	18 de Agosto de 1944	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim Para além das peças obrigatórias aqui discriminadas, os candidatos devem apresentar ainda outra peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto n.º 33971	208	22 de Setembro de 1944	I	Abre um crédito destinado a fardamentos do pessoal menor do Conservatório Nacional.	Sim
Decreto-Lei n.º 34416	37	20 de Fevereiro de 1945	I	Amplia de um ano o prazo estabelecido no artigo 6.º do Decreto-Lei n.º 31658, de 21 de Novembro de 1941, que regula as funções do pessoal docente das Universidades e insere várias disposições relativas ao paga-	Sim

			mento de propinas nas escolas superiores e à concessão de bolsas de estudo.		
	65	20 de Março de 1945	II	Declaração de ter sido autorizada a adopção, para a disciplina de português da secção de música do Conservatório Nacional, do livro de leitura (1.º, 2.º e 3.º anos) de José Pereira Tavares.	Sim
	162	13 de Julho de 1945	II	Acórdãos n.º 2076 (administrativo) e n.º 333 (tribunal pleno), em que era recorrente Eduardo Henriques Pavia de Magalhães e recorridos o Ministro da Educação Nacional, Flaviano Rodrigues e António Tomaz de Lima.	Sim Eduardo Henrique Pavia de Magalhães entende ter sido preterido pelos recorridos, considerando que ele é que deveria ter sido nomeado professor do curso superior de violino do Conservatório Nacional dado o seu maior tempo de serviço.
	166	18 de Julho de 1945	II	Relação dos júris de exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1944-1945.	Sim
	178	1 de Agosto de 1945	II	Despacho designando um professor da Escola de Belas Artes de Lisboa para fazer parte do júri das provas do 3.º ano do curso de cenografia do Conservatório Nacional.	Sim
	178	1 de Agosto de 1945	II	Portaria de 21 de Julho de 1945, anulando a portaria de 18 de Agosto de 1943, publicada no <i>Diário do Governo</i> n.º 199, II.ª série, de 26 de Agosto de 1943, pela qual Flaviano Rodrigues, professor do curso superior de violino do Conservatório Nacional, foi nomeado para o referido lugar.	Sim
	178	1 de Agosto de 1945	II	Portaria de 21 de Julho de 1945, anulando a portaria de 2 de Setembro de 1943, publicada no <i>Diário do Governo</i> n.º 213, II.ª série, de 11 de Setembro de 1943, pela qual Tomaz de Lima, professor do curso superior de violino do Conservatório Nacional, foi nomeado para o referido lugar.	Sim
	186	10 de Agosto de 1945	II	Portaria constituindo os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	190	15 de Agosto de 1945	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto n.º 35027	230	16 de Outubro de 1945	I	Estabelece um subsídio anual à Câmara Municipal do Porto como participação do Estado na manutenção do Conservatório de Música daquele corpo administrativo.	Sim O subsídio estabelecido é no valor de 175.000\$00 anuais, o qual corresponde a metade do valor estimado para as despesas com o pessoal do Conservatório de Música do Porto.
Decreto-Lei n.º 35153	258	20 de Novembro de 1945	I	Autoriza o Instituto de Música de Coimbra a ministrar o ensino dos cursos superiores das disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional, sem encargos para o Estado, segundo os planos, regimes de estudos e mais condições estabelecidas para os mes-	Sim

			mos cursos do Conservatório Nacional.			
	154	5 de Julho de 1946	II	Relação dos júris de exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1945-1946.	Sim	
	163	16 de Julho de 1946	II	Por despacho de 10 de Julho de 1946 foi aprovado o auto de recepção definitiva da obra de reforma, reparação e instalação eléctrica do Conservatório Nacional de Música, adjudicada a Manuel Francisco Vieira.	Sim	
	172	26 de Julho de 1946	II	Portaria constituindo os júris dos exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
Decreto-Lei n.º 35775	170	31 de Julho de 1946	I	Subordina o Teatro de São Carlos ao Ministério da Educação Nacional, ficando dependente da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas Artes. Cria um conselho junto do director e define as suas atribuições.	Sim	No preâmbulo deste decreto-lei é referido que “desde 1793 (...), por decreto de 28 de Abril, o Teatro de S. Carlos foi incorporado na Casa Pia de Lisboa, até 1854, ano em que entrou na posse do estado (...). [Contudo] com ligeiras soluções de continuidade, viveu entregue a empresas particulares, quase sempre subsidiadas.”
	182	7 de Agosto de 1946	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	210	9 de Setembro de 1946	II	Portaria nomeando uma comissão para proceder ao estudo da reforma do Conservatório Nacional.	Sim	Esta comissão é presidida pelo Dr. João Alexandre Ferreira de Almeida, director geral do ensino superior e das belas artes, tendo ainda como vogais: Dr. Ivo Cruz, director do Conservatório Nacional; D. Maria Adelaide Diogo Freitas Gonçalves, directora do Conservatório de Música do Porto; Dr. Manuel de Câmara Leite, director do Instituto de Música de Coimbra; D. Elisa de Sousa Pedroso, presidente da direcção do Círculo de Cultura Musical; Dr. José Bernardino Duarte de Figueiredo, director do Teatro Nacional de São Carlos; Luís Pastor de Macedo, comissário do Governo junto do Teatro Nacional D. Maria II; Dona Maria da Conceição de Matos e Silva, professora do Conservatório Nacional; e Pedro de Oliveira Leitão do Prado, chefe de secção dos serviços musicais da Emissora Nacional.
	242	17 de Outubro de 1946	III	Concurso para uma composição musical adaptada à composição poética já aprovada para a canção do soldado.	Sim	Este concurso é aberto pela Majoria General do Exército.
	152	3 de Julho de 1947	II	Relação dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1946-1947.	Sim	

Decreto-Lei n.º 36460	178	2 de Agosto de 1947	II	Portaria constituindo os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	181	7 de Agosto de 1947	I	Regula a situação dos músicos de qualquer classe dispensados dos serviços da Guarda Nacional Republicana e aumentados ao efectivo do exercito nos termos do artigo 18.º do Decreto-Lei n.º 33905, de 2 de Setembro de 1944. Torna aplicável o disposto neste diploma, em iguais condições, aos sargentos da mesma guarda e da guarda fiscal.	Sim	
	184	9 de Agosto de 1947	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	43	23 de Fevereiro de 1948	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despende por diversos serviços com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Estabelece a quantia de 10.000\$00 relativa a obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no Conservatório Nacional durante o ano de 1948.
	124	29 de Maio de 1948	I	Circular acerca das formalidades a seguir nas transferências de alunos para o ensino particular ou dentro das suas modalidades.	Sim	Apesar desta circular ser originária da Direcção Geral do Ensino Liceal, aparentemente deverá também ter sido seguida no Conservatório Nacional a propósito das transferências efectuadas pelos alunos entre estas duas modalidades de ensino, i.e., entre os alunos inscritos e matriculados «com» e «sem» frequência na secção de música do Conservatório Nacional.
Decreto-Lei n.º 37454	156	7 de Julho de 1948	II	Relação dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1947-1948.	Sim	
	171	24 de Julho de 1948	II	Portaria que constitui os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	183	7 de Agosto de 1948	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	42	21 de Fevereiro de 1949	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite de verbas a despende por diversos serviços dependentes dos Ministérios da Economia, Interior, Negócios Estrangeiros, Comunicações e Educação Nacional com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Estabelece a quantia de 10.000\$00 a ser despendida com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar, no Conservatório Nacional, durante o ano de 1949.
	133	21 de Junho de 1949	I	Programa das cadeiras de piano (2.ª disciplina) e de violino (3.ª disciplina) do Conservatório Nacional.	Sim	
	135	23 de Junho de	I	Concede aos alunos matriculados	Sim	

		1949		na Academia de Música da Madeira o direito de prestarem no Funchal as provas dos exames de todas as disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional, com excepção dos cursos superiores.		
Lei n.º 2033	138	27 de Junho de 1949	I	Promulga as bases do Ensino Particular.	Sim	O n.º 2 da Base III isenta, por princípio, o ensino doméstico da fiscalização efectuada pelo Estado, sendo que a Base VIII determina que não é permitido o regime de coeducação, excepção feita às escolas infantis e a eventuais autorizações que venham a ser efectuadas a título precário em localidades onde haja reduzida frequência de alunos.
	151	2 de Julho de 1949	II	Relação dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1948-1949.	Sim	
	168	22 de Julho de 1949	II	Portaria que constitui os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	184	10 de Agosto de 1949	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1949-1950.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto n.º 37544	197	8 de Setembro de 1949	I	Reorganiza a Inspeção do Ensino Particular. Estabelece as taxas a cobrar por diferentes actos dos serviços do ensino particular e revoga o § 2.º do artigo 12.º do Decreto-Lei n.º 32241, de 5 de Setembro de 1942.	Sim	
Decreto n.º 37545	197	8 de Setembro de 1949	I	Promulga o Estatuto do Ensino Particular.	Sim	O n.º 3 do artigo 1.º deste decreto determina que “o ensino individual, quando ministrado no domicílio dos alunos, denomina-se doméstico.”
	27	2 de Fevereiro de 1950	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite de verbas a despender por serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Ao contrário do que surge em outros anos, não existe aqui qualquer verba aprovada para o Conservatório Nacional.
	153	4 de Julho de 1950	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1949-1950.	Sim	
	172	26 de Julho de 1950	II	Portaria que constitui os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	187	12 de Agosto de 1950	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1950-1951.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	207	5 de Setembro	II	Portaria que constitui os júris de	Sim	

	de 1950		exames na Academia de Música da Madeira.		
	41	20 de Fevereiro de 1951	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despender por diversos serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim É aprovado a quantia de 10.000\$00 para obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar, no Conservatório Nacional, durante o ano de 1951.
	153	5 de Julho de 1951	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1950-1951.	Sim
	158	11 de Julho de 1951	II	Despacho que constitui os júris de exames na Academia de Música da Madeira.	Sim
	167	21 de Julho de 1951	II	Despacho que nomeia os júris de exames no Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	171	26 de Julho de 1951	II	Despacho que nomeia o júri dos exames da disciplina de Italiano para o Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	190	17 de Agosto de 1951	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1951-1952.	Sim Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, devem os candidatos ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
Decreto-Lei n.º 38621	20	29 de Janeiro de 1952	I	Autoriza a Academia de Música da Madeira a ministrar, sem encargos para o Estado, o ensino correspondente aos cursos superiores da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim
	43	20 de Fevereiro de 1952	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despender por diversos serviços dependentes dos Ministérios do Interior e da Educação Nacional com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim Autoriza o dispêndio de 10.000\$00 com obras eventuais de pequenas reparações, conservação e simples arranjo a efectuar no Conservatório Nacional durante o corrente ano.
	153	30 de Junho de 1952	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1951-1952.	Sim
	173	23 de Julho de 1952	II	Despacho que nomeia os júris dos exames para o Instituto de Música de Coimbra e para a Academia de Música da Madeira.	Sim
	191	13 de Agosto de 1952	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1952-1953.	Sim Os candidatos deverão ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	14	17 de Janeiro de 1953	II	Aviso que torna público estar aberto concurso de provas públicas para provimento de lugares de professores do sexo masculino da disciplina de canto coral do quadro do ensino liceal.	Sim É condição necessária para a admissão a este concurso a apresentação de certificado de habilitações atestando ter o candidato concluído um curso do Conservatório.
	28	3 de Fevereiro de 1953	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despender por diversos serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequenas reparações,	Sim Autoriza o dispêndio de 10.000\$00 com obras eventuais de pequenas reparações, conservação e simples arranjo a efectuar no Conservatório Nacional durante

				conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.		o corrente ano.
Portaria n.º 14433	133	25 de Junho de 1953	I	Concede aos alunos matriculados nas Academias de Música da Índia Portuguesa e de Macau o direito de prestarem, nas cidades das suas sedes, as provas dos exames de todas as disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional compreendidas nos estatutos das respectivas Academias.	Sim	
	155	4 de Julho de 1953	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1952-1953.	Sim	
	160	10 de Julho de 1953	II	Rectificação à declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo corrente, inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 155, II.ª Série, de 4 de Julho de 1953.	Sim	
	167	18 de Julho de 1953	II	Despacho que nomeia os júris de exames para o Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	171	23 de Julho de 1953	II	Despacho que nomeia o júri dos exames para a Academia de Música da Madeira.	Sim	
Decreto n.º 39297	162	29 de Julho de 1953	I	Regula a concessão de passagens entre a metrópole e as províncias ultramarinas aos estudantes que venham a frequentar determinados cursos na metrópole.	Sim	Estabelece o direito de serem concedidas passagens, entre a metrópole e as províncias ultramarinas, aos estudantes que no ultramar tenham concluído estudos oficiais e pretendam prosseguir estudos liceais, médios, de belas-artes ou superiores não existentes com validade oficial na província em que residem.
	182	5 de Agosto de 1953	II	Despacho que nomeia os júris de exames para a Academia de Música da Madeira. Anula o despacho inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 171, II.ª Série, de 23 de Julho de 1953.	Sim	
	184	7 de Agosto de 1953	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1953-1954.	Sim	Os candidatos deverão ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	34	10 de Fevereiro de 1954	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despende por diversos serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Autoriza o dispêndio de 10.000\$00 com obras eventuais de pequenas reparações, conservação e simples arranjo a efectuar no Conservatório Nacional durante o corrente ano.
Decreto n.º 39715	142	1 de Julho de 1954	I	Permite a atribuição por simples despacho do Ministro, nas condições estabelecidas no artigo 16.º do Decreto-Lei n.º 31658, de 21 de Novembro de 1941, da regência das disciplinas de Literatura Portuguesa e História das Literaturas Dramáticas da secção de teatro do Conservatório Nacional a pessoal docente da Faculdade de Letras da Universidade de Letras ou, em regime de acumu-	Sim	

Decreto n.º 39752

			lação, a professores dos liceus.		
157	6 de Julho de 1954	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1953-1954.	Sim	
168	19 de Julho de 1954	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames para o Instituto de Música de Coimbra e para a Academia de Música da Madeira.	Sim	
174	10 de Agosto de 1954	I	Institui as Academias de Música de Luanda e de Lourenço Marques, destinadas a promover a cultura musical, e especialmente o ensino da música, vocal e de instrumentos, e o das matérias teóricas com aquele ensino relacionadas.	Sim	Nos termos previstos pelo § único do artigo 1.º deste decreto-lei, estas duas academias serão instituições particulares de utilidade pública.
188	11 de Agosto de 1954	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1954-1955.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, os candidatos deverão ainda apresentar uma outra peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
254	28 de Outubro de 1954	II	Programas de concurso para adjudicação dos prémios de canto e de piano, aprovados pelo conselho escolar do Conservatório Nacional.	Sim	
35	11 de Fevereiro de 1955	II	Aviso que torna público ter sido anulado o programa do concurso para adjudicação do prémio de piano aprovado pelo conselho escolar do Conservatório Nacional, inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 254, II.ª Série, de 28 de Outubro de 1954.	Sim	
35	11 de Fevereiro de 1955	II	Avisos que tornam público estarem abertos concursos de provas públicas para a concessão de prémios do Conservatório Nacional em vários grupos de disciplinas.	Sim	Estes avisos estabelecem os respectivos programas a apresentar aos concursos agora abertos, só podendo concorrer os alunos que tenham concluído os respectivos cursos com classificação não inferior a 18 Valores.
37	14 de Fevereiro de 1955	II	Despacho que nomeia o júri dos concursos para os prémios Rodrigo da Fonseca e Sasseti no Conservatório Nacional.	Sim	
45	23 de Fevereiro de 1955	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despender por diversos serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Autoriza o dispêndio de 10.000\$00 com obras eventuais de pequenas reparações, conservação e simples arranjo a efectuar no Conservatório Nacional durante o corrente ano.
55	7 de Março de 1955	II	Despacho que nomeia o júri dos concursos para os prémios Rey-Colaço e Albertina Mergulhão, no Conservatório Nacional.	Sim	
87	13 de Abril de 1955	III	Abertura, pelo prazo de trinta dias, do concurso de provas públicas para a concessão do prémio do Conservatório Nacional na disciplina de fagote.	Sim	Podem concorrer os alunos que tenham concluído o respectivo curso do Conservatório Nacional com a classificação final não inferior a 18 Valores, sendo o programa a apresentar constituído pelo Concerto em si bemol maior, de Mozart.

	95	23 de Abril de 1955	II	Declaração de ter ficado um violino sujeito ao regime estabelecido no artigo 2.º e seu § único do Decreto-Lei n.º 38906, de 10 de Setembro de 1952.	Sim	Fica sujeito a este regime “um violino de dimensões maiores de que as do violino vulgar, tendo no braço vinte e nove pontos de metal, à maneira dos violões, e seis cravelhas.”
	124	27 de Maio de 1955	II	Despacho que nomeia os júris dos concursos para os prémios do Conservatório Nacional, Rodrigo da Fonseca e António de Andrade.	Sim	
	143	22 de Junho de 1955	II	Despacho que nomeia o júri do concurso para o prémio do Conservatório Nacional na disciplina de composição.	Sim	
	156	7 de Julho de 1955	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1954-1955.	Sim	
	165	18 de Julho de 1955	II	Despacho que nomeia o júri dos exames para o Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
	168	21 de Julho de 1955	II	Despacho que nomeia os júris dos exames para a Academia de Música da Madeira.	Sim	
	183	8 de Agosto de 1955	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1955-1956.	Sim	Os candidatos deverão ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	208	7 de Setembro de 1955	II	Lista de antiguidade do pessoal do Conservatório Nacional, referente a 31 de Dezembro de 1954, efectuada nos termos do artigo 26.º do Decreto com força de lei n.º 19478, de 18 de Março de 1931.	Sim	São subdirectores do Conservatório Nacional os professores efectivos José Lúcio Mendes Júnior (secção de música) e Rodrigo Samwell Dinis (secção de teatro).
Decreto-Lei n.º 40397	257	24 de Novembro de 1955	I	Reorganiza os serviços da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.	Sim	Num certificado referente ao aluno com o processo n.º 8396 (ano lectivo 1960-1961) é referido que este decreto-lei isenta do pagamento de imposto de selo a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, nos termos do seu § único do artigo 13.º. Este § único determina que “os documentos destinados a instruir os processos dos assistidos da Misericórdia são isentos de selo e emolumentos.”
	28	2 de Fevereiro de 1956	II	Declaração de ter sido aprovada a tabela que estabelece o limite das verbas a despende por diversos serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequenas reparações, conservação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Estipula a verba de 10.000\$00 relativa ao Conservatório Nacional.
Decreto-Lei n.º 40548	50	9 de Março de 1956	I	Regula a forma de preenchimento do cargo de chefe da banda da Armada.	Sim	Refere que serão fixadas em portaria as condições a que deverão satisfazer os concorrentes e o programa do referido concurso.
Portaria n.º 15785	60	21 de Março de 1956	I	Fixa as condições a que deverão satisfazer os concorrentes a chefe de banda de música da Armada e o programa do respectivo concurso.	Sim	O referido concurso será realizado, nos termos do n.º 2 desta portaria, na secção de música do Conservatório Nacional, sendo o respectivo júri constituído pelo 2.º

					comandante do Corpo de Marinheiros da Armada, o qual preside a este júri, e ainda por um professor de contraponto e fuga, um professor de harmonia, e por outros dois professores do Conservatório Nacional.
Portaria n.º 15813	74	27 de Março de 1956	II	Programa da disciplina de solfejo do Conservatório Nacional.	Sim
	89	13 de Abril de 1956	II	Lista de antiguidade do pessoal do Conservatório Nacional, referente a 31 de Dezembro de 1955, efectuada nos termos do artigo 26.º do Decreto com força de lei n.º 19478, de 18 de Março de 1931.	Sim São subdirectores do Conservatório Nacional os professores efectivos José Lúcio Mendes Júnior (secção de música) e Rodrigo Samwell Dinis (secção de teatro).
	71	6 de Abril de 1956	I	Fixa as condições a que deverão satisfazer os concorrentes a chefe de banda de música da Armada e o programa do respectivo concurso. Revoga a Portaria n.º 15785, de 21 de Março de 1956.	Sim O referido concurso será realizado, nos termos do n.º 2 desta portaria, na secção de música do Conservatório Nacional, sendo o respectivo júri constituído pelo 2.º comandante do Corpo de Marinheiros da Armada, o qual preside a este júri, e ainda por um professor de contraponto e fuga, um professor de harmonia, e por outros dois professores do Conservatório Nacional.
	134	6 de Junho de 1956	II	Nomeia o júri dos concursos para o prémio da disciplina de piano do Conservatório Nacional.	Sim Para este júri são nomeados os seguintes professores: Manuel Ivo Cruz, Lourenço Varela Cid, Isabel dos Santos Manso, João Blanc de Castro Abreu Mota, Maria de Sousa Pereira Campina, e, como suplente, Maria Cristina Santos Lino Pimentel.
	140	14 de Junho de 1956	II	Despacho nomeando o júri do concurso para chefe da banda de música da Armada.	Sim São nomeados, para este júri, os seguintes professores da secção de música do Conservatório Nacional: Artur Álvaro dos Santos Correia, professor de Contraponto e Fuga; Armando José Fernandes, professor de Harmonia; Jorge Croner de Santana e Vasconcelos Moniz Bettencourt, professor de Composição; e Hermínio do Nascimento, professor das Classes de Conjunto.
	150	26 de Junho de 1956	II	Despacho que constitui os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1955-1956.	Sim
	164	12 de Julho de 1956	II	Despacho que nomeia os júris de exames na Academia de Música da Madeira.	Sim
	171	20 de Julho de 1956	II	Despacho que nomeia os júris dos exames a realizar no Instituto de Música de Coimbra.	Sim
	174	24 de Julho de 1956	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1956-1957.	Sim Para além das peças obrigatórias aqui referidas, os candidatos deverão apresentar uma outra peça, à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.

Decreto n.º 40824	231	25 de Outubro de 1956	I	Dá nova redacção ao artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 40548, de 9 de Março de 1956, que regula a forma de preenchimento do cargo de chefe da banda de música da Armada.	Sim	
Decreto-Lei n.º 40825	231	25 de Outubro de 1956	I	Permite ao Ministro, ouvida a Junta Nacional de Educação, autorizar que os alunos de estabelecimentos particulares, destinados ao ensino da música e que não tenham sede em Lisboa ou Porto, realizem nestes estabelecimentos os exames de todas as disciplinas da secção de música do Conservatório Nacional, com excepção dos cursos superiores.	Sim	
	19	23 de Janeiro de 1957	III	Avisos de abertura, por um prazo de trinta dias, e respectivos programas, relativos aos prémios a atribuir pelas secções de música e de teatro do Conservatório Nacional.	Sim	
	25	30 de Janeiro de 1957	II	Publicação da tabela aprovada por despacho de S. Ex.ª o Subsecretário de Estado das Obras Públicas estabelecendo o limite das verbas a despender com as obras eventuais de pequenas reparações.	Sim	Aprova a verba de 10.000\$00 destinada a obras eventuais de pequenas reparações a serem efectuadas no Conservatório Nacional.
	56	8 de Março de 1957	II	Despachos que nomeiam os júris dos concursos para os prémios Rodrigo da Fonseca e Sasseti do Conservatório Nacional.	Sim	
	95	23 de Abril de 1957	II	Lista de antiguidade do pessoal do Conservatório Nacional, referente a 31 de Dezembro de 1956, efectuada nos termos do artigo 26.º do Decreto com força de lei n.º 19478, de 18 de Março de 1931.	Sim	São subdirectores do Conservatório Nacional os professores efectivos José Lúcio Mendes Júnior (secção de música) e Rodrigo Samwell Diniz (secção de teatro).
Decreto-Lei n.º 41120	116	20 de Maio de 1957	I	Inclui diversos lugares dos quadros de vários serviços do Ministério da Educação Nacional nos grupos do artigo 12.º do Decreto-Lei n.º 26115, de 23 de Novembro de 1935, e rectifica o mapa VIII anexo ao mesmo decreto-lei (reforma de vencimentos do funcionalismo civil).	Sim	Rectifica os vencimentos do Porteiro e do Vigilante do Conservatório Nacional.
	153	3 de Julho de 1957	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1956-1957.	Sim	
Decreto-Lei n.º 41192	162	18 de Julho de 1957	I	Insera disposições relativas à matrícula de alunos nas diversas modalidades do ensino particular. Permite ao Ministro da Educação Nacional autorizar que os alunos de qualquer estabelecimento de ensino particular realizem nele os respectivos exames.	Sim	
	173	26 de Julho de 1957	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar no Instituto de Música de Coimbra e nas Academias de Música da Madeira e de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim	
	191	17 de Agosto de 1957	II	Peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1957-1958.	Sim	Para além das peças obrigatórias aqui referidas, os candidatos deverão apresentar uma outra peça, à sua escolha, de entre as do

					último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	212	11 de Setembro de 1957	II	Nova publicação, rectificadora, das peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1957-1958, a que se refere a declaração inserta no <i>Diário do Governo</i> n.º 191, II.ª Série, de 17 de Agosto findo.	Sim Para além das peças obrigatórias aqui referidas, os candidatos deverão apresentar uma outra peça, à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
	242	17 de Outubro de 1957	III	Avisos relativos à abertura, por um prazo de trinta dias, dos prémios das secções de música, na disciplina de piano (prémios Rodrigo da Fonseca, Rey-Colaço, e Sasseti), e de teatro, do Conservatório Nacional.	Sim
Decreto n.º 41363	258	14 de Novembro de 1957	I	Aprova o regulamento das Escolas Superiores de Belas-Artes.	Sim Referido em officio datado de 25 de Janeiro de 1973 (Cfr. CN, <i>Dossier 33-A</i>) relativamente às habilitações exigidas para o ingresso nos diversos cursos da secção de teatro: “Curso de Cenografia – Aprovação no exame de aptidão artística a que se refere o artigo 10.º do Decreto n.º 41363, de 14 de Novembro de 1957 (Parecer da Junta Nacional de Educação, homologado por despacho ministerial de 18 de Abril de 1958).”
	273	23 de Novembro de 1957	III	Correcção ao aviso publicado no <i>Diário do Governo</i> , III.ª série, de 17 de Outubro de 1957, relativo à abertura, por um prazo de trinta dias, do concurso de provas públicas para a concessão do prémio Sasseti, do Conservatório Nacional, na disciplina de piano.	Sim
	287	10 de Dezembro de 1957	III	Avisos de que se encontra aberto, por um prazo de trinta dias, concurso para a concessão dos prémios do Conservatório Nacional, na disciplina de composição, bem como dos prémios Augusto Rosa e Eduardo Brazão relativos à secção de teatro deste mesmo Conservatório.	Sim
	26	31 de Janeiro de 1958	II	Tabela aprovada por despacho de S. Ex.ª o Subsecretário de Estado das Obras Públicas, que estabelece o limite das verbas a despender com as obras eventuais de pequenas reparações.	Sim Aprova a verba de 10.000\$00 destinada a eventuais pequenas reparações no Conservatório Nacional.
	38	14 de Fevereiro de 1958	II	Despacho que nomeia os júris dos concursos para os prémios Rodrigo da Fonseca, Rey-Colaço, e Sasseti, do Conservatório Nacional.	Sim
	56	7 de Março de 1958	II	Despacho que constitui o júri do concurso para o prémio do Conservatório Nacional na disciplina de composição.	Sim
	61	13 de Março de 1958	II	Programa da cadeira de piano (2.ª disciplina) da secção de música do Conservatório Nacional.	Sim
	75	29 de Março de 1958	II	Despacho aprovando o programa da cadeira de violela (8.ª discipli-	Sim

			na) da secção de música do Conservatório Nacional.		
128	30 de Maio de 1958	II	Lista dos candidatos classificados no concurso de provas públicas para provimento, por contrato, de lugares de professor de canto coral.	Sim	
137	12 de Junho de 1958	II	Lista de antiguidade do pessoal do Conservatório Nacional, referente a 31 de Dezembro de 1957, efectuada nos termos do artigo 26.º do Decreto com força de lei n.º 19478, de 18 de Março de 1931.	Sim	São subdirectores do Conservatório Nacional os professores efectivos José Lúcio Mendes Júnior (secção de música) e Rodrigo Samwell Diniz (secção de teatro).
157	7 de Julho de 1958	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1957-1958.	Sim	
168	19 de Julho de 1958	II	Rectificação ao despacho, inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 157, II.ª Série, de 7 de Julho de 1958, que constitui os júris de exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1957-1958.	Sim	
191	16 de Agosto de 1958	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1958-1959.	Sim	Para além da peça obrigatória aqui indicada por curso, o candidato deverá apresentar uma outra à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
239	11 de Outubro de 1958	III	Avisos de que se encontram abertos os concursos a prémios do Conservatório Nacional relativos às secções de teatro e de música (disciplinas de piano e canto).	Sim	
254	29 de Outubro de 1958	III	Aviso que torna público estar aberto o concurso de provas públicas para a atribuição do prémio Sasseti (disciplina de composição).	Sim	
272	20 de Novembro de 1958	II	Despacho que constitui o júri do concurso para o prémio Sasseti (composição) do Conservatório Nacional.	Sim	
1	2 de Janeiro de 1959	II	Despacho que constitui os júris dos concursos para os vários prémios do Conservatório Nacional.	Sim	
30	5 de Fevereiro de 1959	II	Declaração de terem sido aprovadas as tabelas que estabelecem o limite das verbas a despender por determinados serviços dependentes de vários Ministérios com as obras eventuais de pequena reparação e de simples arranjo a efectuar no corrente ano.	Sim	Atribui o montante de 10.000\$00 destinado a eventuais obras de pequenas reparações a serem efectuadas no Conservatório Nacional.
102	30 de Abril de 1959	II	Lista de antiguidade do pessoal do Conservatório Nacional, referente a 31 de Dezembro de 1958, efectuada nos termos do artigo 26.º do Decreto com força de lei n.º 19478, de 18 de Março de 1931.	Sim	Nesta não consta indicação relativa ao subdirector da secção de teatro. O subdirector da secção de música é o professor efectivo José Lúcio Mendes Júnior.
121	22 de Maio de 1959	II	Programas dos cursos de canto, violoncelo e clarinete do Conservatório Nacional.	Sim	
157	7 de Julho de 1959	II	Despacho que constitui os júris dos exames (secções de música e de teatro) a realizar no Conser-	Sim	

			vatório Nacional no ano lectivo de 1958-1959.		
160	10 de Julho de 1959	II	Declaração de ter sido constituído o júri dos exames do curso de dança (bailarinas) a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1958-1959.	Sim	
188	12 de Agosto de 1959	II	Despachos que nomeiam os membros dos júris dos exames de solfejo, piano, acústica e história da música, composição e italiano, e dos cursos de pintura e escultura, a realizar, respectivamente, no Instituto de Música de Coimbra, na Academia de Música de Santa Maria da Feira, na Academia de Música da Madeira e na secção de belas-artes desta Academia.	Sim	
194	20 de Agosto de 1959	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1959-1960.	Sim	Para os respectivos concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional, o candidato deverá apresentar, para além da peça obrigatória aqui designada, uma outra à sua escolha, entre as do último ano do respectivo curso geral, de duração não superior a 10 minutos.
274	23 de Novembro de 1959	II	Rectificação ao programa da disciplina de solfejo do Conservatório Nacional, inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 74, II.ª Série, de 27 de Março de 1956.	Sim	
143	21 de Junho de 1960	II	Lista de classificação e graduação dos candidatos aprovados no concurso de provas públicas para provimento, por contrato, de lugares vagos de professor de canto coral do ensino liceal.	Sim	
156	6 de Julho de 1960	II	Despacho que constitui os júris dos exames (secção de música e de teatro) a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1959-1960.	Sim	
176	29 de Julho de 1960	II	Despachos que constituem os júris dos exames a realizar no Instituto de Música de Coimbra e nas Academias de Música de Santa Maria, de Vila da Feira, e da Madeira.	Sim	
187	11 de Agosto de 1960	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1960-1961.	Sim	
154	3 de Julho de 1961	II	Despacho que constitui os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1960-1961.	Sim	
170	21 de Julho de 1961	II	Despacho que nomeia os júris dos exames de solfejo, violino, piano e composição a realizar na Academia de Música da Madeira.	Sim	
173	25 de Julho de 1961	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar na Academia de Música de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim	
177	29 de Julho de 1961	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar no Instituto de Música de Coimbra.	Sim	
178	31 de Julho de	II	Despacho que nomeia o júri dos	Sim	

	1961		exames dos alunos dos cursos de Pintura e Escultura da secção de Belas-Artes da Academia de Música da Madeira.	
186	9 de Agosto de 1961	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1961-1962.	Sim Para além das peças obrigatórias aqui designadas, os candidatos deverão ainda apresentar uma peça à sua escolha, de entre as do último ano do respectivo curso geral, que não exceda a duração de 10 minutos.
221	20 de Setembro de 1961	II	Por portaria de 22 de Agosto são interinamente providos: Jorge Croner de Santana e Vasconcelos Moniz Bettencourt, como professor do curso superior de composição do Conservatório Nacional; Margarida Hoffmann de Barros Abreu, como professora da 6.ª disciplina (Dança) da secção de teatro do Conservatório Nacional; e Maria Lídia de Carvalho Pereira Conceição, como professora de violino deste mesmo Conservatório.	Sim
221	20 de Setembro de 1961	II	Por portaria de 28 de Agosto são interinamente providos: Maria Augusta Alves Barbosa, como professora de Acústica e História da Música do Conservatório Nacional; e Álvaro Benamor Lopes, como professor da 5.ª disciplina (Arte de Representar e Encenação) da secção de teatro deste mesmo Conservatório.	Sim
257	3 de Novembro de 1961	II	Programas dos cursos de solfejo e de composição do Conservatório Nacional.	Sim
123	24 de Maio de 1962	II	Alteração ao programa da cadeira de piano (2.ª disciplina da secção de música) do Conservatório Nacional, inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 61, II.ª Série, de 13 de Março de 1958.	Sim
147	23 de Junho de 1962	II	Despacho que nomeia os membros do júri do concurso para o prémio do Conservatório Nacional na disciplina de composição.	Sim
157	5 de Julho de 1962	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1961-1962.	Sim
179	31 de Julho de 1962	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar no Conservatório Regional de Coimbra e nas Academias de Música da Madeira e de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim
185	7 de Agosto de 1962	II	Despacho que nomeia o júri dos exames de solfejo, piano e violino a realizar no Conservatório Regional de Aveiro.	Sim
190	13 de Agosto de 1962	II	Despacho que nomeia o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música da Madeira.	Sim
192	16 de Agosto de 1962	II	Aviso que torna públicas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1962-1963.	Sim

	156	4 de Julho de 1963	II	Aviso que torna pública a constituição dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1962-1963.	Sim	
	163	12 de Julho de 1963	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar na Academia de Música da Madeira e na Academia de Música e Belas-Artes de Luisa Tody, em Setúbal.	Sim	
	183	5 de Agosto de 1963	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar nos Conservatórios Regionais de Aveiro, Braga e Coimbra, e nas Academias de Música de Espinho, de Santa Maria (de Vila da Feira) e de Belas-Artes da Madeira.	Sim	
	193	17 de Agosto de 1963	II	Relação de peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1963-1964.	Sim	Para além da peça obrigatória indicada por especialidade, o candidato deverá ainda apresentar uma outra à sua escolha com uma duração que não deverá exceder os 10 minutos.
Decreto-Lei n.º 45558	34	10 de Fevereiro de 1964	I	Permite ao Conservatório Nacional contratar acompanhadores musicais para as aulas de canto, instrumentos, canto coral, dança e educação física.	Sim	
	157	6 de Julho de 1964	II	Aviso que torna pública a constituição dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1963-1964.	Sim	
	161	10 de Julho de 1964	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar na Academia de Música e Belas-Artes de Luísa Todi, de Setúbal.	Sim	
	185	7 de Agosto de 1964	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar nos Conservatórios Regionais de Aveiro, Braga e Coimbra, e nas Academias de Música de Espinho, da Madeira e de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim	
	195	20 de Agosto de 1964	II	Despacho que altera a constituição do júri dos exames a realizar na Academia de Música da Madeira, nomeado por despacho inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 185, II.ª Série, de 7 de Agosto de 1964.	Sim	
	198	24 de Agosto de 1964	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1964-1965.	Sim	
	161	10 de Julho de 1965	II	Listas dos candidatos admitidos e classificados para provimento de lugares de professores efectivos e auxiliares de vários grupos e contratados de educação física, canto coral e labores femininos dos quadros de vários liceus.	Sim	
	178	30 de Julho de 1965	II	Despacho que nomeia os júris dos exames a realizar no Conservatório Regional de Ponta Delgada.	Sim	
	187	10 de Agosto de 1965	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar nas Academias de Música de Espinho e de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim	
	191	14 de Agosto de 1965	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar nos Con-	Sim	

			servatórios Regionais de Aveiro, Braga e Coimbra, e na Academia de Música e Belas-Artes de Luísa Todi, de Setúbal.	
	193	17 de Agosto de 1965	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar na Academia de Música da Madeira. Sim
	203	28 de Agosto de 1965	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1965-1966. Sim Para cada curso superior encontra-se indicada uma obra obrigatória e a anotação de o candidato dever ainda apresentar uma outra peça à sua escolha, sendo que, relativamente a esta, para os cursos superiores de piano, violino, e violoncelo, surge a seguinte indicação: "Uma peça à escolha do candidato, de entre as do 6.º ano do curso geral, que não exceda a duração de sete minutos."
	158	9 de Julho de 1966	II	Aviso que torna pública a constituição dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1965-1966. Sim
	179	3 de Agosto de 1966	II	Despacho que nomeia o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e de Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira. Sim
	182	6 de Agosto de 1966	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar em vários estabelecimentos do ensino da música. Sim
	189	16 de Agosto de 1966	II	Aviso que torna público estar aberto concurso de provas públicas para a concessão dos prémios do Conservatório Nacional (disciplinas de piano e violino). Sim
	190	17 de Agosto de 1966	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1966-1967. Sim Nos concursos de admissão aos cursos superiores de piano, violino, e violoncelo, existe a indicação de que a peça à escolha do candidato deverá ser escolhida "...de entre as que constituem o programa do último ano do curso geral, que não exceda a duração de sete minutos."
Decreto-Lei n.º 47587	59	10 de Março de 1967	I	Permite ao Ministro da Educação Nacional determinar ou autorizar a realização de experiências pedagógicas em estabelecimentos de ensino público dependentes do respectivo Ministério para além dos casos e limites em que essa realização já é possível segundo a legislação vigente. Sim
	159	10 de Julho de 1967	II	Aviso que torna pública a constituição dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1966-1967. Sim
	170	22 de Julho de 1967	II	Despacho que nomeia o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e de Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira. Sim
	172	25 de Julho de 1967	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar nos Conservatórios Regionais de Coim-

				bra e Ponta Delgada, na Academia de Música da Madeira, e na Academia de Música e Belas-Artes Luísa Todi, de Setúbal.		
	173	26 de Julho de 1967	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar no Conservatório Regional de Aveiro.	Sim	
	179	2 de Agosto de 1967	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar no Conservatório Regional de Braga e nas Academias de Música de Santa Maria, de Vila da Feira, e de Espinho.	Sim	
	185	9 de Agosto de 1967	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1967-1968.	Sim	Nos concursos de admissão aos cursos superiores de piano, violino, e violoncelo, existe a indicação de que a peça à escolha do candidato deverá ser escolhida "...de entre as que constituem o programa do último ano do curso geral, que não exceda a duração de sete minutos."
Decreto n.º 48220	20	24 de Janeiro de 1968	I	Dá nova redacção aos artigos 2.º e 5.º do Decreto n.º 29992, de 21 de Outubro de 1939, que regulamenta as disposições do Decreto-Lei n.º 26611, de 19 de Maio de 1936, na parte respeitante a equiparação de habilitações.	Sim	Determina que a equiparação de habilitações só pode ser concedida para a sequência de estudos em qualquer estabelecimento de ensino, para a habilitação ao exercício profissional ou de cargos públicos, e para efeitos de prestação do serviço militar.
	159	6 de Julho de 1968	II	Aviso que torna pública a constituição dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1967-1968.	Sim	
	179	30 de Julho de 1968	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar nos Conservatórios Regionais de Braga e Coimbra, na Academia de Música de Espinho e na Academia de Música e Belas-Artes de Luísa Todi, de Setúbal.	Sim	
	179	30 de Julho de 1968	II	Declaração de terem sido admitidas definitivamente duas candidatas aos concursos para provimento de lugares de professores efectivos e auxiliares de vários grupos e contratados de educação física, canto coral e labores femininos dos quadros de vários liceus.	Sim	
	181	1 de Agosto de 1968	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar no Conservatório Regional de Aveiro e na Academia de Música de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim	
	182	2 de Agosto de 1968	II	Despacho que nomeia o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e de Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira.	Sim	
	183	3 de Agosto de 1968	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar na Academia de Música da Madeira e no Conservatório Regional de Ponta Delgada.	Sim	
	185	6 de Agosto de 1968	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório	Sim	Para além das peças obrigatórias aqui indicada por curso, os candidatos deverão apresentar uma outra peça à

				rio Nacional no ano lectivo de 1968-1969.		sua escolha, a qual, no caso dos concursos de admissão aos cursos superiores de piano, violino, e violoncelo, não deverá exceder os 7 minutos de duração.
Portaria n.º 23601	213	9 de Setembro de 1968	I	Aprova os programas do ciclo preparatório do ensino secundário, instituído pelo Decreto-Lei n.º 47480, de 2 de Janeiro de 1967.	Sim	Aprova os programas das seguintes disciplinas: Língua Portuguesa, História e Geografia de Portugal, Moral e Religião, Matemática, Ciências da Natureza, Desenho, Trabalhos Manuais, Educação Musical, Educação Física e Língua Estrangeira. 2.º Suplemento.
	157	7 de Julho de 1969	II	Declaração de terem sido constituídos os júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1968-1969.	Sim	
	168	19 de Julho de 1969	II	Despacho que nomeia o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e de Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira.	Sim	
	176	29 de Julho de 1969	II	Nova publicação, rectificada, do despacho que nomeia o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e de Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira, inserto no <i>Diário do Governo</i> n.º 168, II.ª Série, de 19 de Julho de 1969.	Sim	
	182	5 de Agosto de 1969	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar no Conservatório Regional de Braga.	Sim	
	183	6 de Agosto de 1969	II	Despacho que nomeia o júri dos exames a realizar no Conservatório Regional de Coimbra.	Sim	
	185	8 de Agosto de 1969	II	Despachos que nomeiam os júris dos exames a realizar no Conservatório Regional de Aveiro e nas Academias de Música de Espinho e de Santa Maria, de Vila da Feira.	Sim	
	192	18 de Agosto de 1969	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1969-1970.	Sim	
Decreto-Lei n.º 49410	275	24 de Novembro de 1969	I	Insere disposições diversas sobre vencimentos e regalias económico-sociais dos servidores do Estado, bem como sobre quadros e demais regalias. Revoga os artigos 33.º, 18.º e 12.º, respectivamente, dos Decretos-Lei n.ºs 26115, de 23 de Novembro de 1935, 26503, de 6 de Abril de 1936, e 42046, de 23 de Dezembro de 1958.	Sim	Citado num documento intitulado «Memorial: Elementos para o decreto» (Cfr. CN, <i>Documentação diversa</i>) sobre o seguinte texto: “As remunerações dos professores do quadro efectivo são as correspondentes à letra G, estabelecida no artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 49410, de 24 de Novembro de 1969, sendo-lhes atribuído o serviço de 12 horas semanais.”
	158	9 de Julho de 1970	II	Aviso que torna pública a constituição dos júris dos exames a realizar no Conservatório Nacional no ano lectivo de 1969-1970.	Sim	
	169	22 de Julho de	II	Despachos que constituem os	Sim	

	1970		júris dos exames a realizar na Academia de Música da Madeira e no Conservatório Regional de Ponta Delgada.			
	175	29 de Julho de 1970	II	Despacho que designa o júri dos exames de solfejo, piano e composição a realizar na Academia de Música e Belas-Artes de Luisa Todi, em Setúbal.	Sim	
	180	5 de Agosto de 1970	II	Despacho que constitui o júri dos exames a realizar na Academia de Música e Belas-Artes da Madeira.	Sim	
	181	6 de Agosto de 1970	II	Despacho que constitui o júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e Escultura da secção de belas-artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira.	Sim	
	185	11 de Agosto de 1970	II	Despacho que substitui um membro do júri dos exames dos alunos dos cursos de Pintura e Escultura da secção de Belas-Artes da Academia de Música e Belas-Artes da Madeira.	Sim	
	200	29 de Agosto de 1970	II	Declaração de terem sido designadas as peças obrigatórias para os concursos de admissão aos cursos superiores do Conservatório Nacional no ano lectivo de 1970-1971.	Sim	Para além da peça obrigatória indicada por especialidade, o candidato deverá ainda apresentar uma outra à sua escolha com uma duração que não deverá exceder os 7 minutos.
Decreto-Lei n.º 202/72	141	19 de Junho de 1972	I	Dá nova redacção ao artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 40825, de 25 de Outubro de 1956, relativo à nomeação dos júris de exames realizados em estabelecimentos particulares de música.	Sim	A nomeação dos júris de todos os cursos ministrados em academias de música ou conservatórios regionais passará a ser feita pelo Ministro da Educação Nacional sob proposta da Direcção-Geral do Ensino Superior, devendo o respectivo presidente destes júris ser professor do Conservatório Nacional.
	243	18 de Outubro de 1972	II	Equiparação de habilitações à aprovação no ciclo preparatório do ensino secundário.	Sim	Equipara, nos termos previstos pelo artigo 5.º do Decreto n.º 29992, de 21 de Outubro de 1939 (com a redacção dada pelo Decreto n.º 48220, de 24 de Janeiro de 1968), o 3.º ano do curso superior de piano ao ciclo preparatório do ensino secundário, desde que o candidato obtenha aprovação em exames «ad hoc», organizados de acordo com os programas do ciclo preparatório, sobre Matemática e Ciências da Natureza.
Decreto-Lei n.º 519/72	289	14 de Dezembro de 1972	I	Transfere para o Ministério da Educação Nacional o Conservatório de Música do Porto.	Sim	A primeira proposta conhecida para a transferência do Conservatório de Música do Porto para o Ministério da Instrução Pública data de 1932 e é efectuada pela Câmara Municipal desta cidade (Cfr. AHSGME, Iv, 13, proc. n.º 228).
Lei n.º 5/73	173	25 de Julho de 1973	I	Aprova as bases a que deve obedecer a reforma do sistema educativo.	Sim	

Portaria n.º 321/74	96	24 de Abril de 1974	I	Aprova o regulamento do prémio Margarida Brochado, o qual é instituído no Conservatório de Música do Porto.	Sim	1.º Suplemento.
Decreto-Lei n.º 568/76	167	19 de Julho de 1976	I	Cria o Instituto Gregoriano de Lisboa	Sim	
Decreto-Lei n.º 768/76	249	23 de Outubro de 1976	I	Cria comissões científicas de reestruturação.	Sim	
Portaria n.º 23/77	14	18 de Janeiro de 1977	I	Determina que o curso geral de Música e o curso superior de Música sejam ministrados no Instituto Gregoriano de Lisboa.	Sim	
Decreto n.º 17/77	41	18 de Fevereiro de 1977	I	Reestrutura o Conservatório Nacional, nos termos do artigo 1.º do Decreto-Lei n.º 768/76, de 23 de Outubro.	Sim	
Portaria n.º 16/77	41	18 de Fevereiro de 1977	I	Estabelece normas relativas a categorias e vencimentos do pessoal docente do Instituto Gregoriano de Lisboa.	Sim	
Decreto-Lei n.º 322/77	181	6 de Agosto de 1977	I	Cria o Conservatório de Música da Madeira	Sim	
Decreto n.º 8/78	16	19 de Janeiro de 1978	I	Fixa o quadro do pessoal técnico, administrativo, técnico auxiliar e auxiliar do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto n.º 9/78	16	19 de Janeiro de 1978	I	Fixa o quadro do pessoal técnico, administrativo, técnico auxiliar e auxiliar do Conservatório de Música do Porto.	Sim	
Decreto-Lei n.º 222/78	177	3 de Agosto de 1978	I	Autoriza o Ministério da Educação e Cultura a nomear um gestor para o Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto-Lei n.º 352/79	200	30 de Agosto de 1979	I	Fixa a remuneração por trabalho extraordinário dos docentes do Conservatório Nacional e do Conservatório de Música do Porto.	Sim	
Decreto Regulamentar Regional n.º 11/80/A	61	13 de Março de 1980	I	Cria os Conservatórios Regionais de Ponta Delgada e Angra do Heroísmo na dependência da Secretaria Regional da Educação e Cultura.	Sim	
Portaria n.º 320/80	131	7 de Junho de 1980	I	Introduz alterações nos quadros de pessoal das Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, do Conservatório Nacional e do Conservatório de Música do Porto.	Sim	
Despacho n.º 379/80	261	11 de Novembro de 1980	II	Constitui uma comissão coordenadora de reinstalação do Conservatório Nacional, mantendo suspensas as inscrições de novos alunos nas escolas de cinema e de formação de professores de educação pela arte.	Sim	
Portaria n.º 845/81	221	25 de Setembro de 1981	I	Altera o quadro de pessoal do Conservatório de Música do Porto.	Sim	
Portaria n.º 953/81	256	6 de Novembro de 1981	I	Introduz alterações ao quadro de pessoal do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto-Lei n.º 68/82	51	3 de Março de 1982	I	Reajusta os vencimentos a abonar aos professores do Conservatório Nacional.	Sim	
Decreto-Lei n.º 114/82	84	12 de Abril de 1982	I	Cria na cidade de Braga a Escola de Música de Calouste Gulbenkian.	Sim	
Despacho n.º 66/SES/83	130	7 de Junho de 1983	II	Aprova os planos de estudo do curso de formação de professores de educação pela arte ministrado pela Escola Superior de Educa-	Sim	

				ção pela Arte, a funcionar no Conservatório Nacional desde o ano lectivo de 1971-1972 em regime de experiência pedagógica.	
Decreto-Lei n.º 310/83	149	1 de Julho de 1983	I	Reestrutura o ensino de música, dança, teatro e cinema.	Sim
Portaria n.º 809/83	177	3 de Agosto de 1983	I	Aprova o plano de estudos do curso de licenciatura em Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.	Sim
Portaria n.º 878/83	210	12 de Setembro de 1983	I	Aprova os planos e regimes de estudos dos cursos na área de Teatro no Conservatório Nacional.	Sim

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GERAL

- Duby, G.; Ariè, Ph.; Ladurie, E.; & Le Goff, J. (1994). *História e nova história* (3.^a ed.). Lisboa: Teorema.
- Booth, W. C.; Colomb, G. G. & Williams, J. M. (1995). *The craft of research*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Borba, T. & Graça, F. L. (1996). *Dicionário de música* (2.^a ed.). Porto: Mário Figueirinhas Editor.
- Bourdieu, P. (2001). Génesis histórica de uma estética pura. In Pierre Bourdieu, *O poder simbólico* (4.^a ed.). Lisboa: Difel, pp. 281-98.
- Cauly, O. (1999). *Comenius: O pai da pedagogia moderna*. Coleção História e Biografias. Lisboa: Instituto Piaget.
- Frada, J. J. (2000). *Guia prático para a elaboração e apresentação de trabalhos científicos*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Grout, D. J. & Palisca, C. V. (2001) [ed. inglesa, 1988]. *História da música ocidental* (2.^a ed.). Lisboa: Gradiva.
- Lemos, J. & Silveira, T. (1998). *Autonomia e gestão das escolas: Legislação anotada*. Porto: Porto Editora.
- Marques, A. H. de O. (2001) [1.^a ed., 1995]. *Breve história de Portugal* (4.^a ed.). Lisboa: Editorial Presença.
- Mendes, J. C. (1994). *Introdução ao estudo do direito*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- Nóvoa, A. [Dir.] (1993). *A imprensa de educação e ensino: Repertório analítico (Séculos XIX-XX)*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- Perkins, L. L. (1999). *Music in the age of the Renaissance*. New York & London: W. W. Norton & Company.
- Sadie, S. (Ed.) (1993) [1.^a ed., 1980]. *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (Ed.) (1994) [1.^a ed., 1988]. *The grove concise dictionary of music*. London: Macmillan Publishers Limited.
- Saraiva, J. H. (1998). *História de Portugal* (5.^a ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.

BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

- AAVV (1947). *Boletim do Conservatório Nacional* (vol. I / n.º 1). Lisboa: Tipografia da Empresa Nacional de Publicidade.

- AAVV (1971a). *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico*. Documento policopiado.
- AAVV (1971b). Parecer da Academia de Música de Santa Cecília ao projecto do sistema escolar. In EPFA, n.º 182.
- AAVV (1971c). Parecer do Conservatório Nacional ao projecto de reforma do sistema escolar. In CN, *Dossier 33-A*.
- AAVV (1978). *Training musicians: A report of the Calouste Gulbenkian Foundation on the training of professional musicians*. London: Calouste Gulbenkian Foundation.
- AAVV (1993a) [1.ª ed., 1980]. Education in music. In Stanley Sadie [Ed.], *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, **6**, pp. 1-58.
- AAVV (1993b) [1.ª ed., 1980]. Giuseppe Verdi. In Stanley Sadie [Ed.], *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, **19**, 635-665.
- AAVV (1993c) [1.ª ed., 1980]. Thomas Morley. In Stanley Sadie [Ed.], *The new grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, **12**, pp. 579-85.
- AAVV (1997). *Encontros no secundário: Documentos de apoio ao debate 2*. Lisboa: Ministério da Educação / Departamento do Ensino Secundário.
- AAVV (1999). *Pre-College Education (2nd draft)*. Documento policopiado.
- AAVV (2000). *Escola de Música do Conservatório Nacional: Regulamento Interno*. Aprovado a 16 de Fevereiro de 2000 pela Assembleia de Escola Constituinte. Documento Policopiado.
- AAVV (2001). *Projecto Educativo da Escola de Música do Conservatório Nacional*. Versão preliminar para discussão nos diversos departamentos curriculares. Documento policopiado.
- AAVV (2002). *Revisão curricular do ensino artístico especializado: Documento de trabalho 1*. Departamento do Ensino Secundário. Documento policopiado.
- Alegria, J. A. (1997). *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Alverenga, J. P. [Coord.] (1993). *João Domingos Bomtempo 1775-1842*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro.
- Amann, E. (1947). *Histoire d'Église* (1.º vol.). Paris.
- Andrés, V. P. (1991). *Guia para estudar musica*. Madrid: Arte Tripharia.
- Ariès, Ph. (1988) [ed. francesa, 1973]. *A criança e a vida familiar no Antigo Regime*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Barbier, P. (1999). *História dos castrados*. Lisboa: Livros do Brasil.
- Barbosa, A. A. R. (1933). *Ensinar os ignorantes...: Apostilha a certa correspondência do Pôrto para uma gazeta da capital*. Porto: Autor.
- Bastos, M.^a H. & Filho, L. M. [Org.] (1999). *A escola elementar no século XIX: O método monitorial/mútuo*. Passo Fundo: Editora Universitária.
- Bastos, P. (1999). Bibliografia de teses sobre música (I). *Revista Portuguesa de Musicologia*, **9**, pp. 63-136.

- Berger, P. L. & Luckmann, T. (1998) [1.^a ed. inglesa, 1966]. *A construção social da realidade* (16.^a ed.). Petrópolis: Editora Vozes.
- Bilhim, J. A. (1996). *Teoria organizacional: Estruturas e pessoas*. Lisboa: Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas.
- Bosseur, D. & Bosseur, J.-Y. (1990). *Revoluções musicais: A música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Brady, P. T. (1970). Fixed-scale mechanism of absolute pitch. *J. Acoust. Soc. Am.*, **48**, pp. 883-7.
- Branco, J. F. (1942, 25 de Maio). O problema da música em Portugal. *Arte Musical*, **319**, pp. 1-5.
- Branco, J. F. (1987). *Viana da Mota* (2.^a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Branco, J. F. (1995). *História da música portuguesa* (3.^a ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Branco, L. F. (1953). *A música e a casa de Bragança*. Lisboa: Fundação da Casa de Bragança.
- Brito, M. C. & Cymbron, L. (1992). *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Burney, C. (1921) [ed. original, 1770]. *The present state of music in France and Italy*. Sandron.
- Carvalho, R. (1996). *História do ensino em Portugal: Desde a fundação da nacionalidade até o fim do regime de Salazar-Caetano*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Casparro, M.^a H. (1992). *O Conservatório de Música do Porto: Das origens à integração no estado*. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Coelho, R. (1917, 15 de Dezembro). Comentários ao estudo do Sr. José Viana da Mota sobre «o ensino da música em Portugal». *Atlântida*, **26**, pp. 325-9.
- Coelho, R. & Oliveira, G. (1930). *A sindicância ao Conservatório de Lisboa*. Lisboa: Tipografia da Empresa do Anuário Comercial.
- Colaço, A. R. (1914, 31 de Dezembro). Musica e mais musica...! *A Arte Musical*, **385**, pp. 190-1.
- Comenio, J. A. (1996) [ed. original, 1657]. *Didáctica magna* (4.^a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Conçalves, C. (2001). *Tema e variações: A composição local do sistema de gestão numa escola pública de música* (Vol. I). Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação, área de Administração Educacional, apresentada à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.
- Conservatório Geral de Arte Dramática (1839). *Relatório de 24 de Novembro de 1838 e Regimento de 27 de Março de 1839*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Conservatório Real de Lisboa (1841a). *Estatutos*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Conservatório Real de Lisboa (1841b, 25 de Setembro). Requerimento dirigido a Sua Majestade a Rainha e às Cortes expondo as razões de utilidade pública deste estabelecimento de ensino. *Diário do Governo*.
- Corcuff, Ph. (1997). *As novas sociologias*. Sintra: Editora VRAL.
- Costa, J. A. (2000). *A reforma do ensino da música no contexto das reformas liberais: Do Conserva-*

- tório Geral de Arte Dramática de 1836 ao Conservatório Real de Lisboa de 1841. Dissertação de mestrado em Ciências da Educação, área da Sociologia das Organizações, apresentada ao Instituto de Educação e Psicologia da Universidade do Minho.
- Costa, O. D. (1971). Tema 2: Escolas especializadas. In AAVV, *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico*. Documento policopiado, pp. 16-20.
- Cruz, I. (1959, 24 de Abril). O caso do Conservatório Nacional. *O Século*, pp. 1 e 4.
- Cruz, I. (1971). *Um projecto de reforma do Conservatório Nacional*. Lisboa: Autor.
- Cruz, I. (1985). *O que fiz e o que não fiz*. Lisboa: Autor.
- Cuddy, L. L. (1970). Training the absolute identification of pitch. *Percept Psychophys*, **8**, pp. 265-9.
- Dahlhaus, C. (1991). *Estética musical*. Coleção Convite à Música. Lisboa: Edições 70.
- Damáσιο, A. (2000). *O sentimento de si*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Davidson, L. & Scripp, L. (1995). Conditions of giftedness: Musical development in the preschool and early elementary years. In Rena F. Subotnik & Karen D. Arnold [Ed.], *Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent*. Norwood: Ablex Publishing Corporation, pp. 155-85.
- Delerue, M.^a L. (1970). *O ensino musical no Porto durante o século XIX: Elementos para o seu estudo*. Dissertação de licenciatura em história apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Elias, N. (1993). *Mozart: Sociologia de um génio*. Porto: Edições ASA.
- Folhadela, P.; Vasconcelos, A. & Palma, E. (1998). *Ensino especializado de música: Reflexões de escolas e de professores*. Lisboa: Ministério da Educação / Departamento do Ensino Secundário.
- França, J.-A. (1971, 22 de Abril). Um colóquio sobre a reforma do ensino artístico. *Diário de Lisboa: Suplemento Literário*, p. 4.
- Fuente, M.^a J. (1993). João Domingos Bomtempo e o Conservatório de Lisboa. In João Pedro d'Alve-
renga [Coord.], *João Domingos Bomtempo 1775-1842*. Lisboa: Instituto da Biblioteca Nacional e do Livro, pp. 11-55.
- Fundação Calouste Gulbenkian (1961). *Relatório do presidente*. Lisboa: Autor.
- Gage, N. L. & Berliner, D. (1979). *Educational psychology* (2.^a ed.). Chicago: Rand McNally College Publishing Company.
- Gal, R. (2000). *História da educação* (4.^a ed.). Lisboa: Vega.
- Gardner, H. (1995) [ed. inglesa, 1993]. *Inteligências múltiplas: A teoria na prática*. Porto Alegre: Artes Médicas.
- Giddens, A. (2000). *Sociologia* (2.^a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gomes, C. (2000). *Contributos para o estudo do ensino especializado de música em Portugal*. Memória Final do CESE em Direcção Pedagógica e Administração Escolar, Escola Superior de Educação Jean Piaget, Almada.
- Gomes, G. C. (1971). Tema I: Como deve ser feito o ensino das artes na fase anterior ao liceu artístico.

- In AAVV, *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico*. Documento policopiado, pp. 48-50.
- Gomes, J. F. (1995). O modus parisiensis como matriz da pedagogia dos jesuitas. In Joaquim Ferreira Gomes, *Para a história da educação em Portugal: Seis estudos*. Porto: Porto Editora, pp. 45-61.
- Gordon, E. (1993). *A music learning theory*. Chicago: GIA Publications.
- Gordon, E. (1998). *Introduction to research and the psychology of music*. Chicago: GIA Publications.
- Gordon, E. (2000a). *Teoria da aprendizagem musical: Competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gordon, E. (2000b). *Teoria da aprendizagem musical para recém-nascidos e crianças em idade pré-escolar*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gordon, E. (2001, 13 e 14 de Novembro). *Iowa Test of Music Literacy e avaliação da realização musical*. Acção de formação realizada pelo Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Transcrição, tradução e adaptação de Carlos Alberto F. Fernandes Gomes. Documento policopiado.
- Graça, L. (1976). *A caça aos coelhos e outros escritos polémicos*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The developmental psychology of music*. Cambridge: University Press.
- Hopkins, M. (2000, 29 de Novembro). *A brief history of string education on the United States*. University of Vermont (<http://www.uvm.edu/~mhopkins/history.html>).
- Jensen, A. R. (1969). How much can we boost I.Q. and scholastic achievement. *Harvard Educational Review*, **39**, pp. 1-123.
- Jorgensen, E. R. (1997). *In search of music education*. Illinois: University Press.
- Labuta, J. A. & Smith, D. A. (1997). *Music education: Historical contexts and perspectives*. New Jersey: Prentice-Hall.
- Léon, A. (1983) [1.ª ed. francesa, 1980]. *Introdução à história da educação*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lesage, P. (1999). A pedagogia nas escolas mútuas no século XIX. In Maria Helena Bastos e Luciano Faria Filho [Org.], *A escola elementar no século XIX: O método monitorial/mútuo*. Passo Fundo: Editora Universitária, pp. 9-24.
- Lessa, E. M.^a & Simões, M. L. [Org.] (1999). *I.º Encontro de história do ensino da música em Portugal*. Braga: Universidade do Minho.
- Madsen, C. K. & Maden, C. H. Jr. (1978). *Experimental research in music: Workbook in design and statistical tests*. EUA: Contemporary Publishing Company.
- Martins, M.^a L. (1971). Temas 1 e 2. In AAVV, *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico*. Documento policopiado, pp. 92-107.
- Ministério da Educação Nacional (1971). *Projecto do sistema escolar*. Lisboa: Autor.
- Moreira, A. F. & Silva, T. T. [Org.] (1994). *Currículo, cultura e sociedade*. São Paulo: Cortez.
- Mota, J. V. (1917). O ensino musical em Portugal. *A Águia*, **70**, pp. 114-20.

- Nery, R. V. & Castro, P. F. (1999). *História da música* (2.^a ed). Coleção sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- Nóvoa, A. (1988). A República e a escola: Das intenções generosas ao desengano das realidades. *Revista Portuguesa de Educação*, pp. 29-60.
- Nóvoa, A. (1998). História da Educação: “Novos sentidos, velhos problemas”. In Justino Magalhães [Org.], *Fazer e ensinar história da educação em Portugal*. Braga: Universidade do Minho, pp. 35-54.
- Ó, J. R. (1992). Salazarismo e cultura. In Fernando Rosas [Coord.], *Nova história de Portugal: Portugal e o estado novo (1930-1960)*. Lisboa: Editorial Presença, pp. 391-454.
- Ó, J. R. (1996). Teses em História da Educação (1986-1995). *Análise Psicológica*, 4(XIV), pp. 523-31.
- Palheiros, G. B. (1993). *Educação musical no ensino preparatório: Uma avaliação do currículo*. Lisboa: Associação Portuguesa de Educação Musical.
- Peixinho, J. (1996). Música viva para uma sociedade viva. In AAVV, *Ensino artístico* (2.^a ed.). Porto: Edições ASA, pp. 67-82.
- Perdigão, M.^a M. (1979). Da educação artística: Perguntas e algumas respostas. *Raiz e Utopia*, 9-10, pp. 232-4.
- Perdigão, M.^a M. (1981). Educação Artística. In Manuela Silva & M.^a Isabel Tamen [Coord.] *Sistema de ensino em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 285-305.
- Pereira, K. F. A. (1991). *Pesquisa em educação musical*. São Paulo: Edições Loyola.
- Pimentel, M.^a C. (1971). [s/ título]. In AAVV, *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico*. Documento policopiado, pp. 66-9.
- Pitts, S. (2000). *A century of change in music education: Historical perspectives on contemporary practice in British secondary school music*. Aldershot: Ashgate.
- Queiroz, E. (2001). *O crime do padre Amaro* (3.^a ed.). Lisboa: Publicações Europa-América.
- Ribeiro, A. L. (1972). *Achegas para a história da reforma do Conservatório Nacional: Dois relatórios e um projecto de lei*. Porto: Autor.
- Rodrigues, H. (1997). *Avaliação da aptidão musical em crianças do 1.º ciclo de escolaridade: Aferição do teste Intermediate Measures of Music Audiation (IMMA) para a área educativa de Lisboa*. Dissertação de Doutoramento em Psicologia apresentada à Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação da Universidade de Coimbra.
- Rosa, J. C. (1999). “*Essa pobre filha bastarda das artes*”: *A escola de música do Conservatório Real de Lisboa, 1842-1862*. Dissertação do Mestrado em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Rubinstein, D. & Simon, B. (1969). *The evolution of the comprehensive school: 1926 - 1966*. London: Routledge & Kegan Paul.

- Santos, A. S. (1989). *Mediações artístico-pedagógicas*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Santos, M.^a E. (1994). *Avaliação da Escola Superior de Educação pela Arte*. Lisboa: Instituto de Inovação Educacional.
- Scripp, L. & Davidson, L. (1995). Giftedness and professional training: The impact of music reading skills on musical development of Conservatory students. In Rena F. Subotnik & Karen D. Arnold [Ed.], *Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent*. Norwood: Ablex Publishing Corporation, pp. 186-211.
- Seashore, C. (1938). *The psychology of music*. New York: McGraw-Hill.
- Silva, A. S. [Coord.] (2000). *A educação artística e a promoção das artes, na perspectiva das políticas públicas: Relatório do grupo de contacto entre os Ministérios da Educação e da Cultura*. Lisboa: Ministério da Educação.
- Silva, J. L. (1943, 25 de Fevereiro). Os músicos amadores e a música em casa. *Arte Musical*, **328**, pp. 7-11.
- Silva, M. E. (1999). *Sobredotados: Suas necessidades educativas específicas*. Porto: Porto Editora.
- Skrzypczak, J.-F. (1996). *O inato e o adquirido: Desigualdades «naturais» desigualdades sociais*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Sloboda, J. A. (1997) [1.^a ed., 1985]. *The musical mind: The cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon Press.
- Sprinthall, N. A. & Sprinthall, R. C. (1993). *Psicologia educacional*. Lisboa: McGraw-Hill.
- Subotnik, R. F. & Arnold, K. D. [Ed.] (1995). *Beyond Terman: Contemporary longitudinal studies of giftedness and talent*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Torres, H. (1933). *Síntese histórica do Conservatório de Música do Porto e breve análise da sua evolução até 15 de Junho de 1933*. Porto: Imprensa Moderna.
- Vasconcelos, A. (2000). *O conservatório de música: Actores, organização e políticas* (Vol. I). Dissertação de Mestrado em Ciências da Educação, área de Administração Educacional, apresentada à Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Lisboa.
- Vasconcelos, J. C. (1971). Comunicação conjunta de colaboração com Elisa Paulina Lamas, Armando José Fernandes e Carlos Manaças. In AAVV, *Colóquio sobre o projecto da reforma do ensino artístico. Documento policopiado*, pp. 137-43.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.

DOCUMENTAÇÃO DE ARQUIVO

AHSGME, lv. 11, proc. n.º 135, *Participação do professor Viana da Mota contra difamadores*, Direc-

- ção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1930 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 11, proc. n.º 220, *Criação da Academia de Música de Évora*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1930 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 12, proc. n.º 280, *Conservatório Nacional propõe que seja louvado o professor Lourenço Varela Cid, por este ter realizado a audição das obras de Chopin*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1931 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 12, proc. n.º 360, *Reclamação confidencial*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1931 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 12, proc. n.º 518, *A Câmara Municipal do Porto pede que sejam dados ao Conservatório de Música do Porto os esclarecimentos à legislação e instruções de carácter pedagógico que a Direcção Geral do Ensino Superior e Artístico emite*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1931 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 13, proc. n.º 66, *O Conservatório Nacional envia projecto de decreto criando neste Conservatório, como complemento de instrução profissional do teatro, o ensino da cinematografia*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1932 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 13, proc. n.º 228, *Proposta da Câmara Municipal do Porto para a passagem do Conservatório de Música do Porto para o Ministério de Instrução Pública*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1932 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 13, proc. n.º 491, *Reclamação da comissão de pais dos alunos do Curso Superior de Piano*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1932 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 14, proc. n.º 461, *Câmara Municipal do Porto envia o projecto de reorganização do Conservatório de Música desta cidade*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1933 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 23, proc. n.º 65, *Distribuição, e sua discordância, dos alunos pelos professores nos Conservatório de Lisboa e Porto*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1942 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 23, proc. n.º 270, *O Conservatório Nacional agradece a publicação do Decreto-Lei n.º*

- 31890, de 24 de Fevereiro de 1942, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1942 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 25, proc. n.º 521, *Teatro Nacional de São Carlos, proposta para a criação de uma escola de Canto Coral*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1944 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- AHSGME, lv. 30, proc. n.º 896, *Exposição relativa à diminuição da frequência escolar*, Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, 1949 [disponível no Arquivo Histórico da Secretaria Geral do Ministério da Educação, Lisboa, Portugal].
- CN, *Cursos especiais* (secções de teatro e de música), 1960-1961 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Documentação avulsa* (horários e processos disciplinares) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Documentação diversa*, da 2.ª metade da década de 1970 à 1.ª metade da década de 1980 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Dossier 6-C* (correspondência recebida e expedida relativa à secção de música), 1970 a 1976 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Dossier 9-B* (correspondência recebida e expedida relativa a pedidos de esclarecimento quanto aos regimes de estudo em vigor), 1970 a 1973 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Dossier 16-A* (Instituto Nacional de Estatística), 1966 a 1969 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Dossier 33-A* (regime de experiência pedagógica), 1970 a 1974 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Horário de todas as escolas para o ano lectivo de 1973-1974* [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Matrículas de alunos sem frequência 1960-1961 (A a Z)* [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Pautas de exames 1973-1974* [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Pautas de frequência 1973-1974* [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Processos de matrícula n.ºs 976 a 1109* (secção de teatro) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Processos de matrícula n.ºs 1110 a 1273* (secção de teatro) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].
- CN, *Processos de matrícula n.ºs 1274 a 1449* (secção de teatro) [documentação não tratada do Con-

servatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 1450 a 1559* (secção de teatro) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7306 a 7313* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7314 a 7358* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7359 a 7393* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7394 a 7460* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7461 a 7529* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7530 a 7589* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7590 a 7674* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7675 a 7730* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7731 a 7781* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7782 a 7853* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7856 a 7899* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7900 a 7969* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 7970 a 8051* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8052 a 8116* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8117 a 8199* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8200 a 8249* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8250 a 8299* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8300 a 8373* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8374 a 8431* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8432 a 8499* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8500 a 8559* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8560 a 8629* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8630 a 8692* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8693 a 8780* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8781 a 8855* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8856 a 8935* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 8936 a 9010* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 9011 a 9129* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Processos de matrícula n.ºs 9130 a 9239* (secção de música) [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Projecto de reforma do Conservatório*, 1966 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Registo de faltas dos alunos* (secção de teatro), 1956 a 1972 [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

CN, *Registo de frequência 1960-1961* [documentação não tratada do Conservatório Nacional, Lisboa, Portugal].

EPFA, n.º 182, *Conservatório* [documentação não tratada da Escola Preparatória de Francisco Arruda, Lisboa, Portugal].

EPFA, n.º 39, *Mapas de estatística*, 1969 a 1975 [documentação não tratada da Escola Preparatória de Francisco Arruda, Lisboa, Portugal].

EPFA, n.º 40, *Instituto Nacional de Estatística* [documentação não tratada da Escola Preparatória de Francisco Arruda, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 176, mç. 176, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico

- da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 179, mç. 179, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 181, mç. 181, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 182, mç. 182, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 183, mç. 183, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 184, mç. 184, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 185, mç. 185, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 186, mç. 186, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 188, mç. 188, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 189, mç. 189, *Processos de matrícula* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 490, mç. 603, *Processos de matrícula* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 492, mç. 605, *Processos de matrícula* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 493, mç. 606, *Processos de matrícula* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 494, mç. 607, *Processos de matrícula* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 495, mç. 608, *Processos de matrícula* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 602, mç. 1025, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1870-1871* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 612, mç. 1068, *Estatística da secção de teatro do Conservatório Nacional* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 654, mç. 1465, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1885-1886* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 665, mç. 1478, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1898-1899* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 665, mç. 1479, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1898-1899* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 666, mç. 1484, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1900-1901* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 666, mç. 1485, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1900-1901* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 668, mç. 1495, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1915-1916* (Conservatório de Lisboa) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 668, mç. 1496, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1916-1917* (Conservatório de Lisboa) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 668, mç. 1497, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1924-1925* (Conservatório Nacional de Música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1498, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1925-1926* (Conservatório Nacional de Música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1499, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1926-1927* (Conservatório Nacional de Música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1500, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1927-1928* (Conservatório Nacional de Música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1501, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1914-1915* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1502, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1916-1917* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1506, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1930-1931* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 669, mç. 1511, *Nota da frequência dos alunos da 5.ª cadeira da secção de teatro do Conservatório Nacional, 1930-1931* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 739, mç. 2283, *Documentação relativa à reforma do Conservatório de 1930* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 740, mç. 2284, *Documentação relativa aos projectos de reforma do Conservatório Nacional* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 781, mç. 3050, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1945-1946* (secção de teatro) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 782, mç. 3057, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1930-1931* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 783, mç. 3064, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1937-1938* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, cx. 783, mç. 3065, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1938-1939* (secção de música)

- ca) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 783, mç. 3066, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1939-1940* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 784, mç. 3067, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1940-1941* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 784, mç. 3068, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1941-1942* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 784, mç. 3069, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1942-1943* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 784, mç. 3070, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1943-1944* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, cx. 784, mç. 3072, *Mapas de frequência relativos ao ano lectivo de 1945-1946* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A115, *Saída n.º 6* (Escola de Música), 1839 a 1858 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A133, *Correspondência expedida L.º 11*, 1922 a 1924 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A134, *Correspondência expedida L.º 12*, 1925 a 1927 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A135, *Ofícios expedidos*, 1845 a 1850 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A136, *Ofícios L.º 1*, 1850 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A178, *Ponto dos decuriões*, 1889 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A183, *Livro de ponto dos monitores*, 1901 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A184, *Livro de ponto dos monitores*, 1902 a 1904 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A196, *Ponto de monitores 1915-1916* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A201, *Ponto dos professores 1871-1872* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A215, *Ponto dos professores 1885-1886* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A229, *Ponto dos professores 1900-1902* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A235, *Ponto dos senhores professores 1909-1911* [disponível no Instituto Histórico da Edu-

- cação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A236, *Ponto dos senhores professores 1911-1913* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A237, *Ponto dos senhores professores 1913-1914* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A238, *Ponto dos senhores professores 1914-1915* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A239, *Ponto dos senhores professores 1915-1916* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A330, *Ordens da escola* (Escola de Música), 1841 a 1898 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A389, *Actas dos concursos de admissão e de prémio L.º 2*, 1906 a 1931 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A391, *Matrículas L.º 1*, 1838 a 1842 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A392, *Matrículas L.º 2*, 1842 a 1852 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A393, *Matrículas L.º 3*, 1853 a 1862 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A394, *Matrículas L.º 4*, 1862 a 1868 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A395, *Matrículas L.º 5*, 1868 a 1869 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A396, *Matrículas L.º 6*, 1870 a 1876 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A397, *Matrículas L.º 7*, 1876 a 1883 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A398, *Matrículas L.º 8*, 1883 a 1889 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A399, *Matrículas L.º 9*, 1889 a 1895 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A400, *Matrículas de alunos voluntários L.º 1*, 1879 a 1895 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A401, *Índice de matrículas L.º 1*, 1861 a 1873 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A402, *Índice de matrículas L.º 2*, 1873 a 1878 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

- IHE, lv. A403, *Inscrição de alunos sem frequência 1901-1902 L.º 1 (A-I)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A404, *Inscrição de alunos sem frequência 1901-1902 L.º 2 (J-Z)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A469, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1914-1915 L.º 6 (M-2)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A471, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 1 (A)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A472, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 2 (B-E)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A473, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 3 (F-I)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A474, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 4 (J-L)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A475, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 5 (M-1.º)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A476, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 6 (M-2.º)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A477, *Inscrição e matrícula de alunos sem frequência 1915-1916 L.º 7 (N-Z)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A548, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1930-1931 L.º 1 (A-L)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A549, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1930-1931 L.º 2 (M)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A550, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1930-1931 L.º 3 (N-Z)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A551, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1931-1932 L.º 1 (A-E)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A552, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1931-1932 L.º 2 (F-L)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A553, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1931-1932 L.º 3 (M1)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A554, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1931-1932 L.º 4 (M2)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A555, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1931-1932 L.º 5 (N-Z)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A595, *Inscrição e matrículas de alunos sem frequência 1945-1946 (A-Z)* [disponível no Ins-

- tituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A599, *Matrículas de alunos internos 1902-1903 L.º 1* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A600, *Matrículas de alunos internos 1902-1903 L.º 2* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A624, *Matrículas de alunos internos 1915-1916 L.º 1* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A625, *Matrículas de alunos internos 1915-1916 L.º 2* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A681, *Matrículas de alunos com frequência 1930-1931 L.º 1 (A-E)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A682, *Matrículas de alunos com frequência 1930-1931 L.º 2 (F-L)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A683, *Matrículas de alunos com frequência 1930-1931 L.º 3 (M)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A684, *Matrículas de alunos com frequência 1930-1931 L.º 4 (N-Z)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A685, *Matrículas de alunos com frequência 1931-1932 L.º 1 (A-E)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A686, *Matrículas de alunos com frequência 1931-1932 L.º 2 (F-L)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A687, *Matrículas de alunos com frequência 1931-1932 L.º 3 (M)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A688, *Matrículas de alunos com frequência 1931-1932 L.º 4 (N-Z)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A724, *Matrículas de alunos com frequência 1945-1946* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A725, *Matrículas da secção de teatro L.º 1 (1-100)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A726, *Matrículas da secção de teatro L.º 2 (101-200)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A727, *Matrículas da secção de teatro L.º 3 (201-300)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A728, *Matrículas da secção de teatro L.º 4 (301-400)* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A729, *Registo de frequência 1870-1871* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

- IHE, lv. A744, *Registo de frequência 1885-1886* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A759, *Registo de frequência 1900-1901* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A787, *Registo de frequência 1915-1916 L.º 1* (Conservatório de Lisboa) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A788, *Registo de frequência 1915-1916 L.º 2* (Conservatório de Lisboa) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A855, *Registo de frequência 1930-1931 L.º 1 (1-200)* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A856, *Registo de frequência 1930-1931 L.º 2 (201-400)* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A857, *Registo de frequência 1930-1931 L.º 3 (401-600)* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A858, *Registo de frequência 1930-1931 L.º 4 (601-800)* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A859, *Registo de frequência 1930-1931 L.º 5 (801-1000)* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A860, *Registo de frequência 1930-1931 L.º 6 (1001-1162)* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A904, *Registo de frequência 1945-1946* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A917, *Exames L.º 1, 1868-1869* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A919, *Exames L.º 3, 1870-1871* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A934, *Exames L.º 18, 1885-1886* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A949, *Exames sem frequência e de alunos internos 1900-1901* [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A963, *Exames sem frequência e de alunos internos 1914-1915* (Conservatório de Lisboa) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A964, *Exames sem frequência e de alunos internos 1915-1916* (Conservatório de Lisboa) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A978, *Exames dos alunos com e sem frequência 1931-1932* (secção de música) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1001, *Mapas de colégios L.º 9, 1915-1916* [disponível no Instituto Histórico da Educação,

- Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1007, *Registo de ordens da inspecção*, 1841 a 1869 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1008, *Ordens L.º 2* (Conservatório Real de Lisboa), 1876 a 1900 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1030, *Actas dos concursos de admissão à matrícula* (Escola da Arte de Representar), 1911 a 1918 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1035, *Exames L.º 2* (Escola da Arte de Representar), 1924 a 1931 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1041, *Registo de frequência 1915-1916* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1072, *Matrículas 1911-1912* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1073, *Matrículas 1912-1913* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1074, *Matrículas 1913-1914* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1075, *Matrículas 1914-1915* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1076, *Matrículas 1915-1916* (Escola da Arte de Representar) [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1101, *Exames sem frequência L.º 1*, 1869 a 1879 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1102, *Exames sem frequência L.º 2*, 1878 a 1883 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1103, *Exames sem frequência L.º 3*, 1882 a 1886 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1104, *Exames sem frequência L.º 4*, 1885 a 1888 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1107, *Exames sem frequência L.º 7*, 1894 a 1901 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1108, *Exames sem frequência L.º 8*, 1894 a 1901 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1112, *Matrículas L.º 10*, 1895 a 1900 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].
- IHE, lv. A1113, *Matrículas L.º 11*, 1895 a 1900 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, lv. A1114, *Matrículas L.º 12*, 1896 a 1900 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].

IHE, lv. A1115, *Matrículas L.º 13*, 1897 a 1900 [disponível no Instituto Histórico da Educação, Lisboa, Portugal].



Discursos sobre a «especificidade» do ensino artístico: A sua representação histórica nos Séculos XIX e XX by Gomes, Carlos Alberto Faísca Fernandes is licensed under a [Creative Commons Atribuição-Usó Não-Comercial-Vedada a Criação de Obras Derivadas 2.5 Brasil License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/br/).

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)