

A MÚSICA SINFÓNICA EM LISBOA
DA IMPLANTAÇÃO DA REPÚBLICA À ASCENSÃO DO ESTADO NOVO

Luís Miguel Lopes dos Santos

Tese de Doutoramento em Ciências Musicais
(especialidade de Ciências Musicais Históricas)

Outubro, 2023

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Paulo Manuel Rêgo Ferreira de Castro

Apoio financeiro da FCT | Fundação para a Ciência e Tecnologia, participado pelo FSE | Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MEC | Ministério da Educação e Ciência, no âmbito do QREN | Quadro de Referência Estratégico Nacional e do POPH | Programa Operacional Potencial Humano (Bolsa de Doutoramento SFRH/BD/78980/2011)



...

*O du, des Vaters Zelle,
ach, zu schnell
erlosch'ner Freudenschein!*

F. Rückert / G. Mahler,
Kindertotenlieder

AGRADECIMENTOS

A realização de um trabalho desta dimensão nunca teria sido possível sem a colaboração de um conjunto de pessoas e entidades.

O apoio financeiro concedido pela FCT | Fundação para a Ciência e Tecnologia, por meio de uma Bolsa de Doutoramento, foi essencial para que, durante uma parte importante do percurso, a investigação pudesse ser realizada a tempo inteiro.

E o apoio concedido pelo CESEM | Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, enquanto instituição de acolhimento, contribuiu igualmente para o desenvolvimento do trabalho, não só pelo ambiente intelectualmente estimulante que proporcionou, mas também por possibilitar que fragmentos deste *work in progress* pudessem ser testados e aprimorados em diversos encontros científicos de âmbito nacional e internacional.

Um agradecimento especial é devido em particular ao Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro, orientador científico desta tese, pela disponibilidade, pelos comentários e por todo o apoio ao longo dos últimos 15 anos.

Mas vários outros contributos foram importantes, de uma forma ou de outra, durante este percurso. Os agradecimentos estendem-se, assim, a:

- Manuel Deniz Silva, pelas questões levantadas e pelas ideias partilhadas, sempre que tal se proporcionou em encontros científicos e noutros momentos;
- Susana Moody e Marcos Diniz, pela disponibilização do espólio do maestro Pedro Blanch, à guarda da família;
- Ana Paula Cardoso, do Museu Municipal Dr. Santos Rocha, da Figueira da Foz, pela colaboração no acesso ao espólio do maestro David de Sousa;
- Sílvia Sequeira, da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal, pela colaboração no acesso a vários espólios à guarda da instituição;
- Leonor Lains e Rui Magno Pinto, pela colaboração no acesso ao arquivo da Academia de Amadores de Música e pelo trabalho conjunto no tratamento da documentação;
- Ana Paula Tudela, pela colaboração no acesso ao arquivo do Montepio Filarmónico / Irmandade de Santa Cecília;
- Rui Pedro Nunes, pela colaboração no acesso a espólios à guarda do Museu Nacional da Música;

- Fernando Pinto do Amaral, pela partilha de informações familiares sobre o violinista Flaviano Rodrigues;
- Capitão António Cardoso, do Arquivo da Banda da Guarda Nacional Republicana, pela colaboração no acesso ao espólio do maestro Joaquim Fernandes Fão;
- Luísa Cymbron e João Pedro Mendes dos Santos, pela colaboração no acesso às respectivas colecções particulares de programas de concertos do início do século XX.

Antes de terminar, não poderia ainda deixar de agradecer também ao Miguel, à Cheila e à Telma, por tão naturalmente saberem que «...*então, como vai a tese...*?» nem sempre é uma questão que se deseja ouvir.

Last but not least, agradeço aos meus pais, ao Téo e à Manuela, por todos os momentos em que era imperativo terminar *só mais este parágrafo...*

A música sinfónica em Lisboa da implantação da República à ascensão do Estado Novo

Luís Miguel Lopes dos Santos

Resumo

Nas décadas de 1910 e 1920, Lisboa testemunhou um florescimento sem precedentes do interesse pelos concertos sinfónicos públicos. No final de 1911, no Teatro da República, foi estabelecida uma série de concertos por uma orquestra regida por Pedro Blanch, a qual manteria a sua actividade em séries anuais sucessivas até à sua dissolução em 1928. Entre algumas outras tentativas efémeras, destacou-se igualmente a série anual que se desenrolou a partir de 1913 no Teatro Politeama, dirigida inicialmente por David de Sousa, e após a morte deste por José Viana da Mota (1918-1920) e Joaquim Fernandes Fão (1920-1925). Em 1925, esse agrupamento transitava para o novo Teatro do Ginásio, que o acolheu até 1930, tendo-se destacado ainda, entre 1928 e 1932, a curta série de concertos dirigida por Pedro de Freitas Branco no Tivoli. Esta actividade musical assumia, de facto, um lugar destacado na vida cultural lisboeta, mas até este momento não tinha merecido ainda um estudo sistemático e aprofundado. O presente trabalho parte de dois propósitos fundamentais: por um lado, conhecer e entender, de um ponto de vista histórico, o fenómeno de florescimento da actividade sinfónica em Lisboa no tempo da Primeira República; por outro lado, aprofundar essa compreensão por via da exploração do quadro discursivo em que o processo teve lugar. A Parte I examina o assunto numa perspectiva diacrónica, observando como esta actividade sinfónica participou a todo o momento nos múltiplos processos políticos, económicos, sociais e culturais que marcaram o período em consideração. A Parte II alarga o entendimento do fenómeno do ponto de vista da teoria do discurso, estudando as práticas e representações em torno dos repertórios e dos compositores sinfónicos, dos espaços e dos públicos dos concertos, assim como dos intérpretes e da programação, no sentido de compreender as implicações de tudo isto na construção do objecto “música sinfónica”. O panorama que assim se revela vem abrir inúmeras perspectivas de significado em torno da música sinfónica produzida e recebida em Lisboa nos anos que medeiam entre a implantação da República e a ascensão do Estado Novo.

Palavras-chave: música sinfónica; Primeira República; Ditadura Militar; história da música em Portugal; música e política; música e discurso; música e sociedade; públicos; crítica musical; programação de concertos.

Symphonic music in Lisbon
from the establishment of the Republic to the rise of the New State

Luís Miguel Lopes dos Santos

Abstract

In the decades of the 1910s and 1920s, Lisbon witnessed an unprecedented flourishing of interest in public symphonic concerts. At the end of 1911, at the Teatro da República, a series of concerts was established by an orchestra conducted by Pedro Blanch, which would continue its activity in successive annual series until its dissolution in 1928. Among some other short-lived attempts, the annual series that unfolded from 1913 at the Teatro Politeama also stood out, initially conducted by David de Sousa, and after his death by José Viana da Mota (1918-1920) and Joaquim Fernandes Fão (1920-1925). In 1925, this ensemble transitioned to the new Teatro do Ginásio, which hosted it until 1930. It is also worth noting the brief series of concerts conducted by Pedro de Freitas Branco at the Tivoli from 1928 to 1932. This musical activity indeed held a prominent place in Lisbon's cultural life, but up to this point, it had not yet received a systematic and in-depth study. This work has two fundamental purposes: firstly, to understand, from a historical perspective, the phenomenon of the flourishing of symphonic activity in Lisbon during the time of the First Republic, and secondly, to deepen this understanding by exploring the discursive framework in which the process took place. Part I examines the subject from a diachronic perspective, observing how this symphonic activity was at all times part of the multiple political, economic, social, and cultural processes that marked the period under consideration. Part II broadens the understanding of the phenomenon from the perspective of discourse theory, studying the practices and representations surrounding symphonic repertoires and composers, concert spaces and audiences, as well as performers and programming, in order to understand the implications of all of this in the construction of the 'symphonic music' object. The panorama that thus emerges opens up numerous perspectives of meaning around symphonic music produced and received in Lisbon in the years between the establishment of the Republic and the rise of the New State.

Keywords: symphonic music; Portuguese First Republic; Military Dictatorship; history of music in Portugal; music and politics; music and discourse; music and society; audiences; music criticism; concert programming.

ÍNDICE

Introdução	1
Prólogo: Nas vésperas da Primeira República	8
O movimento sinfónico e o ideário progressista	8
Lisboa na rota das grandes orquestras europeias	17
Novas tentativas de criação de uma orquestra portuguesa	27
PARTE I	
CONCERTOS SINFÓNICOS EM LISBOA (1910-1933): UMA PANORÂMICA HISTÓRICA	
Capítulo I: No dealbar da República	39
I.1. A crise do Teatro de São Carlos	39
I.2. A afirmação do Teatro da República	53
I.3. O estabelecimento da Orquestra Sinfónica Portuguesa	62
Capítulo II: O florescimento dos concertos sinfónicos nos anos 10	76
II.1. Os concertos sinfónicos do Teatro Politeama	76
II.2. Entre a concorrência empresarial e as controvérsias políticas	83
II.3. Pelos teatros, animatógrafos e agremiações amadoras	99
II.4. As orquestras em digressão e o movimento orquestral pelo país	112
Capítulo III: Do sidonismo ao pós-guerra	118
III.1. O renascimento do Teatro de São Carlos	118
III.2. A Orquestra Sinfónica de Lisboa no Teatro Politeama	128
III.3. A Orquestra Sinfónica Portuguesa no Teatro de São Luís	150
III.4. A efémera Filarmonia de Lisboa e o Teatro de São Carlos	161
Capítulo IV: Nos anos da Ditadura Militar	180
IV.1. A Orquestra Portuguesa no Teatro do Ginásio	180
IV.2. A dissolução da Orquestra Sinfónica Portuguesa	194
IV.3. Os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa no Tivoli	201

PARTE II
A MÚSICA SINFÓNICA ENTRE PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

Capítulo V: O discurso sobre a música sinfónica	220
V.1. Em confronto com outras práticas	220
V.2. Uma constelação de ideias	225
V.3. A música sinfónica e a autonomia estética	240
Capítulo VI: Os espaços e as audiências	248
VI.1. Os espaços dos concertos	248
VI.2. O discurso sobre os espaços dos concertos	254
VI.3. O público dos concertos	267
VI.4. O discurso sobre os comportamentos do público	276
Capítulo VII: Os intérpretes e a programação	293
VII.1. O director de orquestra	293
VII.2. A formação do repertório	298
VII.3. Práticas e estratégias de programação	309
 Epílogo	 318
 Fontes	 319
 Bibliografia	 325

INTRODUÇÃO

Em 1965, anotando memórias da juventude, o escritor e poeta José Gomes Ferreira recordava, nestes termos, as suas vivências musicais no tempo da Primeira República:

[A]rrastávamos a semana a ansiar pelo alvorecer do domingo, dia santo dos concertos sinfónicos, onde o meu Pai nos levava para aprendermos a ouvir música, como ele, de olhos rasos de água. E eu que desadorno as mariquices das saudades do Passado (saudades, só do Futuro) debalde me esforço neste momento por evitar um sorriso no coração ao relembra o aroma irreprimível que nessas tardes de chuva miudinha o café difundia na Brasileira, quando o meu Pai ia beber a sua chávena antes dos concertos. Depois, apinhados no *promenoir* do Teatro da República, ou do Politeama, entregávamo-nos todos àquela brancura de êxtase tão estreme como nunca qualquer religião suscitou nos homens com pureza semelhante, em que os próprios abismos davam para céus imprevistos nas profundezas da Terra. [...] E assim ia formando a minha cultura musical, nada fácil nas primeiras décadas do século XX desprovidas de aparelhos de rádio, de televisões e de discos microgravados. Ouvir, conhecer música sinfónica constituía quase um luxo — um sinal seguro de aristocracia espiritual.¹

Pleno de nostalgia, o seu testemunho evocava, na verdade, um conjunto de aspectos relevantes para o entendimento do fenómeno de interesse pelos concertos sinfónicos que por essa altura florescia em Lisboa, os quais, a par de alguns outros, a seu tempo merecerão tratamento circunstanciado neste estudo: a imagem do concerto público como ritual laico, a ideia de uma relação quase-religiosa com a música e até a importância da dimensão de sociabilidade envolvida. O evento assumia, de facto, um lugar destacado na vida cultural lisboeta durante este período, mas desde há muito se vinham registando esforços, mais ou menos isolados e inconsequentes, no sentido de dotar a capital portuguesa de uma vida sinfónica à semelhança dos principais centros europeus. Há notícia de que, ainda antes do final do Antigo Regime, num período em que começava a esboçar-se o desenvolvimento de uma esfera pública e de novas práticas culturais em contexto urbano, a música instrumental era praticada não só nas residências reais e no âmbito de eventos litúrgicos, mas também em salões domésticos, bailes e teatros públicos, bem como em academias e assembleias.² Nos primeiros anos após a Revolução Liberal, destacou-se a tentativa efémera da Sociedade Filarmónica (1822-1828), encabeçada por João Domingos Bomtempo, e anos mais tarde, em

¹ José Gomes FERREIRA, *Música. Minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*, Porto: Campo das Letras, 2003, pp. 24-25.

² Ver Cristina FERNANDES, «Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807)», in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime — contextos, circulação e repertórios*, Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 77-106.

1846, foi instituída a Academia Melpomenense, sociedade de concertos que se manteve em actividade até 1861 (com a designação Academia Real dos Professores de Música, a partir de 1853).³ O termo da actividade desta sociedade coincidiu com a breve experiência dos Concertos Populares, promovidos entre 1860 e 1862 por Guilherme Cossoul e Augusto Neuparth,⁴ e depois das ainda mais efémeras experiências dos “Concertos Vienenses” de Josephine Amann e dos concertos de Ludwig von Brenner no Circo de Price, entre 1879 e 1888 a Orquestra 24 de Junho, constituída pelos membros da Associação Música 24 de Junho, realizaria várias séries de concertos sinfónicos, contando com a colaboração de maestros estrangeiros de referência.⁵ Entretanto, em 1884 era fundada a Real Academia de Amadores de Música, instituição que, não obstante o seu cariz amador, até à implantação da República viria a assumir a liderança do movimento sinfónico em Lisboa.⁶ Devido a um conjunto de factores, só já no início do século XX estariam reunidas as condições, de ordem política, económica, social e cultural, que possibilitariam o florescimento das séries de concertos sinfónicos públicos regulares nos anos que medeiam entre a implantação da República e a ascensão do Estado Novo.

É sabido que, até há não muitos anos, os estudos históricos e musicológicos sobre os séculos XIX e XX foram alvo de uma marginalização, a qual tem as suas raízes, por um lado, no conceito oitocentista de *decadência*, mas por outro lado também na demonização que desses períodos foi elaborada pela historiografia do Estado Novo.⁷ Ultrapassada essa rejeição, surgiram a partir dos anos 90 estudos relevantes dedicados a esses períodos da História Contemporânea, inclusivamente no âmbito da Musicologia. Em «*Pensar é Morrer*» (1993 [1984]), Mário Vieira de Carvalho elaborou uma história social do Teatro de São Carlos, explorando a relação entre questões políticas, ideológicas e sociológicas, e deixando a dado momento entrever o lugar da actividade sinfónica nesse quadro.⁸ O mesmo autor daria continuidade a essas preocupações, agora numa avaliação da actividade musical em geral, na

³ Ver Francesco ESPOSITO, “Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal” — *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa: Edições Colibri / CESEM, 2016, pp. 87-100 e 211-233.

⁴ Ver Rui Vieira NERY & Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 140.

⁵ Ver Maria José ARTIAGA, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life, 1870-1900*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2007, pp. 126-147.

⁶ Ver Joaquim Carmelo ROSA, *Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910)*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2009, pp. 171-218.

⁷ Ver Paulo Ferreira de CASTRO, «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, II, 1992, pp. 171-183; e José Miguel SARDICA, «A memória da Primeira República no século XX português», in José Miguel Sardica, *Portugal Contemporâneo — Estudos de História*, Lisboa: Universidade Católica Editora, 2013, pp. 447-468.

⁸ Mário Vieira de CARVALHO, «*Pensar é Morrer*» ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.

colaboração com o *Portugal Contemporâneo* (1990), dirigido por António Reis.⁹ As sínteses históricas assinadas por Paulo Ferreira de Castro (1991) e Luísa Cymbron (1992), no que se refere à actividade sinfónica durante a Primeira República, mantêm, no essencial, as conclusões de Vieira de Carvalho,¹⁰ e o mesmo sucede com a tese de doutoramento de Manuel Deniz Silva (2005), que aprofunda a leitura político-ideológica da cultura musical nas primeiras décadas do século XX.¹¹ Mais recentemente, Paulo Ferreira de Castro, num artigo produzido no quadro das comemorações do centenário da República, veio colocar uma série de questões no sentido de instigar a investigação sobre a música e o republicanismo,¹² e a síntese histórica de Rui Vieira Nery, *Os sons da República* (2015), veio oferecer uma visão mais alargada dos vários domínios da actividade musical no período em causa.¹³ Já no campo da História, continua a observar-se um desinteresse generalizado pela produção de trabalhos de investigação dedicados ao domínio dos estudos artísticos, e em particular à música.¹⁴ Seja numa ou noutra disciplina, a vida musical da Primeira República não tinha merecido ainda um estudo sistemático e aprofundado, mas as referências à actividade sinfónica que nesse período prosperou, mesmo que parcelares e insuficientes, eram no entanto bastantes para denunciar a existência de um aliciante campo de estudos aguardando investigação musicológica.

O presente estudo parte de dois propósitos fundamentais: por um lado, conhecer e entender, de um ponto de vista histórico, o fenómeno de florescimento da actividade sinfónica em Lisboa no tempo da Primeira República; por outro lado, aprofundar essa compreensão por via da exploração do quadro discursivo em que o processo teve lugar. Na persecução destes desígnios, a investigação foi sensível ao apelo de Allastair Williams no sentido do recurso à *teoria* e ao trabalho interdisciplinar em favor da promoção de uma “Musicologia em construção”, apta a reflectir sobre os problemas teóricos e metodológicos levantados por diferentes objectos, sem partir de sistemas pré-concebidos — uma proposta que, aliás, em boa parte vinha renovar a convocação de Joseph Kerman, a qual, visando uma mudança da simples procura dos factos para a interpretação crítica, tanto contribuíra para o

⁹ Mário Vieira de CARVALHO, «Snobismo e confrontação ideológica na cultura musical», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 297-310.

¹⁰ Rui Vieira NERY & Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991; e Manuel Carlos de BRITO & Luísa CYMBRON, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992.

¹¹ Manuel Deniz SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*, Tese de Doutoramento, Université Paris 8, 2005.

¹² Paulo Ferreira de CASTRO, «Quão musical é a República?», in Ana Paiva Morais et al. (org.), *Pensar a República 1910-2010*, Coimbra: Almedina, 2014, pp. 197-226.

¹³ Rui Vieira NERY, *Os sons da República*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.

¹⁴ Sobre este assunto, ver CASTRO, «Quão musical é a República?»..., pp. 197-198.

desenvolvimento dessa mesma abordagem interdisciplinar.¹⁵ As circunstâncias históricas que envolveram o fenómeno em análise eram até aqui pouco conhecidas, imprecisas ou mesmo ignoradas pela historiografia musical portuguesa. Impunha-se, por esse motivo, uma abordagem sistemática às fontes primárias, que não pôde deixar de passar por um moroso levantamento, entre a imprensa periódica (sobretudo esta) e outra documentação em arquivo, o que resultou na constituição de um abundante *corpus* de materiais praticamente inéditos para a investigação musicológica.¹⁶ O processo de construção do conhecimento histórico teve seguimento num trabalho pormenorizado de crítica e análise de fontes, que culminou na interpretação dos indícios identificados e sua integração enquanto factos no contexto de uma narrativa — narrativa que, no fim de contas, ao implicar necessariamente escolhas, é não uma descoberta, mas uma criação inevitavelmente parcial.¹⁷ E essa interpretação foi informada por um conjunto de interesses que aproximam este estudo do campo da Nova História Cultural da Música, nomeadamente, desde logo, o facto de se tomar o fenómeno musical enquanto via de acesso privilegiada para a inquirição de uma cultura do passado — procurando compreender como a música pode contribuir para esclarecer o contexto cultural em que foi concebida, ao mesmo tempo que é esclarecida por ele —, bem como o facto de se tentar perceber como o objecto — a música sinfónica — é investido com significado por uma determinada comunidade cujas percepções são moldadas por um quadro social e cultural mais alargado, sem esquecer ainda a detecção dos modos de articulação entre música, ideologia e política.¹⁸ Como se sabe, o debate sobre o sentido histórico da República tem estado por vezes refém de controvérsias políticas, mas aqui procura-se manter uma visão equilibrada: nem glorificadora, nem demonizadora.¹⁹ Esta é, para além do mais, uma história feita não *from above*, partindo de instituições e figuras notáveis, mas sim *from below*, importando-se com o papel desempenhado por agentes que se têm mantido mais ou menos invisíveis. Valoriza-se

¹⁵ Ver Alastair WILLIAMS, *Constructing Musicology*, Farnham: Ashgate, 2001, pp. vii-xi, *passim*.

¹⁶ Ver Fontes e Anexos, que contêm alguma iconografia, alguns preçários e a reconstituição na íntegra de todas as temporadas de concertos, bem como relações, tabelas e gráficos analíticos do repertório. Devido ao mau estado de conservação, não foi possível consultar alguns jornais importantes na época em estudo, tais como *O Dia*, o *Correio da Manhã* e o *Diário Nacional* (parcialmente). Por só ter começado a ficar disponível numa fase tardia desta investigação, de fora ficou também o arquivo da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, actualmente à guarda do Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria.

¹⁷ Ver Martha HOWELL & Walter PREVENIER, *From Reliable Sources — An Introduction to Historical Methods*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2001, pp. 1-3 e 146-148; e Ludmilla JORDANOVA, *History in Practice*, 2.^a edição, London/New York: Bloomsbury, 2006 [2000], pp. 1-5.

¹⁸ Ver Jane F. FULCHER, «Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry», in Jane F. Fulcher (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2011, pp. 3-14; e Lynn HUNT, «Introduction: History, Culture, and Text», in Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1989, pp. 1-22.

¹⁹ Ver Ana Catarina PINTO, *A Primeira República e os conflitos da modernidade (1919-1926): a esquerda republicana e o bloco radical*, Lisboa: Caleidoscópio, 2011, pp. 9-22.

igualmente, com frequência, a *petite histoire*, não simplesmente pelo seu interesse anedótico, mas antes pelos processos mais alargados de que é reveladora. Será assim possível observar como o fenómeno musical participou a todo o momento nos múltiplos processos políticos, económicos, sociais e culturais que marcaram o período em consideração. A história da República também pode, em boa parte, ser contada do ponto de vista da sua vida sinfónica.

Como foi referido, ao olhar histórico acresce neste estudo o desígnio de aprofundar o entendimento da actividade sinfónica lisboeta através da análise do quadro discursivo em que se inscrevia, tendo sido colhidos benefícios do acesso a um leque alargado de estudos musicológicos de âmbito internacional, com as suas variadas propostas teórico-metodológicas, assinadas por autores como Jane F. Fulcher, Jann Pasler, William Weber, Mark Evan Bonds, David Gramit, Simon McVeigh, James H. Johnson ou Alexander Rehding, entre outros. A noção de “idealismo musical”, alvitada por William Weber para explicar a emergência de um movimento de defensores da música “séria”, que teria nascido essencialmente de uma reacção ao comercialismo da vida musical, chegou a ter alguns seguidores mais ou menos acríticos,²⁰ mas a sua validade foi depois persuasivamente contestada por outros autores: Mark Evan Bonds propôs um uso mais preciso do termo “idealismo” no domínio musical,²¹ Katharine Ellis observou que o discurso dito “idealista” foi antes nutrido por uma relação de simbiose (e não de oposição) com o mercado musical,²² e entretanto David Gramit, mesmo reconhecendo o interesse do estudo do movimento, enjeitou o conceito e avançou por outras vias interpretativas na análise do discurso sobre música.²³ O presente estudo insere-se também nesta linha, procurando o desenvolvimento de uma perspectiva mais ampla que capte as várias dimensões discursivas envolvidas no fenómeno. Assim, e ainda no âmbito da aproximação mencionada ao campo da Nova História Cultural da Música, o movimento sinfónico é agora explorado do ponto de vista da teoria do discurso, sendo este entendido, nos termos de Michel Foucault, como «des pratiques qui forment

²⁰ Ver William WEBER, «Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism», in David C. Large & William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1984, pp. 29-40; *id.*, *The Great Transformation of Musical Taste — Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 85-121; e John SPITZER (ed.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2012.

²¹ Ver Mark Evan BONDS, «Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, 95/2-3, summer-autumn 1997, pp. 387-420.

²² Ver Katharine ELLIS, «The structures of musical life», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 347-355.

²³ Ver David GRAMIT, *Cultivating Music — The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002, pp. 5-6.

«systématiquement les objets dont ils parlent».²⁴ São adoptados livremente elementos do método arqueológico proposto por este autor, nomeadamente os conceitos de *enunciado* e *formação discursiva*, bem como o conjunto de mecanismos de exclusão, comentário e rarefacção que descreve.²⁵ Melhor dizendo, tem-se em atenção a variedade de elementos constituintes do discurso (entre os quais se incluem ideias, opiniões, conceitos, modos de pensamento, modos de comportamento, gestos e textos), a identificação dos sujeitos do discurso, o papel de instituições e agentes na sanção dos diversos enunciados, os mecanismos envolvidos nessa ratificação, bem como o contexto em que tudo isso tem lugar, no sentido de compreender as implicações do discurso na construção do objecto “música sinfónica”. Estabelecidos os pontos orientadores da análise — neste caso, o discurso sobre repertórios e compositores sinfónicos, sobre os espaços e os públicos dos concertos, assim como sobre os intérpretes e a programação —, esta ramifica-se, recorrendo ainda a uma combinação ecléctica de conceitos teóricos, numa abordagem assumidamente transdisciplinar. Mais do que os mecanismos discursivos acima referidos, pretende-se identificar especificamente as ideias envolvidas nos processos de ratificação, e confere-se também uma atenção particular à dimensão metafórica do discurso, considerando esse dispositivo de linguagem, de acordo com a perspectiva desenvolvida pela teoria contemporânea da metáfora, enquanto um instrumento cognitivo central na conceptualização humana do mundo, incluindo do fenómeno musical.²⁶ Embora a orientação definida, sempre em diálogo com o objecto de estudo, certamente não comporte qualquer tipo de infalibilidade teorico-metodológica, deseja-se que o seu cariz marcadamente interdisciplinar possa contribuir para que a disciplina musicológica continue a marcar posição, para além das suas fronteiras convencionais, em debates mais alargados no seio das Ciências Sociais e Humanas.

A organização dos conteúdos espelha desde logo os dois desígnios fundamentais que sustentaram a investigação. Num breve Prólogo, considera-se a actuação de uma série de instituições e agentes da vida musical que se empenharam no sentido de implantar uma tradição sinfónica em Lisboa, examinando os factores que inibiram o seu sucesso e identificando algumas das linhas de mudança em curso nas vésperas da Primeira República. Depois, a Parte I explora aprofundadamente, numa visão diacrónica, o percurso do fenómeno de interesse pelos concertos sinfónicos públicos, lendo-o no quadro da vida política,

²⁴ Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969, p. 71.

²⁵ Ver também Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.

²⁶ Ver George LAKOFF & Mark JOHNSON, *Metaphors We Live By*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980; Andrew ORTONY, «Metaphor, language and thought», in Andrew ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, 2.^a edição, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979], pp. 1-16; David BEARD & Kenneth GLOAG, *Musicology — The Key Concepts*, 2.^a edição, London/New York: Routledge, 2016 [2005], pp. 163-165.

económica, social e cultural do período. No Capítulo I, são abordadas as circunstâncias em que, após o 5 de Outubro, a capital assistiu ao estabelecimento de uma primeira série de concertos sinfónicos, e no Capítulo II é explorado o florescimento desse interesse, entendendo-o no contexto do regime concorrencial vigente e no quadro das controvérsias políticas e ideológicas do momento. Já o Capítulo III sonda as transformações que ocorreram nos organismos orquestrais activos na viragem para os anos 20, e o Capítulo IV examina as mutações que se observaram nesta situação nos anos da Ditadura Militar. Segue-se a Parte II, na qual se pretende promover um alargamento do entendimento do fenómeno por via da exploração do quadro discursivo em que teve lugar, estudando as práticas e representações que envolveram o objecto do discurso. O Capítulo V enceta esse desígnio de captar, numa perspectiva ampla, as várias dimensões discursivas em presença, inquirindo a actuação de um conjunto de agentes e instituições da vida musical em torno do estatuto de repertórios e compositores sinfónicos. Depois, o Capítulo VI persiste nessa inquirição, indagando o modo como o discurso incidiu também sobre os espaços em que os concertos se realizavam e as audiências que neles participavam. Por fim, o Capítulo VII leva essa análise por diante, investigando, por um lado, o discurso sobre os intérpretes, e por outro, partindo de uma panorâmica quantitativa do repertório apresentado, um conjunto de questões em torno dos modelos, práticas e estratégias de programação vigentes.

PRÓLOGO

Nas vésperas da Primeira República

Nos anos da transição para o século XX, o processo histórico da vida musical portuguesa foi marcado por todo um conjunto de importantes transformações. Particularmente significativo no quadro das últimas décadas da Monarquia era não só o sentimento de decadência nacional, generalizado entre a intelectualidade, mas também o anseio de progresso, a vários níveis, que não olvidava a afirmação do País no âmbito das grandes correntes artísticas internacionais. Ao contrário do que havia sucedido noutros contextos nacionais, em Portugal, durante o século XIX, as elites burguesas continuavam a não mostrar interesse pela criação de sociedades de concertos, predominando, até à queda do regime, a tradição operática associada ao Teatro de São Carlos. Perante esta situação, a partir do último terço de Oitocentos, várias figuras procurariam promover essa renovação da vida musical, sucedendo-se as iniciativas — todas elas frágeis em face da inércia do meio — com o fim de implantar na capital uma tradição sinfónica.¹ Com este Prólogo pretende-se, assim, considerar a actuação de uma série de instituições e agentes da vida musical que se empenharam nesse sentido, examinando os factores que inibiram o seu sucesso e identificando algumas das linhas de mudança em curso nas vésperas da Primeira República.

O movimento sinfónico e o ideário progressista

A Europa do longo século XIX testemunhou um intenso e multifacetado processo de mudança, sempre encarecido por aqueles que, apesar do cepticismo e oposição de outros, ambicionavam a construção de uma sociedade ideal, sob inspiração de modelos reconhecíveis de progresso. Os anos intermédios dessa era exerceram um papel decisivo no curso desse processo, num quadro internacional em que ao malogro das primaveras revolucionárias de

¹ Ver Rui Vieira NERY, *Os sons da República*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, pp. 22-28; e Mário Vieira de CARVALHO, «Da oposição ópera-teatro musical ao nacionalismo na música», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 1, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 681-682.

1848 — e em particular da II República francesa, que tantos temores havia suscitado junto das cortes europeias — sobreveio, um pouco por todo o continente, uma vigorosa onda reaccionária que não só conteve as sublevações como também robusteceu a antiga ordem conservadora, que assim via restabelecida a sua preponderância, não obstante a reafirmação dos movimentos insubmissos a partir dos anos 60.² O ciclo de prosperidade que assim se abria afigurava-se para os contemporâneos, de facto, como uma era de progresso contínuo e irreversível (na qual, porém, não deixaram de se verificar também excepções, desigualdades e contradições), tendo em conta a dimensão dos melhoramentos que estavam bem patentes a vários níveis: economia, população e urbanismo, comunicações e transportes, educação, cultura e ciência. Mas as transformações a que assistiam não eram resultado de meros avanços recentes, inserindo-se antes em determinadas linhas de mudança em curso, pelo menos, desde o século anterior. A própria ideia de “progresso” — que marca profundamente este século, em especial o seu terceiro quartel, e tende a desvanecer-se a caminho da viragem para o seguinte — remontava, aliás, na sua acepção moderna, ao Século das Luzes: a crença no melhoramento contínuo da Humanidade desde uma condição primitiva até um utópico estado futuro, quer através de um esforço consciente dos indivíduos, quer devido a leis pretensamente espontâneas da História.³ Seria, contudo, no contexto do positivismo que a ideia viria a florescer desde o início de Oitocentos, particularmente no âmbito do programa de Comte e dos seus acólitos, em que avultava a importância da transformação da sociedade por intermédio de uma regeneração mental e moral dos indivíduos, à qual se seguiria uma regeneração social e política.⁴ Se os defensores do progresso afiançavam que os avanços nas artes e nas ciências conduziriam necessariamente ao aperfeiçoamento da condição moral e espiritual do Homem na Terra, as fileiras pessimistas colocavam em evidência o carácter ambivalente — e mesmo negativo — dos efeitos do progresso, deparando-se muitos intelectuais com a conclusão paradoxal de que o progresso económico e científico também actuava como catalisador de inúmeras patologias físicas e sociais.⁵ Deste modo, o discurso da

² Ver Robert GILDEA, *Barricades and Borders — Europe 1800-1914*, 3.^a edição, Oxford: Oxford University Press, 2003 [1987], pp. 83-104 e 143-243; e Jonathan SPERBER, *Europe 1850-1914 — Progress, Participation and Apprehension*, London/New York: Routledge, 2013 [2009], pp. 3-112.

³ Sobre as várias acepções e usos da ideia ao longo da história, bem como sobre a origem dos diferentes elementos que confluíram no seu conceito moderno, ver: Robert NISBET, *History of the Idea of Progress*, New York: Basic Books, 1980; Jerry WEINBERGER, «Progress, Idea of», in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, Vol. 5, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, pp. 1912-1916.

⁴ Ver Walter M. SIMON, *European Positivism in the Nineteenth Century — An Essay in Intellectual History*, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1963; Thomas NICKLES, «Positivism», in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, Vol. 5, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, pp. 1852-1857.

⁵ Ver Daniel PICK, *Faces of degeneration — A European disorder, c.1848-c.1918*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 1-27.

“decadência” e da “degeneração” (também ele com uma longa história) conheceu igualmente um novo surto durante o século XIX, particularmente no *fin-de-siècle*, e explorado não exclusivamente por alguns utopistas desiludidos com as revoluções frustradas de 1848, dando origem a todo um debate social e científico (no qual imperavam modelos interpretativos médicos e biológicos) que, como não poderia deixar de ser, teve repercussões importantes na criação artística da época.

Em Portugal, o ano de 1851 veio assinalar a inauguração de um período de notória estabilização do processo político: a “Regeneração”.⁶ Instalava-se então um clima de entusiasmo generalizado — uma *pax* regeneradora mais aparente do que real — que se ancorava numa rejeição da conflitualidade política fratricida que havia marcado as décadas precedentes, bem como numa acção governativa animada fundamentalmente pelo desígnio de construir um País moderno. Este foi, de facto, o tempo em que a sociedade portuguesa testemunhou o advento do progresso material, com a implementação de uma série de reformas económicas, administrativas e sociais assumidas quase unanimemente por sucessivos governos constitucionais que excluía do Poder os extremos do espectro político nacional. Neste contexto de viragem, estava em causa todo um programa político direccionado para o fomento material — o “fontismo”, cunhado especialmente pela actuação dinamizadora de Fontes Pereira de Melo —, o qual, no intuito de alcançar a convergência possível com as principais potências, visava promover a modernização da economia nacional, tendo inclusivamente fornecido a base para o desenvolvimento do capitalismo moderno em Portugal. Esse intento foi perseguido nomeadamente por meio da adopção de um conjunto de medidas ao nível das obras públicas que exerceram impacto no desenvolvimento interno da economia, bem como na promoção da sua integração europeia. Entretanto, o estabelecimento de uma rede de estradas e de caminhos-de-ferro (símbolo de progresso por excelência) franqueava os contactos com o mundo exterior e promovia a circulação não apenas de mercadorias, mas também de pessoas e ideias.

O campo cultural português não tardou a reflectir os efeitos desse processo. É, de facto, contra esse pano de fundo que se observa o despertar da chamada Geração de 70, com todo um ímpeto renovador assente numa aguda consciência do ponto de estagnação social e cultural a que no seu entender o País havia chegado, mesmo apesar da ideologia progressista

⁶ Ver Maria de Fátima BONIFÁCIO, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, 3.^a edição, Lisboa: Texto Editores, 2010, pp. 65-87; Maria Manuela Tavares RIBEIRO, «A Regeneração e o seu significado», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 121-129; e Rui BRANCO, «A vida política», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 50-70.

oficial — uma percepção do “atraso” português relativamente ao mundo considerado “civilizado” que era intensificada pelo seu conhecimento da actualidade europeia.⁷ Formada na década de 1860, esta nova *intelligentsia* portuguesa teve ensejo de tomar contacto com as mais recentes ideias em circulação na Europa central, desenvolvendo as suas especulações a partir da leitura de autores como Michelet, Quinet, Proudhon, Comte, Hegel, Taine, Renan e Littré, e inspirando-se para a sua criação literária na obra de Hugo, Balzac, Baudelaire, Flaubert e Zola, entre outros. Depois de um primeiro momento de confrontação com a tradição literária estabelecida, ocorrido com a Questão Coimbrã (1865-66) — pretexto para uma crítica mais alargada ao estado de ilustração do país, bem como para uma reivindicação da independência e da missão revolucionária dos jovens escritores —, este grupo de intelectuais, mais tarde, reunido novamente em Lisboa no Cenáculo, dará a essa contestação uma expressão politicamente mais empenhada, com a organização, em 1871, das Conferências Democráticas do Casino Lisbonense, sessões que visavam, por meio da aplicação das novas correntes filosóficas e científicas, promover a transformação política, económica, social, moral e religiosa da sociedade portuguesa, aproximando-a do “progresso” que a Europa alcançava. Elevando a cultura ao estatuto de um instrumento reformador da sociedade, os protagonistas desta “geração nova” advogavam uma arte socialmente empenhada, a única que, no seu entender, poderia corresponder aos imperativos do progresso da humanidade, na sua caminhada inexorável em direcção à libertação de todas as opressões. Como dizia Antero em carta a Teófilo, por altura das Conferências do Casino, «Seremos [...] em literatura e arte pelo fim social e civilizador da arte e da literatura [...]»⁸

As repercussões do processo referido fizeram-se sentir igualmente no meio musical português da época. Com efeito, o período da Regeneração foi vivido por uma geração de músicos e intelectuais nascidos por volta da década de 1840, os quais não deixaram de exteriorizar também o seu anseio de progresso social e cultural, afirmando que a música tinha um papel fundamental a desempenhar na transformação da sociedade.⁹ Avulta, neste contexto, a figura de Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), que manteve proximidade com algumas

⁷ As linhas de pensamento da Geração de 70 são exploradas por exemplo em Fernando CATROGA, «Os caminhos polémicos da “geração nova”», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 569-581; António José SARAIVA & Óscar LOPES, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a edição, Porto: Porto Editora, 2000, pp. 797-815; e Paulo Silveira e SOUSA, «A cultura», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 231-233.

⁸ *Apud* António José SARAIVA, *A Tertúlia Ocidental: Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*, 2.^a edição, Lisboa: Gradiva, 1995, pp. 43-44.

⁹ Ver Luís M. SANTOS, *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 11-15.

personalidades da Geração de 70 e que, para além de se ter evidenciado enquanto pioneiro da Musicologia em Portugal, exerceu ainda uma importante actividade como crítico musical, marcada pela preponderância da formação germânica que absorveu.¹⁰ A sua actuação neste domínio insistia na necessidade de fomentar junto do público português, em concertos públicos regulares, a música instrumental germânica — uma “música de ideias”, por oposição a uma “música de sensações” (a ópera italiana) —, dado o seu potencial de influência sobre a humanidade, que cria superior ao de qualquer outra arte. Deste modo, Vasconcelos afirmava-se, no contexto nacional, como o mais convicto promotor, na década de 1870, da noção de autonomia estética enquanto justificação para a primazia concedida à música instrumental. Mas o espírito militante que caracterizou as Conferências do Casino parece nos anos seguintes ter tido ressonâncias mais vastas no meio musical, nomeadamente na orientação assumida pelos principais periódicos musicais especializados que por essa altura começam a surgir.¹¹ Entre outras iniciativas efémeras, deve ser assinalado, logo nessa década, o caso d’*Arte Musical* (1873-75), pela sua concepção da missão especial da música, uma noção que se materializaria de forma mais duradoura no periódico musical *Amphion* (1884-87; 1890-98), cuja denominação, ela própria, ao evocar a figura mitológica de Anfion, celebrava afinal a relevância da função da música e do músico enquanto agentes da regeneração da sociedade. Entre os seus colaboradores destacaram-se sobretudo os nomes de Augusto Neuparth (1830-1887), Joaquim José Marques (1836-1884), José Ferreira Braga (1837-1924), Ernesto Vieira (1848-1915) e Júlio Neuparth (1863-1919), protagonistas de um discurso que enaltecia a preeminência da música sinfónica.

Essa crença numa missão civilizacional que caberia particularmente à música sinfónica está bem patente na promoção da actividade da orquestra da Associação Música 24 de Junho. Criada oficialmente em 1842, após um período em que funcionou secretamente sob a forma de uma aliança de cariz maçónico, a Associação Música 24 de Junho procurava controlar a contratação para as orquestras e outras instituições musicais da cidade, no sentido de garantir posto de trabalho para os seus membros e de valorizar o seu mérito, protegendo-os dos abusos empresariais e das leis do mercado.¹² Quando em 1878 o sistema de contratação individual

¹⁰ Ver Maria José ARTIAGA, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life, 1870-1900*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2007, pp. 68-87; e Rui Vieira NERY, «Vasconcelos, Joaquim de», in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 1316.

¹¹ Ver Luís M. SANTOS, «Música e civilização: a ideia de progresso no discurso do periódico musical *Amphion* (1884-1887)», in Elisa Lessa & Maria do Rosário Girão Santos (coord.), *Música Discurso Poder*, V. N. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho / Editora Húmus, 2012, pp. 105-119.

¹² Ver Francesco ESPOSITO, *“Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal” — Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa: Edições Colibri / CESEM, 2016, pp. 235-

dos instrumentistas para a orquestra do Teatro de São Carlos deixou de parte vários dos mais destacados músicos lisboetas, estes empreenderam, através da sua Associação, a organização de uma primeira série de concertos sinfónicos, à qual se seguiriam várias outras durante a década seguinte.¹³ Para a direcção desses concertos foram contratados diversos maestros estrangeiros: Francisco Asenjo Barbieri (em 1879, já depois de um concerto isolado dirigido por Eusebio Dalmau), Olivier Métra (1881), Édouard Colonne (1881 e 1882), Eusebio Dalmau (1883), Tomás Bretón (1885), Ernst Rudorff (1887) e Arthur Steck (1888). Se, por um lado, a imprensa musical especializada da época reforça insistentemente a importância civilizacional destes eventos e o papel fundamental da Associação Música 24 de Junho na persecução desse ideal, por outro lado, também testemunha as dificuldades por que passaram estes concertos, lamentando frequentemente a inércia do público. Em 1887, no rescaldo da série dirigida por Rudorff, José Ferreira Braga constatava no *Amphion*:

Foi a quinta [sic] tentativa feita pelos professores de música da nossa capital, para propagar o gosto por este sublime género de audições, e, como nas séries anteriores, eles não podem ainda ufanar-se de ter concluído a sua obra.

Não, nem é possível por enquanto. Quando o público concorrer aos concertos, com o único fim de apreciar os progressos realizados na arte [...], então a sua obra estará concluída. Desde esse momento em diante, não serão os artistas que solicitem a comparência do público, mas sim ele, para quem os concertos constituirão uma necessidade.

Estamos convencidos que esse momento há-de chegar. Portugal não se pode furtar, ainda que queira, à corrente evolucionária das tendências modernas, no que respeita às artes, e, mais cedo ou mais tarde, se este empreendimento perdurar com energia e persistência, teremos infalivelmente de ver tão enraizado entre nós o gosto pelas grandes audições musicais, como presentemente está já nesses outros países que marcham na vanguarda do progresso. [...]

Entre nós esta missão está confiada à benemérita e simpática *Associação Música Vinte e Quatro de Junho*. Para esse fim têm-se envidado todos os esforços: se eles ainda não foram coroados do resultado a que tinham direito, não é culpa sua; o tempo fará o seu dever.¹⁴

Há, de facto, indícios de que a Associação Música 24 de Junho (designada Associação dos Professores de Música de Lisboa a partir de 1893) procurou, nos anos subsequentes, dar continuidade ao seu intento: em vias de contratação estiveram os afamados maestros Luigi Mancinelli (1890), Franco Faccio (1890), Hans von Bülow (1891), Gabriel Pierné (1892), Charles Lamoureux (1894, 1895, 1897) e Cleofonte Campanini (1898).¹⁵ Todavia, não

242 e 259-279; e Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Vol. 1, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, p. 339.

¹³ Ver ARTIAGA, *Continuity and Change*..., pp. 126-147.

¹⁴ José Ferreira Braga, «Concertos clássicos», *Amp* 5 (01.VI.1887): 35-37.

¹⁵ As secções de noticiário do *Amphion* fornecem indícios destas consecutivas iniciativas frustradas durante a década de 1890. Há ainda sinais de que o empresário do Teatro de São Carlos, Diogo de Freitas Brito,

obstante as sucessivas tentativas nesse sentido, esta colectividade não mais voltaria a reunir as condições necessárias para a organização de novas séries de concertos sinfónicos, fosse pela incapacidade de reunir elementos para constituir uma orquestra, fosse pela ausência de condições financeiras para remunerar o director de orquestra, ou ainda, mesmo quando ultrapassadas essas condicionantes, pela fraca adesão do público às assinaturas anunciadas.

Entretanto, uma nova instituição musical tinha começado a assumir as rédeas do movimento orquestral lisboeta. Em 1884 era fundada a Real Academia de Amadores de Música, nascida de um diferendo no seio do Club Guilherme Cossoul, em que um núcleo de cultos amadores da aristocracia e da alta burguesia, acalentando a ambição de organizar concertos sinfónicos, contestou os interesses mais alargados que os membros preponderantes dessa agremiação pretendiam colocar em prática.¹⁶ Por detrás dessa resolução estava, afinal, uma agenda reconhecível, na qual mais uma vez estava em evidência o ideal, então em voga entre uma certa elite do meio musical da cidade, de regeneração da vida musical portuguesa por meio da implantação de uma tradição concertística, cláusula tida como imprescindível para a promoção de uma regeneração moral através da música. Tal projecto artístico, que não deixou de colher benefícios do estímulo que vinha sendo proporcionado pela Associação Música 24 de Junho, estava estreitamente associado também a um projecto pedagógico, com o funcionamento de uma escola de música cuja frequência era reservada a membros e seus filhos. Se numa fase inicial o recrutamento de associados parece ter-se restringido à aristocracia e à alta burguesia, rapidamente, porém, essa base social terá começado a alargar-se a outros sectores da burguesia (a quota devida assim o permitia). Com efeito, tendo em conta o significado simbólico da presidência do Rei e da frequente presença da família real, estes concertos privados, em que actuavam várias figuras respeitáveis da aristocracia e da burguesia, parecem ter instantaneamente adquirido considerável prestígio enquanto evento social — as crónicas de imprensa chegam a referir audiências de 4000 pessoas, realçando invariavelmente a atmosfera de elegância —, e assim este fenómeno não pode deixar de ser entendido à luz dos comportamentos de *distinção* dos diferentes grupos sociais envolvidos.

Após um período inicial em que foi desempenhada por Filipe Duarte (1855-1928), a direcção da orquestra seria assumida em 1887, a conselho de Rudorff, pelo violinista alemão Victor Hussla (1857-1899), até então instrumentista da Orquestra Filarmónica de Berlim, que

secretariado por Luís Cardoso, procurou também contratar orquestras espanholas para organizar concertos sinfónicos em Lisboa, com direcção de Luigi Mancinelli (1893) e Tomás Bretón (1894).

¹⁶ Sobre a Academia de Amadores de Música no período 1884-1910, ver Joaquim Carmelo ROSA, *Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910)*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2009, pp. 171-218; e ARTIAGA, *Continuity and Change*..., pp. 147-172.

cedo granjeou o reconhecimento unânime do meio musical pelas melhorias introduzidas a vários níveis.¹⁷ O entusiasmo dos amadores envolvidos chegaria ao ponto de ser avançado o propósito de estrear em Portugal a Nona Sinfonia de Beethoven, na temporada de 1890/91.¹⁸ A intenção da Academia era, de facto, que os programas dos seus concertos mensais, realizados entre Outubro e Junho, tivessem «a máxima variedade possível, a par de uma perfeita homogeneidade de elevação, pureza de estilo e merecimento»,¹⁹ mas essa mesma programação (a requerer ainda exame detalhado) acabou por revelar sempre falhas a este nível, pelo menos a ver pela frequente reprovação por parte da crítica. No entanto, apesar de todas as possíveis limitações — e de nunca ter deixado de ser vista como um empreendimento amador —, a Real Academia de Amadores de Música foi incontestavelmente uma das instituições fundamentais da vida musical portuguesa, implicada em várias mudanças essenciais em curso na transição para o século XX, tendo sustentado aquela que durante muitos anos foi a única orquestra de concertos com actividade regular em Lisboa.

Mas o sonho de ver implantados na capital os concertos sinfónicos por uma orquestra profissional não havia desaparecido em absoluto, e na viragem do século um novo núcleo de figuras da vida musical surge empenhado em alcançar esse desiderato. Em 1900 é anunciada a formação de uma comissão promotora, encabeçada por Alexandre Rey Colaço e constituída ainda por António Lamas, Jorge O'Neill, José Relvas, José Timóteo da Silva Bastos, Michel'angelo Lambertini e Rafael Reynolds, que assumia como objectivo a constituição de uma sociedade orquestral que pudesse realizar em Lisboa séries anuais de concertos sinfónicos, dando, quanto possível, preferência aos músicos portugueses, garantindo-lhes a devida remuneração, e que, para além disso, se propunha também a dedicar uma parte dos lucros a actos filantrópicos.²⁰ A circular inaugural vinha apelar à participação numa subscrição pública que visava a realização de uma primeira série de quatro concertos em Novembro e Dezembro de 1900, com programas em que se pretendia destacar as sinfonias, e recorrendo a uma orquestra constituída pelos membros da Associação dos Professores de Música de Lisboa. A comissão promotora concebeu ainda uma campanha organizada de divulgação da iniciativa, tendo contactado os principais críticos musicais da praça lisboeta no

¹⁷ Para uma biografia de Hussla, ver Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portugueses*, Vol. 1, Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, pp. 491-497; *id.*, «Victor Hussla», *AM* 24 (31.XII.1899): 190-192; *id.*, «Victor Hussla», *AM* 25 (15.I.1900): 3-5.

¹⁸ «Crónica», *Amp* 21 (01.XI.1890): 5.

¹⁹ Ver *Estatutos da Real Academia dos Amadores de Música*, Lisboa: Netto & Companhia, 1884, p. 20.

²⁰ s. n. [folheto impresso]: s. l., [1900]. MM/ML cx. 9. A formação da comissão e os seus objectivos são também tratados em [J. N.], «Concertos sinfónicos», *DN* (16.VII.1900): 2; e [M. L.], «Concertos sinfónicos em Lisboa», *AM* 37 (15.VII.1900): 99-100.

sentido de obter apoio para o projecto.²¹ Assim, em Julho de 1900, a imprensa generalista era inundada com artigos que exaltavam os méritos do novo empreendimento. Positivo parece ter sido também o acolhimento que a iniciativa granjeou junto de um determinado público, visto que a lista de subscritores parece rapidamente ter contado com os principais nomes das elites da cidade.²² Para a direcção da orquestra ambicionava-se a contratação de uma figura de reputação internacional, e nesse sentido a comissão procurou estabelecer contacto com diferentes maestros: Tomás Bretón, Ernst Rudorff, Camille Chevillard e Vincent d'Indy. No epistolário de Lambertini subsistem indícios da indisponibilidade que, por diferentes motivos, a maior parte dos convidados manifestou.²³ Mais longe parece ter ido a tentativa de contratação de d'Indy, por intermédio de Francisco de Lacerda, então radicado em Paris. O maestro francês manifestou interesse em dirigir os quatro concertos em Lisboa, colocando como uma das condições que os programas excluíssem a «música ligeira» e assentassem antes em Beethoven e Wagner. Estava também previsto que o próprio Lacerda se apresentasse na direcção da orquestra como seu discípulo e maestro assistente.²⁴

Porém, o empreendimento nunca chegaria a bom porto. A realização dos concertos tinha sido prevista para um período em que aquela Associação sabia que os seus membros normalmente não tinham compromissos com os diferentes teatros que costumavam empregá-los, e nesse sentido, ainda em Julho, a comissão tinha estabelecido contacto com os responsáveis de diferentes espaços da cidade, sem que tivesse sido possível chegar a uma solução viável, devido aos custos envolvidos no aluguer da sala. Mas perto do início da nova temporada, de modo inesperado, a Associação foi contactada no sentido de fornecer músicos para formar duas orquestras para espectáculos musico-teatrais no Teatro de D. Amélia e no Coliseu dos Recreios (dois dos espaços que haviam sido contactados), uma solicitação que coincidia justamente com o período previsto para a realização dos ensaios e dos concertos. A iniciativa era, assim, claramente travada pelos empresários teatrais e pelos interesses que estes detinham no âmbito do mercado teatral, num episódio revelador ainda do poder que detinham

²¹ s. n. [volume manuscrito]: s. I., [1900], fol. 1v. MM/ML cx. 9. A lista menciona Adriano Merêa (*Folha do Povo*), Afonso Vargas (vários), Agostinho Franco (vários), António Duarte da Cruz Pinto (*O Século*), Ernesto Vieira (*A Arte Musical*), Ferreira Mendes (*O Popular*), Greenfield de Melo (*Jornal do Comércio*), Higino de Mendonça (*A Tarde*), J. Neuparth (*Diário de Notícias*), Melo Barreto (*Novidades*), Pedro d'Oliveira Pires (*O Tempo*), Victoriano Braga (*Vanguarda*), José Timóteo da Silva Bastos (*O Dia*).

²² «Noticiário», *AM* 38 (31.VII.1900): 109.

²³ Fracassado seria também o contacto com o maestro Gabriel Marie, dos concertos de Bordéus. Ver s. n. [volume manuscrito]: s. I., [1900], fol. 1r. MM/ML cx. 9. Ver ainda correspondência com Tomás Bretón e Gabriel Marie. MM/ML cx. 1 e cx. 4.

²⁴ Carta de F. de Lacerda a M. Lambertini, 05.VII.1900. MM/ML cx. 3. Colaborador d'*A Arte Musical* desde o seu início, assinando crónicas sobre a vida musical parisiense sob o pseudónimo "Fá-Dó-Lá", Lacerda procura por esta altura promover o seu mestre junto do público lisboeta. Ver F. de L., «Vincent d'Indy — (Notas para uma biografia)», *AM* 34 (31.V.1900): 73-74.

sobre os músicos e sobre o exercício da profissão musical. Este aspecto está bem patente na constatação de Lambertini a esse propósito:

E lembremo-nos que por muito interesse artístico e mesmo financeiro que os músicos tenham com os Concertos Sinfónicos, não podem indispor os empresários teatrais com uma recusa visto serem eles que durante todo o ano lhe fornecem trabalho mais ou menos regularmente retribuído.²⁵

Gorada a possibilidade de instituir uma série de concertos sinfónicos com uma orquestra de músicos portugueses, a comissão promotora via-se perante um dilema: «Ou se perde de todo a esperança de ter Concertos Sinfónicos em Lisboa ou se tem de mandar vir uma orquestra estrangeira, triste é dizê-lo [...]»²⁶

Lisboa na rota das grandes orquestras europeias

A situação de impasse a que se tinha chegado viria a conhecer novos desenvolvimentos no limiar do século XX, com a integração de Portugal na rota das grandes *tournées* internacionais realizadas por algumas das principais orquestras sinfónicas europeias da época. Há indícios de que a comissão promotora, vendo frustrado o seu intento, encarou seriamente a possibilidade de contratar uma orquestra estrangeira, elaborando até cálculos preliminares relativamente aos elevados custos de tal empreendimento.²⁷ Há também sinais de que, verosimilmente pela altura em que foi abortado o projecto inicial da comissão, José Relvas, um dos seus membros, em viagem artística pela Europa, teve oportunidade de contactar com a Orquestra Filarmónica de Berlim, assistindo a concertos seus nos Países Baixos, no início de Outubro de 1900, e tecendo várias considerações sobre a sua qualidade.²⁸ Embora não deixe de ser plausível, não parece, contudo, subsistir documentação que permita atestar com certeza que a comissão promotora tenha efectivamente tomado a iniciativa de dirigir o convite a esta ou outra orquestra estrangeira. Coincidência ou não, o facto é que, já em Janeiro de 1901, Lambertini anuncia em correspondência particular a Relvas e Colaço, bem como n' *A Arte Musical*, a visita dessa mesma orquestra a Lisboa, mas nessa ocasião refere-se que Lambertini foi convidado pelo respectivo empresário, Hermann Wolff, para assumir a organização local

²⁵ s. n. [volume manuscrito]: s. l., [1900], fol. 1r. MM/ML cx. 9.

²⁶ *Idem*, fol. 1r. MM/ML cx. 9.

²⁷ s. n. [volume manuscrito]: s. l., [1900], fol. 1v. MM/ML cx. 9.

²⁸ Carta de J. Relvas para M. Lambertini, 11.X.1900. MM/ML cx. 5. As impressões de Relvas são publicadas em artigo n' *A Arte Musical*. Ver [J. Relvas], «Sociedade Filarmonica de Berlim», *AM* 44 (31.X.1900): 154-155.

dos concertos.²⁹ Tal situação, aliás, não lhe seria de todo estranha. É pertinente, neste ponto, considerar a relevante actividade de intermediação que o próprio Lambertini vinha desenvolvendo, e continuaria a desenvolver alguns anos mais, em paralelo com os seus outros variados interesses.³⁰ Nos anos da viragem do século assistia-se a uma intensificação da prática das grandes *tournées* internacionais dos mais destacados virtuosos instrumentais, estando as cidades de Lisboa e Porto cada vez mais integradas nesse circuito. Neste contexto, Lambertini foi em inúmeras ocasiões contactado por empresários e agentes estrangeiros, responsáveis pela organização dessas digressões, no sentido de intermediar localmente a organização dos concertos.³¹ Assim, foi por seu intermédio que por esta altura se exibiram em Lisboa nomes como R. Pugno, E. Ysaÿe, J. Thibaud, I. Paderewski, E. Arbós e W. Landowska, entre vários outros. O próprio Viana da Mota, aliás, procurou regularmente valer-se dessa sua competência para se apresentar na capital.³² Deste modo, é de facto indubitável que Lambertini desempenhou, pelo menos, um importante papel na intermediação da visita da orquestra alemã a Lisboa.³³

Independentemente da procedência do primeiro contacto, o certo é que a capital portuguesa foi incluída na digressão europeia realizada pela Orquestra Filarmónica de Berlim no final da temporada de 1900/01, a quarta *tournee* internacional da sua história e a maior realizada até então, que incluiu passagem por 24 das principais cidades de Áustria-Hungria, Itália, Espanha, Portugal, França e Bélgica.³⁴ Por detrás da organização destas digressões

²⁹ Carta de J. Relvas para M. Lambertini, 20.I.1901; e Carta de A. R. Colaço para M. Lambertini, 21.I.1901. MM/ML cx. 5. N^o *A Arte Musical* anuncia-se: «O empresário alemão Hermann Wolff a quem foi confiada a parte administrativa desta grandiosa série de concertos convidou o director da *Arte Musical* para organizar os três concertos de Lisboa, que serão com certeza o nosso acontecimento musical mais importante nestes últimos anos.» Ver «Noticiário», *AM* 50 (31.I.1901): 26. Também no *Diário de Notícias* se refere que «É devido à iniciativa e actividade do empresário Hermann Wolff que vamos ter o grande prazer de admirar [Nikisch e a Orquestra Filarmónica de Berlim]». Ver «S. Carlos — Orquestra de Berlim», *DN* (06.V.1901): 2. A escassa correspondência remanescente entre Lambertini e Wolff, toda ela posterior, não permite adiantar outras conclusões. Ver MM/ML cx. 5.

³⁰ Ver textos vários em Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002; e ainda Ana Cristina BRISSOS & Rui Vieira NERY, «Lambertini, Michel'angelo», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 684-685.

³¹ A correspondência remanescente no espólio de Lambertini é reveladora das inúmeras solicitações a ele dirigidas com esse propósito, p. ex. por agentes como R. Strakosch, P. Boquel, G. Hebert e J. P. Landowski. Ver MM/ML cx. 3, 4 e 5. Lambertini trocou também correspondência com alguns dos intérpretes. A participação da Casa Lambertini na Exposição Musical de Milão, em 1881, terá sido fundamental para o desenvolvimento de toda uma série de contactos internacionais. Ver «Exposição Musical Milão 1881», MM/ML cx. 10.

³² Ver correspondência vária entre J. Viana da Mota e M. Lambertini. MM/ML cx. 5.

³³ Atesta-o a publicação n^o *A Arte Musical* da tabela de despesas e receitas, bem como de uma carta de agradecimento de Wolff, em que se lê: «[...] vous nous avez aidé dans l'intérêt de l'art et certainement, sans vous, notre entreprise n'aurait pas pu réussir comme elle a réussi.» Ver [M. Lambertini], «A Orquestra Filarmónica de Berlim», *AM* 57 (15.V.1901): 100.

³⁴ Manuel Ramos, «A orquestra filarmónica de Berlim», *AM* 54 (31.III.1901): 70-72; «S. Carlos — Os concertos alemães», *DN* (01.V.1901): 2; «Noticiário», *AM* 58 (31.V.1901): 112.

estava a figura de Hermann Wolff (1845-1902), empresário e agente de concertos alemão, um dos mais importantes e influentes da época em que viveu, que se destacou particularmente na sua área de actividade pelas suas ideias inovadoras e espírito empreendedor.³⁵ A sua agência de concertos, fundada em Berlim em 1880, dominou o mercado musical do seu tempo e foi especialmente determinante para a vida musical berlinense. Em 1882, Wolff havia desempenhado um papel central no lançamento e organização da Orquestra Filarmónica de Berlim, formada inicialmente por um grupo de 54 instrumentistas que haviam abandonado a anterior Bilsesche Kapelle, e desde então foi determinante no processo de ascensão da instituição, a qual, especialmente após a contratação de Hans von Bülow como director de orquestra, em 1887, contribuiu significativamente para a promoção de Berlim ao patamar de principal centro orquestral germânico. Com a morte de Bülow em 1894, a escolha de Wolff para a sua sucessão recairia inicialmente sobre o jovem Richard Strauss, mas logo depois sobre o já carismático Arthur Nikisch, que se manteria na direcção durante 27 anos, e a orquestra jamais perderia o estatuto alcançado.³⁶ De facto, a Orquestra Filarmónica de Berlim foi praticamente desde o seu início promovida e recebida no espaço germânico (e não só) como modelo de “excelência teutónica” — estava em causa, afinal, a relevância cultural da própria capital alemã —, um processo que sucedia no contexto do apogeu da ideologia do “novo imperialismo”: tido como uma espécie de nova religião, o imperialismo perfilhado pelas diversas potências era defendido como um veículo para a expansão da civilização, como se de um dever moral se tratasse, e assim, segundo criam os imperialistas germânicos, também a sua *Kultur* deveria ser difundida por todos os meios.³⁷ Mais do que isso, este foi um tempo em que se verificou um acentuado crescendo de tensão nas relações internacionais, por exemplo, a nível europeu, com as agressivas movimentações conduzidas pelo II Reich pós-bismarckiano e a sua *Weltpolitik*, bem como com a paralela aproximação franco-russa numa peculiar aliança defensiva (firmada em 1894) — estava em curso a formação dos blocos que

³⁵ Sobre H. Wolff, a sua actividade como empresário e a sua importância para a Filarmónica de Berlim, ver «S. Carlos — Orquestra de Berlim», *DN* (06.V.1901): 2; «Noticiário», *AM* 75 (15.II.1902): 28; e ainda Jon TOLANSKI, «International case studies», in Colin LAWSON (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 127-129.

³⁶ Sobre os consulados de Bülow e Nikisch, ver José Antonio BOWEN & Raymond HOLDEN, «The Central European tradition», in José Antonio BOWEN (ed.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 116-118 e 124-126.

³⁷ Ver Robert GILDEA, *Barricades and Borders — Europe 1800-1914*, 3.^a edição, Oxford: Oxford University Press, 2003 [1987], pp. 337-354; Paul W. SCHROEDER, «International politics, peace, and war, 1815-1914», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 183-200; e Jonathan SPERBER, *Europe 1850-1914 — Progress, Participation and Apprehension*, London/New York: Routledge, 2013 [2009], pp. 180-212 e 302-343. Sobre o caso da Filarmónica de Berlim, ver também Fritz TRÜMPI, *The Political Orchestra — The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*, (Kenneth Kronenberg, trad.), Chicago/London, The University of Chicago Press, 2016 [2011], pp. 16-40.

se confrontariam na Grande Guerra —, circunstâncias em que as principais potências não deixaram de procurar garantir o seu posicionamento também por meio da projecção da sua suposta superioridade cultural.

É, portanto, neste contexto que deve ser entendida a nova vaga de digressões da Orquestra Filarmónica de Berlim, bem como de outras orquestras alemãs e francesas, que em várias ocasiões passarão também pela Península Ibérica. Se as *tournées* daquele que era já o mais conceituado agrupamento orquestral alemão serviam acima de tudo o propósito de exhibir a pretensa “excelência” da cultura musical germânica (tal como a Musikwissenschaft procurava demonstrar...), é também neste quadro que deve ser compreendida a sua estratégia de programação. Como seria expectável, os programas dos seus dois concertos em Lisboa são baseados em música de compositores germânicos do século XVIII à actualidade — Bach, Beethoven, Weber, Liszt, Wagner e Strauss, com algum destaque para Wagner —, mas deve também ser assinalada a presença de Berlioz e Tchaikovski.³⁸ Aparentemente incongruente, esta inclusão tem afinal o seu sentido precisamente no âmbito da referida estratégia de programação. Por um lado, é sabido que Berlioz, representado aqui com excertos de *La damnation de Faust* (que teve origem no seu fascínio de juventude com a obra de Goethe), absorveu particularmente a influência de Beethoven, Weber e Gluck, tendo-se assumido como seu incansável promotor, e que a sua própria música foi sempre alvo de controvérsias na França do seu tempo, tendo desde o início alcançado mais sucesso na Alemanha, onde foi entusiasticamente promovida por Liszt.³⁹ Por outro lado, é também sabido que Tchaikovski, cuja recepção foi menos do que uniforme, se no seu país tendeu a ser criticado por uma certa facção enquanto suposto principal representante da influência “cosmopolita” na música russa, no Ocidente tendeu a ser enaltecido justamente pelo mesmo motivo.⁴⁰ Refira-se, para além disso, que o compositor teve ensejo de viajar frequentemente ao Ocidente nas décadas de 80 e 90, e assim construir uma reputação igualada por nenhum outro músico russo, tendo o empresário Hermann Wolff (e o seu sócio Hermann Fernow) desempenhado um papel central nessa divulgação, bem como o próprio Nikisch, que desde cedo foi um convicto cultor das suas sinfonias. Deste modo, é lícito interpretar a inserção de Berlioz e Tchaikovski na

³⁸ Ver programas completos no Anexo C, pp. 14-15.

³⁹ Ver Leon PLANTINGA, *Romantic Music — A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York/London: W.W. Norton, 1984, pp. 205-219; e Ralph P. LOCKE, «Paris: Centre of Intellectual Ferment», in Alexander RINGER (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, London/Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 73-79.

⁴⁰ Ver PLANTINGA, *Romantic Music...*, pp. 384-389; e Roland WILEY, «Tchaikovsky, Pyotr I.», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XXV, London: Macmillan, 2001, pp. 169-170.

programação da orquestra em digressão, ao lado dos “mestres germânicos”, como mais uma forma (não isenta de ironia) de exhibir e celebrar a preeminência da cultura musical germânica.

Os concertos realizados no Teatro de São Carlos a 6 e 7 de Maio de 1901 foram quase unanimemente alvo de uma recepção entusiástica. Preparando o público para o evento, os vários críticos activos na imprensa diária fizeram questão de salientar regularmente o elevado estatuto que essa orquestra detinha a nível internacional, bem como a sua modelar qualidade técnica e interpretativa, nomeadamente citando de periódicos estrangeiros críticas relativas a concertos em anteriores paragens dessa digressão. Mesmo após os concertos, os aspectos mais em evidência entre os críticos lisboetas são o verdadeiro fascínio com a disciplina e com as grandes sonoridades orquestrais. Como escrevia Esteves Lisboa, «Foi tão intensa a impressão geral de admiração causada pelos concertos [...], que nos atrevemos a afirmar que só agora nos foi dado ouvir música sinfónica, tocada com o apuro que prevíamos dever existir, mas que entre nós ainda não tinha sido uma realidade.»⁴¹ Vários cronistas testemunham também o sucesso dos concertos e o bom acolhimento que alcançaram junto do público, havendo inclusivamente notícia de que personalidades oriundas de diferentes locais do país se deslocaram propositadamente à capital para ouvir a célebre orquestra alemã.⁴² O público constituir-se-ia, na sua grande maioria, das elites sociais (durante a venda de assinaturas, houve prazo de preferência para assinantes da temporada lírica), mas na plateia contavam-se também as principais figuras da política, da literatura, das artes e da música.⁴³ Apesar de todo o êxito artístico e financeiro, Lambertini recorreu às páginas da revista que dirigia para denunciar as dificuldades que, mesmo assim, alguns terão tentado colocar ao projecto (boatos e intrigas anónimas), deixando entrever mais uma vez críticas à postura de certos agentes empresariais poderosos no meio teatral lisboeta.⁴⁴ Nova visita da Orquestra Filarmónica de Berlim viria a ser anunciada para o final da temporada seguinte (1901/02), no contexto de nova *tournee* com passagem pela Península Ibérica, mas tal acabaria por não se confirmar.⁴⁵

⁴¹ Esteves Lisboa, «Concertos — Orquestra Filarmónica de Berlim», *AM* 57 (15.V.1901): 102-103.

⁴² «Noticiário», *AM* 57 (15.V.1901): 104.

⁴³ «Noticiário», *AM* 54 (31.III.1901, p. 74; «A Orquestra Filarmónica de Berlim», *Oci* 806 (20.V.1901): 107-108; «Representações — Estreia da orquestra filarmónica de Berlim», *Séc* (07.V.1901): 2.

⁴⁴ «A Orquestra Filarmónica de Berlim», *AM* 57 (15.V.1901): 99-101. Lambertini tinha anteriormente sugerido, em vão, que os empresários teatrais libertassem os seus músicos para estes poderem também assistir aos concertos: «O nosso músico de orquestra está fatalmente condenado, salvo excepções raras, a prostituir a sua Arte nas operetas, mágicas, fantochadas de teatros de 2.^a, 3.^a e 4.^a ordem, que para aí enxameiam e que lhes darão, como único prémio dos seus labores, quanto baste para não morrer de fome. [...] [§] E já que falamos do músico português, não seria possível e não seria louvável que os teatros onde esses artistas estão empregados pudessem dispensá-los para que possam ouvir uma vez na sua vida uma orquestra modelar? [§] Seria um acto de verdadeira benemerência artística e cremos bem que não seria impossível uma combinação nesse sentido. Fazemos votos para que ela se realize.» [M. L.], «A Orquestra Filarmónica de Berlim», *AM* 56 (30.IV.1901): 94.

⁴⁵ «Noticiário», *AM* 80 (30.IV.1902): 67-68.

Se até então o tecido das empresas teatrais parece ter funcionado como uma importante força de bloqueio à constituição de uma orquestra portuguesa e à realização de outras iniciativas de concertos sinfónicos, a partir deste momento começa a emergir nesse âmbito um novo agente de promoção da vida orquestral lisboeta, cuja importância será decisiva em anos subsequentes. Ainda no Verão de 1902, a empresa do Teatro de D. Amélia, por intermédio de um tal Dr. Francisco Garrido, faz chegar a Paris, à agência de Robert Strakosch (descendente de Maurice Strakosch, empresário da célebre Adelina Patti), representante da Orquestra Colonne e responsável pela organização das suas *tournées*, uma proposta para a realização de 12 concertos por esta orquestra em Espanha e Portugal.⁴⁶ Strakosch, que já noutras ocasiões tinha contactado Lambertini para obter a sua colaboração na organização local de concertos de outros instrumentistas representados por si, contacta-o desta feita no sentido de solicitar a sua intermediação na resolução de divergências que dificultavam a negociação com a empresa do teatro: aspectos como o número de concertos, o número de músicos na orquestra, a calendarização e os montantes envolvidos. A Lambertini são também enviadas traduções francesas de críticas da imprensa alemã aquando da mais recente digressão dessa orquestra, para divulgação n' *A Arte Musical*. Depois de negociações que se estenderam até ao final do ano, ficou acordada uma primeira paragem em Madrid, dois concertos em Lisboa (dado o sucesso, haveria ainda um extraordinário, em “festa artística” de Colonne) e nova paragem em Bilbao, antes do regresso a Paris.⁴⁷ Os três concertos realizados no Teatro de D. Amélia a 4, 5 e 6 de Janeiro de 1903 parecem ter constituído mais um sucesso artístico e financeiro, tendo alguns cronistas aplaudido a «arriscada iniciativa» do «empresário audaz que se lembrou de escriturar uma das melhores orquestras parisienses».⁴⁸ Ainda em Maio desse ano aventar-se-ia a possibilidade de a *Schola Cantorum* de Paris vir dar concertos a Lisboa, com o seu grupo coral e orquestral dirigido por Charles Bordes, o que não veio a suceder.⁴⁹

No início da temporada de 1904/05, a empresa do Teatro de D. Amélia, mais uma vez, dá como confirmada a contratação da Orquestra Lamoureux, que era dirigida por Camille Chevillard desde 1899, para concertos em Lisboa no mês de Abril.⁵⁰ A empresa comandada pelo visconde de S. Luís de Braga parece nesta altura estar realmente apostada em repetir a fórmula que já em duas ocasiões se tinha revelado tão bem-sucedida, porquanto, ainda no final de 1904, estando já garantida a orquestra francesa, procurou também promover nesta

⁴⁶ Ver correspondência vária entre R. Strakosch e M. Lambertini, Set.-Dez. de 1902. MM/ML cx. 5.

⁴⁷ Ver também, p. ex., «Noticiário», *AM* 94(30.XI.1902): 192; «Teatros — D. Amélia — A grande orquestra «Colonne»», *DN* (15.XII.1902): 2; «Representações — D. Amélia», *Séc* (06.I.1903): 2.

⁴⁸ [J. Neuparth], «Concertos Colonne — 1.º Concerto», *DN* (05.I.1903): 2.

⁴⁹ «Noticiário», *AM* 104 (01.V.1903): 96.

⁵⁰ «Noticiário», *AM* 137 (15.IX.1904): 230.

temporada o regresso a Lisboa da Orquestra Filarmónica de Berlim. Há indícios de que a organização desses concertos, previstos igualmente para o mês de Abril, com direcção de Nikisch, chegou a ser negociada com Fernow (que em 1902 sucedera a Wolff), mas o acordo não chegaria a bom termo.⁵¹ De qualquer modo, é de notar, neste ponto, o interesse que a empresa deste teatro manifestava por este género de espectáculos. Assim, entre 12 e 15 de Abril de 1905 realizavam-se no Teatro de D. Amélia os quatro concertos da Orquestra Lamoureux, integrados numa digressão mais alargada que tinha incluído actuações na Bélgica, Alemanha, Itália, França e Espanha.⁵² A crítica fez questão de salientar, como habitualmente, o sucesso do empreendimento, associando-se ainda no elogio ao responsável: «[...] não deixaremos no olvido o nome do sr. visconde de S. Luís Braga, o arrojado empresário a quem devemos o prazer de algumas horas de música deliciosa que tarde nos esquecerão.»⁵³ Terminados os concertos em Lisboa, a Orquestra Lamoureux partiu para o Porto, onde daria dois concertos a 16 e 17 de Abril no Teatro de São João, regressando depois a Paris. No início da temporada seguinte, 1905/06, era anunciado que o empresário do Teatro de D. Amélia tinha novamente fechado a contratação desta orquestra, mas por alguma razão isso não viria a confirmar-se.⁵⁴

A estratégia de programação praticada pelas orquestras Colonne e Lamoureux deve também ser compreendida à luz do quadro contextual acima referido. Com efeito, à noção de superioridade da cultura musical germânica promovida pela Filarmónica de Berlim em 1901, a programação concebida por estas orquestras vinha de certa forma contrapor uma valorização da cultura musical francesa, exibindo alguns dos seus produtos mais recentes. É preciso não esquecer que ambos os agrupamentos se tinham estabelecido em Paris nos primeiros anos da III República, numa sociedade marcada por um complexo de inferioridade em relação à Alemanha no rescaldo do humilhante desaire na Guerra Franco-Prussiana, contexto em que se verifica, após alguma estagnação, uma explosão do talento cultural francês, com inúmeras manifestações também ao nível da vida musical.⁵⁵ O conjunto de compositores que

⁵¹ «Noticiário», *AM* 146 (31.I.1905): 24. Ver também referências na correspondência entre Viana da Mota e Lambertini. Viana da Mota ambicionava apresentar-se em Lisboa com a Orquestra Filarmónica de Berlim, tendo solicitado, sem êxito, a intercessão de Lambertini a seu favor. Ver Carta de J. Viana da Mota a M. Lambertini, Berlim, 20.XI.1904; e *idem*, 30.XI.1904. MM/ML cx. 5.

⁵² «Orquestra Lamoureux», *Séc* (12.IV.1905): 2.

⁵³ J. N., «Teatro D. Amélia — Concertos Lamoureux», *DN* (16.IV.1905): 4. Ver também «A orquestra Lamoureux», *AM* 150 (31.III.1905): 69-70; e «Orquestra Lamoureux», *Séc* (12.IV.1905): 2.

⁵⁴ «Noticiário», *AM* 162 (30.IX.1905): 213.

⁵⁵ Ver James HARDING, «Paris: Opera Reigns Supreme», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 114-123; e David BRODBECK, «The symphony after Beethoven after Dahlhaus», in Julian HORTON (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 76-78.

despontava por essa altura encontrou apoio em novas instituições como a Société Nationale de Musique (1871), com a sua orientação chauvinista, bem como nos concertos de Colonne (1873) e Lamoureux (1881), os quais, não obstante a centralidade que conferiam ao sinfonismo germânico — e em especial à causa de Wagner —, não concederam menos relevância, para além da recuperação de Berlioz, à promoção de compositores como Saint-Saëns, Massenet, Lalo, Franck e d’Indy, entre outros. Estas instituições actuavam, assim, no sentido de dignificar a música instrumental francesa (promovendo afinal, ironicamente, a sua germanização), como que pretendendo demonstrar o seu potencial para rivalizar com a música alemã. Esta dimensão de confrontação patriótica está bem patente, aliás, nas críticas relativas à *tournée* realizada por Colonne na Alemanha pouco antes da passagem por Lisboa, enviadas por Strakosch e mencionadas n’*A Arte Musical*, quando Lambertini narra que o seu «efeito assombroso [foi] tão colossal e esmagador que alguns órgãos da imprensa alemã não hesitam em proclamar o triunfo obtido pela orquestra francesa como uma grandiosa *desforra* do seu país!»⁵⁶ Neste sentido, observa-se, de facto, que a programação das orquestras francesas em Lisboa não procurava meramente subalternizar a música alemã, mas sim colocá-la lado a lado com a nova música francesa: a compositores como Mozart, Beethoven, Liszt, Wagner e Strauss — Wagner foi de longe o mais ouvido nestes concertos, em especial com Chevillard —, estas orquestras contrapunham Saint-Saëns, Massenet, Bizet, Lalo, Franck, Charpentier e até d’Indy, Debussy e Dukas.⁵⁷ Em termos de repertório, estes concertos foram importantes também pelo facto de terem proporcionado a estreia nacional de obras como, no caso de Colonne, a Sinfonia em Sol menor de Lalo, um excerto da *Rédemption* e o Prelúdio de *Fervaal*, bem como, no caso de Chevillard, um excerto de *Wallenstein*, o *Prélude à “L’Après-midi d’un faune”* e *L’Apprenti sorcier*, para além de *Mazeppa*, *Nas estepes da Ásia Central* e a Sinfonia n.º 6 de Tchaikovski.

A temporada de 1907/08 abre com a notícia de que o visconde de S. Luís de Braga havia já fechado contrato com a Orquestra Filarmónica de Berlim para nova série de concertos em Lisboa, desta feita no Teatro de D. Amélia e sob a direcção de Richard Strauss.⁵⁸ Tal como já tinha sucedido em 1904/05, Viana da Mota solicitou a Lambertini que

⁵⁶ [M. L.], «Eduardo Colonne», *AM* 96 (31.XII.1902): 209-210. Itálico no original.

⁵⁷ Ver programas completos no Anexo C, pp. 15-17. Não deixou de existir também uma preocupação em adequar os programas ao gosto do público local, como revela a correspondência entre Strakosch e Lambertini: «*Les programmes seront fait[s] selon votre désir. M. Colonne vous a même écrit au sujet de ces derniers et afin d’avoir un aperçu de ce que votre public aimerait le mieux.*» Carta de R. Strakosch a M. Lambertini, 19.XII.1902. MM/ML cx. 5.

⁵⁸ «Noticiário», *AM* 212 (15.X.1907): 223. Noutra ocasião é dito, talvez tendenciosamente, que a empresa do D. Amélia era responsável por toda a *tournée*, que incluía concertos em várias cidades de França e da Península Ibérica. Ver «Música — Orquestra filarmónica de Berlim», *Séc* (05.V.1908): 5.

interviesse junto do visconde no sentido de facilitar a sua participação como solista nesses concertos, mas o empresário terá negado essa possibilidade por ter «demasiada confiança no êxito da Filarmónica [...], para que se resolvesse a agravar as suas despesas com uma nova atracção».⁵⁹ A sugestão de Lambertini, segundo a qual o pianista deveria tentar fazê-lo «quando aqui vier alguma das orquestras francesas, que são já empresa um pouco mais duvidosa e por outro lado menos onerosa para o empresário»,⁶⁰ é reveladora do estatuto superior que a orquestra alemã efectivamente detinha. A relevância do evento para o meio musical português foi mais uma vez destacada na imprensa, e houve inclusivamente uma conferência de António Arroio na Sociedade de Geografia dedicada ao assunto.⁶¹ De facto, os quatro concertos realizados entre 4 e 7 de Maio de 1908 parecem ter constituído mais um sucesso, tendo-se registado uma boa adesão da parte do público.⁶² A estratégia de programação identificada nos concertos de 1901 torna-se ainda mais evidente nesta ocasião, uma vez que, apenas à excepção de Berlioz — «ainda assim o mais alemão de todos os franceses»,⁶³ observava um cronista d'*A Arte Musical* —, o repertório apresentado permitia contemplar o percurso da música sinfónica germânica desde Haydn, Mozart e Beethoven, passando por Weber, Liszt e Wagner, e terminando em Richard Strauss, que também dirigia.⁶⁴ Essa percepção dos programas sinfónicos enquanto montra da cultura musical germânica chega a estar patente nos comentários de alguns críticos, como quando um colaborador d'*O Século* considera que «o eminente compositor e admirável regente veio fazer-nos um curso exemplificado da história da sinfonia — a sinfonia que é uma criação do génio germânico [...]».⁶⁵ Ao nível do repertório importa ainda destacar, para além do destaque dado a Wagner e da repetição de *Tod und Verklärung*, cuja estreia portuguesa essa orquestra tinha realizado em Lisboa em 1901, as primeiras audições nacionais de *Don Juan* e *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Terminados os concertos em Lisboa, a Filarmónica de Berlim apresentar-se-ia ainda com grande êxito no Porto, com dois concertos no Teatro do Príncipe Real a 8 e 9 de Maio.⁶⁶

Esta nova voga dos grandes eventos sinfónicos, de que a empresa do Teatro de D. Amélia era por esta altura a destacada representante em Lisboa (provavelmente a única com meios financeiros suficientes para tal), parece ter despertado também o interesse da empresa

⁵⁹ Carta de M. Lambertini a J. Viana da Mota [cópia dactilografada], 11.III.1908. MM/ML cx. 5.

⁶⁰ *Idem*. MM/ML cx. 5.

⁶¹ «Conferência do sr. Antonio Arroio sobre a Orquestra de Berlim», *Séc* (04.V.1908): 4.

⁶² Stuart Torrie, «O ultimo concerto no D. Amélia», *Épo* (08.V.1908): 2.

⁶³ «A Orquestra de Berlim», *AM* 226 (15.V.1908): 91.

⁶⁴ Ver programas completos no Anexo C, pp. 18-19.

⁶⁵ «A orquestra alemã e o sr. Ricardo Strauss», *Séc* (07.V.1908): 6. Autoria presumível de António Duarte da Cruz Pinto.

⁶⁶ «Orquestra Filarmónica de Berlim», *Séc* (06.V.1908): 4; «Concertos», *AM* 226 (15.V.1908): 95-96.

do Teatro de São Carlos, a qual, depois de em 1901 e 1903 ter realizado duas curtas séries de concertos que incluíram alguns números sinfónicos, chegou a avançar a intenção de fazer executar na temporada de 1909/10, com o seu coro e orquestra, a Nona Sinfonia de Beethoven, desejo que desde finais do século anterior diversas figuras da vida musical vinham manifestando regularmente na imprensa.⁶⁷ A ideia não teria seguimento, mas a empresa não tardou a reafirmar o seu interesse, quando logo no início dessa temporada fez anunciar que, ainda nesse Inverno, a Orquestra Colonne, dirigida pelo próprio, se apresentaria em São Carlos.⁶⁸ O infortúnio da doença do maestro francês, que o vitimaria pouco tempo depois e que já tinha ditado a sua substituição definitiva por Gabriel Pierné, acabaria por levar ao cancelamento dos concertos em Lisboa.⁶⁹ Só cerca de uma década mais tarde o teatro lírico lisboeta voltaria a ser visitado por uma orquestra sinfónica estrangeira.

Entretanto, a empresa do Teatro de D. Amélia, dando continuidade à orientação que vinha colocando em prática nas últimas temporadas, tinha apresentado nova iniciativa: uma breve série de concertos sinfónicos pela Orquestra Filarmónica de Munique, sob a regência do maestro hispano-franco Joseph Lassalle, a qual, prevista inicialmente para Novembro, acabaria por realizar-se em Abril, no final de uma longa digressão pelas principais cidades de Alemanha, Áustria, Rússia, Dinamarca, Inglaterra, França, Suíça, Itália, Espanha e Portugal, incluindo dois concertos no Porto.⁷⁰ Surge também a notícia de uma digressão ibérica da Orquestra Sinfónica de Madrid, com direcção de Enrique Arbós, que inicialmente previa passagem por Lisboa, mas que acabaria por se apresentar apenas no Porto, em Junho de 1910, com dois concertos no Teatro do Príncipe Real.⁷¹ Na imprensa, a crítica insistia mais uma vez em realçar a importância do evento para a vida musical portuguesa, não se escusando a enaltecer o «serviço relevante que a empresa do D. Amélia presta ao nosso meio musical [...]».⁷² Tudo indica, de facto, que por esta altura esta seria a única empresa com recursos financeiros para suportar tal empreendimento, como constata Luís da Cunha e Menezes: «É o sr. visconde de S. Luís de Braga, para quem a tarefa se torna mais viável e menos arriscada, o

⁶⁷ «Noticiário», *AM* 251 (31.V.1909): 162. As séries de concertos de 1901 e 1903 foram dirigidas, respectivamente, por Juan Goula e Cleofonte Campanini. Ver programas no Anexo C, pp. 12-14.

⁶⁸ «Noticiário», *AM* 260 (15.X.1909): 250.

⁶⁹ «Noticiário», *AM* 262 (15.XI.1909): 267; «Concertos», *AM* 271 (31.III.1910): 72; «Edouard Colonne», *AM* 272 (15.IV.1910): 76-77.

⁷⁰ «Noticiário», *AM* 252 (15.VI.1909): 172; «Noticiário», *AM* 255 (31.VII.1909): 207; «Noticiário», *AM* 268 (15.II.1910): 34; «A Orquestra Filarmónica de Munique», *DN* (04.III.1910): 2; «Noticiário», *AM* 275 (31.V.1910): 125. Um texto da empresa do Teatro de D. Amélia refere que o visconde de S. Luís de Braga foi responsável pela organização de toda esta *tournee*, o que não foi possível confirmar noutras fontes. Ver «A Orquestra Filarmónica de Munique [...]», *DN* (01.IV.1910): 3.

⁷¹ «Noticiário», *AM* 267 (31.I.1910): 22; «Noticiário», *AM* 275 (31.V.1910): 125; B. V. Moreira de Sá, «Orquestra de Madrid», *AM* 276 (15.VI.1910): 130-131.

⁷² J. N., «Os próximos concertos da orquestra de Munique», *DN* (01.IV.1910): 3.

único, que actualmente, proporciona ao desgraçado *alfacinha* o ensejo de ouvir o que há de bom no estrangeiro [...].»⁷³ Realizados entre 11 e 14 de Abril de 1910, os quatro concertos da Orquestra Filarmónica de Munique constituíram mais um êxito a todos os níveis. No que se refere à programação, verifica-se, neste caso, uma orientação que parece reflectir sobretudo a predilecção de Lassalle pelo sinfonismo romântico.⁷⁴ Para além do destaque mais uma vez concedido aos excertos sinfónicos wagnerianos, deve ser mencionada a estreia portuguesa da *Symphonie fantastique* de Berlioz, por sinal com uma recepção unanimemente entusiástica. Mas é particularmente de notar que os programas inicialmente anunciados previam a apresentação da Sinfonia n.º 1 de Mahler e da Sinfonia n.º 4 de Bruckner — Lassalle idolatrava ambos e foi seu incansável divulgador —, obras que acabariam por ser excluídas já perto do início dos concertos, muito provavelmente devido à imperativa necessidade de sucesso de bilheteira, sendo substituídas, respectivamente, pela Sinfonia n.º 4 de Raff e por uma sinfonia de Haydn (não especificada).⁷⁵ Lisboa teria de aguardar pelo regresso de Lassalle, já nos anos 20, para poder assistir à primeira audição nacional de obras completas de Mahler e Bruckner.

Novas tentativas de criação de uma orquestra portuguesa

As sucessivas embaixadas orquestrais que passaram por Portugal no limiar do século XX vinham, todas elas, apresentar-se enquanto modelos superiores de cultura, e foi justamente enquanto tal que foram recebidas e emuladas, a todos os níveis, no meio musical lisboeta. Um dos domínios em que se observa um novo interesse pela criação de uma orquestra portuguesa é o das instituições de ensino. No caso do Conservatório, se até aqui a instituição parece ter estado alheada deste movimento — exceptuando a tentativa de Augusto Machado, em 1894, quando era o director interino, de implementar um plano que entre outras actividades incluía também concertos temáticos (não apenas orquestrais) —,⁷⁶ logo no final

⁷³ L. C., «Concertos — Orquestra Filarmónica de Munique», *AM* 272 (15.IV.1910): 89.

⁷⁴ Ver programas completos no Anexo C, p. 19.

⁷⁵ Ver «A Orquestra Filarmónica de Munique», *DN* (05.IV.1910): 3; «A Orquestra Filarmónica de Munique», *DN* (06.IV.1910): 4. Essas obras de Mahler e Bruckner foram incluídas nos concertos dados em Madrid antes da paragem em Lisboa. Ver «La Orquesta de Munich — Dos conciertos», *El País* [Madrid] (08.IV.1910): 1; L. A., «Teatro Real — La Orquesta de Munich — Los últimos conciertos», *El País* [Madrid] (11.IV.1910): 1.

⁷⁶ Ver Joaquim Carmelo ROSA, «“Contribuir activamente para a educação musical dos portugueses”: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal», in Manuel Pedro Ferreira & Teresa Cascudo (coords.), *Música e História — Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Edições Colibri / CESEM, 2017, pp. 410-421; ver também *id.*, *Struggling at the Margins...*, pp. 81-83.

do ano lectivo 1901/02, Júlio Neuparth, enquanto membro do Conselho de Arte Musical, apresentou uma proposta com vista à criação de uma sociedade de concertos ligada à escola, que surgiria depois resumida pela sua pena num artigo da *Revista do Conservatório Real de Lisboa*.⁷⁷ A sua proposta, para além de conter uma crítica aberta à influência perniciosa do Teatro de São Carlos, vinha sugerir a implementação de uma série anual de seis concertos, entre Abril e Junho, por uma orquestra de cerca de 60 elementos constituída não só por professores e outros músicos profissionais, mas também por alunos mais adiantados e amadores de mérito, uma orquestra que, em suma, «nos viesse tirar de uma situação imprópria de uma capital com foros de civilizada».⁷⁸ Essa ideia viria a suscitar a oposição velada de Francisco de Lacerda, então em Paris. Como confessa a Lambertini, Lacerda, depois de em 1900 não ter conseguido apresentar-se em Lisboa como maestro e discípulo de d'Indy, ansiava ele próprio organizar um empreendimento desse tipo assim que regressasse, dedicando-se então aos seus estudos de direcção de orquestra para ver reconhecida a sua autoridade na matéria. É nesse sentido que solicita a Lambertini que faça saber «ao sr. Neuparth, que a ideia lhe não pertence e que a sua realização é, talvez, um pouco prematura», argumentando que essa é «uma empresa que faz parte do *meu programa* [...]».⁷⁹ Lambertini, que numa primeira instância tinha elogiado o projecto,⁸⁰ vinha agora, através do seu periódico, aceder ao pedido de Lacerda e lançar alguma descrença em relação à sua viabilidade no imediato, levantando uma série de óbices, tais como: a dificuldade em reunir músicos de qualidade em número suficiente, dado que estavam dispersos e dependentes de outras actividades (o monopólio exercido pelos teatros, o mercado das aulas particulares e os contratos da época balnear); a inexistência de um maestro português à altura de tal empreendimento (sugere que Lacerda reúne os requisitos necessários, mas de momento não teria disponibilidade); e finalmente a dificuldade em cobrir as despesas envolvidas.⁸¹ Independentemente da veracidade dos argumentos, estamos perante um primeiro exemplo de como querelas e ambições pessoais também constituíram um entrave a que determinadas iniciativas fossem eventualmente levadas a bom porto. Há indícios de que Lacerda projectava regressar a Portugal a tempo do início da temporada de 1903/04,⁸² mas a sua carreira de director de orquestra acabaria por se desenvolver em França durante os anos subsequentes, e só duas décadas mais tarde surgiria a sua oportunidade no meio musical lisboeta.

⁷⁷ J. Neuparth, «A propósito da projectada sociedade de concertos do Conservatório», *RCRL* (Set. 1902): 3-5.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁹ Carta de F. Lacerda a M. Lambertini, 14.VI.1902. MM/ML cx. 3. Itálico no original.

⁸⁰ «Noticiário», *AM* 83 (15.VI.1902): 91.

⁸¹ «Noticiário», *AM* 86 (31.VII.1902): 114-115.

⁸² «Noticiário», *AM* 90 (30.IX.1902): 146.

Pela mesma altura em que é elaborado este projecto, que o Conservatório nunca levará avante, uma nova instituição nasce com propósito análogo. Ainda em Abril de 1902, o Real Instituto de Lisboa (instituição particular de ensino fundada em 1894 por António Cabreira), tinha anunciado a criação de uma Escola de Música anexa, por iniciativa de um dos seus docentes, Júlio Larcher, que contava com a colaboração dos jovens Júlio Cardona e Guilherme Ribeiro.⁸³ Previam-se também a criação de uma orquestra de 60 músicos profissionais e amadores, bem como de um orfeão de cerca de 70 elementos, dirigidos respectivamente por Cardona e Ribeiro. A nova escola organizou, pouco depois, dois concertos com orfeão, orquestra e outros números instrumentais,⁸⁴ mas a sua actividade não parece ter passado destes primeiros passos, e alguns dos seus membros surgem entretanto associados a uma nova experiência. A 1 de Julho de 1902, o amador Anselmo de Sousa, que ambicionava criar um conservatório particular dotado de uma orquestra para a execução de música portuguesa, fundou a Sociedade de Concertos e Escola de Música, com o apoio de Frederico Guimarães (presidência), Júlio Cardona (direcção da orquestra) e Guilherme Ribeiro (regência do orfeão).⁸⁵ A nova instituição iniciou as suas actividades no ano lectivo 1902/03 e rapidamente foi revelada a intenção de fazer executar a Sinfonia *À Pátria*, mas a sua primeira iniciativa orquestral seria o lançamento de uma pequena orquestra feminina, constituída pelas alunas mais adiantadas, sob a responsabilidade de Cardona.⁸⁶ Os concertos orquestrais eram de facto uma pedra basilar do seu programa de acção, e logo no decorrer deste ano foi realizado um concerto, que se pretendia o primeiro de uma série de “Audições de música portuguesa”.⁸⁷ Uma outra iniciativa, que desta se distinguia aparentemente por motivos políticos, surge pela mesma altura a retomar o projecto avançado originalmente no seio do Real Instituto de Lisboa: a Escola Nacional de Música, fundada a 1 de Março de 1903 e dirigida novamente por Larcher, que realizaria pelo menos dois concertos instrumentais com música de compositores portugueses, mas não parece ter sobrevivido ao primeiro ano de

⁸³ Estava previsto que o seu corpo docente contasse, para além de Júlio Cardona (violino) e Guilherme Ribeiro (canto), com vários jovens finalistas (ou quase) do Conservatório: David de Sousa (rudimentos), José Henrique dos Santos (flauta), António Eduardo da Costa Ferreira (harmonia e contraponto) e Hernâni Torres (piano). Ver «Real Instituto de Lisboa», *AM* 80 (30.IV.1902): 62-63.

⁸⁴ «Concertos», *AM* 80 (30.IV.1902): 64; *id.*, *AM* 81 (15.V.1902): 73; *id.*, *AM* 82 (31.V.1902): 81-82.

⁸⁵ Do corpo docente faziam também parte Marcos Garin, Augusto Morais Palmeiro, José Henrique dos Santos, Raquel de Sousa, Venceslau Pinto e Luís Béraud. Ver «Noticiário», *AM* 85 (15.VII.1902): 10; *id.*, *AM* 86 (31.VII.1902): 114; «Sociedades Musicais», *AM* 121 (15.I.1904): 25-27. Sobre esta instituição, ver também ROSA, *Struggling at the Margins...*, pp. 248-249.

⁸⁶ «Noticiário», *AM* 93 (15.XI.1902): 181; «Sociedade de Concertos e Escola de Música», *DN* (10.XI.1902): 2; «Noticiário», *AM* 91 (15.X.1902): 159; «Orquestra de Senhoras», *DN* (08.X.1902): 2.

⁸⁷ «Noticiário», *AM* 101 (15.III.1903): 58; «Concertos», *AM* 103 (15.IV.1903): 78-79; *id.*, *AM* 104 (01.V.1903): 91-92. Ver programa no Anexo C, p. 20.

existência.⁸⁸ Já a Sociedade de Concertos e Escola de Música parece florescer durante mais algum tempo — há referências a um incremento do seu corpo docente e discente, bem como a várias audições escolares —, mas terá organizado apenas mais um concerto orquestral de música portuguesa (visando sobretudo a promoção de Guimarães, que pretendia ver a sua ópera *Amrah* representada em São Carlos).⁸⁹ No final do ano lectivo 1905/06, a escola chama, para a docência da cadeira de violino, um violinista espanhol, Pedro Blanch de seu nome, que no início dessa temporada tinha sido contratado para substituir Cardona como 1.º violino no afamado Sexteto do Ginásio (dirigido por Moraes Palmeiro, também docente na instituição), posto em que desde então se vinha distinguindo.⁹⁰ Em Fevereiro de 1907, a escola organiza um concerto de benefício em que se apresenta uma orquestra de arcos, de cerca de 36 elementos, dirigida por Blanch, naquela que terá sido a sua primeira apresentação pública como maestro em Lisboa, e já nessa ocasião a imprensa destacava a sua proficiência nessa função.⁹¹ Por essa altura, noticia-se que um grupo de alunos do Conservatório decidiu fundar uma “Orquestra Académica”, o que terá sido apenas mais uma ideia inconsequente.⁹² A própria Sociedade de Concertos e Escola de Música parece ter encerrado as suas actividades lectivas e artísticas nesse mesmo ano, desconhecendo-se os motivos da sua dissolução.⁹³

A instituição de ensino musical que neste período mais se destacou ao nível da sua actividade sinfónica foi a Real Academia de Amadores de Música. Para o lugar de Hussla, falecido em 1899, a direcção terá primeiramente pensado num outro alemão (um tal Moser),⁹⁴ mas a escolha para novo professor de violino e director de orquestra recairia afinal sobre o espanhol Andrés Goñi Otermín (1865-1906), que depois de ter estudado em Madrid com Monasterio, integrou como 1.º violino as orquestras do Teatro Real e da Sociedad de Conciertos de Madrid, tornando-se em 1887 professor do Conservatório de Valência e um importante agente da vida musical dessa cidade, onde, em 1890, foi encarregado pela Câmara Municipal de organizar e dirigir uma grande orquestra sinfónica, a Orquestra Goñi, que era alimentada por alunos seus (de violino e viola) e desempenhou um papel fundamental na

⁸⁸ Integravam o seu corpo docente, entre outros, Alexandre Bettencourt, António Eduardo da Costa Ferreira e David de Sousa. «Noticiário», *AM* 103 (15.IV.1903): 82; «Sociedades Musicais», *AM* 121 (15.I.1904): 27; «Noticiário», *AM* 114 (30.IX.1903): 213.

⁸⁹ «Noticiário», *AM* 121 (15.I.1904): 39; «Concertos», *AM* 126 (31.III.1904): 97. Ver programa no Anexo C, p. 21.

⁹⁰ «Noticiário», *AM* 177 (15.V.1906): 114; «Noticiário», *AM* 162 (30.IX.1905): 215.

⁹¹ «Noticiário», *AM* 193 (15.I.1907): 11; *id.*, *AM* 195 (15.II.1907): 43-44; «Concertos», *AM* 196 (28.II.1907): 53. Ver Anexo C, p. 21.

⁹² «Concertos», *AM* 199 (31.III.1907): 85.

⁹³ «Necrologia», *AM* 307 (30.IX.1911): 152.

⁹⁴ «Noticiário», *AM* 22 (30.XI.1899): 180.

divulgação de um extenso repertório sinfónico.⁹⁵ A sua competência para o cargo foi destacada pela crítica lisboeta desde a sua estreia à frente da orquestra, mas Goñi seria dispensado logo em 1906, doente, falecendo pouco depois em Valência.⁹⁶ Para o seu lugar a Academia contratou o violinista e maestro alsaciano Georges Wendling, nascido em Estrasburgo em 1869, que depois de completar os seus estudos no Conservatório de Paris tinha sido 1.º violino nas orquestras de Lamoureux e Colonne, tendo chegado ainda, em 1898, a professor do curso superior da escola de música de Besançon, onde começou também a dirigir a orquestra municipal (e, ocasionalmente, a orquestra da Ópera).⁹⁷ Em Janeiro de 1911, Wendling abandona as suas funções na Academia e parte para Paris com a intenção de se estabelecer nessa cidade. Estando o ano lectivo já em curso, o espanhol Pedro Blanch, que vinha deixando notas positivas na vida musical lisboeta, é contratado para lhe suceder na docência do violino e na direcção dos concertos da orquestra, cargo que desempenhará até à dissolução do agrupamento em 1917.⁹⁸

A importância da actividade pedagógica e artística desenvolvida pela Real Academia de Amadores de Música é frequentemente reconhecida na imprensa. No entanto, os concertos da sua orquestra semi-amadora eram considerados insuficientes e nunca deixaram de ser criticados, embora de modo tendencialmente complacente e construtivo, pela sua escassa qualidade artistico-musical. Refira-se, a este respeito, que, pelo menos de acordo com alguma crítica, com a chegada de Blanch parece ter-se iniciado uma trajectória de inversão de uma certa estagnação em que o agrupamento terá caído durante a regência de Wendling. Mais incisiva era normalmente a crítica dirigida aos modelos de programação, para não falar do comportamento do público. Mas independentemente dessa mediocridade, estes concertos parecem de facto ter cumprido um papel de extrema importância (e ainda a aguardar um estudo detalhado) na implementação de um novo interesse pela música sinfónica em Lisboa. A imprensa, mais uma vez, constitui-se como testemunha do decurso de um relevante processo de transformação do gosto e dos hábitos culturais de uma determinada faixa da sociedade ainda durante o período final da Monarquia Constitucional. O século XIX

⁹⁵ «D. Andrés Goñi y Otermin», *AM* 26 (31.I.1900): 12. Ver também Manuel Sancho GARCÍA, *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*, Tese de Doutoramento, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València, 2003, pp. 113-160. Goñi conciliaria a sua actividade pedagógica e de regência em Lisboa durante o ano lectivo com a direcção de concertos em Espanha durante o Verão, nomeadamente os concertos da estância balnear de San Sebastián, durante a permanência da família real espanhola, para os quais tinha sido convocado por Bretón. Ver «Noticiário», *AM* 36 (30.VI.1900): 94-95; *id.*, *AM* 92 (31.X.1902): 169.

⁹⁶ «Noticiário», *AM* 182 (31.VII.1906): 167; «Necrologia», *AM* 190 (30.XI.1906): 244.

⁹⁷ «Noticiário», *AM* 182 (31.VII.1906): 167; «Georges Wendling», *AM* 186 (30.IX.1906): 195-196.

⁹⁸ Para uma panorâmica geral da actividade da Academia nestes anos, ver ROSA, *Struggling at the Margins...*, pp. 171-218; e ARTIAGA, *Continuity and Change...*, pp. 147-172.

português tinha assistido a um lento processo de ascensão da burguesia.⁹⁹ Limitada pela tenacidade dos valores tradicionais e pelo ténue desenvolvimento industrial, a construção da sociedade burguesa fora dinamizada pelas modestas mudanças estruturais na economia apadrinhadas pela Regeneração. Com efeito, nas últimas décadas de Oitocentos verificou-se uma acentuação dessa progressiva tomada de consciência da burguesia enquanto classe, com a adopção de todo um conjunto de valores e comportamentos reconhecíveis em torno da família, da educação e do lazer, sempre em consonância com a sua ambição de constituição e legitimação de uma dignidade social própria. Reflexos deste processo na vida musical estão patentes, por exemplo, no âmbito do novo espaço do Coliseu dos Recreios (fundado em 1890), onde, como observa Mário Vieira de Carvalho, numa sala que permitia colocar em prática o conceito de “cultura de massas” e na qual, ainda assim, não deixava de estar presente o modelo do Teatro de São Carlos, a pequena e média burguesia tinham ensejo de, ao lado da aristocracia e da alta burguesia, assistir a espectáculos de ópera italiana na presença da família real, plagiando deste modo, na sua estratégia de *distinção*, o paradigma característico da antiga cultura das elites.¹⁰⁰ O despertar desta nova mentalidade burguesa parece ter tido reflexos também no âmbito da Real Academia de Amadores de Música. Como foi mencionado noutra ocasião, a sua base social, que inicialmente parece ter-se restringido à aristocracia e à alta burguesia, rapidamente terá sido reforçada com a adesão crescente de outras camadas burguesas, atraídas pelo prestígio social que estes concertos privados semi-amadores instantaneamente terão adquirido, não pouco devido à habitual presença da família real. Na imprensa são comuns, de facto, as referências que apontam para a ideia de que a burguesia em ascensão, na sua ânsia de legitimação social — e deixando de parte, por agora, outras práticas musicais domésticas —, se terá empenhado na apropriação dos espaços e comportamentos associados aos concertos orquestrais da Academia. É justamente este processo que é sugerido pelas anotações de um folhetinista do *Diário de Notícias*, que logo em 1902 descreve a situação nestes termos:

⁹⁹ Ver Irene VAQUINHAS & Rui CASCÃO, «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 441-457; Jorge M. PEDREIRA, «População e sociedade», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 187-198.

¹⁰⁰ Ver Mário Vieira de CARVALHO, «Pensar é Morrer» ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 139-143; *id.*, «Da oposição ópera-teatro musical ao nacionalismo na música», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 1, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 678-683; *id.*, «A República como revolução iluminista e os rumos da cultura musical», in Mário Vieira de Carvalho, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical — Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999, pp. 158-161.

A burguesia quis então imitar as festas raras que alguns apaixonados ofereciam nas suas salas requintadamente artísticas.

Copiou-se horivelmente esse delicioso encanto de *fazer música*; e pelas casas ricas, os pais, voltando dos escritórios e balcões, ordenavam que também ali, as suas filhas, as suas amigas, as suas vizinhas, haviam de fazer música, como fazem crochet, ou como fazem pastelões de batata.

O piano já não servia para as danças, nem para as coplas das zarzuelas, nem mesmo para as óperas: agora é só para a música clássica. [...]

Os *Amadores de Música* passaram duma casa pequena a grandes festas elegantes no Salão da Trindade; e com os últimos desenvolvimentos já é precisa a sala *Portugal* da Sociedade de Geografia.

Tocar ou cantar num desses concertos, fazer parte do programa da festa a que assistiram frequentemente suas majestades, foi durante largos anos a ambição, o sonho dourado de muita burguezinha com dote.

Metiam-se empenhos, davam-se jantares, brindes aos professores e aos artistas, relações com pessoas do teatro, e conquistava-se enfim mostrar em público os grandes méritos.

Os jornais noticiavam com entusiásticos adjetivos o aparecimento da nova *estrela*; e durante dois meses a família dela perguntava a toda a gente que encontrava:

— Já sabe que a minha filha tocou no concerto dos *Amadores de Música*?...

Raiavam de inveja as amigas; e tudo era querer tocar também, fazerem figura, serem aplaudidas, verem os nomes nos jornais.

Choveram sócios e sócios para a Academia de Amadores de Música: e a breve trecho os verdadeiros amadores viram-se cercados dum snobismo musical vibrando melhor as notas do Banco, do que as notas das partituras. [...] ¹⁰¹

Nestes primeiros anos do século XX, depois do fracasso da comissão promotora e do auxílio efectivamente prestado às primeiras visitas das orquestras estrangeiras, Michel'angelo Lambertini voltaria a surgir envolvido em iniciativas que visavam a criação de uma orquestra em Lisboa. No final de 1906, fez anunciar no seu periódico a criação da Grande Orquestra Portuguesa, um empreendimento seu que assumia como objectivo a promoção do interesse público pela música sinfónica, inclusivamente junto das entidades oficiais, através da implementação de séries anuais de concertos, estando mais uma vez patente uma noção da necessidade de colmatação de um “atraso”: «todos lastimam o nosso lento caminhar no couce de todas as civilizações artísticas [...]» ¹⁰² O novo agrupamento logrou realizar um primeiro concerto no Salão da Trindade ainda no início dessa temporada, em Dezembro de 1906, antes de principiar a época lírica, mas os três concertos projectados para a Primavera de 1907, após o encerramento de São Carlos, nunca chegariam a acontecer, apesar de os ensaios até terem sido iniciados. ¹⁰³ O cuidado então observado em não efectuar os concertos durante a época

¹⁰¹ Luís de Moraes Carvalho, «Folhetim — Colonne», *DN* (22.XII.1902): 1.

¹⁰² «Grande Orquestra Portuguesa», *AM* 90 (30.XI.1906): 237-238. Ver também s. n. [documento manuscrito]: s. l., [1906]. MM/ML cx. 9. A documentação relativa a esta orquestra encontra-se no Museu da Música e na Biblioteca Nacional. Ver documentos vários em MM/ML cx. 9 e 10; e em BNP/EML (MM 6013 a 6015).

¹⁰³ «Relação das adesões para a constituição da Orquestra [...]»: s. l., s. d.. MM/ML cx. 9. Ver «Concertos», *AM* 191 (15.XII.1906): 259; «Noticiário», *AM* 200 (15.IV.1907): 92; *id.*, *AM* 202 (15.V.1907): 131.

lítica, no sentido de viabilizar a participação do maior número possível de músicos profissionais, voltou a verificar-se na temporada seguinte. A orquestra realizaria ainda dois concertos antes da reabertura de São Carlos e outros três após o seu encerramento, no Teatro de D. Amélia e aparentemente com melhor acolhimento do que na estreia.¹⁰⁴ É certo que Lambertini desenvolveu esforços no sentido de obter apoio financeiro do estado, mas estes não seriam bem-sucedidos e de facto esta orquestra não mais voltaria a apresentar-se.¹⁰⁵

O próprio Lambertini recorreu ao seu periódico para denunciar os vários obstáculos com que se deparava na concretização deste seu projecto da Grande Orquestra Portuguesa, tais como a dificuldade na necessária preparação dos concertos, sobretudo devido às degradantes condições de trabalho dos músicos nos teatros e igrejas que os empregavam, bem como o facto de não existir em Lisboa uma sala de concertos apropriada, o que obrigava a uma problemática negociação entre as severas restrições orçamentais dos empreendimentos sinfónicos e os inabdicáveis interesses económicos dos empresários teatrais que poderiam ceder as suas salas (designadamente tendo em conta os compromissos já assumidos com as companhias teatrais que albergavam).¹⁰⁶ Com efeito, os livros de ponto remanescentes testemunham a irregularidade da participação dos músicos nos ensaios, naturalmente por causa das suas outras solicitações profissionais.¹⁰⁷ Para além disso, os livros de receitas e despesas revelam que os lucros dos últimos três concertos foram substancialmente inferiores aos dos primeiros concertos.¹⁰⁸ Entre os motivos para o fracasso da orquestra terão estado também, por certo, os seus problemas qualitativos (era constituída por um misto de profissionais e amadores), bem como a inexperiência do próprio Lambertini enquanto regente.¹⁰⁹ Se a crítica lisboeta mostrava em geral alguma condescendência em relação a estes aspectos, o mesmo não se pode dizer, por exemplo, de Désiré Pâque, a quem já o concerto de estreia desta orquestra havia suscitado uma crítica, publicada no *Courrier Musical*, de Paris, que arrasava Lambertini e a realidade portuguesa:

¹⁰⁴ António Arroio, «Os concertos da Grande Orquestra Portuguesa da regência do sr. Lambertini», *AM* 215 (30.XI.1907): 251-255; «Grande Orquestra Portuguesa — Concerto popular», *DN* (12.IV.1908): 2. Esteve previsto um quarto concerto em Abril, que não chegou a realizar-se. Ver programas no Anexo C, pp. 21-23.

¹⁰⁵ Ver s. n. [documento manuscrito]: s. I., [1908]. MM/ML cx. 9; e «Noticiário», *AM* 222 (15.III.1908): 60.

¹⁰⁶ [Lambertini], «A “Grande Orquestra Portuguesa”», *AM* 222 (15.III.1908): 50-51.

¹⁰⁷ O violinista Ivo da Cunha e Silva, por exemplo, justifica o facto de não participar na Grande Orquestra Portuguesa, apesar da insistência de Lambertini nesse sentido, com o facto de a leccionação não lhe permitir comparecer aos ensaios. Ver Carta de I. Cunha e Silva a M. Lambertini, s. d.. MM/ML cx. 5.

¹⁰⁸ Ver s. n. [livro de receitas e despesas, concertos de Abril de 1908]: s. I., [1908]. MM/ML cx. 9.

¹⁰⁹ Há no entanto indícios da participação de Lambertini como regente noutros contextos amadorísticos pelo menos desde meados da década de 1890. Por exemplo, em Março de 1896, o *Amphion* noticia um concerto vocal e instrumental no Casino de Pedrouços, promovido e dirigido por si, com uma orquestra que incluía alguns músicos do Teatro de São Carlos. Ver «Noticiário», *Amp* 6 (31.III.1896): 46.

M. Lambertini, est très probablement un charmant homme, un habile commerçant; mais en tant que chef d'orchestre il fut déplorable!

Son inexpérience se manifeste d'abord dans la composition matérielle de son orchestre, dont les éléments hétérogènes, possédant des instruments de facture inférieure, augmente encore, par la sonorité commune, poussiéreuse et lourde, l'impression de malaise que cause à l'auditeur habitué aux exécutions orchestrales de Paris, Bruxelles, Vienne, le manque de cohésion, de style et de compréhension.¹¹⁰

Apesar do fracasso, esta não seria ainda a derradeira tentativa de Lambertini no sentido de preencher a lacuna que identificava no meio musical lisboeta. Já no início de 1909, o seu empenho revela-se novamente na convocatória que dirige a um conjunto de músicos da capital para a realização de uma reunião «[com o] fim de se discutirem as bases de uma Sociedade Orquestral que corresponda às necessidades actuais da nossa Arte».¹¹¹ A ideia consistia, afinal, como foi esclarecido numa primeira sessão, na criação de uma nova orquestra que não se confundiria com a Grande Orquestra Portuguesa (esta manteria a sua actividade mais esporádica enquanto «trajo de gala das grandes ocasiões»), e que pudesse desenvolver um trabalho mais regular e alargado dirigido especificamente à «educação estética do povo», recuperando deste modo o modelo do concerto popular lançado em Portugal por Guilherme Cossoul e Augusto Neuparth em 1860.¹¹² Esta nova orquestra, que não seria dirigida necessariamente por si, seria constituída por músicos profissionais e amadores, realizaria concertos populares durante todo o ano (exceptuando a época balnear) e distribuiria os lucros de igual forma por todos os membros, estando mais uma vez em causa uma tentativa de contribuir para libertar os músicos do rígido controlo exercido pelos empresários teatrais, que limitava a sua disponibilidade para dedicação a outras actividades. Tal iniciativa viria, no entanto, a chocar com as aspirações da nova Associação de Classe dos Músicos Portugueses, que por essa altura se encontrava em processo de fundação (instituída finalmente em Março de 1909) a partir dos escombros da anterior Associação dos Professores de Música de Lisboa (dissolvida em 1904), e que ambicionava, ela própria, entre outros fins atinentes às condições de trabalho dos músicos, implantar em Portugal uma tradição de concertos sinfónicos.¹¹³ A questão da incompatibilidade entre os objectivos das duas novas iniciativas simultâneas terá sido levantada logo aquando da primeira sessão convocada por Lambertini, e numa segunda sessão, por meio de carta enviada a este, foi o próprio Ernesto

¹¹⁰ «Um hóspede... gentil», *AM* 193 (15.I.1907): 8-9.

¹¹¹ s. n. [folheto impresso]: s. l., [1909]. MM/ML cx. 9.

¹¹² [Lambertini], s. n. [discurso para a reunião de 10.II.1909; manuscrito]: s. l., [1909]. MM/ML cx. 9.

¹¹³ Ver Luís M. SANTOS, *A ideologia do progresso...*, pp. 72-84; e Manuel Deniz SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*, Tese de Doutoramento, Université Paris 8, 2005, pp. 228-237.

Vieira, um dos mentores da nova instituição, que reafirmou o carácter «inoportuno e inconveniente» do seu projecto, pelo facto de a Associação ver assim colocado em causa «o campo de acção em que deve principalmente exercer a sua actividade e melhor preencher os seus benéficos intuitos» (a realização de concertos sinfónicos pelos seus membros), bem como pelo facto de não poder apoiar «a formação de uma orquestra para a qual não foram convidados de preferência todos os associados».¹¹⁴ Deste modo, esta reactivação do associativismo dos músicos formalizada pela instituição da nova Associação de Classe, com o seu propósito de organizar concertos seguindo um princípio associativo e proteccionista, parece ter tido consequências não apenas na morte à nascença do novo projecto de Lambertini, com a não adesão generalizada dos músicos profissionais, como também na definitiva suspensão da actividade da Grande Orquestra Portuguesa.¹¹⁵ É justamente esse o motivo da lamentação de Lambertini, por altura da dissolução dessa sua iniciativa:

E tristíssimo é dizê-lo, são os próprios músicos, ou pelo menos uma parte deles, que vêm pôr a costumada nota dissolvente, que tudo aniquila quanto se pretende fazer de bom na nossa terra.

Sob o ingénuo pretexto de que uma orquestra portuguesa não deve conter senão portugueses, e sob outro pretexto, não menos irritante, de que a orquestra deve ser exclusivamente composta de profissionais, imaginaram alguns dos artistas que devia organizar-se uma outra orquestra, em que se cerceassem aqueles elementos, reputados, não sei por que critério, indignos de figurar ao lado dos nossos homens de profissão. [...] Pode haver duas orquestras sinfónicas, numa cidade, que esteve cerca de 20 anos sem ter nenhuma?

O que se pretende fazer é de uma orquestra, que todos reconhecem como boa, duas orquestras que hão-de ser forçosamente más [...].¹¹⁶

*

Nas últimas décadas da Monarquia Constitucional, várias foram as figuras que se empenharam na promoção de uma renovação da vida musical, desenvolvendo uma série de iniciativas que visavam a implantação de uma tradição sinfónica na capital. Porém, diversos factores concorreram para impedir que qualquer desses empreendimentos fosse eventualmente levado a bom porto. Durante todo este período, os sucessivos malogros eram

¹¹⁴ [Lambertini], s. n. [discurso para a reunião de 15.II.1909; manuscrito]: s. I., [1909]. MM/ML cx. 9. Ver ainda Carta de E. Vieira a M. Lambertini, 15.II.1909. BNP/EML.

¹¹⁵ Na subsequente troca de correspondência, Lambertini lamentou o facto de ter sido «propositadamente afastado de todos os trabalhos de organização dessa Associação», ao que Vieira respondeu sarcasticamente que tal sucedeu apenas porque os músicos «não têm a honra de o contar entre os seus companheiros de profissão». Ver Carta de M. Lambertini a E. Vieira, 16.II.1909 [cópia dactilografada]; e Carta de E. Vieira a M. Lambertini, 19.II.1909. BNP/EML.

¹¹⁶ [Lambertini], s. n. [documento manuscrito]: s. I., [1909]. MM/ML cx. 9. Possivelmente rascunho de artigo que não parece ter sido publicado.

invariavelmente acompanhados de lamentações a propósito das dificuldades financeiras envolvidas e da ausência de apoios oficiais, da inexistência de uma sala de concertos apropriada e até da inércia da parte do público — já para não falar da eterna pequena intriga de bastidores, decorrente de querelas e ambições pessoais, que em mais do que uma ocasião foi possível notar. Um dos factores mais relevantes nessa inibição da organização de orquestras e séries de concertos sinfónicos foi, por certo, o rígido controlo exercido pelos empresários no mercado teatral, sendo abundantes os indícios do poder que detinham não só sobre a gestão dos espaços, mas também sobre os próprios músicos. A esta importante força de atrito haveria que acrescentar a dependência dos músicos de outras actividades profissionais que impediam que pudessem assumir um compromisso de trabalho regular numa orquestra sinfónica.

Para além dessas condicionantes, todas elas com longos antecedentes, é também possível verificar, no período final do regime monárquico, o decurso de determinadas linhas de mudança que a breve trecho iriam ser fundamentais no desencadear de novos desenvolvimentos na vida musical lisboeta. A reorganização do movimento associativo dos músicos, em 1909, vem mostrar que pelo menos uma parte dessa classe continuava empenhada na prossecução do ideal que já tinha orientado as antecessoras da nova Associação. Mas nesta altura as mudanças mais decisivas parecem consistir na nova predisposição que se começa a desenhar, por um lado, no seio de um determinado público, e por outro, junto do meio empresarial. De facto, o caso da Real Academia de Amadores de Música vem revelar que, sensivelmente a partir da década de 1890, está em curso um relevante processo de transformação do gosto e dos hábitos culturais de uma determinada faixa da sociedade, o que está patente na adesão que se observa da parte da burguesia, no contexto da sua progressiva tomada de consciência enquanto classe, aos concertos privados sustentados por essa instituição, respondendo sobretudo ao seu apelo de *distinção* social — um apelo que, aparentemente, os esforços desenvolvidos pelos músicos profissionais por essa altura nunca terão conseguido gerar. Quanto ao meio dos empresários teatrais, que durante muito tempo terá constituído um entrave de fundo, é justamente no seu seio que se começa a observar aquilo que provaria ser uma mudança-chave: após o impacto da visita da Orquestra Filarmónica de Berlim, o empresário do Teatro de D. Amélia, o visconde de S. Luís de Braga, começa a afirmar-se como um importante agente de promoção da vida orquestral lisboeta, cuja relevância se fará notar em anos ulteriores. Nas vésperas da Primeira República, conjugavam-se as condições que permitiriam que, após o 5 de Outubro, Lisboa assistisse a um florescimento sem precedentes dos concertos sinfónicos.

PARTE I

CONCERTOS SINFÓNICOS EM LISBOA (1910-1933):

UMA PANORÂMICA HISTÓRICA

CAPÍTULO I

No dealbar da República

A constatação dos sucessivos malogros que o movimento sinfónico registara em anos recentes levava Júlio Neuparth, já em 1911, no seu espaço habitual no *Diário de Notícias*, a lamentar que «nos encontramos, nesse ponto, a meio século de distância das nações mais cultas».¹ Com efeito, as tentativas levadas a cabo na viragem para o século XX com o intuito de promover uma renovação da vida musical em Lisboa, às quais não era estranha a crença na importância civilizacional da música sinfónica, tinham redundado, quase invariavelmente, em fracasso. Porém, não obstante a preponderância dos factores que determinaram esse desfecho, pela mesma altura estavam também em curso determinadas linhas de mudança, que em breve, incitadas pelo quadro decorrente da alteração revolucionária de regime — a implantação da República a 5 de Outubro de 1910 —, iriam proporcionar novos desenvolvimentos no campo musical. Partindo da indagação dos contornos do impasse que cedo se gerou em torno do Teatro de São Carlos, bem como da averiguação do processo que levou ao surgimento do Teatro da República, o Capítulo I aborda as circunstâncias em que, no dealbar da República, Lisboa assistiu ao estabelecimento de uma primeira série de concertos sinfónicos.

I.1. A crise do Teatro de São Carlos

No rescaldo dos dias revolucionários de Outubro de 1910, a empresa do Teatro de São Carlos, então comandada por Mimon Anahory, anunciava o lançamento da sua nova temporada lírica, o que há mais de um século constituía um elemento insubstituível da rotina do *grand monde* lisboeta. A abertura do período de assinaturas era acompanhada, em vários órgãos da imprensa, por todo um aparato publicitário que, sem esquecer a referência ao frenesi — típico da época — nas mais luxuosas casas de moda, estava particularmente focalizado em veicular uma ideia de normalidade. O próprio Anahory, aliás, vinha assegurá-lo

¹ Júlio Neuparth, «Crónica Musical CLXXXIX [CXC]», *DN* (03.III.1911): 1.

publicamente em entrevista concedida ao diário *A Capital*,² como se para a antiga elite do sangue e da finança tudo se mantivesse realmente como dantes. Tal normalidade era, não obstante, absolutamente simulada. Constatou-se que, logo após a revolução, o empresário esteve reunido com o Governador Civil, Eusébio Leão, no sentido de encontrar uma fórmula mais adequada para a designação da instituição no novo contexto político, mas esse governante concordou somente com a eliminação do qualificativo “Real”.³ Apenas efectuada a récita inaugural, uma deliberação do Conselho de Ministros determinava a suspensão dos espectáculos, para verificação das cláusulas do contrato de adjudicação entre o Estado e a empresa, cujo cumprimento integral foi logo após decretado pelo Ministro do Interior, António José de Almeida, o que obrigava a empresa ao depósito imediato de 38 contos de réis — uma imposição que o empresário declinou, requerendo a abertura de falência.⁴ Esta situação vinha pôr a descoberto as dificuldades financeiras que a empresa enfrentava na organização da temporada: de acordo com diversas fontes, o inopinado afastamento do público habitual de São Carlos na conjuntura pós-revolucionária — a própria família real embarcara inglória para o exílio, proscrita *ad aeternum* pelo novo regime — havia tido repercussões num acentuado decréscimo da venda de assinaturas, redundando na captação de um montante na ordem dos 60 contos de réis, significativamente aquém dos 120 obtidos na temporada anterior, mais ainda dos 130 a 150 necessários para financiar a época lírica.⁵ Nesse sentido, vários testemunhos davam conta da fraca assistência registada na récita de abertura: um jornal monárquico lastimava que «na plateia, havia menos de metade dos lugares com espectadores, e não passavam de vinte os camarotes que tinham gente»,⁶ enquanto outra imprensa conservadora justificava a situação com o facto de uma certa camada da sociedade se ter sentido ofendida pelo novo regime e pela imprensa a ele afecta.⁷ O impasse não duraria muito, e em breve o governo optaria pelo reatamento dos espectáculos, não assumindo, porém, a responsabilidade pela exploração do teatro, tarefa que, após decisão do Conselho de Ministros, acabaria por ser confiada ao empresário do antigo Teatro de D. Amélia, o visconde

² «A aristocracia abandona S. Carlos?», *Cap* (18.X.1910): 2.

³ «Notas da quinzena», *BP* 307 (01.XI.1911): 290-291.

⁴ «Teatro de S. Carlos», *DN* (20.XI.1910): 4; «Teatro de S. Carlos», *DN* (22.XI.1910): 1; «Noticiário», *AM* 287 (30.XI.1910): 231.

⁵ «Teatro de S. Carlos», *DN* (23.XI.1910): 2; «S. Carlos», *Mun* (26.XI.1910): 1; «O lírico», *Lib* (23.XI.1910): 1. Há outras menções a esta debandada. Quando por esta altura Viana da Mota solicita a colaboração de Lambertini para a organização de recitais seus em Lisboa, este procura demovê-lo dessa intenção por causa da «situação política» e do «afastamento propositado da alta sociedade para o campo, província e estrangeiro». Carta de M. Lambertini para J. Viana da Mota, 24.XII.1910. MM/ML cx. 5.

⁶ «Teatro de S. Carlos — Às moscas», *Lib* (26.XI.1910): 1.

⁷ Cassio, «Crónica musical — S. Carlos», *Nov* (24.XII.1911): 2.

de S. Luís de Braga, pela mão dos ministros Afonso Costa e José Relvas.⁸ Mas esta solução visava somente garantir o cumprimento da temporada francesa já iniciada, e não da temporada italiana prevista para os três meses seguintes, o que motivou a contestação dos assinantes, reunidos em comissão para salvaguardar os seus interesses.⁹ A companhia francesa concluiria o seu contrato em meados de Dezembro sem que se tivesse registado um aumento do público, mesmo apesar da redução de preços prontamente implementada pelo visconde, que no final do acordo seria louvado pela sua prestação em portaria do Governo Provisório.¹⁰ Entretanto, não sem várias peripécias em diferentes instâncias judiciais, o Tribunal do Comércio considerava o Estado credor e declarava a falência da empresa de Anahory.¹¹ Durante esse processo, a imprensa monárquica pronunciava-se a favor da manutenção da actividade de São Carlos, evocando em crónicas saudosas as suas antigas tradições.¹² Até entre os críticos identificados com o regime havia quem fosse dessa opinião: dizia Humberto de Avelar que «como sempre é tempo de remediar tolices, esperamos que o governo providencie de forma a que [...] defenda absolutamente outro interesse maior — o da Arte».¹³ Categórica e inflexível era a posição que a ala afonsista desde o início manifestava publicamente, n' *O Mundo*, em relação a esta matéria:

O governo resolveu a questão da companhia francesa, não sacrificando um real do tesouro público. Alguns membros do governo, como particulares, tomaram responsabilidades. Mas o governo não as aceitou, não as quis. Fez muito bem. Entrámos em vida nova. O Estado deve acudir aos enfermos, aos inválidos e aos pobres. Mas não pode gastar dinheiro em luxos.

Os acontecimentos de S. Carlos não se deram, por causa da proclamação da República. Toda a gente o sabe. Mas, ainda que assim fosse, o facto não envergonhava a República. Que importa ao país, ao seu bom nome, que, com a monarquia, tenha desaparecido o público de S. Carlos, onde, mais que o *diletantismo*, predominava o *snobismo*?!

Ao país importa-lhe, principalmente, ser bem administrado — e a boa administração manda que o Estado não gaste um vintém para ter teatro lírico. Se é possível a sua existência sem sacrifício do Estado, muito bem. Se não é, conformem-se os amadores, como têm de se conformar as minorias.¹⁴

⁸ «Teatro de S. Carlos», *DN* (24.XI.1910): 1; «Teatro de S. Carlos», *Cap* (24.XI.1910): 2; «S. Carlos», *Mun* (25.XI.1910): 1; «A reabertura [...]», *DN* (25.XI.1910): 1; «Noticiário», *AM* 287 (30.XI.1910): 231.

⁹ «Teatro de S. Carlos», *DN* (29.XI.1910): 1; «Teatro de S. Carlos», *DN* (24.XI.1910): 1; «Noticiário», *AM* 287 (30.XI.1910): 231; «Os assinantes de S. Carlos defendem-se», *Dia* (23.XI.1910): 2.

¹⁰ «Diário Mundano», *DN* (26.XI.1910): 2; «Teatros», *Mun* (28.XI.1910): 5; «Justas homenagens», *Mun* (01.I.1911): 3; Portaria de 22 de Dezembro de 1910, *DG*, II série, n.º 1 (03.I.1911): 2.

¹¹ «S. Carlos», *DN* (16.XII.1910): 2; «Falência da empresa de S. Carlos», *Cap* (15.XII.1910): 1.

¹² Ver, p. ex., «O nosso teatro lírico», *Dia* (24.XI.1910): 1.

¹³ H. de A., «Música», *Int* (16.XII.1910): 2.

¹⁴ «O Estado e S. Carlos», *Mun* (26.XI.1910): 1.

O litígio que desde logo assomou a propósito da definição do futuro próximo do Teatro de São Carlos radicava na importância do estatuto simbólico que a instituição efectivamente detinha. De facto, durante toda a Monarquia Constitucional, o teatro lírico da capital havia sido um elemento basilar do ritual de representação do Poder real, bem como dos comportamentos de *distinção* das elites sociais, financeiras e políticas que o cortejavam, sendo ainda nesta altura fortíssima a associação do espaço ao regime destronado.¹⁵ Assim se compreende que, uma vez assumido o controlo da situação, o Governo Provisório tenha imediatamente procedido à eliminação da coroa monárquica que guarnecia o topo da fachada do teatro, o que levou um jornalista republicano a comentar: «O teatro da corte derruída [...] democratizou-se num pronto, pelo menos exteriormente».¹⁶ Supressão análoga era levada a cabo no antigo camarote real, que viu o brasão da monarquia dar lugar à sigla “R. P.” e a coroa que o encimava ser substituída pela esfera armilar.¹⁷ Esta intervenção no senecto baluarte monárquico sucedia afinal no âmbito de uma reforma simbólica e institucional mais alargada que o novo regime procurava implementar, com o desígnio não só de romper com o passado recente, mas também de construir e promover um novo imaginário nacional que congregasse os portugueses em torno da ideia de “república”, algo que remontava às comemorações camonianas de 1880 e que nesta altura, como é sabido, envolveu aspectos como a abolição dos títulos nobiliárquicos, a toponímia, os feriados nacionais, a bandeira, a moeda e o hino.¹⁸ Poucos dias após a revolução, o antigo D. Maria II era igualmente alvejado, passando por decreto a designar-se Teatro Nacional Almeida Garrett, resolução que se enquadrava num processo de reforma do teatro português desde logo iniciado pelo ministro António José de Almeida.¹⁹ No caso de São Carlos, o que estava em causa era a tentativa de apropriação e subversão da sua dimensão simbólica, e é interessante notar como nesta fase esta é uma das instituições de que o novo regime se socorre para o cumprimento da função de prestígio e de representação do Poder. Adiada por um dia pelo facto de muitos teatros festejarem o aniversário da República Brasileira com a presença de membros do governo, a

¹⁵ Ver Mário Vieira de CARVALHO, «Snobismo e confrontação ideológica na cultura musical», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], p. 297; Rui Vieira NERY, *Os sons da República*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015, pp. 47-49.

¹⁶ «A aristocracia abandona S. Carlos?», *Cap* (18.X.1910): 2.

¹⁷ C. de M., «Comentários — S. Carlos», *Mon* (19.IX.1917): 1.

¹⁸ Ver João B. SERRA, «A evolução política (1910-1917)», in Fernando ROSAS & Maria Fernanda ROLLO (coord.), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2009, pp. 94-95; Rui RAMOS, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. 6, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 421-433.

¹⁹ «Estudam-se as causas da decadência do teatro português e a reforma do Teatro Nacional», *DN* (14.II.1911): 4; «Uma consulta — O teatro está decadente?», *Mun* (14.II.1911): 2; Portaria de 13 de Fevereiro de 1911, *DG*, II série, n.º 36 (14.II.1911): 1-2. Ver Glória BASTOS & Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, pp. 33-41.

inauguração da época lírica dera-se com a assistência do Governo Provisório quase em peso no antigo camarote real, numa cerimónia que incluía *A Portuguesa* e *A Marselhesa*, para além das saudações à República — todo um ritual que se verificou invariavelmente nos espectáculos de abertura de outros teatros.²⁰ No 1.º de Dezembro de 1910 fora apresentada oficialmente a nova Bandeira da República Portuguesa — elemento fundamental da reforma simbólica em curso —, por meio de uma longa procissão pelas ruas da capital que culminara numa récita de gala em São Carlos, em que marcou presença todo o Governo Provisório e todo o corpo diplomático.²¹ Poucos dias depois, a pretexto da passagem por Lisboa de um importante navio da marinha argentina, o governo promovera em São Carlos nova récita de gala, em honra dessa república sul-americana, uma das primeiras “nações amigas” a reconhecer a congénere portuguesa.²² Para além destes eventos, não menos significativo foi o facto de ter sido precisamente no teatro lírico que, em Abril de 1911, o Directório do Partido Republicano assinalou o início do seu período eleitoral. Descrevendo a fervilhante turba de militantes que se apinhava na plateia e nos camarotes, um cronista constata com ironia que «S. Carlos, a tribuna da moda, passou a ser a tribuna da Democracia».²³ A imprensa monárquica reagia com indignação perante o que via suceder.

Na verdade, sem diminuir as indiscutíveis sequelas do embate do 5 de Outubro, a instabilidade da empresa de Anahory tinha tido início numa fase anterior da preparação da temporada 1910/11. Ainda em Agosto, o empresário recusara aceitar a nova tabela de preços imposta pela Associação de Classe dos Músicos Portugueses, notificando o governo de que dispensava a sua colaboração na formação da orquestra e avançando para a composição integral do agrupamento com músicos contratados no estrangeiro (espanhóis, franceses e italianos), o que motivaria até a publicação de um manifesto por parte da Associação.²⁴ Logo em Setembro há notícia de que os músicos portugueses se organizavam no sentido de constituir uma orquestra sinfónica. O crítico republicano Carlos de Melo apoiou a solução desde o princípio, e o entusiasmo com o regime entretanto sobrevivendo levá-lo-ia a exortá-los a «ir em massa entregá-la ao Governo Provisório», pois urgia promover «a fundação da *orquestra republicana*».²⁵ Em breve, mal tinha sido confirmada a falência da empresa e a

²⁰ «Teatros», *Mun* (15.XI.1910): 2 e 4; J. N., «S. Carlos», *DN* (17.XI.1910): 4.

²¹ «S. Carlos», *DN* (28.XI.1910): 3; «Em S. Carlos», *Mun* (03.XII.1910): 1-2; «1.º de Dezembro», *Mun* (03.XII.1910): 1.

²² «Teatros», *DN* (09.XII.1910): 2; «Teatros», *DN* (13.XII.1910): 2.

²³ «No teatro de S. Carlos», *DN* (30.IV.1911): 4.

²⁴ «Orquestra de S. Carlos», *DN* (04.VIII.1910): 3; «Noticiário», *AM* 287 (30.XI.1910): 231-232; «Os músicos de S. Carlos», *Lu* (01.XII.1910): 2.

²⁵ Carlos de Melo, «Os músicos nacionais e a arte nacional IV», *AM* 285 (31.X.1910): 211-213. Itálico no original. Ver também *id.*, «Os músicos nacionais e a arte nacional II», *AM* 283 (30.IX.1910): 196-198.

suspensão da época lírica, se anunciava o que estava afinal em gestação: prevendo a sua estreia já no início de 1911, um grupo de músicos encontrava-se em ensaios organizado sob a designação de “Orquestra de Lisboa”.²⁶ Tratava-se de uma iniciativa de Júlio Cardona que, elegendo como modelo a prática de várias orquestras parisienses, assumia como objectivos dedicar-se ao estudo do «grande repertório sinfónico» e à sua apresentação em concertos dominicais — almejando até a representação de Portugal no estrangeiro —, contribuir para a educação artística do público e promover a valorização de compositores e instrumentistas nacionais.²⁷ Note-se, embora as instituições pareçam ter sido independentes, a confluência com os propósitos da Associação, então presidida pelo próprio Cardona, que perto do concerto de estreia afirmaria ao jornal republicano *O País* que a iniciativa lhe fora inspirada pelas mudanças políticas e sociais em curso.²⁸

O primeiro concerto teve lugar a 19 de Fevereiro, no Teatro Nacional, colocando em evidência, como prometido, instrumentistas e compositores portugueses.²⁹ Destacava-se num caso o violoncelista João Passos, com um concerto de Saint-Saëns, e no outro José Viana da Mota, com a estreia em Lisboa da sua *Sinfonia “À Pátria”* — uma opção significativa no quadro político em presença, tendo em conta o seu conteúdo simbólico: composta no contexto da reacção ao *Ultimatum*, esta obra, por meio do recurso a fórmulas patrióticas e nacionalistas, uma forte carga ética, um plano formal marcado pela referência beethoveniana e uma concepção programática informada pelo modelo lisztiano, constituía uma eloquente evocação do anseio de regeneração que marcara uma época: sobrepujar a “decadência” do fim-de-século através de um glorioso ressurgimento num futuro utópico.³⁰ No entanto, mantinham-se ainda as condicionantes que tinham embaraçado empreendimentos precedentes. Testemunhos coevos atribuem o insucesso do concerto aos ensaios reduzidos e irregularmente participados, bem como à fraca adesão do público, e até o convite dirigido por Cardona à Câmara Municipal, com o fito de obter apoio oficial para o projecto, saiu gorado.³¹

²⁶ «Orquestra de Lisboa», *DN* (22.XII.1910): 3; «Orquestra de Lisboa», *Cap* (22.XII.1910): 3.

²⁷ «Regulamento da “Orquestra de Lisboa”» [documento manuscrito]: s. l., s. d. [1910], fol. 1v. MM/JC pasta 43. «Noticiário», *EM* 1 (01.I.1911): 7; J. Cordeiro, «Orquestra de Lisboa», *EM* 3 (15.I.1911): 3.

²⁸ E. de F., «Iniciativa artística», *Pa* (14.II.1911): 1-2. A figura de Júlio Cardona (1879-1950) continua a aguardar investigação aprofundada. O violinista, professor e compositor esteve envolvido com o movimento republicano e com a maçonaria, sendo da sua autoria vários hinos, como *A Sementeira*, de uso comum em grupos corais infantis em centros republicanos e outros eventos públicos. O Museu da Música conserva o seu extensíssimo espólio, que ascende a cerca de 9000 documentos, incluindo correspondência pessoal com várias figuras do regime.

²⁹ J. N., «Orquestra de Lisboa», *DN* (20.II.1911): 4.

³⁰ Ver Paulo Ferreira de CASTRO, «Quão musical é a República?», in Ana Paiva Morais *et al.* (org.), *Pensar a República 1910-2010*, Coimbra: Almedina, 2014, pp. 210-213.

³¹ «Noticiário», *EM* 7 (12.II.1911): 7; «Orquestra de Lisboa», *DN* (18.III.1911): 1; Afonso Lopes Vieira, «Orquestra de Lisboa», *Lu* (21.II.1911): 1; «Concertos populares», *EM* 30 (08.VIII.1911): 3-4.

Pouco depois, a orquestra anunciaria novo concerto nos mesmos moldes (agora com o violinista Luís Barbosa) e uma curta série de concertos populares no Coliseu, mas nenhuma dessas iniciativas parece ter sido concretizada.³² O segundo concerto acabaria por ocorrer a 19 de Março, no Teatro de São Carlos, oferecido por Cardona à comissão organizadora do Congresso Internacional do Turismo, um evento previsto para Maio com o qual o Governo visava a promoção da integração do país em redes internacionais de turismo, reconhecendo a sua importância numa estratégia de desenvolvimento económico nacional.³³ Refira-se, a propósito, que até ao congresso o teatro lírico seria usado pela comissão em vários saraus, nos quais estiveram em destaque danças tradicionais portuguesas. Porém, este novo esforço de Cardona no sentido da aproximação ao regime e da angariação de apoio estatal para o projecto seria igualmente infrutuoso: o programa, no qual não faltava o *Adagio* e o *Scherzo* da sinfonia de Viana da Mota (que pretendiam ser uma evocação ora contemplativa, ora pitoresca da nacionalidade), previa inicialmente, em destaque na parte central, uma conferência pelo Ministro do Fomento, Brito Camacho, que à última hora seria substituída por umas breves palavras do Ministro dos Estrangeiros, Bernardino Machado, e o mais que Cardona conquistou foi, enfim, uma felicitação pública e a medalha de sócio honorário da Sociedade Propaganda de Portugal.³⁴ Entretanto surgiria o convite do empresário do antigo D. Amélia para a realização de uma curta série de concertos populares, mas dessa série, prevista para Maio e Junho, aparentemente seria realizado apenas o concerto inaugural (07.V.1911).³⁵ Há sinais de que o desânimo se tinha instalado entre os membros da orquestra, que por esta altura estiveram reunidos para decidir o seu futuro, e não mais se ouviria falar do agrupamento.³⁶ Mais uma vez ficava comprovado que a iniciativa dos músicos, por si só, não era suficiente para garantir a sobrevivência de uma orquestra. Mas outro dado contribui para

³² T. Borba, «Orquestra de Lisboa», *EM* 9 (26.II.1911): 2-3; «Noticiário», *EM* 10 (05.III.1911): 6-7; «Orquestra de Lisboa», *DN* (06.III.1911): 3.

³³ «Congresso do Turismo», *DN* (09.III.1911): 1; «Congresso de Turismo», *DN* (11.III.1911): 1; «Orquestra de Lisboa», *DN* (18.III.1911): 1. Cf. «Congresso de Turismo», *Rep* (25.II.1911): 2.

³⁴ «Concerto da Orquestra de Lisboa», *DN* (20.III.1911): 1; «Pelo Congresso do Turismo», *Mun* (20.III.1911): 2. No entanto, há notícia da colaboração de Júlio Cardona com o regime noutras ocasiões. Por exemplo, por esta altura o músico dirigiu uma pequena orquestra que actuou numa sessão de homenagem ao Governo Provisório, celebrando a promulgação da Lei do Registo Civil Obrigatório, realizada no Grémio Lusitano sob a presidência de Sebastião de Magalhães Lima, Grão-Mestre da Maçonaria, com a presença de várias figuras destacadas do regime. Cf. «Homenagem ao governo provisório da República», *DN* (25.III.1911): 6; «Grémio Lusitano», *DN* (26.III.1911): 3.

³⁵ «Orquestra de Lisboa», *DN* (28.IV.1911): 2; «Noticiário», *EM* 15 (19.IV.1911): 7; «Noticiário», *AM* 297 (30.IV.1911): 70; «Noticiário», *EM* 17 (03.V.1911): 7. «Orquestra Portuguesa», *DN* (31.V.1911), p. 2. Na imprensa não parece haver notícia da realização desses concertos, e na Colecção de Programas de Lambertini remanesce apenas o programa do evento inaugural, documento que foi distribuído sob a forma manuscrita, o que atesta as limitações da iniciativa.

³⁶ Zé Bordelas, «Impressões», *EM* 22 (06.VI.1911): 3; «Comissão da Orquestra de Lisboa», *EM* 23 (13.VI.1911): 3. Ver programas no Anexo J, pp. 183-184.

justificar a dissolvência do empreendimento: na temporada seguinte, os instrumentistas portugueses estarão de novo empregados no Teatro de São Carlos, que recuperará a sua actividade operática.

A opinião pública começara a movimentar-se logo no momento da paralisação da temporada 1910/11. O barítono Artur Trindade apresentara expedito uma brochura com um conjunto de propostas, e o órgão legitimista *A Nação* tentara abrir um debate sobre «a decadência da ópera em Portugal».³⁷ Em contraste com o desdém que o órgão afonsista *O Mundo* manifestava pelo assunto, até a maioria da imprensa republicana (adstrita aos sectores moderado e conservador do regime) se mostraria, durante os meses seguintes, favorável à reabertura de São Carlos. Avulta o caso do recém-fundado *República*, órgão da ala almeidista, que em Fevereiro publicaria uma longa entrevista concedida por Viana da Mota (realizava então recitais em Lisboa, um deles oferecido também ao Congresso do Turismo), na qual o pianista, após mencionar casos no estrangeiro em que teatros de ópera eram subsidiados ou até inteiramente administrados pelo Estado, era de opinião que «de forma alguma» deveria o lírico lisboeta ficar encerrado; segundo o seu parecer, seria isso uma «calamidade», porquanto «S. Carlos é o único centro de arte musical que possuímos, pois os concertos artísticos quase não existem entre nós, tão raros são».³⁸ Perante o cenário hipotético de o Estado português assumir a administração do teatro, sugeria para a sua direcção Francisco de Andrade, então radicado na Alemanha, revelando ainda alguns pormenores do plano mais vasto que o barítono lhe havia confidenciado, o qual passava fundamentalmente pela promoção da “ópera portuguesa” — e o próprio pianista se mostrava disponível para compor nesse género.³⁹ Com isto, o jornal procuraria afinal legitimar aquela que desde o início era a posição almeidista nesta matéria. De facto, pouco tempo depois, estando essa facção já congregada no Partido Republicano Evolucionista, o respectivo programa político, aprovado em 1913, consignaria claramente a «organização de teatros de declamação e líricos nas cidades de Lisboa e Porto, sob a directa intervenção do Estado».⁴⁰ Note-se também, a propósito, que na mesma secção dedicada ao ensino artístico, esse programa político inscrevia entre as suas prioridades a revisão de dois decretos do Governo Provisório que reorganizavam as escolas dessa

³⁷ «O Teatro de S. Carlos», *Dia* (28.XII.1910): 2; «Noticiário», *AM* 291 (31.I.1911): 15-16.

³⁸ «Teremos ópera, meus senhores?», *Rep* (07.II.1911): 2. Citada em parte no *Diário de Notícias* e n’*O País*. Cf. «Teatro de S. Carlos», *DN* (08.II.1911): 1; «Sobre o nosso teatro lírico», *Pa* (08.II.1911): 1.

³⁹ Já em Julho de 1888 o jovem Viana da Mota tinha reflectido sobre a necessidade de promoção da “ópera nacional portuguesa”, propondo-se compor uma intitulada *Vasco da Gama*, ideia que, no entanto, rapidamente colocou de parte. Cf. Christine Wassermann BEIRÃO (coord.), *Diários (1883-1893) — José Vianna da Motta*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM, 2015, p. 535.

⁴⁰ Ernesto Castro LEAL (coord.), *Manifestos, Estatutos e Programas Republicanos Portugueses (1873-1926) — Antologia*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 313.

especialidade (incluindo o Conservatório), bem como a criação de uma nova escola de música no Porto.⁴¹ Já em 1911/12, aliás, essa facção (por intermédio do próprio Almeida e do deputado Ribeiro de Carvalho) havia apresentado dois longos projectos de lei para a reforma do Conservatório, nos quais estava bem patente a intenção de colocar a instituição a competir com as suas melhores congéneres no estrangeiro — propostas que, não tendo tido seguimento, constituíram tão-só o início de um longo processo que conheceria avanços e recuos até à reforma de 1919.⁴² Entre os alvitadores sobre o futuro do teatro lírico destacou-se ainda Maurício Bensaúde, que em entrevista a *O País* veio sugerir que o Estado deveria não abrir concurso para adjudicação, mas sim entregar a sua administração a um director artístico com conhecimento de causa.⁴³

Foi ainda durante a vigência do Governo Provisório que se deu início ao processo de retoma da actividade operática do Teatro de São Carlos. No final de Abril, António José de Almeida expediu portaria em que, considerando «indispensável» recuperar o funcionamento de São Carlos como teatro lírico e tendo em conta as «solicitações» recebidas da parte das «classes mais directamente interessadas», ordenava a formação de uma comissão, com Viana da Mota à cabeça, que estudasse «o regime que mais convém adoptar para o regular e condigno funcionamento do teatro».⁴⁴ Após a recepção das recomendações, o governo abriu concurso para adjudicação, o qual, perante o interesse dos empresários do Teatro Real de Madrid (Luis Calleja e Antonio Boceta), seria remodelado à medida de uma contraproposta por estes apresentada.⁴⁵ A exploração seria adjudicada por um período de três anos aos empresários espanhóis, que apresentavam Bensaúde como director artístico e seu representante em Lisboa (fora até o barítono que se dirigira a Madrid para lhes sugerir a candidatura).⁴⁶ Anunciada na véspera da cessação de funções do Governo Provisório, essa decisão seria reavaliada imediatamente após a tomada de posse do governo de João Chagas, pelo facto de acarretar para o Estado uma despesa anual de perto de três contos de réis, mas o

⁴¹ *Ibid.*, p. 313. Cf. «Programa do Partido Republicano Evolucionista», *Rep* (11.XI.1913): 1-2.

⁴² «Propostas de lei», *DCD*, Sessão n.º 18 (26.XII.1911): 12-24; «Reorganização da escola de música», *DN* (19.I.1912): 4.

⁴³ E. de F., «O nosso teatro lírico», *Pa* (11.II.1911): 1-2.

⁴⁴ Portaria de 26 de Abril de 1911, *DG*, II série, n.º 97 (27.IV.1911): 1726; «Teatro de S. Carlos», *DN* (27.IV.1911): 1. Depois de várias escusas, a comissão seria constituída por José Viana da Mota, António Arroio, Maurício Bensaúde, Eduardo Garrido, José Júlio Rodrigues, João da Cunha e Silva, Artur Trindade e José da Costa Carneiro. Cf. «Teatro de S. Carlos», *DN* (05.V.1911): 4.

⁴⁵ «Exploração do teatro de S. Carlos», *DN* (11.VII.1911): 4; Portaria de 10 de Julho de 1911 [nova publicação rectificada], *DG*, II série, n.º 161 (13.VII.1911): 2937-2938; «Teatro de S. Carlos», *DN* (29.VII.1911): 1; «Teatro de S. Carlos», *DN* (23.VIII.1911): 3; Portaria de 21 de Agosto de 1911, *DG*, II série, n.º 196 (23.VIII.1911): 3560-3561.

⁴⁶ «Teatro de S. Carlos», *DN* (02.IX.1911): 1; «Noticiário», *AM* 306 (15.IX.1911): 142.

contrato seria mesmo assinado nesses termos.⁴⁷ Enquanto as associações representantes do comércio pressionavam o governo no sentido da reabertura, *O Mundo* continuava intransigente na oposição à concessão de qualquer apoio financeiro estatal à empresa, considerando que «subsidiar uma empresa teatral com o fundamento de que esse teatro dá rendimento ao Estado é uma destas ideias que não lembram ao diabo [...]».⁴⁸

Em breve seria inaugurada a temporada lírica, mais uma vez com a presença de altas figuras do regime na agora denominada tribuna presidencial,⁴⁹ mas desde logo começariam a brotar os sinais da existência de problemas organizativos e qualitativos, nomeadamente em relação à falta de ensaios e às prestações da orquestra, dos coros e de determinados solistas, e a própria *prima donna* Rosina Storchio se recusaria a aparecer em cena, denunciando em carta aberta esses mesmos problemas.⁵⁰ Para além disso, também a componente financeira constituía desde o início um motivo de instabilidade: vários cronistas observavam a fraca adesão do público — e em particular dos antigos assinantes —, mesmo apesar dos sucessivos anúncios em que a empresa a eles apelava, garantindo o brilhantismo da nova temporada.⁵¹ No início de 1912 era lançada uma curta série de récitas populares, em *matinée* dominical, com preços reduzidos a metade, mas nem assim se verificou um maior interesse.⁵² A situação terá chegado a um ponto insustentável, e os empresários tomaram a iniciativa de expor ao governo as dificuldades que enfrentavam, com prejuízos que ascenderiam já aos 35 contos de réis, propondo, nesse sentido, a rescisão do contrato ou a partilha de prejuízos futuros, mas o governo terá recusado a segunda hipótese, e na sequência dessa reunião a empresa requereu mesmo a convocação de um tribunal arbitral, alegando motivos para a rescisão do contrato.⁵³ Suspendendo o requerimento, a empresa optaria por cumprir as 50 récitas de assinatura previstas, interrompendo definitivamente a temporada à terceira das 20 récitas extraordinárias anunciadas.⁵⁴ Em causa estavam novamente questões financeiras: na versão remodelada do concurso de adjudicação, o governo estabelecera, como único auxílio financeiro a conceder,

⁴⁷ «Teatro de S. Carlos», *DN* (14.IX.1911): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (17.X.1911): 3.

⁴⁸ «Dinheiro de S. Carlos», *Mun* (20.X.1911): 1; «S. Carlos», *Mun* (01.X.1911): 1.

⁴⁹ Marcaram presença os presidentes da República, do Ministério, do Senado e da Câmara dos Deputados. Ver J. N., «S. Carlos — Inauguração da época lírica [...]», *DN* (24.XII.1911): 2.

⁵⁰ «Teatro de S. Carlos», *DN* (30.XII.1911): 2. Ver ainda críticas várias ao longo da temporada: «S. Carlos», *DN* (29.XII.1911): 2; «Teatros», *Cap* (31.XII.1911): 3; «Noticiário», *EM* 50 (08.I.1912): 7; «S. Carlos», *EA* 1 (10.I.1912): 4-5; «Teatro de S. Carlos», *DN* (18.I.1912): 2; «Noites de S. Carlos», *Lu* (10.II.1912): 2; «Crónicas Líricas», *Oci* 1194 (29.II.1912): 47; «S. Carlos», *Pa* (01.III.1912): 2.

⁵¹ «Teatro de S. Carlos», *DN* (12.XII.1911): 2; «Teatro de S. Carlos», *AM* 313 (31.XII.1911): 201-202; «Teatros», *Cap* (24.XII.1911): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (12.I.1912): 2.

⁵² «S. Carlos», *DN* (06.I.1912): 2.

⁵³ «Teatro de S. Carlos», *DN* (02.II.1912): 2; «S. Carlos», *Rep* (02.II.1912): 4; «Teatro de S. Carlos», *DN* (04.II.1912): 2; «Teatro de S. Carlos», *Rep* (04.II.1912): 3.

⁵⁴ «Teatro de S. Carlos», *DN* (15.II.1912): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (14.III.1912): 2.

um montante máximo de 2:500\$000 destinado a cobrir gastos em aquecimento e iluminação, em conformidade com a média das temporadas anteriores, mas antes do final desta época lírica, para além dos outros prejuízos que a empresa vinha acumulando, essa despesa já ascendia aos 3:420\$155. Para solucionar o problema, o próprio Ministro do Interior, o camachista Silvestre Falcão (que tinha a companhia de Sidónio Pais na pasta das Finanças), apresentou à Câmara dos Deputados uma proposta de lei para autorizar que o Governo assumisse o financiamento dessa diferença de 920\$155, a dívida que obstava à continuidade das réctas.⁵⁵ A ala afonsista insurgiu-se imediatamente contra essa possibilidade. Em mais do que uma ocasião, o próprio França Borges, deputado democrático e director d'*O Mundo*, apresentou no parlamento requerimentos no sentido de aceder a documentação relativa ao contrato e de fiscalizar a resolução do assunto.⁵⁶ Mas a proposta do ministro unionista seria votada apenas após a entrada em funções do novo governo de Duarte Leite, ocasião em que o próprio Afonso Costa interveio para defender a necessidade de um melhor exame prévio da questão, sendo a sessão adiada para data incerta.⁵⁷ Entretanto, reclamando pelas perdas sofridas, os empresários espanhóis voltavam a recorrer à Justiça, no intuito de obter a rescisão do contrato.⁵⁸ Era o início de um braço-de-ferro sem fim à vista.

Nos anos que se seguiram, a situação do Teatro de São Carlos seria marcada pela indefinição do processo em curso nos tribunais e pela ausência de consenso entre os grupos políticos com acesso ao Poder. Apesar de ter circulado o rumor de que a empresa havia desistido da exploração, a reabertura do teatro em 1912/13 não esteve completamente afastada: ainda no final de 1912, uma reunião entre um dos empresários, o Presidente do Ministério (Duarte Leite), o Ministro dos Estrangeiros (o camachista Augusto de Vasconcelos) e um representante da corte espanhola deixou acordada a realização de uma curta temporada lírica em Março e Abril.⁵⁹ Porém, esse acordo não viria a concretizar-se, talvez porque entretanto, em Janeiro de 1913, assumiu funções o 1.º Governo de Afonso Costa, que logo em Março veria promulgada a célebre “Lei Travão”, promotora de uma forte contenção das despesas do Estado.⁶⁰ Mas também a empresa, depois do descalabro financeiro

⁵⁵ «Teatro de S. Carlos», *DN* (03.V.1912): 2; «Propostas de lei», *DCD*, Sessão n.º 104 (07.V.1912): 5.

⁵⁶ «Documentos enviados para a mesa — Requerimentos», *DCD*, Sessão n.º 58 (26.II.1912): 8; «Documentos enviados para a mesa — Requerimentos», *DCD*, Sessão n.º 80 (20.III.1912): 7; «Documentos enviados para a mesa — Requerimentos», *DCD*, Sessão n.º 94 (19.IV.1912): 5; «Expediente — Ofícios», *DCD*, Sessão n.º 100 (01.V.1912): 3. Cf. «Teatro de S. Carlos», *EM* 59 (23.III.1912): 5.

⁵⁷ «Propostas de lei», *DCD*, Sessão n.º 165 (10.VII.1912): 15.

⁵⁸ «Teatro de S. Carlos», *DN* (02.VII.1912): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (08.VIII.1912): 4.

⁵⁹ «Teatro Real de Madrid», *DN* (18.IX.1912): 3; «Noticiário», *EM* 88 (01.XI.1912): 7; «S. Carlos», *DN* (01.XII.1912): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (09.XII.1912): 1.

⁶⁰ Ver Maria Fernanda ROLLO, «Paradigmas frustrados: perseguição e fuga da modernidade e do progresso», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, p. 238.

vivido em 1911/12, nunca se terá empenhado realmente em cumprir o contrato (até alguma imprensa conservadora a critica por isso), como parecem denunciar as suas sucessivas exigências ao nível de benfeitorias no edifício — a que este governo nunca terá mostrado intenção de ceder —, imposições apresentadas como condição para a organização de uma época lírica em 1913/14.⁶¹ O desinteresse de uns e outros manter-se-ia durante toda essa temporada, até que, em Maio de 1914, as associações representantes do comércio da capital voltaram a reunir-se para pressionar o governo no sentido da reabertura do teatro, levando as suas reivindicações ao parlamento por intermédio do deputado unionista Afonso de Lemos, que interpelou o Ministro da Instrução sobre a situação de São Carlos, expondo o ofício que lhe havia sido dirigido.⁶² O ministro José Sobral Cid (no novo governo de Bernardino Machado, que procurava a “acalmção”) logo apresentou uma proposta de lei no sentido de autorizar a inclusão no seu orçamento de uma verba de 12.300\$00 para obras no teatro, mas após a anuência do Senado, a mesma acabaria chumbada no Congresso.⁶³ No início de 1914/15 seria de facto aprovado um orçamento de 943\$00 para obras, mas este destinava-se a preparar o espaço para acolher toda a actividade do antigo D. Amélia, que, como veremos, funcionará em São Carlos durante toda esta temporada e no início da seguinte.⁶⁴

Por essa altura, no final de 1914, passados dois anos em que o processo se arrastou na Justiça, era publicado o decreto que rescindia o contrato, imputando a responsabilidade à empresa e prevendo a abertura de novo concurso para adjudicação da exploração do teatro a partir de 1915/16.⁶⁵ Consta que o governo de Azevedo Coutinho quis iniciar a revisão das bases do concurso, mas a questão só conheceria novos desenvolvimentos já em plena “ditadura” de Pimenta de Castro, que em pouco tempo, e desde logo apoiada pelo *República*,

⁶¹ «Teatro de S. Carlos», *EA* 48 (20.II.1913): 1; «Teatro de S. Carlos», *EA* 51 (20.III.1913): 2; «Ópera Lírica», *Cap* (19.V.1913): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (20.V.1913): 2; «O salão do teatro de S. Carlos», *DN* (09.XI.1913): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (20.XI.1913): 4; «Abrirá, porventura, o teatro de S. Carlos?», *Cap* (21.XI.1913): 2.

⁶² «Abertura do teatro de S. Carlos», *DN* (31.V.1914): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (26.V.1914): 4; «Nota de interpelação», *DS*, Sessão n.º 100 (25.V.1914): 3; «Ordem do dia», *DS*, Sessão n.º 118 (19.VI.1914): 32; «Expediente», *DS*, Sessão n.º 127 (27.VI.1914): 4-6.

⁶³ «Propostas de lei», *DCD*, Sessão n.º 133 (28.VI.1914): 17; «Orçamento do Ministério da Instrução», *DS*, Sessão n.º 130 (29.VI.1914): 57-58; «Propostas de emenda», *DS*, Sessão n.º 130 (29.VI.1914): 58-59 e 61-62; [votação], *DC*, Sessão n.º 12 (30.VI.1914): 9. Ver SERRA, «A evolução política...», pp. 112-113.

⁶⁴ «Teatro de S. Carlos», *DN* (11.X.1914): 2.

⁶⁵ «Teatro de S. Carlos», *DN* (18.IX.1914): 2; «A rescisão do contrato de S. Carlos», *DN* (01.I.1915): 1. Os empresários espanhóis interporiam ainda recurso, e o diferendo viria a ficar definitivamente resolvido já em Setembro de 1915, quando foram intimados pela Justiça portuguesa, por meio de carta rogatória dirigida à Justiça de Madrid, ao pagamento de dívidas ao Estado português. Ver «A questão do teatro de S. Carlos», *DN* (29.VII.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (19.VIII.1915): 4; «A questão com os empresários do teatro de S. Carlos», *DN* (09.IX.1915): 1.

fez nomear uma comissão para o efeito, a qual terminou os seus trabalhos em Março.⁶⁶ Há também indícios de que o Ministro da Instrução, o unionista Goulart de Medeiros, rapidamente tentou avançar com uma vistoria ao teatro e obter a aprovação de um orçamento de 3.232\$00 para obras que considerava urgentes.⁶⁷ A aceleração que o processo conheceu nesta fase — um período em que o Poder foi tomado pelos adversários conservadores da hegemonia afonsista —, parece de facto denunciar que se pretendia fazer prevalecer a linha de reabilitação e apropriação da importância simbólica da instituição — e não será a última vez que estas forças tentam fazê-lo nesta década. Contudo, com a “refundação” da República em Maio desse ano, a abertura do concurso seria adiada *sine die* por mais um governo de maioria democrática, a pretexto das dificuldades do momento derivadas do novo quadro bélico internacional.⁶⁸ O mesmo executivo de José de Castro, após recusar uma proposta de um empresário de São Carlos, viria a lançar o concurso no final de Novembro de 1915, já demissionário, com um programa que foi criticado por Humberto de Avelar pela falta de vontade política que manifestava (sobretudo na inexistência de qualquer subsídio estatal), e o novo governo de Afonso Costa rejeitaria a única proposta recebida, da parte de Émile Cossira, de Paris, por não se enquadrar nas cláusulas estabelecidas.⁶⁹ Mais tarde, no início da temporada 1917/18, e ainda no final do 3.º Governo de Afonso Costa, seria lançado um novo concurso, agora pelo ministro Barbosa de Magalhães (antigo monárquico), mas a única proposta recebida, fora do prazo, seria a do empresário do Teatro del Liceo de Barcelona, Juan Mestres Calvet, propondo outras condições, nomeadamente a concessão de uma

⁶⁶ «Teatro de S. Carlos», *DN* (16.I.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (23.II.1915): 1; «Noticiário», *AM* 388 (15.II.1915): 24; «Teatro de S. Carlos», *DN* (17.III.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (28.III.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *Rep* (03.III.1915): 1; Portaria de 22 de Fevereiro de 1915, *DG*, II série, n.º 143 (23.II.1915): 571. Comissão constituída por António Ferrão (Repartição de Instrução Pública), Alberto Macieira (Associação Comercial de Lisboa), José de Ataíde (Repartição do Turismo), Jaime de Pádua Franco (Sociedade Propaganda de Portugal), José Matos Cid (juiz), Francisco Baía, Júlio Neuparth, Augusto Machado (Conservatório) e José da Costa Carneiro (fiscal do governo).

⁶⁷ «Teatro de S. Carlos», *DN* (27.II.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (14.III.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (26.III.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (16.IV.1915): 4; «Teatro de S. Carlos», *DN* (29.IV.1915): 3; «Noticiário», *AM* 394 (15.V.1915): 87. Por esta altura, o tenor Raul de Lacerda propôs-se organizar uma Companhia Portuguesa de Ópera, para ser albergada em S. Carlos, e expôs as suas intenções ao Ministro da Instrução, que lhe terá declarado a sua simpatia pelo projecto, mas este nunca se materializaria. A companhia era constituída por, entre outros, Raul de Lacerda, Francisco de Andrade, Francisco de Sousa Coutinho, Cesarina Lira, Maria Júdice da Costa e David de Sousa na regência da orquestra. «Companhia Portuguesa de Ópera», *DN* (19.IV.1915): 3; «Noticiário», *AM* 393 (30.IV.1915): 75; «Realizando um sonho», *Cap* (14.III.1915): 1; «Ópera lírica em S. Carlos», *EM* 201 (16.III.1915): 89.

⁶⁸ «Noticiário», *AM* 379 (30.IX.1914): 148.

⁶⁹ «Teatro de S. Carlos», *DN* (14.XI.1915): 1; «Teatro de S. Carlos», *DN* (27.XI.1915): 1; «Noticiário», *AM* 407 (30.XI.1915): 200; «Vamos ter época lírica?», *Mun* (28.XI.1915): 5; Portaria de 20 de Novembro de 1915, *DG*, II série, n.º 276 (27.XI.1915): 3627-3630; «Crónica musical», *Cap* (29.XI.1915): 1; «Teatro de S. Carlos», *DN* (30.I.1916): 3.

subvenção de 8.000\$00.⁷⁰ Esta proposta não teria acolhimento imediato, e a solução para a questão do Teatro de São Carlos surgiria apenas após o triunfo do golpe sidonista.

Quanto a estes primeiros anos da República, a situação de crise atravessada pelo teatro lírico da capital não deixa de ser reveladora de clivagens políticas, ideológicas, culturais e sociais que marcavam a sociedade portuguesa da época. A relevância do estatuto simbólico que a instituição comportava, após mais de um século de associação à Monarquia destituída e às suas elites, estava na base da discórdia que cedo se instalou relativamente à clarificação do seu futuro imediato. Numa fase inicial observou-se, de facto, a tentativa de apropriação e integração do teatro no processo de representação do Poder do novo regime, que o intervencionou provocatoriamente no âmbito de uma reforma simbólica e institucional mais alargada. E se por um lado a afirmação da hegemonia afonsista no campo político veio, com as suas objecções sistemáticas, colocar em causa tanto essa apropriação como a resolução do impasse que entretanto se gerou, por outro lado, a oposição moderada e conservadora dentro do próprio campo republicano não se mostrou menos empenhada em encontrar uma solução para o problema, embora, até ao golpe sidonista, nunca tenha tido a possibilidade de concretizar os seus intentos. O caso em apreciação constitui, afinal, um primeiro indício de um importante fenómeno em curso por esta altura, por meio do qual o teatro lírico se viu envolvido num confronto pela *dominação* político-simbólica — e não será esta a única instituição do campo cultural a sê-lo. No que respeita ao público, tudo indica que, com o afastamento dos frequentadores tradicionais, o espaço não despertou o interesse de novas audiências, aparentemente nem mesmo das camadas burguesas que aderiam aos espectáculos líricos no Coliseu. Enquanto alguns absolviam os antigos assinantes desaparecidos tendo em conta as ofensas sofridas, Alfredo Pinto (Sacavém), insuspeito de simpatias pelo novo regime, adoptava uma posição mais crítica, denunciando o seu snobismo: «Quando houve mudança de regime, e que já não havia corte em *S. Carlos*, viu-se bem claramente a debandada que houve. Viram-se livres daquela despesa, e para calarem tal pretexto, deram-lhe a *feição política*, e fizeram-se *grevistas*.»⁷¹ E a propósito do desinteresse generalizado do público pelo teatro lírico, Humberto de Avelar interrogava-se, pouco após o 5 de Outubro: «Mas o público não ir ao teatro de S. Carlos... Será a República incompatível com a Arte?»⁷²

⁷⁰ Portaria de 17 de Setembro de 1917, *DG*, II série, n.º 222 (20.IX.1917): 3223-3226; «Ópera em S. Carlos», *DN* (19.IX.1917): 1; «Teatro de S. Carlos», *DN* (21.IX.1917): 1; «Uma novidade sensacional», *Rep* (22.XI.1917): 1.

⁷¹ Alfredo Pinto (Sacavém), «Folhas soltas», *Oci* 1303 (10.III.1915): 74. Itálico no original.

⁷² H. de A., «Música — S. Carlos», *Int* (10.XII.1910): 2.

I.2. A afirmação do Teatro da República

No quadro pós-revolucionário em que se verificou o início da agonia do velho Teatro de São Carlos, assistiu-se também, *a contrario sensu*, a um novo impulso desde logo demonstrado por uma outra relevante instituição da vida cultural lisboeta que transitava da Monarquia deposta: o Teatro de D. Amélia. Situado num terreno cedido em arrendamento pela Casa de Bragança, a sua construção fora lançada em 1893 por uma empresa constituída por Guilherme da Silveira, Celestino da Silva, Alfredo Miranda, António Ramos e pelo visconde de S. Luís de Braga, tendo a sua inauguração ocorrido a 22 de Maio de 1894, em récita de gala no dia do aniversário do casamento de D. Carlos e D. Amélia, com *A filha do Tambor-mor*, de Offenbach.⁷³ O evento fez sensação na época, e a imprensa salientou o carácter luxuoso, cómodo e moderno do novo equipamento de que a capital ficava dotada, um projecto de inspiração parisiense encomendado a Ernest-Louis Reynaud, com decoração ao estilo Luís XV concebida por Claudio Rossi (que colaborara nos trabalhos do Palais Garnier).⁷⁴ Como elementos de novidade destacavam-se, por um lado, a concepção da sala, que, com uma lotação superior à de São Carlos, incluía no topo uma ampla galeria que a circundava e que no centro se ampliava em anfiteatro — um espaço calculado para aumentar o número de lugares baratos, mas num local suficientemente apartado dos lugares mais selectos (tinha até uma escada à parte) —, e, por outro lado, um agradável Jardim de Inverno, concebido para proporcionar várias comodidades ao público, tanto nos intervalos como fora dos espectáculos, com as suas palmeiras exóticas, mesas e cadeiras metálicas, janelas amplas e telhado envidraçado, para além do fresco de Luigi Manini.⁷⁵ O novo teatro da capital, cuja denominação era coroada na fachada pelo brasão da monarca, parece ter-se assumido desde o início como mais um importante local de culto da Monarquia — literalmente ao lado de São Carlos —, neste caso por via do cumprimento da função de prestígio em torno da rainha consorte D. Amélia de Orleães. Revelam-nos as crónicas da imprensa que, cortejando a rainha que era presença assídua no seu camarote (acompanhada de outros membros da família real), ali se reunia toda uma elite aristocrático-burguesa, claramente dominada pelo elemento feminino, que com brio incorporava esse culto na sua estratégia de *distinção*. Mas para além dessa elite, este teatro apelava igualmente à participação em massa de um público burguês

⁷³ Eduardo de NORONHA, *Reminiscências do tablado*, Lisboa: Guimarães & C.^a, 1927, pp. 86-87; «Incêndio do Teatro da República», *Oci* 1286 (20.IX.1914): 309-310; «Teatros», *Amp* 10 (16.V.1894): 76.

⁷⁴ Gervásio Lobato, «Crónica ocidental», *Oci* 556 (01.VI.1894): 129-130; «Teatros», *Amp* 11 (01.VI.1894): 83-84; A. Sousa BASTOS, *Carteira do artista*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898, pp. 195-196.

⁷⁵ NORONHA, *Reminiscências do tablado*..., p. 88.

mais alargado, acenando-lhe quer com a visibilidade inusitada que a planta da sala permitia conceder-lhe, quer com o mundo dos cafés reproduzido no seu Jardim de Inverno. Esta convocação feita à medida das aspirações de uma sociedade burguesa emergente e sequiosa de legitimação parece denunciar a intenção de atrair para o culto referido determinadas camadas da sociedade que o regime via perigosamente aderir à oposição republicana, o que se enquadraria numa estratégia mais vasta implementada no sentido de promover a imagem da monarquia junto da população em geral por meio da projecção da figura da rainha consorte, que aliás deu corpo a uma série de iniciativas, particularmente no campo social, bem ciente da missão política e social que lhe cabia desempenhar.⁷⁶ Este novo lugar de coabitação da pequena e média burguesia com o *grand monde* que rodeava a família real (algo que por esta altura vimos suceder também no Coliseu dos Recreios e na Real Academia de Amadores de Música), propiciava, mais uma vez, a emulação das práticas e comportamentos de *distinção* dessa antiga elite, numa atmosfera marcada por um gosto cosmopolita patente desde logo no impacto que sobre homens e mulheres, com todos os seus suplicios, exerciam os modelos de elegância irradiados pela cidade-luz da *Belle Époque*.⁷⁷ A essa sede de cosmopolitismo correspondia também a oferta proporcionada pelo teatro: a programação típica da sua temporada anual — cuja relevância política, social e cultural na fase final da Monarquia aguarda ainda estudo detalhado — centrava-se sobretudo em repertório teatral francês traduzido, bem como nalgum repertório nacional, mas passava também pela contratação de companhias parisienses e de celebridades internacionais (tantas deixaram o seu nome gravado em placas de mármore ostentadas no *foyer*), incluindo ainda, ao nível do teatro musical, a apresentação ocasional de operetas e mágicas de autor nacional, para além da visita regular de companhias de zarzuela, e ao nível musical, como já foi mencionado, a apresentação de concertistas e orquestras de renome internacional.

Mas quem era, afinal, o empresário do Teatro de D. Amélia? Nascido no Rio Grande do Sul em 1850, filho de pais portugueses, Luís Braga Júnior trabalhou primeiramente como jornalista, e foi já em 1880, no Rio de Janeiro, que se iniciou no mundo do teatro como ponto, mas rapidamente, depois de ter sido secretário do empresário Celestino da Silva, lançou a sua própria carreira como empresário teatral, actividade em que, percorrendo com sucesso todo o país, foi acumulando fortuna significativa, no que aparentemente também terá beneficiado da

⁷⁶ Ver Margarida DURÃES, *A rainha mal-amada — Amélia de Orleães*, Lisboa: Círculo de Leitores, 2012, pp. 116-176; Fernando ROSAS, «A crise do liberalismo oligárquico em Portugal», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, pp. 15-20.

⁷⁷ Ver Paula Gomes MAGALHÃES, *Belle Époque — A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014, pp. 247-268 e 305-330.

especulação bolsista em que terá estado envolvido por altura da implantação da República no Brasil. Quando no início da década de 1890 decide instalar-se em Lisboa — a sua figura corresponderia um pouco ao *cliché* do “brasileiro”, com o seu carácter excêntrico que não abdicava de uma exibição desmedida de luxo —, uma temporada de frequentação do teatro lírico e de círculos próximos da corte é suficiente para que uma mercê de D. Carlos o torne visconde de S. Luís de Braga, logo em 1891, e para que se comece a materializar a sua ambição de organizar uma empresa teatral, construir um teatro e explorá-lo.⁷⁸ O projecto é financiado pela sociedade Braga e C.^a, constituída em 1892 pelo referido grupo de empresários sob o impulso de Silveira (antigo actor), que assume a direcção até 1900. Nessa data, dado o desaparecimento da maior parte dos sócios, esse cargo é tomado por S. Luís de Braga — o outro sobrevivente, António Ramos, mais interessado nos seus negócios no Brasil, nele delegou todas as decisões —, e a partir de então este empresário dirige o teatro a seu bel-prazer.⁷⁹ A prosperidade que o D. Amélia conheceu deveu-se por um lado à sua competência para a função, reconhecida unanimemente, mas não deixou de ser também potenciada pelas relações privilegiadas que desde cedo estabeleceu com a imprensa: como testemunha Eduardo de Noronha, recorria a «boas palavras para satisfazer a uns, promessas falazes para contentar a outros, dava peças a traduzir a estes, a outros facilitava-lhes quanto era possível, desde dinheiro adiantado, emprestado ou dado, até à entrada gratuita nas récitas, para ele e para a família», e assim o empresário «pontificava na maquiavélica diplomacia com que tratava os jornalistas»;⁸⁰ a imprensa chegava ao ponto de relatar com minúcia a viagem que realizava habitualmente durante o Verão, que incluía o uso de águas termais em Itália e na Suíça, bem como a indispensável passagem por Paris para tratar de contratações e da aquisição de repertório. Mas mais do que isso, há indícios de que o empresário desenvolveu uma proximidade especial com a imprensa afecta a uma determinada área política: Noronha, mais uma vez, refere que ele mantinha relações estreitas com França Borges e outros redactores do diário afonsista *O Mundo*, «a ponto de despende muitas horas, de dia e de noite, na redacção desta folha».⁸¹ Esta proximidade com o campo republicano parece ter tido continuidade numa certa dimensão provocatória que por vezes se observa na sua concepção da programação: por exemplo, consta que o facto de ter feito estrear peças de inocultável teor anticlerical como *A*

⁷⁸ Augusto ROSA, *Recordações da cena e de fora da cena*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1915, pp. 180 e 291-292; NORONHA, *Reminiscências do tablado...*, pp. 86-87 e 95. Ver Jorge Fernandes ALVES, «O «brasileiro» oitocentista: representações de um tipo social», in Benedicta Duque Vieira (org.), *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX*, Lisboa: ISCTE (C.E.H.C.P.), 2004, pp. 193-199.

⁷⁹ NORONHA, *Reminiscências do tablado...*, p. 92; António de Sousa BASTOS, *Recordações de Teatro*, Lisboa: Editorial Século, 1947, p. 306.

⁸⁰ NORONHA, *Reminiscências do tablado...*, pp. 92-93.

⁸¹ *Ibid.*, p. 92.

ceia dos cardeais (1901/02) e a *Santa Inquisição* (1909/10), de Júlio Dantas, lhe valeu a desconfiança dos frequentadores fiéis ao regime vigente.⁸² Bastante revelador é o testemunho do dramaturgo Emídio Garcia, que, salientando «as tendências emancipadoras do seu superior critério artístico»,⁸³ revela as facilidades que o empresário concedeu em 1908 para acolher as récitas da Sociedade Teatro Livre, a iniciativa que, inspirada no modelo do Théâtre-Libre de André Antoine (ele próprio se apresentou no D. Amélia em 1896 e 1903), fora fundada em 1902 e lançada em 1904 por um grupo de figuras alinhadas com o republicanismo, o qual ambicionava não só rejuvenescer o teatro português mas também investir naquilo que, de acordo com a ideologia do naturalismo, cria ser o seu potencial para propagar ideais e emancipar consciências, nomeadamente apresentando um repertório (visado pela censura de então) que se centrava na crítica da moralidade estabelecida e na denúncia do carácter opressivo da ordem social vigente — um empreendimento que, note-se, tinha lugar no quadro de um amplo uso da arte dramática por parte do movimento republicano (que cria nas suas virtudes enquanto instrumento demopédico) no sentido da disseminação das ideias-força do republicanismo, tendo as récitas de 1908 contado até com o apoio do Directório do partido.⁸⁴ Recordava-se Garcia de que «na verdade, o antigo *Teatro D. Amélia*, onde se reunia a sociedade aristocrática, abrir as suas portas a semelhantes peças... era um *tour de force*».⁸⁵

Consumada a mudança revolucionária de regime, a linha subversora que se vinha insinuando passará a dominar plena e abertamente a orientação da actividade desta importante instituição da vida cultural lisboeta. Antes de mais, logo a 8 de Outubro era oficialmente anunciada a sua nova denominação: Teatro da República.⁸⁶ De imediato, tentando justificar aquilo que era apresentado como simples decisão do empresário, uma certa imprensa — *O Mundo*, em particular — procurou dissociá-lo de ligações políticas com a Monarquia deposta (asseverando que, apesar dos obséquios do rei, nunca foi um “palaciano”, e que o nome que propôs originalmente, em vão, foi Teatro Variedades), bem como legitimar a validade da nova designação (referindo a sua tendência de há muito para fazer representar peças subversivas).⁸⁷ O próprio Emídio Garcia, evocando a experiência de 1908, vem a público certificar essa sua

⁸² «Vida artística», *Mun* (29.X.1910): 3.

⁸³ «O teatro da República [...] — As récitas do «Teatro Livre»», *Dia* (27.X.1910): 2.

⁸⁴ Ver Luís Francisco REBELO, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, pp. 79-89; Lia RIBEIRO, *A Popularização da Cultura Republicana — 1881-1910*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, pp. 224-236.

⁸⁵ «O teatro da República [...] — As récitas do «Teatro Livre»», *Dia* (27.X.1910): 2.

⁸⁶ «O dia de ontem», *Séc* (09.X.1910): 3. Pouco depois, o mesmo sucedia com o Teatro do Príncipe Real, agora Teatro Apolo, e com teatros por todo o país. Cf. «Ecos da Revolução», *Séc* (11.X.1910): 3.

⁸⁷ «Teatro da República», *Mun* (09.X.1910): 2; «Teatro da República», *Séc* (10.X.1910): 4; «Vida artística», *Mun* (29.X.1910): 3.

orientação revolucionária, considerando por isso que «o antigo *Teatro D. Amélia* [...] é hoje de direito o *Teatro da República*».⁸⁸ Mas também havia quem não partilhasse dessa opinião. Com efeito, há indícios de que a alteração cometida não deixou de causar a irritação dos proprietários do terreno, que ameaçaram invalidar o contrato que regia a sua cedência à empresa e desse modo provocar a demolição do teatro, tendo surgido o rumor de que aquela projectava já a construção de um novo edifício na Baixa.⁸⁹ Sintomática desse desagrado, embora tal retaliação nunca tenha sido concretizada, é a obstinação que, durante os anos seguintes, a imprensa adstrita aos sectores monárquicos ultrajados revela em referir-se ao teatro como “o antigo D. Amélia”. A controvérsia gerada é reveladora da importância do estatuto simbólico que a instituição de facto assumia para o regime destronado e do quão essa dimensão estava a ser visada pelos revolucionários, no âmbito da reforma simbólica e institucional que por esta altura incidia também sobre o Teatro de São Carlos. No caso presente, mais do que a mudança de denominação estava em causa a consequente permutação entre alegorias fundamentais: a figura da Rainha, tradicionalmente celebrada — por assimilação à Virgem Maria — enquanto ideal de santidade, caridade e piedade, nas suas funções familiares de esposa e mãe irrepreensível, zelando pelo bem do reino e dos seus súbditos — toda uma carga simbólica herdada de outras eras —, cedia aqui o protagonismo a uma nova entidade feminina suprema, esta decalcada da figura de Marianne fabricada pelo movimento republicano francês, uma nova deidade secular — a República — que, procurando induzir os portugueses a uma adesão sentimental, consubstanciava simultaneamente a imagem do Estado e os valores do republicanismo, numa personificação que em breve conheceria até um rosto oficial, profusamente exibido nos materiais de propaganda do regime.⁹⁰ Tendo em consideração a questão simbólica crucial que estava envolvida, mesmo reconhecendo a natureza empresarial do empreendimento e a sua necessidade de sobrevivência económica, é de supor que a modificação da designação não tenha sido determinada meramente por iniciativa de S. Luís de Braga, como veio a público, ainda para mais recordando a relação de confiança que exactamente por esta altura se observava entre o empresário e membros do

⁸⁸ «O teatro da República [...] — As récitas do «Teatro Livre»», *Dia* (27.X.1910): 2.

⁸⁹ «Vai ser demolido o teatro da República?», *Rep* (22.I.1912): 3.

⁹⁰ Ver Natalie Zemon DAVIS, «La femme «au politique»», in Natalie Zemon Davis & Arlette Farge (coord.), *XVII^e-XVIII^e siècle* [in Georges Duby & Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Vol. 3], Paris: Perrin, 2002, pp. 216-223; Scarlett BEAUVALET-BOUTOUYRIE, *Les femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris: Belin, 2003, pp. 84-97; Maurice AGULHON, *Marianne au combat — L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris: Flammarion, 1979; *id.*, *Marianne au pouvoir — L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris: Flammarion, 1989; RAMOS, *A Segunda Fundação...*, pp. 421-433.

Governo Provisório, que contavam *ad interim* com o seu auxílio na mitigação da crise do teatro lírico.

Fosse por sincera convicção ideológica, fosse por interesse puramente comercial — tratar-se-ia mais provavelmente de um meio-termo entre ambos —, e deixando de parte a especulação sobre um eventual pacto com dirigentes republicanos, o facto é que o empresário facultou e fomentou a associação do Teatro da República ao novo regime; mais do que isso, promoveu até a sua participação activa nos combates levados a cabo em particular por uma determinada facção. Refira-se, primeiramente, a estratégia que de imediato é colocada em prática no sentido de consolidar a posição da instituição no meio teatral da cidade. Ainda em 1898/99, terá sido por iniciativa do visconde que o D. Amélia acolheu a companhia dramática Rosas & Brazão, após a sua polémica ruptura com o D. Maria II, naquilo que, nas palavras de um dos seus líderes, o actor Augusto Rosa, terá constituído um «grande negócio» para a empresa, que deste modo, para além de passar a contar com os serviços de muitos dos mais destacados nomes dos tablados de então — tais como, para além daquele, João Rosa, Eduardo Brazão, Chaby Pinheiro, Rosa Damasceno, Ângela Pinto e Aura Abranches —, adquiria dezoito anos de trabalho acumulado, entre peças ensaiadas e materiais de cena.⁹¹ No lançamento da temporada 1910/11, o empresário anunciava não só o regresso de Brazão (ausente nos anos anteriores), mas também a contratação de Alfredo Ferreira da Silva, outra figura eminente.⁹² Assim o teatro reunia a tríade dos mais destacados actores masculinos da época (A. Rosa, Brazão e Ferreira da Silva), um aspecto que a estratégia publicitária da empresa amiúde realçava. A isso acrescia, logo em Outubro de 1910, a contratação do Sexteto Morais Palmeiro, ou Sexteto do Ginásio, que transitava desse teatro, onde havia adquirido o prestígio que aparentemente o distinguia entre os agrupamentos congéneres. Nesse sexteto, ao qual caberia actuar durante os intervalos dos espectáculos (entre outros momentos), pontificava o violinista espanhol Pedro Blanch, desde então um dos elementos em destaque nos anúncios da empresa.⁹³ Papel essencial para o funcionamento desta era aquele desempenhado pelo seu secretário, e nessa função, já desde o início da temporada 1909/10, o teatro contava com os serviços de Luís Cardoso (1861-?), a quem incumbia toda a relação com a imprensa, incluindo a produção de anúncios e textos publicitários. Cardoso viria nos

⁹¹ ROSA, *Recordações da cena...*, pp. 209-292; Eduardo BRAZÃO, *Memórias de Eduardo Brazão — que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*, [Lisboa]: Empresa da Revista de Teatro Lda. Editora, 192-, p. 188.

⁹² «Teatro da República», *DN* (18.X.1910): 3; «Ferreira da Silva no Teatro da República», *DN* (24.X.1910): 3; «Vida artística», *Mun* (24.X.1910): 2; «Ferreira da Silva no Teatro da República», *Dia* (24.X.1910): 2.

⁹³ «Teatros», *DN* (22.X.1910): 4; «Teatros», *DN* (25.X.1910): 4; «Teatro da República», *Séc* (22.X.1910): 2; «Teatros», *Mun* (22.X.1910): 3; «Teatro da República», *Dia* (22.X.1910): 3.

anos seguintes a revelar-se uma peça importante, tanto pela experiência que detinha enquanto jornalista (*O Dia*, *Correio da Noite*, *A Época*, *O Século*) e secretário (fora colaborador de Diogo de Freitas Brito na empresa que administrou São Carlos a partir de 1892/93), como pelo facto de ser, desde longa data, um assumido entusiasta da música sinfónica, tendo colaborado com empenho, enquanto secretário e redactor, na revista *Perfis artísticos* (1881-83), que visava promover as ambições sinfónicas da Associação Música 24 de Junho.⁹⁴

No que concerne à actividade mais claramente politizada do recém-designado Teatro da República, refira-se, logo nesta primeira temporada após o 5 de Outubro, o espaço concedido às conferências de José de Alpoim, Alexandre Braga e José da Cunha e Costa, oradores republicanos aos quais se juntaria, no ano seguinte, Sebastião de Magalhães Lima.⁹⁵ Ao nível da programação dramática, conquanto esta careça ainda de um exame detalhado, inúmeros exemplos ilustram uma tomada de partido por parte da instituição nas questões políticas e sociais fracturantes do momento. A nova temporada era inaugurada com *A primeira causa*, tradução de Cunha e Costa de *La Femme X*, melodrama de Alexandre Bisson estreado em Paris em 1908 com tremendo êxito, que abordava a temática da mulher cruelmente censurada pelo afastamento da sua função maternal tradicional, indo assim ao encontro das preocupações do movimento feminista português, que por essa altura se consolidava com iniciativas como a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, a cujas reivindicações acerca dos direitos civis e do estatuto social das mulheres o novo regime rapidamente procurou corresponder com um conjunto de diplomas legais (Lei do Divórcio e Leis da Família), que visavam, para além de marcar posição em relação à Igreja, promover melhoramentos nesse sentido, embora os resultados tenham ficado aquém das expectativas (nomeadamente na questão do sufrágio).⁹⁶ Seguiu-se uma provocatória reposição da *Santa Inquisição*, cujo discurso retintamente anticlerical estaria pouco depois bem patente também n’*O Convertido*, tradução da comédia *Patachon* (1907), de Maurice Hannequin e Félix Duquesnel, numa altura em que, dando corpo às aspirações do movimento republicano no que respeita à laicização do Estado, da sociedade, da cultura e das consciências, o Governo Provisório avançava com um conjunto de reformas em matéria religiosa, o que — em particular o jacobinismo da Lei de Separação concebida por Afonso Costa — colidiu violentamente com a mentalidade

⁹⁴ NORONHA, *Reminiscências do tablado...*, pp. 213-217. Foi ainda tradutor para língua portuguesa de obras de Honoré de Balzac, Théophile Gautier, Catulle Mendès, Gabriele d’Annunzio e Lev Tolstoi, e. o.

⁹⁵ «Teatro da República», *DN* (18.X.1910): 3; «Teatro da República», *DN* (30.X.1911): 3.

⁹⁶ Ver Fátima MARIANO, *As mulheres e a I República*, Lisboa: Caleidoscópio, 2011, pp. 75-112 e 132-167.

estabelecida e o poder do clero ultramontano.⁹⁷ Outros exemplos sugestivos são *Après moi*, peça de Henry Bernstein estreada em Paris nessa mesma temporada, com a sua incisiva crítica do reaccionarismo, ou, já no ano seguinte, *L'apôtre*, peça de Paul Hyacinthe Loyson em defesa da moral laica e do livre-pensamento. Em suma, na concepção da programação do Teatro da República, e aparentemente inspirado no modelo do Théâtre Antoine, S. Luís de Braga parece ter concedido especial relevo à estética naturalista e aos mais recentes produtos do *théâtre de boulevard*, todo um repertório que, com a sua aproximação a um “teatro de ideias” verificada na *Belle Époque*, apelava ao gosto burguês sem excluir uma importante dimensão de crítica social e de denúncia dos problemas da sociedade moderna,⁹⁸ não deixando também de corresponder aos anseios emancipatórios das diferentes camadas burguesas que ali acorriam a recriar Paris em Lisboa. Mais uma vez, tratava-se não somente de entreter a burguesia, mas também — e fundamentalmente — de a doutrinar.

Para além da programação, vários outros aspectos apontam para o envolvimento político do teatro. Ainda a propósito do público frequentador, são bastante significativos os motes a que a empresa constantemente recorria nos seus anúncios na imprensa, nos quais, sem descurar o apelo directo às camadas de maior conforto financeiro que podiam cobrir as assinaturas, promovia os seus preços dirigidos «a todas as bolsas», «a pobres e a ricos», o que remete para o seu empenho em colocar em prática um ideal de democraticidade a que se prestava especialmente a configuração da sala, pela visibilidade que concedia ao público menos abastado, embora o espaço não deixasse de espelhar também a forte estratificação da sociedade portuguesa de então. Há mesmo sinais de que o regime recém-implantado procurou usar este teatro no sentido da sua legitimação pública, nomeadamente por meio do conhecido ritual de representação do Poder que, como inúmeros cronistas registaram, incluía a presença destacada de figuras cimeiras da República no antigo camarote de D. Amélia, os cumprimentos públicos entre o empresário e os governantes presentes, a execução d'*A Portuguesa* pelo sexteto residente no início e no final dos espectáculos, a que se seguiam as entusiásticas saudações à República e ao Governo⁹⁹ — todo um cerimonial que, aliás, pelo menos numa fase inicial, se verificou um pouco por todos os teatros da cidade. A propósito da inauguração da temporada 1910/11, Alfredo Pinto (Sacavém) comentava num jornal monárquico que «o sr. Braga, com a mudança de nome para o seu teatro antigamente tão

⁹⁷ Ver Vítor NETO, «A questão religiosa: Estado, Igreja e conflitualidade sócio-religiosa», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, pp. 129-148.

⁹⁸ Ver Denis SAILLARD, «Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie», *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 93, janvier-mars 2007, pp. 15-26.

⁹⁹ Ver, p. ex., «Teatros», *DN* (30.X.1910): 2; «Teatro», *Pa* (31.X.1910): 2; S. T., «No Teatro da República», *Mun* (30.X.1910): 2.

aristocrático, também mudou a atmosfera, pois ontem respirava-se no antigo teatro D. Amélia um ar republicanizado bastante».¹⁰⁰ Mas mais do que isso, por esta altura torna-se ainda mais perceptível, num processo de legitimação recíproca, a cumplicidade entre o empresário e a ala afonsista: se por um lado o Teatro da República foi por diversas vezes cedido a esta facção — e a nenhuma outra — para a realização de eventos particulares, nomeadamente sessões de homenagem a Afonso Costa e ao diário *O Mundo* (houve até uma homenagem a S. Luís de Braga em que o próprio França Borges o enalteceu «pela [sua] obra rasgadamente progressiva e benemérita»),¹⁰¹ por outro lado, também esse órgão afonsista promoveu o empresário e a actividade do teatro, designadamente em entrevistas e outros textos em primeira página, com uma dedicação que não se observou na restante imprensa republicana.¹⁰² Refira-se, por fim, as reacções inconformadas que a actividade da instituição suscitava da parte de sectores reaccionários, como quando um cronista acusou a conferência de Alexandre Braga, sobre «Bandeiras e hinos», de ter sido «um autêntico comício»,¹⁰³ ou quando outro criticou a representação d'*O Convertido*, porque os seus autores «apenas tiveram em mira amesquinhar e ridicularizar o meio religioso da província».¹⁰⁴

Deste modo, concedendo pleno protagonismo a uma orientação que começou a despontar ainda na derradeira fase da Monarquia, o novo Teatro da República vinha, de facto, cumprir uma função importante para o campo republicano no quadro do regime recém-implantado. A ampla reforma simbólica e institucional que por essa altura era levada a efeito não esqueceu a apropriação e subversão do estatuto simbólico que esta instituição detinha para a Monarquia destituída e para as suas elites — um processo menos do que pacífico —, e o espaço também não deixou de ser usado, como aliás sucedeu com vários outros, no processo de representação do Poder do novo regime. Mas mais do que isso, importa assinalar a relação de cumplicidade que cedo se tornou evidente entre a empresa dirigida por S. Luís de Braga e um determinado sector do campo republicano — a ala afonsista —, algo que é denunciado pelas ligações abertamente estabelecidas e alimentadas entre ambas as partes, que consubstanciam um processo de legitimação recíproca, ainda para mais numa fase em que essa mesma facção colocava sistematicamente em causa as possibilidades de resolução do impasse em que o Teatro de São Carlos estava enredado. O República parece, assim, ter-se

¹⁰⁰ A. P. S., «Crónicas de teatro», *Na* (31.X.1910): 1.

¹⁰¹ «S. Luís Braga», *Mun* (19.XI.1910): 2. Ver também «Homenagem do dr. Afonso Costa», *DN* (23.VII.1911): 3; «O almoço em honra d'«O Mundo»», *DN* (18.IX.1911): 2; «Sessão de homenagem a Afonso Costa [...]», *Séc* (11.XI.1911): 1; «No teatro da República», *DN* (17.IX.1912): 2.

¹⁰² Ver, p. ex., Santos Tavares, «Vai subir o pano... Que será a próxima época no Teatro da República?», *Mun* (18.X.1910): 5; «Teatro da República», *Mun* (29.X.1910): 1.

¹⁰³ V. T. da Costa e Silva, «Teatro da República», *Na* (28.XII.1910): 2.

¹⁰⁴ A. P. S., «Crónicas de teatro — República», *Na* (21.XI.1910): 2.

assumido enquanto uma instituição relevante no processo de construção, afirmação e manutenção da hegemonia afonsista, operando, no campo sociocultural, no sentido da ratificação das opções politico-ideológicas defendidas em particular por esse grupo no caminho da desejada reforma da cultura e das mentalidades. Trata-se, afinal — tal como sucedia com o velho teatro lírico —, de mais um significativo indício de um importante fenómeno em curso por esta altura, mediante o qual esta instituição do campo cultural se viu envolvida num confronto pela *dominação* politico-simbólica, beneficiando a referida facção da posição de referência de que este teatro usufruía no seu meio de actuação, uma posição que, a breve trecho, se estenderá também ao campo musical.

I.3. O estabelecimento da Orquestra Sinfónica Portuguesa

Na conferência de imprensa que apresentava a temporada 1910/11 do Teatro da República, S. Luís de Braga previa o encerramento da mesma com um curto ciclo de concertos, à semelhança do que vinha sucedendo em anos anteriores. Pretendendo «demonstrar o quanto lhe é simpática a iniciativa da Orquestra de Lisboa»,¹⁰⁵ o empresário viria a encaminhar para esse agrupamento dirigido por Cardona o convite para no seu teatro efectuar, em Maio e Junho de 1911, a série de concertos populares que pretendia realizar, mas essa série não passaria do concerto inaugural, mesmo apesar da promoção operada na imprensa pela empresa — considerando, presumivelmente por intermédio de Cardoso, ser necessário «que essas audições [regidas por Barbieri, Colonne, Rudorff e outros] se repitam» e «que o nosso público, cuja educação estética é mister elevar, se resolva finalmente a animar e proteger tal iniciativa».¹⁰⁶ No lançamento da temporada seguinte, 1911/12, o empresário anunciava mais uma vez, para além da habitual programação dramática, uma importante componente musical, constituída desta feita por recitais de piano de Viana da Mota e da italiana Maria Carreras, prevendo ainda para Abril quatro concertos de uma célebre orquestra estrangeira com direcção de um maestro de reputação internacional — tratar-se-ia provavelmente da Orquestra Lamoureux, que para essa temporada anunciava uma grande *tournee* europeia, regida por Lassalle, não se tendo concretizado a possibilidade inicial de

¹⁰⁵ «Orquestra de Lisboa», *DN* (28.IV.1911): 2.

¹⁰⁶ «Orquestra de Lisboa», *DN* (31.V.1911): 2.

paragem em Lisboa.¹⁰⁷ Realizados a 9, 12 e 19 de Novembro de 1911, os recitais de Viana da Mota, que em temporadas recentes este espaço vinha acolhendo com relativa frequência, foram nesse ano concebidos em homenagem a Liszt, evocando o centenário do seu nascimento.¹⁰⁸ No âmbito das mesmas comemorações, a empresa anunciaria logo após que o pianista se apresentaria ainda (como há muito pretendia) num concerto com orquestra (26.XI).¹⁰⁹ A crítica, que já a propósito do primeiro recital lamentara a impossibilidade de se homenagear Liszt com a audição de algumas das suas obras sinfónicas, congratulava-se agora com o facto de o prestígio de Viana da Mota lhe permitir reunir em torno de si uma orquestra de músicos portugueses, elogiando também a prestação de Pedro Blanch à frente do efectivo de 70 elementos,¹¹⁰ e aparentemente, de acordo com vários cronistas, terá sido a pedido do próprio Presidente da República, Manuel de Arriaga, bem como de uma comissão de admiradores, que os intervenientes avançaram para um segundo concerto (03.XII).¹¹¹ Cumpridos os recitais contratados com Carreras (14 e 17.XII), a empresa viria a fixar para 24 de Dezembro a realização de um primeiro concerto sinfónico com direcção de Blanch.¹¹²

Nascido em Boltaña, na região de Aragão, Pedro Blanch (1877-1946) realizou a sua formação musical no Real Conservatório de Madrid, entre 1885 e 1898, tendo sido discípulo do célebre violinista Jesús de Monasterio. Foi ainda em 1895, aos 18 anos, que integrou os 1.^{os} violinos da orquestra do Teatro Real de Madrid, assumindo pouco depois idênticas funções na orquestra da Sociedad de Conciertos de Madrid, instituição em que, aos 21 anos, terá tido ensejo de se estreiar como regente.¹¹³ Fundada em 1866, essa orquestra vinha assumindo um papel central no movimento sinfónico em Espanha, com a difusão de um vasto repertório classico-romântico ainda desconhecido (bem como de compositores nacionais), tendo sido dirigida por vários maestros espanhóis e, por altura da viragem do século, por figuras de prestígio internacional como Richard Strauss, Hermann Zumpe, Cleofonte Campanini, Vincent d'Indy e Felix Weingartner. Problemas económicos ditariam a sua dissolução em 1903, e nessa ocasião, sugestionados pelas recentes apresentações em Espanha

¹⁰⁷ «Teatro da República», *DN* (19.X.1911): 2; «A futura época do Teatro da República», *Mun* (19.X.1911): 3; «Música — A orquestra Lamoureux», *Cap* (07.XI.1911): 2.

¹⁰⁸ J. N., «Teatro da República», *DN* (10.XI.1911): 3; J. N., «Teatro da República», *DN* (13.XI.1911): 3; J. N., «Teatro da República», *DN* (20.XI.1911): 4.

¹⁰⁹ «Viana da Mota», *DN* (21.XI.1911): 2.

¹¹⁰ J. N., «Teatro da República», *DN* (10.XI.1911): 3; «Concerto a grande orquestra», *DN* (24.XI.1911): 5; «Viana da Mota», *Mun* (25.XI.1911): 4; «Teatro da República», *DN* (27.XI.1911): 4.

¹¹¹ J. N., «Teatro da República», *DN* (27.XI.1911): 4; «Concerto Viana da Mota», *EA* 5 (30.XI.1911): 7; «Música», *Séc* (28.XI.1911): 2; S. V., «Centenário de Liszt», *Mun* (27.XI.1911): 2; «Concerto Viana da Mota», *Lu* (27.XI.1911): 2; «Música», *Cap* (26.XI.1911): 2.

¹¹² J. N., «Teatro da Republica», *DN* (18.XII.1911): 3; «Música», *Séc* (18.XII.1911): 3.

¹¹³ «Pedro Blanch», *DN* (28.VIII.1946): 5; L. Freitas Branco, «Pedro Blanch», *Séc* (28.VIII.1946): 8.

da Orquestra Filarmónica de Berlim e da Orquestra Colonne, os seus membros mais influentes promoveram, logo na temporada 1903/04, a organização de um novo agrupamento, a Orquestra Sinfónica de Madrid (paralelamente, também o movimento sinfónico barcelonês se consolidaria com a fundação, em 1910, da Orquestra Sinfónica de Barcelona).¹¹⁴ Blanch começara a tomar contacto com Portugal ainda numa fase inicial da sua carreira de instrumentista, integrado num circuito de trabalho sazonal.¹¹⁵ De facto, nos anos que envolveram a viragem do século, alimentados pelas necessidades de ócio das camadas mais abastadas, floresciam de Norte a Sul do País locais de entretenimento como estâncias termais e casinos, que na chamada época balnear constituíam uma fonte de sustento fundamental para os músicos portugueses, os quais, em grande parte desempregados nessa altura do ano, aí podiam encontrar serviço em agrupamentos diversos (que durante o resto do ano asseguravam também a componente musical em variados estabelecimentos de lazer).¹¹⁶ Mas a saturação desse mesmo mercado de trabalho em Espanha levava a que, nessa estação, muitos músicos das orquestras profissionais madrilenas, igualmente precários, se deslocassem para Portugal, uma “invasão” que motivava as queixas dos músicos portugueses, que aparentemente com eles não conseguiam competir.¹¹⁷ Quando sucedeu a dissolução da Sociedad de Conciertos, Blanch esteve por certo entre os membros que não transitaram para a nova orquestra,¹¹⁸ e é justamente empregado num daqueles agrupamentos instrumentais — o sexteto que actuava na reputada Cervejaria Jansen — que se fixa em Lisboa, logo na temporada 1903/04.¹¹⁹

Nessa condição se terá mantido durante duas temporadas, até que, no início de 1905/06 (após um Verão em que servira num sexteto no Casino Peninsular da Figueira da Foz), foi

¹¹⁴ Ver Ramón SOBRINO, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175; Francesc BONASTRE, «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquestra Simfònica de Barcelona, la Orquestra Pau Casals y la Banda Municipal», *Cuadernos de música iberoamericana*, VIII-IX, 2001, pp. 255-260.

¹¹⁵ Um crítico recorda-se de o ter apreciado, por volta de 1900, como 1.º violino de um sexteto que actuava no Casino do Monte Estoril. Ver A. B., «Música», *Lu* (11.I.1917): 2.

¹¹⁶ Ver, p. ex., J. N., «O sexteto Quilez», *Amp* 23 (15.XII.1897): 355-356; «Praias e Termas», *AM* 158 (31.VII.1905): 180; «Noticiário», *AM* 253 (30.VI.1909): 187.

¹¹⁷ «Noticiário», *AM* 39 (15.VIII.1900): 120. Ver a correspondência de Lambertini com Luis Gracia, secretário da Sociedad de Conciertos, e com o violinista Francisco Benetó: Carta de L. Gracia a M. Lambertini, 21.VI.1902. MM/ML cx. 5; e Carta de F. Benetó a M. Lambertini, 01.VIII.1902. MM/ML cx. 1. Ainda na década de 1910 a Associação de Classe dos Músicos Portugueses luta contra essa realidade. Em 1911, p. ex., lamenta que dos quatro grupos em actuação na Figueira da Foz, num total de 23 executantes, apenas três sejam portugueses. Ver Sadi, «Sextetos nos Casinos», *EM* 34 (08.IX.1911): 3.

¹¹⁸ No espólio familiar apenas subsiste aquele que terá sido o último contrato entre o violinista e a empresa do Teatro Real, relativo à temporada 1902/03. «Teatro Real — 1902-1903 — Contrato del professor de orquesta D. Pedro Blanch» [documento dactilografado]: Madrid, 01.XI.1902. AFBP.

¹¹⁹ Nessas funções o recordam Francisco Fernandes Lopes e Carlos Stuart Torrie. Ver Francisco Fernandes Lopes, «Carta de Lisboa — Recordações», *Notícias do Algarve* (26.VIII.1956), pp. 1 e 4; e Stuart Torrie, «Música», *Rep* (10.II.1913): 2.

contratado para substituir Júlio Cardona como 1.º violino no Sexteto do Ginásio, agrupamento comandado pelo violoncelista Augusto Morais Palmeiro que já então detinha um certo estatuto na sua área de actuação.¹²⁰ No final desse ano lectivo, Blanch seria chamado para assumir a cadeira de violino na Sociedade de Concertos e Escola de Música, instituição em que Morais Palmeiro (seu futuro sogro) também era docente.¹²¹ Foi aparentemente neste âmbito que, em Fevereiro de 1907, se estreou como maestro em Portugal, num concerto de benefício em que dirigiu uma orquestra de arcos de cerca de 36 elementos, sendo a sua competência para a função desde logo salientada pela crítica.¹²² A actividade dessa instituição parece ter-se extinguido nesse ano, mas por essa altura já Blanch se tinha integrado na vida musical lisboeta: colaborou nos concertos realizados pela Grande Orquestra Portuguesa entre 1906 e 1908 (ao lado de Francisco Benetó, o concertino), e o seu nome surge frequentemente integrado em agrupamentos de câmara, em concertos públicos e privados na Liga Naval e no Salão da Ilustração Portuguesa, destacando-se a sua proximidade com o círculo do pianista Alexandre Rey Colaço — em 1909, após um desses concertos, foi condecorado com o Hábito de S. Tiago por D. Manuel II —,¹²³ isto para além da actividade que até ao final da década continuou a manter durante a época balnear.¹²⁴ E quando em Janeiro de 1911 Wendling abandonou a Academia de Amadores de Música, foi Pedro Blanch o escolhido para lhe suceder na docência do violino e na direcção da orquestra.¹²⁵ Mais uma vez, a sua proficiência nessa função foi rapidamente notada pela crítica, e passadas poucas semanas Alfredo Pinto (Sacavém) vinha até sugerir-lhe que «seria altamente educativo organizar uma série de concertos aos Domingos em *matinéés*».¹²⁶ Não obstante a melhoria qualitativa que entusiasmava alguns, longe estavam os tempos faustosos desta instituição: no contexto pós-revolucionário, proscrita a família real, também aqui parece ter-se registado uma debandada do público aristocrático e burguês que antes a seguia — a própria Academia viu cair o título de “Real” —, e com efeito, em flagrante contraste com o que se verificara na fase final da Monarquia, a crítica dá agora conta de um cenário desolador na plateia, com audiências inferiores a um cento de espectadores.¹²⁷ Esta orquestra sobreviveria apenas até 1917, sob a

¹²⁰ «Noticiário», *AM* 162 (30.IX.1905): 215; «Sexteto do Ginásio», *AM* 105 (15.V.1903): 97-99.

¹²¹ «Noticiário», *AM* 177 (15.V.1906): 114. Pedro Blanch casou com Arminda Morais Palmeiro, filha do violoncelista, em 1907. Ver «Concertos», *AM* 204 (15.VI.1907): 149.

¹²² «Noticiário», *AM* 193 (15.I.1907): 11; «Noticiário», *AM* 195 (15.II.1907): 43-44; «Concertos», *AM* 196 (28.II.1907): 53.

¹²³ «Noticiário», *AM* 253 (30.VI.1909): 187.

¹²⁴ No espólio familiar subsistem algumas fotografias relativas a essa actividade. Ver AFPB e ainda, p. ex., «Noticiário», *AM* 253 (30.VI.1909): 187.

¹²⁵ «Concertos» e «Noticiário», *AM* 291 (31.I.1911): 13-14; «Noticiário», *EM* 5 (29.I.1911): 7.

¹²⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «Vida musical», *Na* (20.IV.1911): 2.

¹²⁷ *Ibid.*: 2.

regência de Blanch, mas o público que antes a cercava em breve encontraria novas instituições musicais que ainda durante vários anos mais serviriam a sua necessidade de legitimação social.¹²⁸

Quando no final de 1911 o nome de Pedro Blanch surgiu na direcção da orquestra que acompanhou Viana da Mota, a sua competência para a função, portanto, já vinha sendo ratificada e realçada pela crítica, persuadida pelas provas que aparentemente em pouco tempo havia dado à frente da orquestra da Academia, e foi seguramente por altura da realização desses concertos de homenagem a Liszt que começou a germinar a ideia de se organizar uma orquestra portuguesa. Viana da Mota revela que ele próprio sugeriu a Blanch que avançasse nesse sentido.¹²⁹ Mas há indícios de que não foi o único. Mal terminados esses concertos, o violoncelista Álvaro Santos, membro da Direcção da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, fez sentir a Blanch o quão importante seria para a classe que os concertos orquestrais tivessem continuidade, sob a sua direcção, mas quando o maestro propôs que fossem dados pela própria Associação, outro membro da Direcção, João Carlos da Costa, não considerou o momento propício (talvez porque muitos associados integravam a orquestra de São Carlos, que se preparava para retomar a sua actividade). Blanch terá então resolvido organizá-los por sua conta, definindo a lista de associados que neles tomaria parte e solicitando-lhes que, para além de cinco ensaios de conjunto pagos pela tabela da Associação, houvesse ainda mais dois ou três parciais e gratuitos.¹³⁰ Porém, essa solicitação suscitou reservas aos associados, que hesitaram em aderir por não ser inteiramente claro até que ponto a organização não era afinal da própria empresa do Teatro da República (que Blanch já servia desde a temporada anterior). Numa primeira missiva dirigida à Associação, Blanch garantia que era por sua conta que decorria a organização dos concertos, esclarecendo ainda que a ideia dos ensaios gratuitos apenas tinha em vista a realização de leituras preliminares, para benefício de todos.¹³¹ Realizado o primeiro concerto sinfónico, continuava a causar desconforto que a imprensa se desfizesse em elogios à empresa, atribuindo-lhe a iniciativa, e numa segunda missiva o maestro procurou pôr cobro à discussão que ocupava as reuniões da Associação, esclarecendo que, para obter a sala do República, tivera necessariamente de negociar condições com a respectiva empresa, mas insistindo que os concertos eram

¹²⁸ Sob a regência de Pedro Blanch, a orquestra da Academia de Amadores de Música chegaria ainda a produzir, numa experiência inovadora para a época, quatro fonogramas para o catálogo dos Grandes Armazéns do Chiado. Ver Leonor LOSA, *Machinas fallantes — A música gravada em Portugal no início do século XX*, Lisboa: Tinta-da-China, 2013, pp. 74-81.

¹²⁹ José Viana da MOTA, *Música e músicos alemães — Recordações, ensaios, críticas*, Coimbra: Instituto Alemão, 1941, p. 50.

¹³⁰ «Assuntos associativos», *BACMP* (Nov.1911-Jan.1912): 84-87.

¹³¹ Carta datada de 04.XII.1911. Cf. «Documentos», *BACMP* (Nov.1911-Jan.1912): 87-88.

organizados por si e não por aquela.¹³² De facto, a garantia de Blanch era contradita por aquilo que a empresa veiculava n' *O Mundo*, jornal em que o empreendimento era constantemente promovido enquanto iniciativa de S. Luís de Braga. Aí um crítico asseveraria até que foi o empresário que confiou ao maestro a tarefa de organizar uma orquestra sinfónica.¹³³ O mesmo diário expunha o desiderato da empresa de aperfeiçoar a sua orquestra nos anos seguintes, afirmando, em mais uma ambição cosmopolita, que «virá a ser tão notável como a de Colonne, a Filarmónica de Berlim e outras que deliciam os públicos de arte das capitais europeias e americanas».¹³⁴ Já as declarações de Cardoso ao *Diário de Lisboa*, anos mais tarde, não esclarecem quem deu o primeiro passo.¹³⁵ Mas o testemunho do trompista Teófilo Saguer, também *a posteriori*, vem sublinhar a preponderância assumida pela empresa no processo, revelando que, depois do fracasso da Orquestra de Lisboa, foi S. Luís de Braga que avançou com novo empreendimento, com Pedro Blanch encarregado de organizar e dirigir uma orquestra sinfónica, e esclarecendo ainda que a condição que possibilitou o sucesso desta iniciativa foi o facto de o experiente empresário ter em mão capital que lhe permitiu, para além de garantir toda a actividade do seu teatro, estabelecer desde logo ordenados para os músicos.¹³⁶

Independentemente de quem esteve na génese do empreendimento, é indubitável, com efeito, que a empresa o tomou a sério desde o início e que o apoio concedido foi decisivo para a sua subsistência. O primeiro concerto sinfónico foi agendado para a *matinée* dominical de 24 de Dezembro (o dia seguinte à inauguração da temporada lírica de São Carlos), com o mesmo efectivo de 70 elementos que havia acompanhado Viana da Mota,¹³⁷ e, mesmo não possuindo ainda qualquer designação oficial, a nova orquestra foi imediatamente integrada na estratégia publicitária que aquela empresa teatral diariamente desenvolvia na imprensa. Também a crítica acolheu o evento com entusiasmo, e logo debalde ressurgia o alvitre de que o governo ou a câmara municipal subsidiassem o projecto.¹³⁸ Não se tratava ainda de uma temporada de concertos propriamente dita, mas sim de concertos avulsos que se sucediam semanalmente, com um repertório muito limitado. Na verdade, a orquestra esteve até em risco de nem sequer ver realizar-se o seu terceiro concerto, pelo facto de essa *matinée* (07.I.1912) colidir com o dia e a hora em que a empresa de São Carlos, debatendo-se com a escassez de

¹³² Carta datada de 27.XII.1911. Ver «Documentos», *BACMP* (Nov.1911-Jan.1912): 88.

¹³³ Santos Vieira, «Vida artística», *Mun* (17.XI.1912): 3.

¹³⁴ «No Teatro da República», *Mun* (05.I.1912): 2.

¹³⁵ «Coisas de Música», *DL* (08.XI.1921): 4; «Coisas de Música», *DL* (09.XI.1921): 8.

¹³⁶ T. Saguer, «As nossas orquestras sinfónicas — Os seus precursores», *DN* (29.IX.1925): 5.

¹³⁷ «Concerto sinfónico por grande orquestra», *DN* (19.XII.1911): 2.

¹³⁸ «A orquestra portuguesa», *Pa* (26.XII.1911): 1.

público e já em asfixia financeira, pretendia dar início a uma série de récitas populares, e de a maior parte do agrupamento dirigido por Blanch (42 elementos) estar comprometida com a orquestra do lírico.¹³⁹ Para solucionar a situação, Bensaúde acedeu em adiar por uma semana a inauguração dessas récitas, mas a série de concertos sinfónicos teria de ficar por ali, uma vez que, como lamentava o crítico Carlos de Melo, «os músicos não podem conciliar os ensaios da orquestra com os do teatro de S. Carlos».¹⁴⁰ Nessa ocasião, no seguimento da ideia de que S. Luís de Braga ambicionava constituir um agrupamento de referência como os existentes noutras capitais europeias (e que o próprio contratara em anos recentes), *O Mundo* assegurava que a orquestra «reaparecerá na futura época de Inverno, mantida e incitada pelo ilustre empresário».¹⁴¹ Note-se, a propósito, que este aparente entusiasmo do órgão afonsista com as supostas ambições sinfónicas do empresário — o que não se observa da parte de outra imprensa republicana — é manifestado pela mesma altura em que se tornava evidente a falta de vontade política dessa mesma ala do regime em resolver a crise em que São Carlos estava mergulhado. Mas a empresa do República procurou impor-se perante a concorrência ainda nesta temporada, logo anunciando duas *matinéés* dominicais com Viana da Mota e a orquestra dirigida por Blanch.¹⁴² Se no primeiro caso (14.I) foi a empresa de São Carlos que cedeu, adiando a inauguração das suas récitas populares para a noite do dia seguinte, no outro caso (28.I) foi Blanch obrigado a substituir todos os sopros e muitos elementos das cordas.¹⁴³ Após um terceiro concerto com Viana da Mota, e respeitada a habitual pausa de Carnaval, o República avançaria inclusivamente com a inauguração de uma segunda série de concertos sinfónicos (25.II), numa altura em que era iminente a derrocada da empresa de São Carlos.¹⁴⁴ Foram três concertos avulsos que se sucederam, mais uma vez em torno de um repertório muito restrito, culminando no concerto de benefício — “festa artística”, como então se dizia — de Blanch, um evento que, por si, fornece indícios da medida em que a empresa de S. Luís de Braga se encontrava efectivamente envolvida com o empreendimento, pela ampla publicitação que lhe prodigalizou. Quando em meados de Março a empresa de São Carlos suspendeu definitivamente a temporada lírica, o cronista republicano Carlos de Melo veio

¹³⁹ «S. Carlos», *DN* (07.I.1912): 2. Na orquestra de S. Carlos, os restantes instrumentistas haviam sido contratados no estrangeiro. «Teatro de S. Carlos», *DN* (14.XII.1911): 2; «Teatro de S. Carlos», *Séc* (14.XII.1911): 5.

¹⁴⁰ «Orquestra portuguesa», *Pa* (05.I.1912): 2.

¹⁴¹ «Vida artística», *Mun* (07.I.1912): 2.

¹⁴² J. N., «Teatro da República», *DN* (08.I.1912): 4.

¹⁴³ «Teatros», *DN* (16.I.1912): 4; L. C., «Concertos», *AM* 315 (31.I.1912): 17.

¹⁴⁴ «Grande Orquestra», *DN* (21.II.1912): 3; «Grande Orquestra Portuguesa», *EM* 55 (23.II.1912): 6; «Música», *Séc* (26.II.1912): 2.

prontamente a público apelar aos responsáveis pelo empreendimento no sentido de se aproveitar a ocasião para consolidar os concertos sinfónicos em Lisboa:

Fecha-se S. Carlos; ficam livres todos os músicos que lá estavam e naturalmente deixam de ganhar o que lá recebiam. Ali tem a Orquestra portuguesa não só os músicos livres, mas com lugar onde continuem ganhando o pão *artisticamente*.

Fecha-se S. Carlos; acabado o lírico fica Lisboa sem ópera e se terminam os concertos sinfónicos fica a cidade sem música superior. Ali tem a Orquestra portuguesa razão máxima para continuar, não só porque tem facilidade de reunir todos os seus músicos, mas também porque tem a certeza de reunir todos os seus bons, leais e numerosos admiradores.¹⁴⁵

E foi justamente isso que sucedeu. No lançamento da temporada 1912/13, S. Luís de Braga anunciava a realização de seis concertos sinfónicos sob a direcção de Pedro Blanch, bem como, no encerramento da mesma, quatro concertos por uma orquestra belga regida por Léon Rinskopf — presumivelmente a famosa Orquestra do Kursaal de Oostende —, o que não viria a ser concretizado.¹⁴⁶ Entretanto *O Mundo* revelava que, dado o sucesso alcançado, «empresário e maestro [pensaram] muito criteriosamente em prosseguir no alto empreendimento»,¹⁴⁷ e é de facto neste ano que a actividade da orquestra é pela primeira vez concebida enquanto uma temporada de concertos propriamente dita: para as seis *matinéés* dominicais inicialmente anunciadas foi aberto um período específico para venda de assinaturas, no início do qual surgiu aquela que seria a designação oficial do agrupamento até à sua dissolução — Orquestra Sinfónica Portuguesa —, e a iniciativa continuou a estar solidamente integrada na estratégia publicitária do teatro (que passou a identificar a nova atracção como os “Concertos Blanch”, expressão logo vulgarizada), usufruindo assim de uma visibilidade pública de que até então nenhuma orquestra lograra beneficiar em Portugal.¹⁴⁸ Assistia-se, com efeito, a uma disseminação diária, por toda a imprensa, de anúncios publicitários de diferentes tipos que recorriam às variadas técnicas gráficas praticadas na época (incluindo a fotografia), dedicados especificamente ao evento sinfónico. O próprio Pedro Blanch era favorecido por essa exposição mediática, revelando, numa longa entrevista concedida a *O Mundo* (mais uma vez), que estivera no estrangeiro com o intuito de aprofundar as suas competências, assistindo a concertos em San Sebastián (provavelmente pela Orquestra Sinfónica de Madrid), entre os quais destacava uma execução da Nona

¹⁴⁵ «Concertos sinfónicos — Um apelo à orquestra portuguesa», *Pa* (14.III.1912): 2.

¹⁴⁶ «Teatro da República», *DN* (24.X.1912): 3; «Grande Orquestra Portuguesa», *EM* 88 (01.XI.1912): 6; «Noticiário», *AM* 334 (15.XI.1912): 202; «Teatros que abrem», *Rep* (24.X.1912): 3; «Teatros», *Cap* (23.X.1912): 2.

¹⁴⁷ Santos Vieira, «Vida artística», *Mun* (17.XI.1912): 3.

¹⁴⁸ Ver, p. ex., [anúncio], *DN* (04.XI.1912): 2; e ainda «Teatros», *DN* (04.XI.1912): 2.

Sinfonia de Beethoven com o concurso do Orfeão Donostiarra.¹⁴⁹ Para além do mais, o efectivo era agora alargado para 75 elementos (em determinadas obras, era ainda aumentado para os 87),¹⁵⁰ e os concertos, cujo início variou entre as 14h30 e as 14h45, decorreram com uma rigorosa regularidade semanal, tendo sido promovidos mais dez concertos extraordinários com a mesma frequência (exceptuando o período carnavalesco). A concepção da temporada não esquecia a variedade da programação e a introdução periódica de novas obras no repertório da orquestra, embora nesta fase estivesse ainda em causa música já ouvida em Lisboa, uma preocupação que desde o início é bem sintomática de uma irrenunciável orientação cosmopolita. Neste campo, refira-se ainda a manutenção da “festa artística” do maestro, cuja figura cedo foi envolvida num novo fenómeno de popularidade, e a introdução de evento equivalente, embora com menor impacto público, dedicado à orquestra (no contrato de Blanch, uma cláusula determinava essa oferta aos instrumentistas), bem como a inauguração da prática dos festivais temáticos, com a realização do primeiro Festival Wagneriano.¹⁵¹ Terminada a temporada, e após mais três concertos com Adelina Rosenstock e Viana da Mota, a Orquestra Sinfónica Portuguesa actuaria também no quadro das comemorações republicanas de Junho de 1913, com um concerto oferecido à comissão organizadora (25.V.1913) que incluía em destaque Viana da Mota e a *Sinfonia “À Pátria”*, ainda antes da colaboração do seu efectivo e do seu regente na estreia da *Sinfonia camoniana* [n.º 1] de Rui Coelho, ocorrida no âmbito das mesmas festividades.

Não restam dúvidas de que a paralisação da actividade operática de São Carlos, ainda antes do início desta época de 1912/13, foi uma das condições fundamentais que tornaram possível, com a libertação dos músicos para outro tipo de compromisso, que os concertos sinfónicos no República pudessem evoluir para um empreendimento mais consistente. Disso mesmo tinha noção a própria empresa de S. Luís de Braga, a qual, não deixando de recordar, certamente pela pena de Cardoso, «essa longa série de tentativas e de sacrifícios», que remontava ao tempo de Cossoul, «para que as séries regulares de concertos a grande orquestra passassem duma utopia à realidade»,¹⁵² vinha agora valer-se da situação, interessada também em acentuar o seu ascendente no meio teatral, com um apelo dirigido ao público: «Nesta época em que não há S. Carlos, todos os amadores de boa música se reúnem nas *matinées* do Teatro da República.»¹⁵³ Se na primeira temporada, 1911/12, a assistência parece ter sido

¹⁴⁹ Santos Vieira, «Vida artística», *Mun* (17.XI.1912): 3.

¹⁵⁰ «Orquestra Sinfónica Portuguesa», *DN* (14.III.1913): 5.

¹⁵¹ «Orquestra Portuguesa», *EM* 105 (08.III.1913): 77; H. de A., «Música», *Cap* (05.I.1913): 2.

¹⁵² «Concertos Blanch», *DN* (27.XI.1912): 4.

¹⁵³ «Concertos Blanch», *DN* (30.XI.1912): 2.

ainda bastante irregular,¹⁵⁴ na segunda temporada, 1912/13, há registo de que os concertos desde o início terão atraído um público numeroso e de que essa afluência tendeu a aumentar, a ponto de em duas *matinéés* consecutivas (o Festival Wagneriano e a “festa artística” do maestro) a sala ter estado completamente esgotada.¹⁵⁵ Pelo final desta temporada, a crítica mostrava-se certa de que o público lisboeta tinha definitivamente aderido aos concertos sinfónicos, mesmo apesar da sensível quebra que se verificava por altura da mudança de estação — vários cronistas dão nota desse afrouxamento, perante o apelo de outras práticas de lazer ao ar livre características da burguesia de então —, assinalando ainda o significativo sucesso económico que o empreendimento representava já para a empresa, para o que aponta também o facto de em certas ocasiões ter havido especulação com os preços dos bilhetes.¹⁵⁶ Ainda a propósito do primeiro concerto de Viana da Mota com orquestra, o crítico d’*O Mundo* salientava, para além da «*élite* de educação artística do nosso meio», a presença de muitas outras pessoas, «mau grado a rudeza de meios sociais e recursos monetários»,¹⁵⁷ o que constitui indício do cariz socialmente variado da composição do público, bem como da colocação em prática de um ideal de democraticidade que era uma das bandeiras do teatro desde o 5 de Outubro. Em causa estava uma forte adesão das camadas burguesas, uma faixa da sociedade que, já desde a década de 1890, no quadro do processo da sua ascensão e legitimação social, vinha denotando uma nova predisposição para a música instrumental e que agora passava a ter na instituição do concerto sinfónico público — num espaço surgido ele próprio para dar resposta à pressão exercida pela nova burguesia lisboeta — mais um apelo de *distinção*. A implementação dos concertos sinfónicos públicos em Lisboa vinha ainda ao encontro das reivindicações do movimento republicano relativamente à laicização do Estado, da sociedade, da cultura e das consciências, porquanto o evento concertístico se constituía, deliberadamente ou não — mas nitidamente em consonância com o significado simbólico do próprio teatro e a orientação político-ideológica revelada noutros campos da sua actividade —, enquanto mais um de novos rituais laicos, marcados por paradigmas do universo eclesiástico e militar, que vinham surgindo no sentido de limitar a influência política, cultural e simbólica

¹⁵⁴ J. N., «Teatro da República», *DN* (08.I.1912): 4; H. de A., «Música», *Cap* (07.I.1912): 2; «Arte», *Rep* (08.I.1912): 2; «Concertos», *AM* 314 (15.I.1912): 10-11; H. de A., «Música», *Cap* (25.II.1912): 2.

¹⁵⁵ H. de A., «Música», *Cap* (16.II.1913): 2; L. C., «Concertos», *AM* 341 (28.II.1913): 43; «Orquestra Portuguesa», *EM* 104 (01.III.1913): 69.

¹⁵⁶ «Orquestra Portuguesa», *EM* 98 (16.I.1913): 19-20; Humberto de Avelar, «Crónica musical», *Atl* 3 (15.I.1916): 285-289. Por exemplo, na véspera da “festa artística” de Pedro Blanch os bilhetes para a geral já estavam esgotados, e no dia do concerto os especuladores «fizeram um belo negócio», tendo a empresa vindo a público, por intermédio de Luís Cardoso, negar que tivesse algo a ver com o assunto. Ver «Empresas teatrais e contratadores de bilhetes», *Cap* (14.III.1913): 2.

¹⁵⁷ S. V., «Centenário de Liszt», *Mun* (10.XI.1911): 2.

do catolicismo, bem como de promover a geração de um consenso em torno das instituições e da mundividência republicana, proporcionando estes concertos, em regulares *matinées* dominicais que contavam com a presença assídua de representantes do regime, um tipo de vivência democrática e descristianizada (mas não inteiramente dessacralizada) que com esses desígnios se coadunava, na esteira, aliás, do imaginário que divisava na música sinfônica, desde o início da sua história, um veículo de emancipação e de aspiração utópica.¹⁵⁸

No que concerne à qualidade interpretativa, mesmo tendo em conta a parcialidade de uma crítica musical empenhada antes de mais na promoção do movimento sinfônico, é possível identificar, já nesta fase, uma divisão entre uma abordagem tendencialmente complacente, da parte de críticos identificados com o regime (Júlio Neuparth, Humberto de Avelar, Carlos de Melo, Santos Vieira), e outra mais abertamente censuradora, da parte de críticos próximos da ala conservadora (D. Luís da Cunha e Menezes, Alfredo Pinto (Sacavém), Carlos Stuart Torrie). Assim, entre os mais condescendentes, por exemplo, Melo considerava a propósito de um dos primeiros concertos que «os pequenos defeitos ou os raros desfalecimentos que a orquestra teve» foram causados «pelo escasso tempo dos ensaios e pela dificuldade excessiva das obras», bem como «pela má qualidade de muitos instrumentos», defendendo que só um subsídio oficial poderia permitir a renovação do instrumentário.¹⁵⁹ No mesmo sentido, Avelar afirmava que, para rivalizar com as orquestras estrangeiras, à portuguesa faltavam «instrumentos, apenas, [uma vez que] o nosso músico não tem meios para comprar violinos caros, e daí a falta de sonoridade do quarteto de corda, que nos fortíssimos se nota», acrescentando ainda que «se também se pudessem substituir os metais, cornetins, trompas e trombones por *trompettes*, trompas de mão e trombones de vara, nada deixaria a desejar a nossa orquestra». ¹⁶⁰ Durante toda a temporada 1912/13, o mesmo Avelar lamenta a qualidade inferior dos instrumentos de metal, bem como a «má qualidade dos instrumentos de corda, cujo som *sabe a madeira*»,¹⁶¹ elogiando porém as madeiras, «que continuam sendo o melhor naipe da orquestra». ¹⁶² Entre os mais incisivos na denúncia das lacunas da orquestra, por exemplo, Cunha e Menezes desaprovava, logo pelo final da temporada 1911/12, «a pouca preparação com que se aventura em sucessivas audições». ¹⁶³ No

¹⁵⁸ Ver Fernando CATROGA, *O republicanismo em Portugal — da formação ao 5 de Outubro de 1910*, 3.^a edição, Alfragide: Casa das Letras, 2010 [1991], pp. 201-233; NETO, «A questão religiosa...», pp. 129-136; CASTRO, «Quão musical...», pp. 216-19; Julian HORTON, «Introduction: understanding the symphony», in Julian HORTON (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 4-5.

¹⁵⁹ [C. de M.], «A orquestra portuguesa», *Pa* (10.I.1912): 1.

¹⁶⁰ H. de A., «Música», *Cap* (07.I.1912): 2.

¹⁶¹ H. de A., «Música», *Cap* (16.II.1913): 2. Itálico no original.

¹⁶² H. de A., «Música», *Cap* (22.XII.1912): 2.

¹⁶³ [L. C.], «Concertos», *AM* 319 (31.III.1912): 61.

mesmo sentido surgia Sacavém durante toda a temporada 1912/13, reprovando uma apresentação da Sinfonia n.º 8 de Beethoven, executada «sem colorido, sem delicadeza, terminando mal as frases»;¹⁶⁴ o programa de todo um concerto porque as execuções «foram demasiado débeis», em particular a da Sinfonia n.º 9 de Dvořák, prejudicada por «uma falta de equilíbrio bastante notável na corda e nos metais, e tendo estes, quase ao terminar a *sinfonia*, uma frase que foi de tal modo desafinada, que sentimos calafrios»;¹⁶⁵ a apresentação de uma Dança húngara de Brahms, «bem mal tocada, muito pior que da primeira vez», tendo o final sido «uma trapalhada que não passou despercebida a ninguém»;¹⁶⁶ uma apresentação da Sinfonia n.º 7 de Beethoven, «executada pela orquestra de uma maneira tão deficiente [que] chega a ser um *arrojo* dá-la a público dessa forma»;¹⁶⁷ uma execução da abertura de *Rienzi*, porque «os metais estão verdadeiramente impossíveis»;¹⁶⁸ ou ainda a apresentação de música de Wagner «quase sem ensaios, sem os artistas terem tido tempo de compreenderem os seus segredos, [o que] é sempre um *arrojo* que dá maus resultados».¹⁶⁹ Elaborando um ponto da situação em meados da temporada 1912/13, Cunha e Menezes apontava a necessidade de a orquestra investir mais tempo em ensaios e adquirir instrumentos modernos, com o apoio da empresa, e considerava até forçosa, em vários casos, a remodelação do seu efectivo,¹⁷⁰ sendo a orquestra constituída pelos melhores músicos disponíveis na cidade, empregados todos eles nos agrupamentos residentes de diversos teatros, animatógrafos e outros estabelecimentos,¹⁷¹ uma dispersão que, para Sacavém, justificava que a orquestra não fosse «um modelo de igualdade e equilíbrio».¹⁷²

Não obstante todas as carências qualitativas, o facto é que o sucesso do empreendimento muito rapidamente veio despertar o interesse empresarial de outras entidades. Por esta altura, como veremos noutra oportunidade, a música instrumental usufruía de uma crescente importância mercantil no circuito dos animatógrafos da capital, tendo-se destacado, a este nível, o caso do Salão da Trindade, o qual, explorado pelo empresário Leopoldo O'Donnell, se fazia anunciar como “Salão de Concertos e Animatógrafo”. No lançamento da temporada 1912/13, após trabalhos de remodelação, este espaço reforçava a

¹⁶⁴ Alfredo Pinto (Sacavém), «Teatro da República», *EA* 42 (20.XII.1912): 2.

¹⁶⁵ *Ibid.*: 2.

¹⁶⁶ A. P. S., «Teatro da República», *EA* 46 (30.I.1913): 2-3.

¹⁶⁷ A. P. S., «Teatro da República», *EA* 48 (20.II.1913): 2-3.

¹⁶⁸ *Ibid.*: 2-3.

¹⁶⁹ A. P. S., «Teatro da República», *EA* 46 (30.I.1913): 2-3.

¹⁷⁰ L. C., «Concertos», *AM* 339 (31.I.1913): 20.

¹⁷¹ Sadi, «A Grande Orquestra Portuguesa», *EM* 52 (23.I.1912): 5; J. N., «Teatro da Republica», *DN* (03.XII.1912): 5.

¹⁷² Alfredo Pinto (Sacavém), «Teatro da República», *EA* 41 (10.XII.1912): 7-8.

sua componente musical, apostando, para além do habitual sexteto, numa pequena orquestra de 12 elementos que actuava nas *soirées* de 4.^a-feira e Sábado.¹⁷³ Pouco depois, justificando-se com o manifesto gosto do público por estes eventos, a empresa viria a inaugurar uma série de concertos pelo seu sexteto, na *matinée* de 6.^a-feira, cuja programação consistia em duas partes de números instrumentais enquadrando uma parte central dedicada à projecção de fitas.¹⁷⁴ Em breve o Trindade passaria a oferecer quatro concertos semanais, nas *soirées* de 3.^a, 4.^a, 6.^a e Sábado, em que actuavam alternadamente o sexteto e o duplo-sexteto.¹⁷⁵ A influência do modelo dos concertos sinfónicos em curso estava bem patente na programação praticada (que chegou a incluir excertos das Sinfonias n.ºs 5 e 7 de Beethoven), e na sessão de 3 de Março este salão chegou até a exhibir uma fita intitulada *Assistência do Teatro da República na festa do maestro Blanch*, com imagens do maestro e do numeroso público que a 23 de Fevereiro assistira à sua “festa artística”.¹⁷⁶ Foi logo no dia seguinte que a empresa anunciou a inauguração de uma série de concertos, nas *matinéas* de Domingo, por uma orquestra de cordas de 30 elementos dirigida por José Henrique dos Santos, salientando, em claro desafio à orientação daquele teatro, a modicidade dos preços, o público alargado a que se destinavam e a centralidade conferida à música de compositores portugueses.¹⁷⁷ De facto, os Concertos Blanch eram desde o seu início alvo de críticas na imprensa, provenientes em particular de um determinado sector, devido à quase ausência de música portuguesa.¹⁷⁸ A questão adquiriu especial monta no final dessa mesma temporada 1912/13, quando a estreia do Poema sinfónico [n.º 1] de João Arroio, escrito propositadamente para esses concertos, foi cancelada, por motivos não esclarecidos, já depois de iniciados os ensaios¹⁷⁹ — no seu lugar sucederia a estreia dos *Paraísos artificiais*, do jovem Luís de Freitas Branco. E foi justamente esse ponto que a empresa do Trindade pretendeu capitalizar a seu favor, como também revela a entrevista então concedida por O'Donnell ao diário *A Capital*: realizados três concertos com a orquestra de cordas, e numa altura em que alguns músicos, com José Henrique dos Santos à

¹⁷³ «Animatógrafos», *DN* (20.VIII.1912): 2; [anúncio], *DN* (14.XII.1912): 3; «O concerto de ontem no Salão da Trindade», *DN* (15.XII.1912): 3; [anúncio], *DN* (16.XII.1912): 3.

¹⁷⁴ [anúncio], *DN* (16.XII.1912): 3; «Animatógrafos», *DN* (23.XII.1912): 5; «Animatógrafos», *DN* (27.XII.1912): 4. Dos programas constam excertos de Cherubini, Rossini, Beethoven, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Tchaikovski, Bizet, Gounod, Thomas, Massenet, Saint-Saëns, Lecoq e Puccini.

¹⁷⁵ «Animatógrafos», *DN* (10.II.1913): 3.

¹⁷⁶ «Animatógrafos», *DN* (03.III.1913): 2. Vídeo disponível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4764&type=Video>. Último acesso a 31 de Julho de 2023.

¹⁷⁷ «Salão da Trindade», *DN* (04.III.1913): 2; «Noticiário», *AM* 342 (15.III.1913): 58.

¹⁷⁸ «Orquestra portuguesa», *DN* (28.II.1912): 1; A. E. da Costa Ferreira, «Orquestra Portuguesa», *EM* 96 (01.I.1913): 5; Alfredo Pinto (Sacavém), «Teatro da República», *EA* 44 (10.I.1913): 2-3; Alfredo Pinto (Sacavém), «Questões de arte», *DN* (08.II.1913): 3; Stuart Torrie, «Música», *Rep* (03.III.1913): 3.

¹⁷⁹ «Poema sinfónico», *DN* (02.II.1913): 4; A. P. S., «Teatro da República», *EA* 50 (10.III.1913): 2; «Salão da Trindade», *EM* 109 (08.IV.1913): 107; «Noticiário», *AM* 342 (15.III.1913): 58; «Concertos», *AM* 344 (15.IV.1913): 75-76.

cabeça, abandonavam a orquestra do República, queixando-se do procedimento de Blanch numa pendência relativa a pagamentos devidos, o agrupamento foi transformado numa orquestra sinfónica, composta por 70 elementos, que ainda levou a cabo dois concertos, no término dessa temporada, colocando em destaque aquela obra de Arroio.¹⁸⁰ A iniciativa do Salão da Trindade não sobreviveu, mas esta não seria a sua última investida neste campo, num contexto em que Lisboa assistia a um incremento do interesse pelos concertos sinfónicos. Entre os vários empreendimentos surgidos, apenas um, porém, logrará afirmar-se com uma actividade regular e bem-sucedida, que se estenderá pela década seguinte em paralelo com a da Orquestra Sinfónica Portuguesa.

¹⁸⁰ «No Salão da Trindade», *Cap* (08.III.1913): 2; «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *BACMP* (Jan.-Abr.1913): 215; «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *BACMP* (Jan.-Abr.1913): 216; «Música», *Cap* (07.III.1913): 2; «O Poema Sinfónico de João Arroio», *DN* (28.III.1913): 2; «João Arroio», *DN* (05.IV.1913): 5; J. N., «Salão da Trindade», *DN* (06.IV.1913): 2; J. N., «Salão da Trindade», *DN* (14.IV.1913): 3. Ver programas no Anexo J, pp. 184-185.

CAPÍTULO II

O florescimento dos concertos sinfónicos nos anos 10

No início da década de 1910, pouco após a mudança revolucionária de regime, Lisboa assistiu ao estabelecimento das temporadas da Orquestra Sinfónica Portuguesa, sob a direcção de Pedro Blanch, no recém-rebaptizado Teatro da República. Com isso, essa importante instituição teatral alargava decididamente ao campo musical a posição de destaque de que usufruía, a qual não era imune à luta política e ideológica que por essa altura se impunha também no campo cultural — um fenómeno cujos primeiros indícios se tinham tornado patentes na discórdia que cedo se gerou em torno da situação do teatro lírico. O êxito que o novo empreendimento obteve depressa animou outros a avançar com iniciativas análogas. É justamente esse fenómeno de florescimento do interesse pelos concertos sinfónicos, sem precedentes em Lisboa, que o Capítulo II explora, abordando o surgimento de uma série paralela e a polarização que se criou com a já existente — uma relação que se entende no contexto do regime concorrencial vigente e no quadro das controvérsias políticas e ideológicas do momento —, bem como o impacto que o modelo dos concertos públicos exerceu sobre outras práticas e iniciativas registadas na capital e em centros urbanos um pouco por todo o país.

II.1. Os concertos sinfónicos do Teatro Politeama

Na viragem para os anos 10, uma das instituições que mais interesse revelara pelo estabelecimento de uma vida de concertos sinfónicos em Lisboa fora a Associação de Classe dos Músicos Portugueses. Fundada a 7 de Março de 1909,¹ motivada pela necessidade de defesa dos interesses profissionais e do estatuto social dos músicos portugueses numa época em que a profissão musical colhia os efeitos da proliferação da indústria do entretenimento, a

¹ A instituição foi criada a partir dos escombros da anterior Associação dos Professores de Música de Lisboa, dissolvida a 18 de Agosto de 1904. Ver Júlio Taborda, «Montepio Filarmónico», *AM* 143 (15.XII.1904): 291-292; e José Henrique dos SANTOS, *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico*, Lisboa: Tipografia Universal, 1917, pp. 1 e 28.

Associação procurava contrariar a hegemonia dos empresários com uma postura de cariz corporativista, proteccionista e monopolista, reivindicando nomeadamente o estabelecimento de tabelas de pagamentos mínimos para serviços musicais em todo o tipo de eventos públicos, a regulação de horários, duração e vencimento dos ensaios, a introdução de contratos colectivos de trabalho, a obrigatoriedade de filiação e a rejeição de estrangeiros, prestando ainda auxílio aos associados em situação de greve, desemprego, doença, invalidez ou velhice — todo um conjunto de aspectos em que vinha afinal dar continuidade a uma longa história de associativismo musical em Portugal, a qual remontava ao século XVII e conhecera vários momentos marcantes durante o século XIX.² Entre os seus principais intuitos incluía-se, de facto, na esteira das suas antecessoras, a implantação de uma tradição de concertos sinfónicos em Portugal, como aliás está bem explícito num dos primeiros relatórios da Direcção: pretendia-se «a realização de um pensamento, há tanto tempo sonhado, o do ressurgimento dos concertos clássicos, que foram a maior coroa de glória da nossa classe, quando sob a direcção de mestres valorosos, como Barbieri, Colonne e Rudorff».³ Logo a 25 de Julho de 1909 era organizado, no Salão do Conservatório, um primeiro concerto em favor do cofre da Associação, com um programa composto exclusivamente por música de compositores portugueses, sob a direcção de Luís Filgueiras.⁴ Mais tarde, em Novembro de 1911, induzido pelo sucesso dos concertos de Viana da Mota com orquestra, Álvaro Santos, um dos membros da Direcção, incitou Blanch a organizar uma série de concertos sinfónicos com o concurso dos associados, pela utilidade que isso teria para a classe, mas nessa ocasião o empreendimento acabaria por avançar por conta de Blanch e da empresa do República.⁵ Pelo final da primeira curta série de concertos, em Janeiro de 1912, a questão voltava a ser levantada pela Comissão Revisora de Contas, que emitiu parecer congratulando-se com a recente participação de muitos associados nos concertos sinfónicos e fazendo notar à Direcção que «os referidos concertos deveriam ter continuação, mas impulsionados, realizados mesmo, pela nossa associação, o que lhe está nitidamente indicado no n.º 3 do art. 4.º dos estatutos».⁶

² Ver Luís M. SANTOS, *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 72-84; Manuel Deniz SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*, Tese de Doutoramento, Université Paris 8, 2005, pp. 228-237. Há registo de que no início do novo regime surgiu outra instituição com objectivos análogos, a Liga Musical Portuguesa, que não parece ter passado das primeiras reuniões. Ver «Liga Musical Portuguesa», *DN* (07.IV.1912): 4; «Liga Musical Portuguesa», *DN* (21.IV.1912): 5.

³ «Relatório da Direcção, referente às gerências de 1909-1910», *BACMP* 1 (Jan.-Jun. 1911): 7.

⁴ «Noticiário», *AM* 253 (30.VI.1909): 187; «Noticiário», *AM* 254 (15.VII.1909): 196; «Concertos», *AM* 255 (31.VII.1909): 204-205. Ver programa no Anexo C, p. 23.

⁵ «Assumptos associativos», *BACMP* 3 (Nov.1911-Jan.1912): 84-87.

⁶ «Parecer da Comissão Revisora de Contas», *BACMP* 3 (Nov.1911-Jan.1912): 74-76.

Esse desiderato não viria a ser concretizado no imediato, e no final dessa temporada foi após o término dos concertos no República que a Associação voltou a realizar, nesse mesmo teatro, o concerto em benefício do seu cofre.

Mas em breve a Associação renovaria os seus esforços nesse sentido. Para Junho de 1913 foi anunciado um grande concerto sinfónico no Teatro da Trindade, por uma orquestra constituída por mais de 100 associados e com um programa composto exclusivamente de música portuguesa, salientando os respectivos anúncios, já nesta altura, a *Rapsódia eslava* do jovem David de Sousa.⁷ Não obstante os esforços desenvolvidos pelo seu principal promotor, Júlio Cardona, que em Janeiro havia sido reconduzido na presidência da Direcção, esse concerto acabaria por não ter lugar no âmbito dessas comemorações republicanas, aparentemente devido aos compromissos que os músicos tinham por essa altura.⁸ O mesmo concerto seria novamente anunciado para 19 de Outubro, agora no Teatro Nacional Almeida Garrett, dele constando apenas música portuguesa dirigida pelos respectivos autores (Flaviano Rodrigues, Manuel Tavares, Joaquim Fernandes Fão, Venceslau Pinto, David de Sousa, José Henrique dos Santos e Filipe da Silva),⁹ um evento que a Associação promovia não apenas em benefício do seu cofre, mas também «com o fim especial de dar cumprimento às disposições do artigo 4.º dos seus estatutos».¹⁰ Vários críticos testemunharam, por um lado, a fraca adesão do público — a iniciativa dos músicos profissionais continuava a não ser suficientemente apelativa —,¹¹ e, por outro, a excelente impressão deixada por David de Sousa, tanto pela obra apresentada (a *Rapsódia eslava*) como pela sua prestação enquanto maestro.¹² Com entusiasmo evidente, sobre ele afirmava Ernesto Vieira: «Cabeça de Liszt bronzeado, coroando uma figura correcta e aprumada, olhar de Guarany e gesto de general em campo de batalha, David de Sousa poderá facilmente tornar-se o director ideal que nos faltava, nascido no nosso país».¹³

Natural da Figueira da Foz, David de Sousa (1880-1918) estabeleceu-se em Lisboa ainda na infância, iniciando os seus estudos musicais na escola de música da Sé e passando, pouco depois, para o Conservatório, onde estudou violoncelo com Eduardo Wagner e João da

⁷ «Festas da cidade», *DN* (05.VI.1913): 1; «Grande concerto de obras portuguesas», *EM* 116 (01.VI.1913): 162; «O festival dos Músicos Portugueses», *EM* 117 (08.VI.1913): 172-173; «O festival dos músicos», *Cap* (31.V.1913): 1; «Arte Musical — A “Rapsódia eslava”», *Cap* (24.V.1913): 1.

⁸ «O Concerto dos Músicos Portugueses», *EM* 118 (16.VI.1913): 182.

⁹ «Música», *DN* (20.IX.1913): 3; «Concerto», *EM* 131 (23.IX.1913): 285-286; «Grande concerto [...]», *DN* (17.X.1913): 3; «Grande concerto sinfónico», *DN* (19.X.1913): 4.

¹⁰ «Música», *Cap* (16.X.1913): 2.

¹¹ Ver, p. ex., Justus, «Concerto sinfónico de música portuguesa», *EA* 68 (30.X.1913): 3-4.

¹² «Música», *Rep* (19.X.1913): 2; «Teatro Nacional», *DN* (20.X.1913): 3; «Música», *Séc* (20.X.1913): 2; «Música», *Cap* (19.X.1913): 2; Alfredo Pinto (Sacavém), «Concerto», *Oci* 1254 (30.X.1913): 337.

¹³ Ernesto Vieira, «Associação dos Músicos Portugueses — O seu concerto», *EM* 135 (23.X.1913): 314.

Cunha e Silva.¹⁴ Ainda enquanto estudante, em 1902 e 1903, colaborou como docente com instituições efémeras de ensino musical como a escola de música do Real Instituto de Lisboa e a Escola Nacional de Música. A partir do ano lectivo 1904/05, teve a oportunidade de aprofundar os seus estudos no Conservatório de Leipzig, enquanto bolseiro do Estado (a par do pianista Hernâni Torres), instituição em que foi discípulo do violoncelista Julius Klengel (e condiscípulo de Guilhermina Suggia), estudando ainda teoria musical e composição com Stephan Krehl, Paul Klengel e Max Reger, bem como direcção de orquestra com Arthur Nikisch.¹⁵ Distinguido com primeiros prémios em todas as classes, concluiu a sua formação nessa instituição em 1907/08,¹⁶ estabelecendo-se então em Londres e dando início a uma breve carreira internacional, como violoncelista e maestro, que se prolongaria durante as cinco temporadas seguintes. O seu percurso, regularmente acompanhado pelas secções de notícias d'*A Arte Musical* e do *Eco Musical*, periódicos com os quais colaborou, incluiu apresentações em diversas cidades inglesas, tais como Gloucester, Harrogate, Cheltenham, Bridlington, Hull e Leeds, bem como duas *tournées* anuais pela Rússia Imperial, onde actuou com orquestras sinfónicas em Moscovo (nomeadamente com a orquestra dos concertos históricos), Odessa, Rostov, Kiev e Ekaterinoslav.¹⁷ David de Sousa era, assim — depois de Francisco de Lacerda, então estabelecido em França —, o segundo músico português a lograr iniciar uma carreira internacional como director de orquestra. Em carta a Lambertini, o jovem maestro revelava a sua ambição nesse sentido: «Desejo fazer nome e tenho esperanças (se o engenho e a arte me ajudarem) que chegarei onde sonho chegar [...]»¹⁸ Entre os seus objectivos contava-se igualmente a afirmação como director de orquestra no seu país, intenção que logo em 1910 manifestou também a Lambertini, quando junto deste averiguou a possibilidade de, através da sua Sociedade de Música de Câmara, organizar concertos sinfónicos em Lisboa que fossem dirigidos por si.¹⁹ A oportunidade para concretizar esse

¹⁴ «David de Sousa», *DN* (28.XI.1913): 4.

¹⁵ «Noticiário», *AM* 139 (15.X.1904): 245; «Noticiário», *AM* 144 (31.XII.1904): 306; «Maestro David de Sousa», *DN* (15.V.1913): 2; «David de Sousa», *DN* (28.XI.1913): 4.

¹⁶ «Noticiário», *AM* 235 (30.IX.1908): 179.

¹⁷ Carta de D. de Sousa a M. Lambertini, [Londres] 16.V.1910. MM/ML cx. 5; «Noticiário», *AM* 283 (30.IX.1910): 200; «Maestro David de Sousa», *DN* (15.V.1913): 2; «David de Sousa», *DN* (28.XI.1913): 4; «Concertos sinfónicos no Politeama», *Mun* (04.XII.1913): 2; «Concertos sinfónicos», *Cap* (05.XII.1913): 2; Ayram, «Música», *Cap* (29.I.1917): 3.

¹⁸ Carta de D. de Sousa a M. Lambertini, [Londres] 16.V.1910. MM/ML cx. 5.

¹⁹ Nessa missiva lê-se: «Poderia V. Ex.^a realizar um ou mais concertos de orquestra em que eu dirigisse? [§] Tenho uma grande saudade da Pátria, mas como pelo meu contrato me não é permitido tomar parte como cellista em qualquer concerto que não seja vindo da parte do meu agente (aliás tenho que lhe dar 50%), lembrei ir a Portugal e apresentar-me como director de orquestra, mas sem a protecção de alguém como V. Ex.^a ser-me-á impossível realizar o meu intento. Não poderia a gentil *Sociedade de Música de Câmara* apresentar um artista português que tem honrado o País no estrangeiro?» Carta de D. de Sousa a M. Lambertini, [Londres] 29.III.1910. MM/ML cx. 5.

desejo surgiria já no final da temporada de 1912/13: *A Capital*, em particular, dá então conta da sua vontade de se apresentar como maestro e compositor em Lisboa, nomeadamente no evento que a Associação acabaria por adiar para o início da temporada seguinte.²⁰ E foi após uma última digressão em que actuou como instrumentista e regente em cidades inglesas e russas, nesse Verão, que David de Sousa se estabeleceu definitivamente em Lisboa para o início da temporada 1913/14.²¹

Por esta altura, a Associação estava decidida a concretizar a sua aspiração de contribuir para o desenvolvimento de uma vida de concertos sinfónicos. Ainda nesse Verão, a sua filial do Porto (fundada em 1912), indo ao encontro das pretensões da nova Sociedade de Concertos Sinfónicos Portuense, liderada por Raimundo de Macedo, avançava com a organização de uma orquestra sinfónica, que nos anos seguintes se apresentaria em séries regulares de concertos, no Salão-Jardim da Trindade, sob a direcção do mesmo Macedo, também ele recém-formado em Leipzig.²² Entretanto, em Lisboa, ainda antes do concerto de 19 de Outubro, David de Sousa era proclamado director da série de concertos sinfónicos que a Associação previa iniciar em Novembro. Note-se, neste ponto, o apoio que desde logo o jovem maestro colheu, por intervenção de Stuart Torrie, crítico do órgão evolucionista *República*, da parte de João Arroio, antigo deputado e ministro da Monarquia, que lhe prometeu «as suas composições e toda a sua valiosa protecção para o bom êxito da iniciativa da Associação dos Músicos, que tão acertadamente escolheu o snr. David de Sousa para a levar a cabo».²³ Os encómios com que foi recebido levaram o maestro a remeter para a imprensa uma carta aberta de agradecimento, dirigida em especial aos músicos, em que se mostrava seguro de que «a vossa cooperação leal e valiosíssima fará da Orquestra Portuguesa a instituição mais própria para levantar a nossa arte ao nível das nações mais civilizadas [...]».²⁴ No entanto, entraves antigos estariam a impossibilitar a materialização da iniciativa, e logo um dos dirigentes da Associação, Álvaro Santos, em carta remetida para *A Capital*, veio a público asseverar que «não houve intuito de fazer um concurso de competências para escolher regente para os concertos que a Associação dos Músicos Portugueses tem em projecto dar durante a estação do Inverno», esclarecendo ainda que «não pode a Associação realizar tal empreendimento, visto quase todos os elementos imprescindíveis para esse género

²⁰ «Arte Musical — A “Rapsódia eslava”», *Cap* (24.V.1913): 1.

²¹ «Música», *Cap* (02.IX.1913): 1; «David de Sousa», *EM* 129 (08.IX.1913): 270; «Música», *Cap* (20.IX.1913): 3; «Concerto», *EM* 132 (01.X.1913): 290; «Música», *Cap* (09.X.1913): 2.

²² «Orquestra sinfónica do Porto», *DN* (09.VIII.1913): 4.

²³ «Música», *Rep* (19.X.1913): 2; S. T., «A consagração de um artista», *Rep* (16.III.1914): 3.

²⁴ «Música», *DN* (21.X.1913): 2; «Aos músicos portugueses», *EM* 135 (23.X.1913): 315; «Música», *Rep* (21.X.1913): 3.

de música terem de há muito compromissos que têm de honrar».²⁵ E foi então que surgiu em cena o Teatro Politeama, que se encontrava prestes a abrir portas. De facto, há notícia de que o seu empresário, o também “brasileiro” Luís Pereira, marcou presença no concerto realizado em Outubro no Teatro Nacional, e foi após assistir ao êxito de David de Sousa que decidiu convidar o jovem maestro para formar e dirigir uma orquestra sinfónica no seu novo teatro.²⁶ Em entrevista ao *Diário de Notícias*, o próprio David de Sousa revelava que esse empresário, constando-lhe o seu desejo de contribuir para a vida musical portuguesa, «pôs-se amavelmente ao meu dispor para que alguns concertos ali se realizassem com uma orquestra sinfónica».²⁷ Até o *Eco Musical*, órgão tão próximo da Associação, publicava por esta altura um artigo elogioso para com o empresário, referindo que «a Luís Pereira se deve a realização dos concertos sinfónicos, dirigidos por David de Sousa».²⁸

Durante esta primeira temporada, 1913/14, e tal como previa a iniciativa gorada da Associação, o agrupamento ainda chegou a ostentar a designação “Orquestra Portuguesa”, como se observa nos materiais publicitários da empresa e nos programas de sala,²⁹ mas nas temporadas subsequentes o critério não seria mantido. Os concertos iniciavam-se às 14h ou às 15h, mas a partir de 1914/15 foram fixados nas 15h, excepto na temporada 1916/17, em que alguns começaram às 14h30. O efectivo da orquestra era inteiramente constituído por membros da Associação, transitando uma parte significativa da Orquestra Sinfónica Portuguesa,³⁰ e durante esta temporada variou entre os 75 e os 85 elementos, acabando por se fixar nos 91, enquanto nas quatro seguintes se cifrou nos 80 a 85, aumentado por vezes para os 100 ou 105. Já o lugar de concertino foi inicialmente assumido por António Tomás de Lima, e depois sucessivamente por Luís Barbosa, Tomás de Lima, Barbosa e Francisco Benetó.³¹ A relação privilegiada que esta orquestra tinha com a Associação, e que se manteria durante vários anos, estava bem patente não só no fornecimento de músicos profissionais, como também no facto de o concerto anual em benefício do cofre associativo passar a ser sistematicamente realizado no âmbito da temporada sinfónica do Politeama, após a “festa artística” do maestro. Para além disso, David de Sousa recorria ao núcleo de partituras à

²⁵ «Música», *Cap* (22.X.1913): 2.

²⁶ «Vida artística», *Séc* (04.XII.1915): 2; «Bastidores... do teatro», *Cap* (02.III.1912), p. 1.

²⁷ «David de Sousa», *DN* (28.XI.1913): 4.

²⁸ «Luís António Pereira», *EM* 141 (08.XII.1913): 366. Várias outras fontes coevas vão no mesmo sentido: ver, p. ex., S. T., «Música», *Rep* (23.XI.1913): 3; «Música», *Séc* (08.XII.1913): 2; «No Teatro Politeama», *Cap* (07.XII.1913): 1.

²⁹ Ver [coleção de programas de concertos]. BNP/EV.

³⁰ Humberto de Avelar, «Crónica musical», *Atl* 3 (15.I.1916): 288; Alfredo Pinto (Sacavém), «Concertos», *EA* 72 (10.XII.1913): 7.

³¹ «Música», *DN* (22.XII.1913): 3; Stuart Torrie, «Música», *Rep* (23.XI.1914): 2; L. T., «Música», *DN* (27.XII.1915): 3; «Música», *DN* (20.XI.1916): 2; «Orquestra sinfónica do Politeama», *DN* (21.XI.1917): 2.

guarda do Montepio Filarmónico, que havia sido usado, por exemplo, pela antiga Orquestra 24 de Junho.³² Porém, a relação dos músicos com a empresa do teatro seria bastante problemática, havendo vários indícios de quezílias motivadas pelas condições laborais em causa (horas de trabalho, remunerações, inexistência de contratos, pagamentos à semana, coação e represálias) — um tema que envolve questões mais alargadas ao nível da história social e do trabalho, aguardando ainda investigação aprofundada.³³ Não obstante os problemas de bastidores, o empreendimento prosperava. Se a temporada inaugural foi ainda constituída por uma longa série de 22 concertos avulsos,³⁴ no lançamento da seguinte foi já previsto um período para venda de assinaturas para uma série de dez concertos, aos quais se seguiriam mais nove extraordinários. Mas a terceira temporada, 1915/16, esteve em risco de não se realizar por causa de divergências entre o maestro e o empresário — David de Sousa exigia melhores condições de trabalho e mostrou-se indisponível para actuar por menos de 100\$000 por cada concerto —, chegando mesmo a ser anunciada a sua substituição por Venceslau Pinto (que, para além de oboísta na orquestra, era há vários anos maestro assistente de Luís Filgueiras no Teatro da Trindade).³⁵ Há também indícios de que, pela mesma altura, o empresário tentava aliciar Francisco de Lacerda, então radicado nos Açores, para dirigir os concertos do Politeama, sozinho ou em alternância com David de Sousa, mas a actividade da orquestra acabaria mesmo por ser reatada sob a direcção deste.³⁶ No início da quarta temporada, 1916/17, a empresa apresentava-se reforçada com a coligação com os empresários do vizinho Salão Olímpia, Leopoldo O'Donnell e Petra Viana, espaço no qual, para além das projecções de cinema, se realizavam concertos instrumentais.³⁷ Nessa ocasião, David de Sousa chegou a estar envolvido com outro animatógrafo, o Salão da Trindade, colaborando na criação da sua nova orquestra, mas rapidamente acabaria por se desligar do projecto, mantendo-se apenas no Politeama,³⁸ que nessa temporada, tal como na seguinte, voltou a cumprir dez concertos de assinatura, para além de vários outros extraordinários.

A empresa de Luís Pereira investiu manifestamente, desde o início, na promoção dos seus “Concertos David de Sousa”, incluindo-os na estratégia publicitária que diariamente

³² «Notas soltas», *EM* 183 (01.XI.1914): 324-325.

³³ Ver Manuel Deniz SILVA, «Are Musicians “Ordinary Workers”? Labor Organization and the Question of “Artistic Value” in the First Years of the Portuguese Musicians’ Class Association: 1909-1913», *Popular Music and Society*, XL/5, 2017, pp. 518-538.

³⁴ Na temporada 1913/14 não houve assinaturas. Ver S., «Concertos», *EA* 74 (30.XII.1913): 8.

³⁵ Carta de D. de Sousa a L. Pereira, [Figueira da Foz] ???.191?. MMSR/DS. «Notas Soltas», *EM* 234 (23.XI.1915): 357; «Noticiário», *AM* 407 (30.XI.1915): 199.

³⁶ Carta de L. Pereira a F. de Lacerda, 10.XII.1915. MAH/FL 751. «Música», *DN* (06.XII.1915): 3; «Concertos», *AM* 408 (15.XII.1915): 211.

³⁷ «Teatro Politeama», *DN* (19.X.1916): 4.

³⁸ «Salão da Trindade», *DN* (24.X.1916): 4; «Música», *Séc* (17.XI.1916): 2.

desenvolvia na imprensa, com toda uma variedade de anúncios e textos publicitários focados no evento concertístico — sendo o maestro, mais uma vez, particularmente favorecido por essa exposição mediática. Contudo, de acordo com diversos testemunhos, a adesão do público não parece ter sido fácil nem imediata, tendo até constado que, não fosse a persistência do empresário, a iniciativa decerto teria caído logo após os primeiros concertos.³⁹ Essa afluência terá aumentado gradualmente ainda durante esta primeira temporada — um sucesso crescente que parece associado também ao impacto da figura de David de Sousa junto do público —, e em pouco tempo, a partir do final de Janeiro, já a crítica notava as sucessivas casas cheias, tanto que a propósito do 12.º concerto Tomás Borba comentava que «o público habituou-se de tal modo a ir para ali, para o Politeama, passar as tardes dos Domingos, que as enchentes são certas agora».⁴⁰ A intensidade da adesão parece ter-se mantido nas temporadas seguintes, tirando a típica diminuição que se verificava por altura da mudança de estação, havendo até várias referências a concertos completamente esgotados. Ao nível da programação, esta série de concertos destacava-se pelo espaço concedido a compositores e solistas portugueses, o que decorria, em parte, da importante ligação com a Associação, mas essa orientação, que marcou substancialmente a primeira temporada, desvaneceu-se nas seguintes em favor de repertório internacional, sendo ainda de notar, a partir de 1915/16, a introdução da prática dos festivais temáticos. Quanto à figura do regente, é certo que a notoriedade de David de Sousa ascendeu muito rapidamente, e logo no termo da temporada inaugural uma comissão de admiradores lhe dedicou uma sessão solene em que uma lápide com o seu nome gravado foi colocada no *foyer* do teatro, um entre outros eventos que se realizaram nas temporadas subsequentes em sua homenagem.⁴¹ Mesmo após a sua morte prematura em Outubro de 1918, no contexto da epidemia de gripe pneumónica, a sua memória será anualmente evocada, durante algum tempo, no âmbito da actividade da orquestra que continuará a actuar no Teatro Politeama.

II.2. Entre a concorrência empresarial e as controvérsias políticas

Não foi sem polémica que se deu o aparecimento de uma nova orquestra sinfónica em Lisboa. De facto, há indícios de que, na preparação da nova temporada, não foi pacífica a

³⁹ Um cronista afirmaria que «se não fosse a persistência de Luís Pereira, aquilo tinha acabado logo». Ver R. C., «Música», *DN* (10.XI.1924): 3; e ainda «2.º Concerto Sinfónico no “Politeama”», *DN* (13.XII.1913): 5; «No Politeama», *AM* 360 (15.XII.1913): 243-245; Justus, «Concertos», *EA* 72 (10.XII.1913): 7-8.

⁴⁰ [T. B.], «Música», *DN* (09.II.1914): 4.

⁴¹ «Homenagem ao maestro David de Sousa», *DN* (07.IV.1914): 4; «Os nossos artistas — Em honra de David de Sousa [...]», *Rep* (07.IV.1914): 2; «No Politeama», *Cap* (06.IV.1914): 2.

constituição dos efectivos das orquestras dirigidas por Pedro Blanch e David de Sousa — um cronista refere a «mesquinhíssima intrigalhada que em volta da organização desses dois grupos até aos últimos momentos fervilhava»⁴² —, acabando o agrupamento de Blanch fortemente afectado por uma debandada de muitos dos seus principais instrumentistas, por causa da ligação que estes tinham com a Associação de Classe, que estava envolvida com o novo empreendimento.⁴³ Reconstruída, a Orquestra Sinfónica Portuguesa continuaria, ainda assim, a desenvolver a sua actividade, contando sempre com o importante apoio da empresa do Teatro da República. No lançamento da temporada 1913/14, o maestro espanhol revelava, em entrevistas concedidas aos diários *O Mundo* e *O Século*, ter investido nesse Verão no aprofundamento das suas competências, realizando uma «peregrinação artística» que incluía paragens em Madrid e San Sebastián, onde assistiu a concertos da Orquestra Sinfónica de Madrid dirigidos por Arbós, e ainda em Paris, onde assistiu a ensaios e concertos de Lassalle, que também lhe apresentou Pierné, Messager e Humperdinck. Para além de outras paragens em Bruxelas e Zurique, mostrava-se particularmente impressionado com os concertos a que assistira na Alemanha, nomeadamente em Berlim, sob a direcção de Weingartner e Nikisch, e em Munique, sob a direcção de Löwe (a integral das sinfonias de Beethoven) e Bruno Walter (a integral da tetralogia de Wagner), salientando o muito que aprendeu com a assistência aos ensaios dos dois últimos.⁴⁴ Esta viagem de estudo, que Blanch voltaria a fazer na preparação da temporada 1916/17 (mas aparentemente sem a mesma extensão),⁴⁵ teria reflexos imediatos na introdução de novo repertório nos seus concertos, cuja programação continua marcada por uma orientação cosmopolita.

Na nova época de 1913/14, bem como nas seguintes, eram oferecidos dez concertos de assinatura e vários outros extraordinários, realizados invariavelmente às 15h de Domingo por um efectivo que aparentemente estabilizou nos 85 elementos, e no qual pontificava como concertino, desde o início, Júlio Caggiani, substituído a partir de 1916/17 por Ivo da Cunha e Silva.⁴⁶ Destruído completamente por um incêndio na madrugada de 13 de Setembro de 1914 — não faltou quem dissesse ter-se tratado de um castigo da Providência pela ingratidão do empresário em relação à Casa Real —,⁴⁷ o Teatro da República viu toda a sua actividade dramática e musical ser transferida para o Teatro de São Carlos, com a anuência do Ministério

⁴² Justus, «Concertos», *EA* 72 (10.XII.1913): 7-8.

⁴³ «Noticiário», *AM* 357 (31.X.1913): 222; A. P. S., «Concertos», *EA* 72 (10.XII.1913): 7; H. de Avelar, «Crónica musical», *Atl* 3 (15.I.1916): 288.

⁴⁴ Santos Vieira, «Os Domingos de arte», *Mun* (05.XI.1913) 3; «Vida musical», *Séc* (05.XI.1913): 2.

⁴⁵ «Teatro República», *DN* (12.X.1916): 3.

⁴⁶ Contra Ponto, «Música», *Van* (27.XI.1916): 2.

⁴⁷ Eduardo de NORONHA, *Reminiscências do tablado*, Lisboa: Guimarães & C.^a, 1927, p. 103.

da Instrução e dos empresários espanhóis que ainda detinham a sua exploração.⁴⁸ É lá que a Orquestra Sinfónica Portuguesa realiza toda a temporada 1914/15 e o início da seguinte, regressando já em meados de Janeiro de 1916 a um Teatro da República reconstruído de acordo com a traça original, mas incluindo alguns melhoramentos acústicos pensados especificamente para os concertos sinfónicos, o que vem corroborar o empenho do empresário em promover a sua atracção.⁴⁹ Nesse sentido aponta também o facto de por esta altura a empresa ter investido continuamente na melhoria qualitativa da própria orquestra: no início da temporada 1914/15, esta passava a contar com um conjunto de novos instrumentos adquiridos na Alemanha e fornecidos a determinados músicos em condições especiais (instrumentos aos quais nesse ano se somavam outros pertencentes a São Carlos), um procedimento que voltaria a ser efectuado na preparação das três temporadas subsequentes, até 1917/18.⁵⁰ No que concerne à adesão do público, e ao contrário do que sucedeu com o efectivo, tudo indica que os concertos do República não foram afectados pelo novo empreendimento do Politeama, mesmo durante a fase em que decorreram em São Carlos, havendo inúmeros registos do grande volume de assinaturas, de sucessivas salas cheias e até de concertos completamente esgotados.

As opções tomadas na orientação da actividade dos empreendimentos sinfónicos paralelos devem ser vistas no quadro da relação concorrencial que desde o início se estabeleceu entre as respectivas empresas. Uma das principais implicações da rivalidade entre os dois agrupamentos verificou-se ao nível da sua qualidade tecnico-interpretativa: alguns críticos vieram a público identificar diversos problemas, considerando não haver em Lisboa número suficiente de músicos competentes para sustentar duas orquestras em simultâneo e defendendo a sua fusão numa única de maior qualidade.⁵¹ Com efeito, há sinais de que, dada essa escassez, ambas as orquestras, para além de incluírem muitos músicos militares, foram obrigadas a recorrer a alunos do Conservatório (que em 1915 chegou a tentar proibir a prática), havendo ainda registo de que Blanch se socorria igualmente de alunos seus da Academia de Amadores de Música.⁵² Numa fase inicial, a situação seria mesmo delicada:

⁴⁸ «Companhia do “República” no Teatro de S. Carlos», *DN* (25.X.1914): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (03.I.1915): 3; «Teatro de S. Carlos», *DN* (15.I.1915): 4.

⁴⁹ «Vida de Lisboa», *Cap* (09.I.1916): 1-2; H. de A., «Música», *Cap* (16.I.1916): 2.

⁵⁰ «Em S. Carlos», *DN* (13.XI.1914): 3; «S. Carlos», *DN* (16.XI.1914): 3; «Vida dos bastidores», *Mun* (12.XI.1914): 3; «Concertos Blanch», *DN* (27.XI.1915): 3; «Vida musical», *Mun* (27.XI.1915): 2; «Os concertos Blanch no República», *DN* (10.XI.1916): 3; «Tardes de arte», *Mun* (11.XI.1916): 3; «Música», *Cap* (03.XI.1917): 2.

⁵¹ Ver, p. ex., H. de A., «Crónica musical», *Atl* 3 (15.I.1916): 288; L. C., «Música», *DNa* (21.XI.1916): 4.

⁵² R., «Música», *EM* 242 (23.I.1916): 33; «Notas Soltas», *EM* 201 (16.III.1915): 89; «Notas Soltas», *EM* 202 (23.III.1915): 95; Z., «Música», *Van* (19.I.1915): 2.

logo no começo da temporada 1913/14, um crítico lamentava que «entre nós, isto tem de fazer-se sempre muito à pressa, sem ensaios, sem tempo, com elementos muito heterogêneos vindos de toda a parte, naipes acéfalos ou incompletos».⁵³ De qualquer modo, a ver pelos inúmeros testemunhos remanescentes na imprensa, a orquestra do Politeama parece ter concentrado a maior parte dos melhores músicos disponíveis na cidade, destacando-se em particular nos naipes de sopros, bem ao contrário do que sucedia nas cordas, em que as deficiências seriam mais notórias.⁵⁴ São frequentes as referências a desafinações, desequilíbrios de sonoridades, desatenções nas articulações, problemas com a unificação das arcadas. Já a orquestra do República parece ter começado por reunir as melhores cordas, sendo as imperfeições mais evidentes nos sopros.⁵⁵ Refira-se, a propósito, que por esta altura estaria a emergir em Lisboa uma nova geração de instrumentistas de cordas, em número e qualidade, um processo que começava a viabilizar a ambição de alguns de ver apresentado repertório exigente e no qual o violinista Alexandre de Bettencourt (pai de um futuro compositor, Jorge Croner de Vasconcelos), que estudara com Léonard em Paris, terá desempenhado um papel central, tendo por isso mesmo sido alvo de homenagem espontânea no âmbito de um concerto no Politeama (11.II.1917) em que actuaram os seus discípulos Luís Barbosa e Eduardo Pavia de Magalhães.⁵⁶ Recorrentes em ambos os agrupamentos eram os problemas com os metais, a insuficiência dos ensaios e até a indisciplina: numa ocasião, por exemplo, os violoncelos do República recusaram-se a realizar uma passagem em *divisi*, porque eram «extremamente rebeldes a executarem 2.^{as}, 3.^{as} e 4.^{as} partes, chegando [...] o maestro Blanch a desistir de vencer semelhante relutância».⁵⁷

Mas se por um lado o regime concorrencial teve implicações na dispersão dos músicos, por outro lado também estimulou a aprendizagem em curso de uma prática orquestral e o aperfeiçoamento técnico-interpretativo dos agrupamentos. Com efeito, em cada nova temporada há referências à preocupação dos maestros em trabalhar as orquestras nesse sentido, remodelando os efectivos e alterando a disposição dos naipes, na procura de um equilíbrio de sonoridades ideal.⁵⁸ O cuidado com o melhoramento do instrumentário apontava igualmente para isso, tendo-se destacado, para além dos casos de alguns músicos empenhados

⁵³ «Música», *DN* (08.XII.1913): 2.

⁵⁴ Ver, p. ex., «No Politeama», *AM* 360 (15.12.1913): 243-245; Justus, «Concertos», *EA* 72 (10.XII.1913): 7-8; T. B., «Teatro Politeama», *DN* (03.I.1914): 3; L. C., «Concertos», *AM* 366 (15.III.1914): 40-41.

⁵⁵ E. V., «Concertos», *EM* 185 (16.XI.1914): 335-337; Justus, «Concertos», *EA* 73 (20.XII.1913): 4-5.

⁵⁶ J. N., «Música», *DN* (09.II.1914): 2; T. B., «Música», *DN* (12.II.1917): 2.

⁵⁷ A. & A., «Audições musicais — República», *EM* 324 (20.III.1918): 39-40.

⁵⁸ «Concertos», *EA* 77 (30.I.1914): 4-5; [T. B.], «Politeama», *DN* (23.XI.1914): 3; Marcus, «Audições musicais», *EM* 189 (16.XII.1914): 368-369; «Politeama», *DN* (27.XI.1916): 2; L. T., «Teatro Politeama», *DN* (26.XI.1917): 2.

nas suas prestações individuais — logo em 1914, o trompista Teófilo Saguer, o flautista João Saguer e o trompetista Henrique Cruz revelam ter adquirido novos instrumentos —,⁵⁹ o investimento realizado pela empresa do República em quatro temporadas sucessivas, algo que mereceu constante destaque na respectiva estratégia publicitária e que veio tornar possível, logo na temporada 1916/17, a uniformização do diapasão nessa orquestra de acordo com o chamado Diapasão Normal (435 Hz), definido por lei em França em 1859 e gradualmente adoptado por toda a Europa no lugar de uma grande variedade de práticas (só mais tarde, em 1939, os 440 Hz seriam implementados como referência a nível internacional).⁶⁰ Sucessivas melhorias na prestação da orquestra foram notadas pela crítica, embora esta não tenha deixado de continuar a registar a irregularidade da qualidade dos concertos. O regime concorrencial em causa teve ainda implicações de relevo ao nível da programação, em particular numa corrida à “1.ª audição” que proporcionou, num curto espaço de tempo, um grande número de estreias nacionais de repertório desde finais do século XVIII ao início do século XX. O realce conferido por David de Sousa aos compositores e solistas nacionais levaria Pedro Blanch a fazer também um esforço nesse sentido, embora sempre de modo mais limitado, e a prática dos festivais temáticos esteve igualmente envolvida nesse processo. Foi no quadro desta rivalidade, aliás, que se deu a estreia em Portugal, embora parcial, da Nona Sinfonia de Beethoven: sob o impulso de Francisco Baía, a direcção do Conservatório projectou levar a cabo uma execução integral dessa obra no ano lectivo 1915/16, tendo iniciado os ensaios ainda em Novembro, com os solistas a cargo de Artur Trindade, o coro de Guilherme Ribeiro e a orquestra sob a regência de David de Sousa (recentemente contratado como professor de violoncelo), mas os trabalhos acabariam por paralisar poucas semanas depois, em Janeiro, devido à insuficiência dos meios disponíveis, e foi no seguimento dessa desistência que Pedro Blanch e David de Sousa se apressaram a assumir a iniciativa no âmbito das respectivas séries de concertos, apresentando a obra, sem o andamento coral, nas *matinéés* simultâneas realizadas a 2 de Abril de 1916.⁶¹ (Entretanto, o Conservatório não colocara as suas ambições completamente de parte, e em Março de 1916, já depois de ter manifestado a intenção de

⁵⁹ «Noticiário», *AM* 366 (15.III.1914): 43; «Noticiário», *AM* 369 (30.IV.1914): 66.

⁶⁰ Em paralelo, também Joaquim Fernandes Fão alcançava esse objectivo na Banda da Guarda Nacional Republicana, que tinha muitos elementos em comum com a Orquestra Sinfónica Portuguesa. Ver «Os concertos Blanch no República», *DN* (10.XI.1916): 3; Contra Ponto, «Música», *Van* (27.XI.1916): 2; L. C., «Música», *DNa* (28.XI.1916): 4. Ver Robert BARCLAY, «The development of musical instruments: national trends and musical implications», in Colin LAWSON (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 38.

⁶¹ «Notas Soltas», *EM* 229 (16.X.1915): 315; «Notas Soltas», *EM* 232 (08.XI.1915): 342; «Notas Soltas», *EM* 233 (16.XI.1915): 348-349; «Notas Soltas», *EM* 235 (01.XII.1915): 366-367; «Notas Soltas», *EM* 240 (08.I.1916): 17; L. T., «Música», *DN* (03.IV.1916): 3; J. N., «Música», *DN* (03.IV.1916): 3; Catão, «Audições musicais — República», *EM* 252 (08.IV.1916): 116.

procurar no estrangeiro, contratara definitivamente David de Sousa também para a docência da classe de orquestra.)⁶² Em relação a orquestras estrangeiras, não parece haver registo de que a empresa do República tenha intentado novas iniciativas, ao contrário do que sucedeu com a do Politeama, a qual logo na sua temporada inaugural, 1913/14, chegou a anunciar uma série de concertos pela Orquestra Sinfónica de Madrid sob a direcção de Arbós, o que não aconteceu, e em Março de 1917 promoveu mesmo dois concertos da orquestra da Associação de Música de Câmara de Barcelona, dirigida por José Rabentós, que antes se apresentara no Porto.⁶³ Sugestionado pelo sucesso destes eventos, David de Sousa tentaria também lançar uma Orquestra de Música de Câmara, formada por 40 instrumentistas de cordas, mas esta não sobreviveria aos três primeiros concertos.⁶⁴ Por fim, é certo que a rivalidade entre as orquestras de Pedro Blanch e David de Sousa cedo foi acompanhada de correntes de opinião mais favoráveis a um ou a outro empreendimento — *blanchistas* e *davidistas*, como seriam apelidadas —, tanto que, entre outros testemunhos, logo no início de 1914 um cronista comentava que «já nas salas e nos cafés se discute qual das orquestras é a melhor, qual das direcções é a mais acertada».⁶⁵

Todavia, esta polarização não decorria tão-somente de preferências na avaliação das respectivas competências no campo estritamente musical, sendo causada também — e antes de mais — por um relevante quadro politico-ideológico que, tudo indica, teve implicações alargadas na vida cultural. Por esta altura, o Teatro da República parece prosseguir de acordo com a directriz por que se vinha regendo desde o 5 de Outubro, nomeadamente ao nível da sua actividade dramática. A cumplicidade entre o empresário e a ala afonsista continua bem patente no mesmo tipo de práticas de legitimação mútua,⁶⁶ destacando-se em particular, no início de 1916/17, a realização de uma homenagem a Blanch na qual tomaram parte, entre outros, representantes do Presidente da República e do Ministro da Instrução, João de Barros (Director-Geral de Instrução), Juan Valero (presidente do Centro Democrático Espanhol), o compositor Conrado del Campo, representantes da imprensa, e em que tomaram da palavra

⁶² «Nona Sinfonia de Beethoven», *EM* 242 (23.I.1916): 39; «Noticiário», *AM* 404 (15.X.1915): 175-176; [Diploma de funções públicas], Lisboa: 11.III.1916. MMSR/DS.

⁶³ «Noticiário», *AM* 365 (28.02.1914): 34; «Audições musicais — Politeama», *EM* 292 (01.IV.1917): 73. Ver programas no Anexo L, pp. 226-227.

⁶⁴ «Uma nova orquestra», *EM* 293 (10.IV.1917): 85. Ver programas no Anexo J, pp. 189-190.

⁶⁵ P., «Concertos», *EA* 76 (20.I.1914): 7. Essas expressões, mesmo que possam ter sido vulgares na época, não parecem existir em fontes coevas. A primeira menção específica foi detectada num texto biográfico dedicado ao maestro português escrito *a posteriori* por Alfredo Pinto (Sacavém) e publicado já em 1930, mas nem esse mesmo cronista parece ter usado tais termos nos inumeráveis textos que publicou durante os anos 10 n' *O Ocidente*, n' *A Nação* e no *Eco Artístico*, ou até durante toda a década de 20 no *Jornal do Comércio*. Ver Alfredo PINTO (SACAVÉM), *Música moderna portuguesa e os seus representantes*, Lisboa: Férrin, 1930, pp. 139-149.

⁶⁶ Ver, p. ex., «O almoço comemorativo da fundação do jornal “O Mundo”», *DN* (17.IX.1913): 2; «Vida artística», *Mun* (01.XI.1913): 1; «Em honra de Zacconi», *Mun* (07.XII.1913): 1.

S. Luís de Braga, Luís Cardoso, Humberto de Avelar e o próprio Afonso Costa (então Ministro das Finanças na União Sagrada liderada por António José de Almeida, ausente), que em seu nome e do governo (embora sem essa incumbência) «saudava a obra de Pedro Blanch [e] os progressos que os seus dirigidos têm feito», bem como o facto de o maestro vir «criando e desenvolvendo uma arte bela e apreciada por todos os povos cultos».⁶⁷ Na imprensa, os concertos sinfónicos do República continuavam a contar com o aplauso incondicional de Neuparth (no *Diário de Notícias*), Avelar (n' *A Capital* e na *Atlântida*) e Santos Vieira (n' *O Mundo*), sempre solícitos na exaltação dos seus méritos e indulgentes em relação às suas carências: a propósito de um festival Beethoven-Liszt, por exemplo, um deles considerava que «a execução foi primorosa, tocando por vezes os limites da máxima perfeição [...]».⁶⁸ É ainda significativo o facto de a instituição nunca ter feito tenção de renunciar ao espírito de convivência democrática que desde a revolução arrogava como um dos seus principais estandartes, nem mesmo quando o incêndio de Setembro de 1914 levou a que toda a sua actividade fosse transferida, por temporada e meia, para o Teatro de São Carlos. Pelo contrário; nessa altura, a empresa veio de imediato a público anunciar a intenção de moldar o espaço do velho teatro lírico à imagem do modelo praticado no República, o que envolveu nomeadamente a imposição da mesma tabela de preços (substancialmente inferior), a divisão da plateia nas mesmas secções (*fauteuils* e cadeiras, faltando apenas o *promenoir*), o uso dos camarotes de 3.^a ordem como balcões e ainda o recurso a toda a 4.^a ordem (torrinhas e varandas) como bancada geral.⁶⁹ No início de Outubro, o governo de Bernardino Machado rapidamente fez aprovar um orçamento de 943\$00 para obras destinadas a preparar o teatro nesse sentido — benefício que os democráticos antes várias vezes haviam recusado para a restauração da actividade lírica —, e, pouco depois, chegaria até a autorizar que, tendo em vista a transformação da 4.^a ordem, fossem retiradas as divisões entre as torrinhas.⁷⁰ Como seria de esperar, tal profanação logo suscitou a indignação de determinados sectores. Causou celeuma em especial o rumor (desdito pela empresa) de que se iria proceder à colocação de bancadas no antigo camarote real, e o próprio diário *A Capital*, revelando ter recebido muitos

⁶⁷ «Pedro Blanch», *DN* (29.XII.1916): 2. Já no final da temporada 1911/12, aquando da “festa artística” então realizada, Pedro Blanch havia sido homenageado pelo Centro Democrático Espanhol, e há notícia de que pouco após colaborou também numa “festa nacional” realizada no seu âmbito, mas nada mais foi possível aferir acerca de uma possível ligação do maestro com essa instituição. Ver «No Centro Espanhol», *DN* (18.III.1912): 2; «Centro Espanhol — Grande festa nacional», *DN* (24.V.1912): 5.

⁶⁸ «Vida musical», *Mun* (16.III.1914): 2.

⁶⁹ «Novas de bastidores», *Cap* (30.X.1914): 2.

⁷⁰ «Teatro de S. Carlos», *DN* (11.X.1914): 2; «Notas Soltas», *EM* 183 (01.XI.1914): 324-325; «Teatro de S. Carlos», *DN* (08.XI.1914): 4; «Em S. Carlos», *DN* (13.XI.1914): 3.

protestos, acabou por tomar posição contra.⁷¹ Nisso o jornal estaria afinal a dar voz à linha moderada-conservadora do campo republicano, a qual durante a vigência da “ditadura” de Pimenta de Castro, que coincide com boa parte desta temporada de 1914/15, em vão se empenharia na recuperação da actividade lírica do teatro. Em maioria estaria o público que transitava do República: no órgão unionista *A Luta*, um crítico comentava com enfado que «nem as senhoras, que pespontavam os camarotes, eram das que costumam pendurar dele as mãos, nem a frequência da sala se nos afigurou ser da que, à mesa de jantar, come... com a faca».⁷² Mas também há sinais de que, não obstante, a reanimação de São Carlos estava a atrair muitos dos seus antigos assinantes, e na inauguração da temporada 1915/16 um cronista repararia até que «Era naqueles instantes o S. Carlos de outros tempos. Quase que o mesmo público, a mesma *élite*».⁷³ Sobejamente representada estava ainda a classe política: a certa altura, Avelar observa «larga representação de políticos, dos impenitentes, que discutem a marcha da coisa pública mesmo entre Liszt e Tchaikovski».⁷⁴ Pleno de sarcasmo, sem iludir o desgosto com o (aparente) triunfo do ideal afonsista, o comentário do conde de Monsaraz no diário integralista *A Monarquia*, no final de 1917, a propósito do concurso para a adjudicação de São Carlos, deixa entrever quão heterogénea era, afinal — das camadas inferiores da burguesia à nova elite política e económica do regime —, a composição social do público dos concertos sinfónicos durante os primeiros anos da República:

Sendo assim, quem irá sustentar na próxima época lírica o Real Teatro de S. Carlos, para mais em plena guerra mundial e no meio da aflitiva crise económica que atravessamos! É a formiga branca? São os novos ricos das bélicas negociatas que tanta razão têm dado àqueles sisudos munícipes de Montemor-o-Velho que ao cabo da Avenida da Liberdade, construíram o Porto da Ladroeira? É a alta sociedade do regime, as várias esposas dos ministros e dos sub-secretários de estado, são os burocratas, mais ou menos aformigados dos ministérios, são os caixeiros do Grandela ou a liga das mulheres republicanas, todos esses cavaleiros e cavaleiras de Carlos III e *Afonso VII*? Quem serão os espectadores da ópera lírica na próxima época de S. Carlos? É o que estamos para ver, daqui a poucos meses[,] tendo eu já mandado fazer uma blusa de ganga e uma boina à maruja para as noites de *première*.⁷⁵

Mas a actuação do Teatro da República não passaria incólume na vida cultural lisboeta. Logo no começo de 1911, foi tornado público o projecto de construção de um novo teatro na Rua de Santo Antão, comandado pelo empresário Luís Pereira e sob o traço do arquitecto

⁷¹ «Do República a S. Carlos», *Cap* (02.XI.1914): 1; «Do República para S. Carlos», *Cap* (01.XI.1914): 1.

⁷² G. e Cruz, «Música», *Lu* (07.XII.1914): 2.

⁷³ P. L., «Música», *Rep* (06.XII.1915): 3; «Concertos Blanch», *Cap* (16.XI.1914): 2.

⁷⁴ H. de A., «Música», *Cap* (13.XII.1914): 2.

⁷⁵ C. de M., «Comentários — S. Carlos», *Mon* (19.IX.1917): 1. Itálico no original.

Miguel Ventura Terra, tendo os trabalhos sido iniciados já em Março do ano seguinte.⁷⁶ Prevista para o 1.º de Dezembro de 1913, dia em que mais uma vez se assistiu a uma celebração da Bandeira da República Portuguesa, conduzida com pompa e circunstância até à Praça dos Restauradores, a inauguração oficial do Teatro Politeama acabaria por ser adiada para o dia 6, com um espectáculo que consistiu na opereta *Valsa de amor*, versão portuguesa de *Der Liebeswalzer*, com música de Carl Michael Ziehrer para libreto de Robert Bodanzky e Fritz Grünbaum, que vinha alcançando um sucesso estrondoso a nível internacional desde a sua estreia em Viena em 1908.⁷⁷ Admitindo uma lotação máxima de perto de 2300 espectadores, a sala estava concebida de acordo com a habitual organização hierárquica, com as frisas que ladeavam a plateia e as duas ordens de *avant-scènes*, camarotes e balcões, incluindo ainda espaços acessíveis a preços mais reduzidos, nomeadamente o *promenoir* e a grande galeria que ocupava quase toda a terceira ordem (à excepção de duas torrinhas sobre o proscénio).⁷⁸ Se no caso do República o espaço equivalente no topo da sala se demarcava pela visibilidade inusitada que conferia ao público menos abastado, neste caso esse protagonismo não era de todo concedido, uma vez que essa fracção do público ficava encoberta nas habituais varandas delineadas por elegantes colunas. Outra diferença significativa a apontar em relação ao República é o facto de a estratégia publicitária adoptada desde o início pela nova empresa teatral dirigir o seu apelo invariavelmente apenas às «pessoas de categoria na sociedade lisboeta».⁷⁹ A crítica notava, com efeito, o interesse manifestado pela fina flor da sociedade, por figuras políticas de relevo e respectivas famílias, por homens de letras, artistas e melómanos, salientando a predominância do público feminino.⁸⁰ Pouco após a abertura da temporada inaugural, vários cronistas observavam, depois das dificuldades iniciais e da subsequente adesão gradual do público, o ressurgimento de muitos dos antigos assinantes das temporadas líricas do Teatro de São Carlos, que na sua maioria terão estado afastados desde a revolução, como testemunha, por exemplo, um colaborador d'*A Capital*: «Temos dito que uma corrente decidida se faz para o Politeama, e não nos enganámos, pois ao concerto de David de Sousa assistiu uma sociedade que de há muito se não via em teatros portugueses, pessoas d'*élite*, o antigo mundo elegante frequentador das noites saudosas e festivas de S.

⁷⁶ «Noticiário», *AM* 292 (15.II.1911): 24; «Politeama de Lisboa», *Séc* (28.II.1912): 3.

⁷⁷ «Teatros de Lisboa», *Cap* (22.XI.1913): 2; «O 1.º de Dezembro», *Cap* (02.XII.1913): 3; «Os nossos teatros», *Cap* (05.XII.1913): 2; «Teatros», *DN* (07.XII.1913): 4.

⁷⁸ «O novo teatro Politeama», *DN* (01.XII.1913): 4; «Noticiário», *AM* 359 (30.XI.1913): 238; «Teatros», *EA* 70 (20.XI.1913): 10; «Teatros de Lisboa», *Cap* (22.XI.1913): 2.

⁷⁹ «7.º concerto David de Sousa», *DN* (04.I.1913): 3.

⁸⁰ «No Politeama», *Séc* (05.I.1914): 3; «O 3.º Concerto David de Sousa», *Mun* (22.XII.1913): 2; [T. B.], «13.º concerto sinfónico [...]», *DN* (16.II.1914): 3.

Carlos.»⁸¹ Cedo *A Luta* passava a publicar, de acordo com o velho costume, a longa lista de figuras da antiga aristocracia que haviam marcado presença no mais recente concerto de David de Sousa.⁸² Na preparação da temporada seguinte, a empresa chegou até a contratar uma companhia lírica italiana para a realização de uma curta temporada de 10 récitas, em simultâneo com a sua actividade musico-teatral e sinfónica.⁸³ Este projecto rapidamente caiu por terra, aparentemente devido ao novo contexto de guerra, mas a instituição já vinha desenvolvendo uma série de outras iniciativas com as quais ia ao encontro dos anseios de determinada sociedade, promovia a doutrinação de outra parte do público e se colocava, afinal, em franca confrontação com a actuação do Teatro da República.

A própria empresa do Politeama procurou deliberadamente, desde o princípio, colocar em evidência a dimensão patriótica-nacionalista que marcava a sua orientação: nos dias que antecederam a inauguração, fez notar que «tudo o que ali se vê é nacional, tanto material como mão-de-obra», salientando também o pano de boca em que Veloso Salgado «pôs bem um pedaço de alma nacional», ao compor um «grande e empolgante quadro» que retratava, em tamanho natural e rodeados por enlevadas musas, Gil Vicente, António José da Silva, Almeida Garrett, Pinheiro Chagas, D. João da Câmara, Marcos Portugal, João Domingos Bomtempo, Joaquim Casimiro e Alfredo Keil.⁸⁴ Iniciados os Concertos David de Sousa, a empresa destacou igualmente que os músicos da sua orquestra eram «todos portugueses, porque a esse cunho genuinamente nacional [...] obedeceu a sua organização».⁸⁵ No que concerne à programação, se no caso dos concertos sinfónicos a referida orientação patriótica-nacionalista teve correspondência mais abertamente, por exemplo, no espaço reservado a compositores e intérpretes portugueses, no caso da actividade musico-teatral (que aguarda ainda exame detalhado), esse aspecto parece estar impresso apenas de um modo mais subtil. A oferta deste teatro envolvia em alguns momentos apresentações de zarzuela por companhias espanholas (em cuja direcção David de Sousa também colaborou), teatro de revista, espectáculos de variedades e até exhibições de cinema — o Politeama esteve entre os diversos espaços da cidade que obtinham grande êxito com as fitas cómicas protagonizadas por Charlot, tendo sido também um dos primeiros a mostrar imagens da Grande Guerra —, mas no cerne da programação não sinfónica estava o mais recente e bem-sucedido repertório de opereta germânica, com o qual a instituição parece por vezes estar a tomar posição em

⁸¹ «No Politeama», *Cap* (19.I.1914): 2. Ver também «Música», *Séc* (19.I.1914): 5; Stuart Torrie, «Música», *Rep* (19.I.1914): 3; S. T., «Música», *Rep* (16.II.1914): 2.

⁸² «Palcos e circos», *Lu* (05.I.1914): 3.

⁸³ «Teatros», *DN* (27.VII.1914): 5; «Noticiário», *AM* 377 (31.VIII.1914): 131.

⁸⁴ «Teatros de Lisboa», *Cap* (22.XI.1913): 2; «O Politeama», *DN* (14.XI.1913): 4.

⁸⁵ «Os concertos sinfónicos», *Séc* (09.XII.1913): 2.

questões que dividiam a sociedade portuguesa de então. Na temporada 1913/14, um dos primeiros títulos a subir à cena foi *A crioula*, versão portuguesa da opereta *Kreolenblutt*, estreada em Hamburgo em 1911, com música de Heinrich Berté para libreto de Ignaz Schnitzer e Emerich von Gatti, uma comédia que trazia uma visão humorística sobre o Panamá, que em 1903 se tornara uma república independente. Outro grande sucesso dessa temporada inaugural foi *A mulher moderna*, versão portuguesa da opereta *Die moderne Eva*, estreada em Berlim em 1911, com música de Jean Gilbert para libreto de Georg Okonkowski e Alfred Schönfeld. Tratava-se agora de uma refutação das intenções do movimento de emancipação feminina e do republicanismo relativamente aos direitos civis e socioprofissionais das mulheres: um cronista descreveu a peça como sendo «uma engraçadíssima *charge* ao feminismo», avaliando as atrizes Sofia Santos e Irene Gomes «muito bem nos seus papéis de feministas, aquela advogada e esta médica, profissões que abandonam para se entregarem aos misteres próprios de mulheres», e ainda, do lado masculino, os actores Gomes e Grijó, «aquele num papel de marido pusilânime e este no de advogado que consegue curar a sua noiva do culto do feminismo».⁸⁶ Em causa estão vários dos mais recentes produtos da opereta germânica, e em particular da opereta vienense, de autores como Carl Michael Ziehrer, Heinrich Berté, Jean Gilbert, Walter Kollo, Oscar Strauss e Franz Léhar, entre outros, todo um repertório que constituía uma poderosa evocação dos temores de uma sociedade, nostalgicamente presa a valores conservadores, nacionalistas e absolutistas, perante as crescentes ameaças de desintegração do *statu quo*.⁸⁷

Um dos elementos mais reveladores da orientação político-ideológica assumida pelo Teatro Politeama é o conjunto de conferências que por esta altura acolhe no âmbito da sua actividade sinfónica. Logo pelo final da temporada inaugural, a primeira “festa artística” de David de Sousa incluía uma breve palestra de José Boavida Portugal, escritor, jornalista e crítico de arte no órgão almeidista *República*, intitulada «A música, sonho da vida», na qual o orador procurou provar «a superioridade da Música acima das outras artes».⁸⁸ Mas os eventos mais significativos concentram-se no final da segunda temporada, 1914/15, que coincide com os meses em que a “ditadura” de Pimenta de Castro, num quadro marcado por uma tensão política crescente, implementou uma série de medidas que reposicionavam a República do

⁸⁶ «Teatros», *DN* (25.I.1914): 4. Ver Fátima MARIANO, *As mulheres e a I República*, Lisboa: Caleidoscópio, 2011, pp. 75-112 e 132-167.

⁸⁷ Ver Paul BANKS, «Vienna: Absolutism and Nostalgia», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 74-98; *id.*, «Fin-de-siècle Vienna: Politics and Modernism», in SAMSON (ed.), *op. cit.*, pp. 362-388; Richard TRAUBNER, *Operetta — A Theatrical History*, Revised edition, New York/London: Routledge, 2003 [1983], pp. 211-286.

⁸⁸ A. P. S., «Concertos», *EA* 82 (20.III.1914): 10; «Música», *DN* (16.III.1914): 3; «Maestro David de Sousa», *Rep* (15.III.1914): 2; S. T., «A consagração de um artista», *Rep* (16.III.1914): 3.

lado dos adversários conservadores da hegemonia afonsista, entre as quais, nomeadamente, a revisão da Lei Eleitoral, o levantamento de interdições à imprensa, a pacificação das relações entre o Estado e a Igreja e a amnistia concedida a dirigentes e conspiradores monárquicos — toda uma actuação que acabaria por dar um novo fôlego ao movimento contra-revolucionário, assistindo-se então não só a um incremento da afluência aos templos, a um regresso das procissões públicas e, pouco depois, à criação do Centro Católico Português, mas também a uma nova e vigorosa vaga de activismo realista (na qual se destacou sobretudo o Integralismo Lusitano), que incluiu a restauração da respectiva imprensa, a proliferação de centros monárquicos e a reorganização da própria Causa Monárquica.⁸⁹ Avultava ainda o caso da Liga Naval Portuguesa, que então encetou a sua reestruturação com o desígnio de contribuir para o «estudo do problema nacional» e desenvolver uma «acção directa na vida portuguesa» (à secção de “Cultura estética”, a cargo de Hipólito Raposo, logo aderiram António Arroio, Luís de Freitas Branco e Michel’angelo Lambertini), uma instituição que por essa altura asilava importantes correntes conservadoras e reacçãoárias: para além das conferências integralistas sobre a “Questão Ibérica”, acolheria mais tarde novas intervenções desse grupo, bem como de outras figuras próximas do sidonismo e da Cruzada Nuno Álvares.⁹⁰

No final dessa temporada de 1914/15, a “festa artística” de David de Sousa incluiu uma conferência, intitulada «A música e a alma», proferida pelo médico e político João de Azevedo Neves, envolvido tanto com a Causa Monárquica como com a direcção da Liga Naval (seria mais tarde membro do governo sidonista), que terminou alvitando ao maestro que «é preciso ir ainda mais longe e fazer de Lisboa um centro musical, mas um centro português, português de lei».⁹¹ Pouco depois, um grupo de admiradores promovia mais um concerto de homenagem ao músico, destacando-se como conferencista, a convite de Tomás de Melo Breyner (o antigo médico da Casa Real, agora envolvido também com aquelas instituições), o advogado José da Cunha e Costa, antigo republicano entretanto convertido à Monarquia (colaboraria mais tarde com o sidonismo na reaproximação entre o Estado e a Igreja), que terminou a sua intervenção fazendo «a apologia das religiões, sobretudo da cristã, como a mais bela de todas».⁹² Num testemunho revelador das tensões existentes na

⁸⁹ Ver Bruno J. NAVARRO, *Governo de Pimenta de Castro — Um general no labirinto da I República*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010, pp. 93-252; João Santana da SILVA, *A «Afrontosa Ditadura» — Pimenta de Castro entre apoiantes e detractores*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011, pp. 90-128; Miguel Dias SANTOS, *A Contra-Revolução na I República — 1910-1919*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, pp. 293-319.

⁹⁰ «Liga Naval Portuguesa», *DN* (10.III.1915): 2; «Liga Naval Portuguesa», *DN* (15.III.1915): 2; «Liga Naval Portuguesa», *DN* (26.IV.1915): 2; «Liga Nacional», *DN* (09.V.1915): 4.

⁹¹ Stuart Torrie, «Música — A festa de David de Sousa», *Rep* (08.II.1915): 2.

⁹² L. C., «Música», *Na* (23.III.1915): 3.

composição sociopolítica do público, um crítico relatava que «o orador devaneou sobre assuntos que nada tinham com a música, fazendo por vezes indiscretas alusões à política, com ditos mais ou menos espirituosos que faziam rir uma parte da plateia ao mesmo tempo que a outra se enfasiava».⁹³ No encerramento da temporada foi ainda realizada uma terceira conferência, protagonizada desta feita por Alfredo Pimenta, o evolucionista que em breve assumiria posições monárquicas, na qual este discorreu durante hora e meia sobre arte moderna e não só: um cronista anónimo dizia com ironia que «o sr. dr. Alfredo Pimenta, como bom evolucionista, não quis deixar de ir hoje ao teatro Politeama, [...] e daí, em vez de fazer um discurso no congresso do seu partido, fez uma conferência na *matinée* David de Sousa», perante uma plateia que incluía vários correligionários (entre os quais Júlio Martins, Estêvão Pimentel e António Granjo).⁹⁴ As colaborações referidas parecem vir denunciar o meio em que o próprio David de Sousa se moveria (para além do mais, Azevedo Neves e Melo Breyner eram ambos seus médicos particulares),⁹⁵ e de facto, pela mesma altura em que estas conferências se sucediam, há registo de que o maestro marcou presença em pelo menos um evento realizado na Liga Naval, um sarau promovido por senhoras da antiga aristocracia e apresentado por Melo Breyner, que incluiu uma palestra em que Cunha e Costa se debruçou sobre o Terror que se seguiu à Revolução Francesa, comparando-o sarcasticamente com a situação portuguesa.⁹⁶

Também ao nível da programação musical é possível identificar aspectos que corroboram a prevalência de uma determinada orientação politico-ideológica na actividade do Politeama. Para além do lugar central que os seus concertos concediam tanto a compositores e intérpretes portugueses como aos repertórios do nacionalismo musical (assunto que será abordado noutra oportunidade), é neste ponto particularmente significativa a introdução da prática do concerto espiritual. Logo na primeira temporada, contando com a colaboração de Alberto Sarti e de um coro de 120 amadores oriundos da boa sociedade, David de Sousa fez executar um coral da *Paixão segundo S. Mateus*, um momento que Tomás Borba disse ter sido «impressionante, pela emoção religiosa que despertou».⁹⁷ Constatou-se que uma comissão de senhoras que em tempos integraram a direcção da Schola Cantorum pretendia realizar em São Carlos, durante a Semana Santa, um concerto de música sacra de Pergolesi, o que não parece

⁹³ Marcus, «Audições musicais», *EM* 203 (01.IV.1915): 104.

⁹⁴ «As opiniões do sr. Alfredo Pimenta», *Cap* (11.IV.1915): 2; «Concertos», *AM* 392 (15.IV.1915): 62-63; S. T., «Música», *Rep* (12.IV.1915): 3.

⁹⁵ «Vida Musical», *Mun* (21.XII.1914): 2.

⁹⁶ «Na Liga Naval», *DN* (11.IV.1915): 2; «Na Liga Naval», *Cap* (11.IV.1915): 2.

⁹⁷ [T. B.], «Teatro Politeama», *DN* (13.III.1914): 5; «Concertos corais no Politeama», *DN* (20.II.1914): 4.

ter sido concretizado.⁹⁸ Pouco depois seriam os concertos do Politeama a surgir associados às celebrações pascais: a pretexto de uma homenagem a David de Sousa, o Domingo de Ramos foi assinalado com uma apresentação do *Stabat Mater* de Rossini, perante uma casa cheia, com a colaboração de um coro de 150 elementos ensaiado por Tomás de Lima, e, por fim, a Sexta-Feira Santa foi solenizada com um concerto espiritual que entre vários números instrumentais incluía excertos do Ofício de Trevas de Joaquim Casimiro.⁹⁹ Tais iniciativas vinham patentear um dos principais terrenos nos quais o Politeama vinha oferecer resistência à actuação do República. De facto, esta série de eventos ocorreu logo após o novo governo de Bernardino Machado ter adiantado, em Fevereiro de 1914, a sua disponibilidade para avançar com a revisão e moderação da controversa Lei de Separação, para agrado dos sectores monárquicos e republicanos moderados e conservadores. E é no quadro do apoio manifestado por esses sectores em determinada imprensa que se observa também a ratificação do valor da música sacra e desta prática do concerto espiritual enquanto meio de estimulação e difusão da crença religiosa. Refira-se, entre outros exemplos, a intervenção da escritora Virgínia de Castro (filha do conde de Nova Goa, também ele envolvido com a Causa Monárquica), que em artigo remetido para *A Capital* vinha justamente fazer essa apologia, recordando tudo aquilo que a arte musical deve ao papel desempenhado historicamente pela Igreja e evocando até o modelo dos concertos espirituais parisienses do século XVIII.¹⁰⁰ A experiência seria repetida na temporada seguinte, 1914/15, com um concerto espiritual que assinalou a Sexta-Feira Santa (numa fase em que, ainda durante o consulado pimentista, as procissões puderam regressar às ruas), e em 1915/16 essa comemoração constituiu mesmo o culminar da temporada sinfónica, perante uma assistência quase totalmente vestida de preto.¹⁰¹ No final de 1916/17 o evento não parece ter tido lugar, mas em 1917/18 a iniciativa será novamente recuperada, já em pleno sidonismo.

Uma visão panorâmica sobre a imprensa deste período permite perceber como os diferentes órgãos assumiram uma participação activa no referido confronto de posições, encontrando-se vários deles ao serviço do ideário de grupos políticos distintos, e como os empreendimentos sinfónicos rivais acabaram por se ver igualmente envolvidos nessa trama. Se os concertos do República cedo auferiram do apoio incondicional de Júlio Neuparth no *Diário de Notícias*, Humberto de Avelar n' *A Capital* e na *Atlântida*, Carlos de Melo n' *O País*

⁹⁸ «Concertos», *DN* (20.III.1914): 2.

⁹⁹ «O concerto em honra de David de Sousa», *DN* (03.IV.1914): 5; [T. B.], «Teatro Politeama», *DN* (11.IV.1914): 2.

¹⁰⁰ Virgínia de Castro e Almeida, «Música», *Cap* (12.IV.1914): 1.

¹⁰¹ «Concertos David de Sousa», *DN* (22.IV.1916): 2.

e ainda Santos Vieira n' *O Mundo*, já os concertos do Politeama foram desde o início promovidos por Carlos Stuart Torrie no *República*, um crítico anónimo e outro pseudónimo (D. Anna) n' *A Capital*, Tomás Borba e Luís Trigueiros no *Diário de Notícias* e ainda Alfredo Pinto (Sacavém) n' *O Ocidente* e no *Eco Artístico*, não obstante alguns outros tenham optado por se demarcar de tal querela (Ernesto Vieira no *Eco Musical*, D. Luís da Cunha e Menezes no *Diário Nacional*, Maria Júdice da Costa n' *A Capital* e António Pinto n' *O Século*).¹⁰² O caso do diário evolucionista *República* é especialmente revelador de que na realidade o problema não eram tanto os concertos de Blanch em si, mas antes aquilo que representava o espaço em que tinham lugar: desde a inauguração do Politeama, era aos seus concertos que conferia destaque, tanto a nível gráfico como na linguagem encomiástica, dedicando aos concertos do República (quando não ignorados por completo) críticas invariavelmente curtas e negativas (assinadas por um tal Xisto) — uma tentativa de enegrecimento que aliás se alargava a toda a actividade desse teatro —, mas quando na temporada 1914/15 o Teatro de São Carlos é reaberto para albergar os concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa, são justamente estes que passam a merecer a posição cimeira no jornal, contando com os elogios de um novo crítico, Paulo de Lemos, e até do mesmo Stuart Torrie. Esta súbita subalternização do Politeama, que sucedeu também n' *A Capital* e no unionista *A Luta* (que de resto parece ter-se mantido à margem do assunto), é sintomática do estatuto que o teatro lírico ainda detinha junto de um certo meio (consta que alguns dos seus antigos assinantes, que entretanto se haviam instalado no novo teatro da Rua de Santo Antão, neste momento também não resistiram a regressar ao antigo local de culto). Refira-se ainda que a posição de resistência assumida pelo Politeama e imprensa afecta, com todas as implicações na depreciação da actividade sinfónica do República, começou a ser erigida precisamente no período em que os sectores moderados e conservadores ficaram remetidos à oposição a uma hegemonia afonsista que então se afirmava a nível governativo, com sucessivos executivos desde o início de 1913 até ao início de 1915, altura em que essa hegemonia ficou temporariamente suspensa durante a “ditadura” de Pimenta de Castro, que aliás foi o momento em que a aludida resistência atingiu o seu ponto mais intenso. É sabido que a governação democrática suscitou também oposição à sua esquerda, e, com efeito, também desse campo provieram censuras para a orquestra de Blanch: foi nas páginas do jornal socialista *A Vanguarda*, sempre acirrado na crítica ao afonsismo, que essa reprovação atingiu

¹⁰² E. V., «Audições musicais», *EM* 189 (16.XII.1914), p. 368; Ayram, «Música», *Cap* (09.I.1918): 2; L. C., «Música», *DNa* (21.XI.1916): 4. Ainda a propósito da cumplicidade entre determinados críticos e os concertos de David de Sousa, refira-se o jantar de homenagem realizado logo pelo final de 1913/14, no qual marcaram presença Tomás Borba, Boavida Portugal e Stuart Torrie. Ver «O jantar no Montanha», *Rep* (16.III.1914): 3.

o seu ponto mais sardónico. Essa dimensão politizada da rivalidade entre os empreendimentos sinfónicos começou a dissipar-se, tanto à direita como à esquerda, logo a partir de 1916, o que coincide com a formação do Ministério da União Sagrada, no qual democráticos e evolucionistas concertavam posições por altura da entrada oficial na Grande Guerra, e de facto, após esta fase, no quadro das mudanças políticas que advirão, este envolvimento nas controvérsias do mundo político-partidário não mais voltará a ter os mesmos contornos.

A forte rivalidade institucional que marcou a florescente actividade sinfónica em Lisboa durante os anos 10 decorria, portanto, não apenas dos imperativos económicos do regime empresarial em causa, mas também da preponderância de um importante quadro político-ideológico. Com efeito, a actuação desenvolvida pelo Teatro da República, cúmplice da ala afonsista na defesa de uma série de causas promotoras da desejada reforma da cultura e das mentalidades, rapidamente se viu confrontada pela actividade do novo Teatro Politeama, instituição em torno da qual parece ter-se congregado uma oposição conservadora alargada, incluindo tanto a direita republicana como até a contra-revolucionária, sectores que não pretendiam permitir tão drástica ruptura com a ordem estabelecida. Sinais desse confronto encontram-se na abordagem a uma série de aspectos, da questão do regime à questão feminina e à questão religiosa, para além da própria concepção interna das respectivas salas, num atrito que não deixa de ser também revelador da existência de importantes tensões que tinham inúmeras outras manifestações entre as correntes culturais em presença na época: à orientação marcadamente democrática, racionalista e cosmopolita-internacionalista que marcava a actividade do República, o Politeama respondia desde o início com uma posição tendencialmente elitista, irracionalista e patriótica-nacionalista.¹⁰³ Note-se de passagem, a propósito, a convergência entre esta última dimensão da actividade do Politeama e as intenções expressas pela própria ala evolucionista no seu programa político, aprovado em Agosto de 1913, pouco antes da inauguração do teatro, documento que consignava a «nacionalização, quanto possível, da arte nas suas múltiplas manifestações», bem como a «protecção aos artistas, autores dramáticos e compositores de música nacionais».¹⁰⁴ Assim, estas instituições do campo cultural estavam a ver-se envolvidas — e, mais do que isso, a assumir-se até como participantes activas — num importante fenómeno em curso por esta altura, já notado noutras oportunidades: na sua demanda pela supremacia, grupos político-

¹⁰³ Ver António REIS, «Correntes e círculos culturais contemporâneos da I República», in Luís FARINHA (coord.), *Viva a República — 1910-2010*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010, pp. 169-172.

¹⁰⁴ Ernesto Castro LEAL (coord.), *Manifestos, Estatutos e Programas Republicanos Portugueses (1873-1926) — Antologia*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014, p. 313.

ideológicos concorrentes procuravam despertar e manter a crença na sua legitimidade, recorrendo para tal não apenas às instituições políticas mas também às instituições culturais — uma ascendência do campo da política sobre o campo da cultura que não deixou de se repercutir também sobre a actividade musical —, o que consubstancia, afinal, um confronto pela *dominação* politico-simbólica, pela obtenção de um reconhecimento que conferisse a autoridade para impor uma determinada mundividência e um rumo a tomar.¹⁰⁵ Conclusões reveladoras seriam certamente retiradas de uma visão global e integrada do posicionamento e da actuação das diversas instituições teatrais da cidade, num tempo tão politicamente efervescente, mas esse é um panorama que o estado actual da investigação ainda não permite estabelecer. Independentemente do posicionamento ideológico a que cada um dos espaços em consideração estivesse associado, tudo aponta para que os membros dos executivos em funções tenham feito representar o regime indistintamente em ambos, muito embora não haja vestígios de que alguma vez tenha sido concedido qualquer tipo de apoio financeiro estatal aos empreendimentos sinfónicos — a sua sustentação estava completamente entregue à iniciativa privada —, havendo apenas a notar, já em 1917, uma portaria do Ministro da Instrução do 3.º Governo de Afonso Costa, Barbosa de Magalhães, louvando oficialmente os maestros David de Sousa, Pedro Blanch e Raimundo de Macedo «pela maneira como têm orientado a divulgação das mais notáveis obras sinfónicas».¹⁰⁶ Os anos subsequentes revelarão que feições tomará o referido envolvimento das instituições culturais na luta política e ideológica, bem como em que medida as repercussões se farão sentir também na respectiva actividade sinfónica.

II.3. Pelos teatros, animatógrafos e agremiações amadoras

Com a inauguração do Teatro Politeama, no final de 1913, era um novo e importante equipamento de lazer que a cidade de Lisboa via surgir no eixo Chiado–Baixa, no qual se concentravam não só serviços públicos e gabinetes de organismos ministeriais, mas também restaurantes, cafés, lojas, teatros, animatógrafos e clubes, constituindo assim o centro

¹⁰⁵ A análise do modo como esses grupos políticos procuraram exercer essa *violência simbólica* através de outras áreas, bem como da forma como essa *estrutura de dominação* operava junto dos grupos sociais e das consciências a ela submetidos, é algo que ultrapassa os objectivos do presente estudo. Ver Pierre BOURDIEU, «Violence symbolique et luttes politiques», in Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, (Édition revue et corrigée), Paris: Édition du Seuil, 2003 [1997], pp. 235-295; *id.*, «Espace social et pouvoir symbolique», in Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, pp. 147-166.

¹⁰⁶ «Os directores das orquestras sinfónicas», *DN* (24.V.1917): 3.

nevrálgico em que desde os anos da viragem do século proliferava toda uma indústria de entretenimento que vinha ao encontro das necessidades de ócio da nova burguesia florescente. Nesse mesmo ano, poucos meses antes, os lisboetas haviam assistido também à sensacional inauguração dos ampliados Grandes Armazéns do Chiado, que há vários anos, a par dos Armazéns Ramiro Leão e dos Armazéns Grandela, vinham estimulando a modernização do comércio e a democratização do consumo de produtos da moda. E era justamente neste quadro de desenvolvimento das indústrias culturais no espaço urbano da capital, de incremento da circulação e consumo de produtos culturais (sem esquecer a recente novidade da fonografia), que tinha lugar a intensa procura dos concertos sinfónicos por um público em processo de massificação.¹⁰⁷

De facto, o interesse empresarial pelo fenómeno dos concertos públicos não se limitou às duas iniciativas que vingavam em meados desta década, tendo-se sucedido algumas outras tentativas efémeras. Como comentava Humberto de Avelar, «depois que o público de Lisboa se revelou amador de música, ou antes, amante de ir a concertos, logo empresários hábeis trataram de satisfazer esse gosto que nascia, procurando assim servir indirectamente a Arte e directamente a sua indústria».¹⁰⁸ Referia-se o cronista nessa circunstância ao novo Éden Teatro, que abria as suas portas ao público, em plena Praça dos Restauradores, no início da temporada 1914/15: construído por um grupo de empresários representado por Leopoldo O'Donnell, este empreendimento, que previa uma lotação de cerca de 2100 espectadores e a exploração de qualquer tipo de espectáculo teatral, acolhendo para tal uma companhia organizada por Luís Galhardo em que pontificava Palmira Bastos, era inaugurado a 25 de Setembro de 1914 com uma récita da opereta *O burro do sr. alcaide*, anunciando de imediato, certamente no intuito de disputar o público atraído pela oferta de outras empresas teatrais bem-sucedidas, o lançamento da sua própria temporada de *matinéés* sinfónicas, e abrindo desde logo a venda de assinaturas para uma série de 12 concertos.¹⁰⁹ A empresa contava com a colaboração de D. Francisco de Sousa Coutinho enquanto director artístico e ambicionava apresentar uma orquestra de 100 elementos sob a regência de vários maestros, prevendo ainda a participação de cantores e de um grupo coral. Na constituição do agrupamento, que designava Orquestra Sinfónica Éden-Concerto nos seus materiais publicitários, a empresa

¹⁰⁷ Ver Paula Gomes MAGALHÃES, *Belle Époque — A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014, pp. 17-45 e 103-155; Luís TRINDADE, «A cultura», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 202-209.

¹⁰⁸ H. de A., «Música», *Cap* (18.X.1914): 2.

¹⁰⁹ «Éden Teatro», *DN* (02.III.1913): 2; «Teatros», *DN* (08.VIII.1914): 2; «A inauguração do Éden-Teatro», *DN* (26.IX.1914): 2; [anúncio], *DN* (28.IX.1914): 3; «Noticiário», *AM* 379 (30.IX.1914): 147; «Notas Soltas», *EM* 179 (01.X.1914): 289.

procurava reproduzir o modelo praticado pelo Politeama, com a sua ligação privilegiada à Associação de Classe, contratando por sua vez músicos cedidos pela Associação Musical Lisbonense, uma nova agremiação de músicos profissionais fundada a 17 de Janeiro de 1914, aparentemente decorrente de uma pequena cisão no seio daquela outra, que não parece ter sobrevivido muito tempo.¹¹⁰ Mas as dificuldades impuseram-se tanto na constituição da orquestra, dado que os músicos captados não bastavam nem em número nem em qualidade e os membros da Associação de Classe estavam impedidos estatutariamente de com eles colaborar, como também na contratação do maestro, uma vez que, depois de Raimundo de Macedo e Bernardo Moreira de Sá terem manifestado a sua indisponibilidade, a empresa acabaria por apostar em Rui Coelho, preterindo-o, pouco antes da inauguração, em favor de Nicolino Milano.¹¹¹ Os três concertos realizados, entre vários adiamentos, foram invariavelmente demolidos pela crítica — Avelar, por exemplo, considerava que «o nome de orquestra é até impróprio, porque lhe faltam características essenciais; há naipes incompletos e uma absoluta ausência de unidade»¹¹² —, e a iniciativa cairia, sem surpresa, ainda em Novembro, com a renúncia de Sousa Coutinho, que se manifestava publicamente em desacordo com a empresa.¹¹³ Malogrados foram também os outros projectos em curso, nomeadamente os concertos previstos com direcção de Ernest Montagné (de Bordéus), Luigi Mancinelli e Ricardo Villa, cujas contratações a empresa chegou a anunciar,¹¹⁴ bem como a ideia de alternar a orquestra com um outro agrupamento, de acordo com o novo modelo da banda sinfónica, regido por Joaquim Fernandes Fão, então responsável pela Banda da Guarda Nacional Republicana (este agrupamento estreiar-se-ia em breve no âmbito dos Concertos Blanch que então se realizavam em São Carlos).¹¹⁵ Ainda nessa temporada, o Éden decide apostar na ópera, chegando a acordo com a nova companhia de Raul de Lacerda (a mesma que pouco depois se ofereceria ao governo de Pimenta de Castro), mas acabaria por contratar uma companhia italiana, que ainda chegou a fazer alguns espectáculos com a *Carmen* e *La bohème* antes de o respectivo empresário sumir, acusado de fraude.¹¹⁶

¹¹⁰ [anúncio], *DN* (04.X.1914): 3; «Música — Associação Musical Lisbonense», *Séc* (31.I.1914): 2; «Música», *Rep* (31.I.1914): 3; «Esclarecendo», *EM* 187 (01.XII.1914): 351.

¹¹¹ [anúncio], *DN* (01.X.1914): 3; [anúncio], *DN* (12.X.1914): 3; «Noticiário», *AM* 380 (15.X.1914): 156. Nicolino Milano, violinista brasileiro, chegou a Portugal em 1900, por mão do empresário Afonso Taveira, e desenvolveu actividade em teatros do Porto e de Lisboa. Ver «Noticiário», *AM* 48 (31.XII.1900): 191.

¹¹² H. de A., «Música», *Cap* (18.X.1914): 2.

¹¹³ «Francisco de Sousa Coutinho», *DN* (13.XI.1914): 4. Ver programas no Anexo J, pp. 186-187.

¹¹⁴ [anúncio], *DN* (01.X.1914): 3; ««Matinéas»-concertos no Éden», *DN* (05.X.1914): 3; [anúncio], *DN* (11.X.1914): 3; «Matinéas-concertos», *DN* (13.X.1914): 2; [anúncio], *DN* (15 e 24.X.1914): 3.

¹¹⁵ [anúncio], *DN* (15.X.1914): 3; «Notas Soltas», *EM* 186 (23.XI.1914): 348; «Música», *DN* (22.III.1915): 3.

¹¹⁶ «Ópera lírica no Éden», *DN* (04.I.1915): 3; «A temporada de ópera lírica no Éden», *DN* (07.IV.1915): 4; «Noticiário», *AM* 391 (31.III.1915): 56.

Por esta altura, a música instrumental despertava o interesse mercantil não apenas dos empresários detentores dos espaços teatrais tradicionais, como também de alguns dos que exploravam os inúmeros animatógrafos que medravam em Lisboa. De facto, no processo de modernização tecnológica a que a cidade vinha assistindo, vagarosamente, nos anos da viragem para o século XX — que incluiu, designadamente, a introdução do telefone, da luz eléctrica, do carro eléctrico e do automóvel —, destacava-se em particular o advento da mais recente novidade a cativar as atenções do público: a projecção de imagens em movimento, que rapidamente se havia tornado uma indústria estabelecida a nível internacional, também em Lisboa, após as primeiras experiências em 1896, entrava então cada vez mais nos hábitos de lazer de todas as classes, e não raro as fontes coevas deixam entrever o fascínio suscitado pelo desenrolar das cenas.¹¹⁷ Ainda antes de 1910, foram várias as salas que surgiram dedicadas a estas exhibições e destinadas a diferentes públicos, avultando os casos do Salão Central (nos Restauradores), do Chiado Terrasse (na Rua António Maria Cardoso) e do Salão da Trindade (na Rua Nova da Trindade), aos quais se somaria, em 1911, o Salão Olímpia (na Rua dos Condes), espaços que se digladiavam para ser o centro do *rendez-vous* da fina flor urbana. Mas a actividade dos animatógrafos não se restringia à projecção de filmes. Na programação dos seus espectáculos, de acordo com o respectivo estatuto e os diferentes públicos a que se dirigiam, havia também lugar para declamação, dança e muitos outros números de variedades — desde a demonstração dos «engraçados cãezinhos que compõem a colecção de Miss Ventur», até à exhibição dos «emocionantes trabalhos de equilíbrio de Mademoiselle Eulalis, a rainha do arame»¹¹⁸ —, sendo de destacar a importância assumida pela componente musical, em que se incluíam números vocais desde o fado até a excertos operáticos, passando por variadas canções apresentadas sobretudo por cançonetistas espanholas e sul-americanas de circulação internacional (como La Goya e La Argentinista). É interessante notar como, nesta fase, a música instrumental era efectivamente um elemento central na actividade destes espaços. A sua estratégia publicitária passava por destacar, enquanto um dos seus principais atractivos, a excelência do repertório e do agrupamento residente, habitualmente de acordo com o modelo do sexteto há muito comum nos teatros (dois violinos, viola, violoncelo, contrabaixo e piano), cuja função consistia em actuar tanto durante as projecções como nos intervalos das sessões, sem excluir exhibições solísticas dos

¹¹⁷ Roberta PEARSON, «Early Cinema», in Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The History of World Cinema*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 13-23; MAGALHÃES, *Belle Époque...*, pp. 103-114, 157-172 e 331-344.

¹¹⁸ «Animatógrafos», *DN* (26.VIII.1912): 4.

seus líderes, também eles, aliás, em evidência nos anúncios.¹¹⁹ O peso que essa componente concertística assumia no quadro da programação diária dos animatógrafos está bem patente no facto de a tais momentos serem frequentemente concedidas uma ou mais partes completas da sessão, a ponto de, por vezes, o evento consistir exclusivamente no concerto instrumental. Este circuito constituía-se, assim, enquanto mais um meio de sustento vital no contexto do mercado laboral dos músicos, proporcionando-lhes ainda, em certa medida, o espaço de actuação que lhes era vedado pela inexistência de instituições especificamente consagradas a esse fim. Quanto ao repertório, se no início da década este era ainda constituído predominantemente em torno de selecções operáticas, em breve, sob o influxo dos concertos sinfónicos, começaria a verificar-se a absorção de Beethoven, Mendelssohn, Grieg, Wagner, Tchaikovski e Sibelius, nestes e noutros espaços — a abertura *Egmont*, por exemplo, chega até a surgir nos programas do sexteto do afamado Café Martinho.¹²⁰

O interesse pela música instrumental no âmbito dos animatógrafos viria rapidamente a atingir outras proporções. Logo no final da temporada 1911/12, o Paraíso de Lisboa, um recinto de diversões ao ar livre localizado na Rua Nova da Palma, apresentava, na abertura da sua época de Verão, a Orquestra Hefti. Tratava-se de uma pequena orquestra constituída por cordas, harpa e piano/harmónio, integrada por doze senhoras laureadas do Conservatório de Paris e dirigida por Marguerite Hefti, que, acabada de se exhibir no Porto, vinha contratada para realizar doze concertos neste espaço — partilhando o palco com várias fitas animatográficas, bem como com as jotas, chulas e outras canções populares de dois cançonetistas brasileiros —, seguindo-se, dado o sucesso obtido, uma apresentação no Salão Olímpia.¹²¹ Inaugurado a 23 de Abril de 1911, admitindo uma lotação de cerca de 600 pessoas, este novo espaço de lazer da capital apresentava-se desde o início como um «elegante e luxuoso salão de concertos e cinematógrafo», e no lançamento da temporada 1911/12, com o acréscimo de um harmónio — que a nível tímbrico vinha potenciar a dimensão fantástica da experiência cinematográfica —, o seu sexteto passava a septimino e ficava sob o comando do jovem Flaviano Rodrigues, que recentemente concluía com

¹¹⁹ Subsistem, com efeito, numerosas referências a exhibições solísticas, neste âmbito, de violinistas como Francisco Benetó, Luís Barbosa, António Tomás de Lima, Júlio Caggiani, Laureano Forsini, Ivo da Cunha e Silva, Flaviano Rodrigues e Nicolino Milano, bem como de violoncelistas como João Passos e Carlos Quilez. Num entre muitos exemplos possíveis, refira-se a ocasião em que Flaviano Rodrigues, no final de 1912, interpretou o concerto de Mendelssohn, acompanhado ao piano, no Salão Olímpia. «Animatógrafos», *DN* (26.XI.1912): 5.

¹²⁰ «Centro Español», *DN* (22.VII.1912): 4.

¹²¹ «Reabertura do Paraíso de Lisboa», *DN* (25.VII.1912): 2; «Animatógrafos», *DN* (03.VIII.1912): 2.

distinção o curso de violino do Conservatório.¹²² A programação do Olímpia conciliava a projecção de filmes com outros números variados, nomeadamente recitação de poesia, números vocais operáticos, solos instrumentais e intervenções do seu septimino, cuja actividade, durante a temporada seguinte (1912/13), será explorada em paralelo com a desenvolvida pelo grupo do Salão da Trindade, que por essa altura se ampliava e em breve culminaria na curta série de concertos sinfónicos dada sob a regência de José Henrique dos Santos, uma iniciativa que, como foi referido, constituiu o primeiro empreendimento concorrencial a tentar afirmar-se em reacção ao êxito que a empresa do Teatro da República nesse campo vinha alcançando. Durante esse período, com efeito, tal como sucedia no Trindade, também o Olímpia promoveu a inauguração das suas *matinéés*-elegantes de Domingo (e depois ainda de 5.^a-feira), nas quais duas partes preenchidas por números musicais enquadravam uma parte central consagrada à exibição de filmes, o que vinha inverter a proporção característica da programação dos animatógrafos.¹²³ Esta era, em rigor, uma relação concorrencial fictícia, visto que nessa altura ambos os espaços eram explorados pelo mesmo empresário, Leopoldo O'Donnell, havendo até registo da frequente colaboração entre os agrupamentos.¹²⁴ Mesmo não tendo atingido o ponto a que chegou o Trindade, nos anos seguintes o Olímpia não parece ter descontinuado essa aposta na componente instrumental. Um episódio revelador foi, por certo, na temporada 1913/14, a organização de uma série de concertos de música de câmara nesse salão (seis de assinatura e dois extraordinários), uma iniciativa levada a cabo pelos seus músicos residentes, contando com o apoio da empresa, que fez ouvir sonatas, trios, quartetos e quintetos de Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Grieg, Franck, Moszkowski e Neuparth, sem ter conseguido, no entanto, conquistar a adesão do público.¹²⁵ Os intervenientes ainda projectaram avançar com uma nova série, mas o mais que realizaram foi um último concerto avulso.¹²⁶

¹²² [anúncio], *DN* (24.IV.1911): 3; «Olímpia», *DN* (24.IV.1911): 2; «Novidades musicais», *DN* (22.X.1911): 3; «Animatógrafos», *DN* (27.X.1911): 2.

¹²³ «Animatógrafos», *DN* (27.XII.1912): 4.

¹²⁴ «Leopoldo O'Donnell», *DN* (24.IV.1913): 2.

¹²⁵ «Animatógrafos», *DN* (11.X.1913): 5; «Concertos de música de câmara», *DN* (24.X.1913): 5; E. V., «Audições musicais», *EM* 147 (01.II.1914): 33-34.

¹²⁶ «Música de câmara», *DN* (31.XII.1913): 4; «Música de Câmara», *DN* (13.VI.1914): 2. São também dignas de registo algumas outras tentativas efêmeras que se registaram por esta altura no domínio da música de câmara: a meio da temporada 1914/15, Júlio Cardona e Alexandre Rey Colaço apresentaram, em cinco concertos de assinatura no salão do Grémio Literário, a integral das sonatas para violino e piano de Beethoven; no início da temporada 1915/16, os mesmos apresentaram, com a cooperação de João Passos, em cinco concertos de assinatura no salão do Automóvel Club, a integral dos trios com piano de Beethoven; ainda no começo dessa temporada, David de Sousa tentou lançar um quarteto de cordas, coadjuvado por Tomás de Lima, Paulo Manso e Asdrúbal Godinho, e chegou mesmo a registar a sua denominação — Quarteto de Lisboa —, mas o agrupamento

Em meados desta década, as iniciativas orquestrais continuavam a suceder-se no âmbito dos cinemas. No lançamento da temporada 1915/16, o Salão Foz, que se localizava numa dependência do Palácio Foz (com entrada pela Calçada da Glória), aparecia profundamente remodelado, transformado num espaço mais moderno e luxuoso pela empresa que o explorava, a Freire & Ereira, oferecendo, para além das fitas, uma significativa componente de variedades, e contando também com os serviços de um novo sexteto, liderado por António Tomás de Lima.¹²⁷ Em reacção, o Olímpia, ali bem perto, apresentava-se igualmente renovado, incluindo um novo duplo-sexteto, de cordas e sopros, formado por alguns dos principais músicos da Orquestra Sinfónica Portuguesa, que executou adaptações de excertos sinfónicos wagnerianos, de poemas sinfónicos de Liszt e das Sinfonias n.ºs 1, 3 e 5 de Beethoven.¹²⁸ No início de 1916/17 era a vez de o Trindade, já detido por outra empresa, reabrir as suas portas completamente remodelado, anunciando com sensação, para além de um novo sexteto dirigido por Nicolino Milano, o acolhimento de uma nova orquestra regida por David de Sousa, mas esse projecto não seria levado avante, mantendo-se o maestro português apenas à frente dos concertos do Politeama.¹²⁹ Pela mesma altura, o Salão Foz avançava decididamente com a organização de uma série de concertos sinfónicos por um agrupamento de 40 elementos dirigido por Tomás de Lima, que agregava alguns dos melhores músicos das duas orquestras de Lisboa.¹³⁰ Os sete concertos realizados entre Novembro e Dezembro, todos em *matinée* de 5.^a-feira, chegaram a merecer a honra de uma crítica nos principais jornais, mas a série acabaria por ser interrompida, devido, segundo alguns cronistas, às limitações da orquestra e do próprio Tomás de Lima enquanto regente, mas sobretudo ao rápido esfriamento do interesse do público, causado pela inexperiência da empresa na publicitação de eventos deste tipo, pelo abrupto aumento do preço dos bilhetes e pela súbita mudança na estratégia de programação — os três primeiros concertos tiveram entrada livre e uma programação

nunca terá chegado a estreiar-se; e no final de 1916/17 será Pedro Blanch a avançar com o seu quarteto de cordas, com a colaboração de Ivone Dupuy, Flaviano Rodrigues e João Passos, revelando a intenção de estabelecer em Lisboa séries regulares de concertos de música de câmara, mas este Quarteto Blanch não passaria do concerto de apresentação no salão do Teatro de São Carlos. Ver «Música», *DN* (04.I.1915): 3; «Música», *DN* (18.I.1915): 3; «Salão do Grémio Literário», *DN* (12.III.1915): 3; «Música», *DN* (10.XI.1915): 3; «Trios de Beethoven», *DN* (09.I.1916): 4; «Música», *Rep* (10.XI.1915): 3; «Notas soltas», *EM* 233 (16.XI.1915): 348-349; «Quarteto Blanch», *DN* (04.VI.1917): 3; «Quarteto Blanch», *DN* (08.VI.1917): 2; «Salão de S. Carlos», *DN* (13.VI.1917): 2.

¹²⁷ «Salão Foz», *DN* (22.IX.1915): 4; «Salão Foz», *DN* (29.IX.1915): 3; «Salão Foz», *DN* (07.X.1915): 3.

¹²⁸ «A época de Inverno no Olímpia», *DN* (20.X.1915): 3; J. N., «Olímpia», *DN* (22.X.1915): 3.

¹²⁹ «Salão da Trindade», *DN* (19.X.1916): 4; «Salão da Trindade», *DN* (23.X.1916): 3; «Salão da Trindade», *DN* (24.X.1916): 4.

¹³⁰ [anúncio], *DN* (03.XI.1916): 2; [anúncio], *DN* (08.XI.1916): 2; «Concerto sinfónico no Salão Foz», *DN* (10.XI.1916): 4; «Música — O que nos disse Tomás de Lima [...]», *Cap* (07.XI.1916): 2; E. F., «Concertos Tomás de Lima», *DN* (24.XI.1916): 2.

temperada com números de variedades, ao invés do que se verificou a partir de então.¹³¹ Entretanto, depois da tentativa fracassada em 1916/17, no princípio da temporada 1917/18 o Salão da Trindade voltava a insistir, criando enfim uma pequena orquestra de 30 elementos, que contava com Teófilo Russel como regente e Francisco Benetó como concertino, e que terá efectuado pelo menos dez concertos, aos Sábados em *matinée*, os quais parecem ter padecido das mesmas limitações, desde as carências qualitativas do regente e do agrupamento (que realizava apenas um ensaio no próprio dia), até à fraca afluência do público.¹³² A meio dessa mesma temporada, o Olímpia avançava novamente nesse sentido, agora com uma assim designada Orquestra de Salão, integrada por cordas, sopros, piano e harmónio, sob a regência de Nicolino Milano, que realizou pelo menos dois concertos, também na *matinée* de Sábado, mas não parece ter perdurado muito tempo.¹³³ Novidades de relevo no que concerne à componente orquestral no âmbito dos cinemas surgiriam apenas no início da época de 1918/19, altura em que o Coliseu dos Recreios, a partir de então explorado em arrendamento pela empresa Lusitania Film, inauguraria uma temporada cinematográfica que contaria com a actuação de uma orquestra de 40 elementos dirigida por José Henrique dos Santos.¹³⁴

Mas para além de ter despertado o interesse comercial dos empresários de diversos espaços teatrais e animatográficos lisboetas, o modelo dos concertos sinfónicos públicos, tal como era praticado pelo República e pelo Politeama, repercutiu-se também no desenvolvimento de outras práticas. Os primeiros anos do novo regime coincidiram com o período áureo do associativismo, um movimento que, na verdade, tinha as suas raízes no liberalismo monárquico, e que agora, impulsionado pela consagração constitucional do princípio de liberdade de associação, adquiria um carácter dinâmico e multifacetado, apenas comparável, numa perspectiva temporal mais alargada, ao que brotaria mais tarde, no pós-25 de Abril de 1974, tendo-se assumido como um meio essencial de reforço do papel da sociedade civil na vida colectiva.¹³⁵ Nesse movimento participou empenhadamente a nova burguesia que florescia desde os finais de Oitocentos, num período em que o espaço urbano da capital assistia a um acentuado crescimento populacional e a um importante processo de

¹³¹ «Audições musicais», *EM* 280 (01.XII.1916): 344-345; «Audições musicais», *EM* 282 (20.XII.1916): 362-363; Juvenal, «Audições musicais», *EM* 283 (01.I.1917): 5-6; L. C., «Música», *DNa* (07.I.1917): 3. Ver programas no Anexo J, pp. 188-189.

¹³² «Arte e Mundanismo», *DN* (12.XI.1917): 2; «Arte e Mundanismo», *DN* (28.XI.1917): 2; A. & A., «Salão da Trindade», *EM* 316 (20.XII.1917): 241-242; «Salão da Trindade», *EM* 317 (01.I.1918): 10.

¹³³ [anúncio], *DN* (19.I.1918): 2.

¹³⁴ «No Coliseu dos Recreios», *DN* (29.IX.1918): 2; «Lisboa moderna», *DN* (23.XII.1918): 2.

¹³⁵ Ver Miriam Halpern PEREIRA, *A Primeira República — Na fronteira do liberalismo e da democracia*, 2.^a edição, Lisboa: Gradiva, 2016, pp. 131-154; Daniel MELO, «Associativismo, participação e democracia em Portugal: contributo para uma reflexão alargada», in Ana Paiva Morais et al. (org.), *Pensar a República 1910-2010*, Coimbra: Almedina, 2014, pp. 99-112.

ampliação e modernização, bem patente, por exemplo, na abertura das Avenidas Novas, artérias de aparência arejada e cosmopolita ladeadas de esplêndidos edifícios, assim como na construção de novos bairros residenciais destinados a acolher essas camadas burguesas.¹³⁶ E é justamente aí, no seu *habitat*, que essa burguesia sedenta de legitimação social — a mesma que antes vimos aderir em força à oferta do Coliseu dos Recreios, da Real Academia de Amadores de Música e do Teatro de D. Amélia, cedendo sempre ao seu apelo de *distinção* —, desenvolverá uma parte substancial das suas actividades de lazer, emulando as práticas dos profissionais do teatro e da música a que tinha ensejo de assistir no eixo principal do entretenimento da cidade. Em causa está um conjunto diversificado de agremiações de amadores, cuja subsistência estava ancorada numa séria e intensa vida associativa, que incluía assembleias gerais, eleições de corpos gerentes, burocracia e uma participação restrita a associados de diferentes qualidades. Para além de saraus, bailes, lanches e quermesses — a componente de acção social assumia um lugar central nestas instituições, por vezes em colaboração com o movimento filarmónico —, a sua actividade, desempenhada pelos próprios membros (sem excluir colaborações pontuais de profissionais), passava pela realização de representações dramáticas, produções musico-teatrais e concertos instrumentais, nos quais participavam adultos, jovens e crianças. É interessante notar como, nos seus programas, desfilavam não só alunos do Conservatório e da Academia, como também discípulos dos mais requisitados professores particulares da cidade, tais como, entre outros, Eugenia Mantelli, Alberto Sarti, Artur Trindade, Luís Barbosa e Francisco Benetó — tratava-se, afinal, da mesma burguesia que sustentava as escolas de música e o mercado das aulas particulares, que tanta importância assumia para os músicos. As instituições mais eminentes, pelo menos, organizavam as suas temporadas praticamente em paralelo com as dos teatros públicos, com todas as formalidades que isso implicava (por exemplo, as récitas e concertos de benefício), sucedendo-se os eventos usualmente com uma cadência mensal, e as mais prósperas até faziam publicitar a sua actividade, em particular os programas dos seus eventos, em jornais de grande tiragem, estando bem patente, nos materiais remetidos para a imprensa, a concepção do valor e da utilidade das artes no processo de construção do cidadão, um aspecto que aponta para uma confluência com o credo do movimento republicano.¹³⁷

¹³⁶ Ver MAGALHÃES, *Belle Époque...*, pp. 87-99 e 103-137; Magda PINHEIRO, *Biografia de Lisboa*, 4.^a edição, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015 [2011], pp. 243-280.

¹³⁷ Lia RIBEIRO, *A Popularização da Cultura Republicana — 1881-1910*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011, *passim*; Paulo Ferreira de CASTRO, «Quão musical é a República?», in *Moraes et al., Pensar a República...*, pp. 201-206. Na imprensa de finais do século XIX e inícios do século XX são comuns as alusões a uma grande variedade de agremiações amadoras (clubes, academias, sociedades, grupos e grémios), que mantinham uma actividade intensa na qual a música era uma componente indispensável, mas, apesar disso, a

Avulta, neste âmbito, o caso do Clube Estefânia: fundado ainda em 1890, numa das novas zonas que emergiam com a expansão urbana em curso, há indícios de que durante vários anos manteve uma actividade regular e viu crescer o número dos seus associados — oriundos de uma pequena e média burguesia —, o que em 1903 acabaria até por levar à inauguração de uma nova sede, na Rua Alexandre Braga, com um teatrinho próprio que permitia acomodar perto de 200 pessoas.¹³⁸ Há registo de que a sua actividade passava por todos os aspectos acima referidos, nomeadamente com as frequentes apresentações do seu grupo dramático e, no campo musical, com as actuações dos seus amadores em números vocais e instrumentais (piano, violino e outros). Mas mais do que isso, destacou-se, aparentemente a partir da época de 1912/13, a inclusão regular de números orquestrais nos seus programas, protagonizados por uma orquestra constituída por amadores associados, com um efectivo que em diferentes momentos se situava entre os 40 e os 62 elementos (incluindo sempre cerca de dez senhoras), um agrupamento que era ensaiado e dirigido por um tal Henrique de Alarcão, que para além de vice-presidente da Direcção era amiúde referido como «fanático amador da arte musical».¹³⁹ A influência do modelo dos concertos públicos revela-se não só na colaboração, mediante convite, ocasionalmente prestada por músicos das orquestras profissionais, mas sobretudo na programação dos eventos, designadamente na absorção de algumas das obras que mais agrado vinham obtendo naqueles concertos (por exemplo, *Andante para cordas*, de Tchaikovski; *Valse triste*, de Sibelius; *Scènes pittoresques*, de Massenet; *Egmont*, de Beethoven). Importa ainda referir a frequente colaboração, também por convite, de figuras públicas ligadas ao republicanismo (como João de Barros ou João Carneiro de Moura), que ministravam palestras centradas não poucas vezes sobre o papel das artes na formação do cidadão. Outro exemplo a ter em conta é o do Clube Recreativo Lusitano, em actividade pelo menos desde o início do século XX, nos moldes antes referidos, destacando-se também o seu grupo dramático e, aparentemente a partir da temporada 1913/14, uma orquestra de amadores, dirigida por um tal Mateus Ferreira Baptista.¹⁴⁰ Um último caso relevante é o do Clube Moderno, fundado já após a mudança de regime, a 14 de Fevereiro de 1911, e localizado na recém-nomeada Avenida Almirante Reis. Também aqui, para além das representações dramáticas, recitações de poesia e números vocais e

construção de um retrato aproximado do fenómeno recorrendo somente a essas fontes não é tarefa fácil, uma vez que apenas um núcleo restrito divulgava a sua actividade e, na viragem para os anos 20, o assunto deixa de ter o seu espaço na imprensa.

¹³⁸ «Club Estefânia», *DN* (04.II.1901): 2; «Club Estefânia», *DN* (02.XII.1902): 2.

¹³⁹ Ver, p. ex., «Concertos», *AM* 342 (15.III.1913): 57; «Club Estefânia», *DN* (14.III.1914): 4; «Club Estefânia», *DN* (03.VII.1914): 4; «Club Estefânia», *DN* (25.XII.1914): 2; «Club Estefânia», *DN* (08.V.1915): 3; «Club Estefânia», *DN* (10.VII.1915): 3; «Club Estefânia», *DN* (29.XI.1915): 4.

¹⁴⁰ «Club Recreativo Lusitano», *DN* (23.VII.1902): 2; «Club Recreativo Lusitano», *DN* (27.III.1914): 5.

instrumentais diversos apresentados pelos seus associados, começou a actuar, a partir de meados da temporada 1913/14, uma pequena orquestra de cordas, que contava com cerca de 30 amadores, incluindo uma significativa componente feminina, e que era dirigida por José Nunes dos Santos, reputado comerciante do Chiado e compositor amador que por vezes até fazia executar peças suas, nomeadamente nas “festas artísticas” realizadas em sua homenagem, em tudo similares às dos concertos públicos.¹⁴¹ Por esta altura, até os arredores da cidade assistiam a manifestações deste fenómeno: no início de 1915/16, o jovem Acácio Santos, formado no Conservatório, dirigia um concerto com uma orquestra de 70 elementos no Salão de Festas dos Recreios Desportivos da Amadora, com números sinfónicos e excertos operáticos, contando com a adesão das famílias mais abastadas da região, e pouco depois, ali bem perto, eram os Desportos de Benfica que acolhiam um concerto por uma orquestra de 50 amadores, sob a regência do jovem Frederico Taveira, que também dirigia a orquestra de alunos do Liceu Pedro Nunes.¹⁴² Há notícia de que esses agrupamentos continuaram a apresentar-se ocasionalmente nos saraus que as respectivas agremiações organizavam com regularidade, entre outros números dramáticos, vocais e instrumentais. Quanto à capital, foi ainda na década de 1910 que começou a surgir um novo tipo de clube — como o Bristol Club, em 1918, já depois do Turf Club, do Clube Tauromáquico e do Clube dos Restauradores —, o qual, sujeito a exploração empresarial, proporcionava serviço de restaurante, jogo, dança e outras diversões, mas aqui era já a boémia dos loucos anos 20 que se anunciava.¹⁴³

A nova febre associativa que se observou nos primeiros anos da República contagiou ainda a faixa da sociedade que vivia na fronteira entre a pequena burguesia e o operariado. Estão em causa grupos sociais tradicionalmente excluídos, que, desde o final de Oitocentos, nutrindo a esperança da sua emancipação, procuravam igualmente assumir o seu protagonismo no espaço público e na vida política, reivindicando direitos, contestando o sistema e propondo alternativas, sob inspiração de diversas correntes teóricas — uma expectativa que, apesar de animada pelas mudanças políticas em curso, rapidamente acabaria

¹⁴¹ J. Cordeiro, «Club Moderno», *EM* 14 (12.IV.1911): 6-7; «Audições musicais», *EM* 145 (08.I.1914): 12; «Club Moderno», *DN* (14.II.1914): 3; «Sarau concerto», *DN* (16.II.1914): 4; «Club Moderno», *DN* (01.VI.1914): 4; «Club Moderno», *DN* (08.VI.1914): 3; «Club Moderno», *DN* (09.IV.1915): 3. Outra das figuras em destaque nos eventos do Clube Moderno era, por exemplo, Jaime de Pádua Franco, funcionário público e republicano (ligado à Academia de Ciências de Portugal e à Sociedade Propaganda de Portugal), que era também um entusiasta pianista amador. Entre os frequentadores habituais contam-se ainda os nomes de Júlio Neuparth (e família), Armando Leça e Lourenço Varela Cid.

¹⁴² «Concerto sinfónico na Amadora», *DN* (15.IX.1915): 4; «Uma festa de Arte da Amadora», *DN* (17.IX.1915): 2; «Na Amadora», *DN* (17.IX.1915): 4; «Serão de arte [...]», *DN* (22.X.1915): 4; «Concertos musicais», *DN* (04.XI.1915): 4; «Um concerto em Benfica», *DN* (06.XI.1915): 3.

¹⁴³ «Um novo «club» em Lisboa», *DN* (10.III.1918): 1.

defraudada pela difícil relação que se estabeleceu entre o novo regime e o trabalho.¹⁴⁴ Também neste âmbito, com efeito, a imprensa coeva dá conta de um intenso movimento associativo, no qual, mais uma vez, há uma relevante actividade musical amadora a notar. Destacou-se particularmente o universo das tunas, agremiações formadas em exclusivo por elementos de uma mesma área profissional que por esta altura se agitam — várias são remodeladas, outras fundadas de raiz —, estando recorrentemente explícita nos seus materiais publicitários a intenção de promover a imagem pública da respectiva comunidade e o seu lugar na sociedade. E é interessante assinalar como também neste campo se observa a emulação da prática dos concertos sinfónicos. Um dos casos a ter em conta é o da Tuna dos Caixeiros de Lisboa, que, em processo de reorganização em finais de 1912, chamou para a sua direcção o já popular Joaquim Fernandes Fão e em breve se apresentaria num dos teatros da capital como Tuna-Orquestra dos Caixeiros de Lisboa.¹⁴⁵ Outro caso é o da Tuna Comercial de Lisboa, fundada em 1903 e reorganizada também em finais de 1912, que ministrava aulas de música, solfejo, dança e ginástica, dirigida por um tal Joaquim da Costa Brás, músico e compositor amador.¹⁴⁶ A sua rival, a Grande Tuna do Comércio, foi fundada a 3 de Abril de 1913, sob a regência de Miguel Ferreira, comerciante lisboeta e músico amador.¹⁴⁷ Entre outras agremiações activas por estes anos, refira-se ainda a Tuna das Costureiras de Lisboa, a Tuna Gráfica de Lisboa ou a Tuna-Orquestra dos Correios e Telégrafos.

Os efectivos destes agrupamentos eram constituídos não apenas pelo típico conjunto alargado de cordofones, mas também por outros instrumentos, de acordo com as aptidões dos associados, na aproximação possível ao paradigma orquestral.¹⁴⁸ No que concerne ao repertório, para além da habitual série de hinos, marchas, *passee calles*, valsas e fados, amiúde compostos pelos próprios regentes, e sem esquecer ainda os excertos operáticos mais em voga (Verdi, Ponchielli, Mascagni, Puccini), verificou-se também a absorção de certos números dos programas dos concertos sinfónicos: por exemplo, em Abril de 1913 a Grande Tuna do Comércio fazia anunciar que tinha em ensaios a *Marcha militar*, de Schubert, e a *Rapsódia popular*, de Filipe da Silva, considerando que «ambos os trechos são relativamente difíceis e

¹⁴⁴ Maria Alice SAMARA, «A questão social: à espera da “Nova Aurora”», in Fernando ROSAS & Maria Fernanda ROLLO (coord.), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2009, pp. 149-167; *id.*, «Encontros e desencontros entre a República e o trabalho», in FARINHA, *Viva a República...*, pp. 157-162.

¹⁴⁵ «Tuna dos Caixeiros de Lisboa», *DN* (18.XI.1912): 4; «Tuna Orquestra [...]», *DN* (14.II.1912): 3.

¹⁴⁶ «Tuna Comercial de Lisboa», *DN* (15.XII.1912): 3; «Tuna Comercial de Lisboa», *DN* (26.III.1914): 4.

¹⁴⁷ «Grande Tuna do Comércio», *DN* (04.IV.1913): 3.

¹⁴⁸ Num exemplo bem representativo, em Março de 1913 a Tuna Comercial de Lisboa realizou um sarau com um agrupamento constituído por 20 violinos, 30 bandolins, 14 violas, 3 violoncelos, 5 bandoletas, 1 bandola, 3 bandoloncelos, 3 clarinetes, 5 flautas, 2 oboés, 4 contrabaixos, 1 fagote, 1 harmónio, tímpanos e 8 pandeiretas. «Tuna Comercial de Lisboa», *DN* (08.III.1913): 5.

fazem parte do programa da orquestra sinfónica de Lisboa», e pouco depois era a Tuna Comercial de Lisboa que vinha a público solicitar a presença de todos os associados na sessão seguinte, uma vez que tinha em ensaios a marcha de *Tannhäuser*, «uma das principais obras do maestro R. Wagner».¹⁴⁹ Acresce o facto de algumas destas agremiações, para além de uma actividade diversificada que passava por bailes, quermesses, excursões e festas desportivas, terem a pretensão de aceder aos mesmos espaços em que tinham lugar as práticas que emulavam, apresentando-se com um efectivo em que conviviam indivíduos de condições sociais distintas, o que remete para o importante papel que a prática musical assumia como modo de celebração de um ideal de democraticidade.¹⁵⁰ A convergência com o movimento republicano está igualmente patente no facto de várias destas colectividades serem constantemente convidadas para actuar em eventos de grupos políticos próximos do regime, bem como no facto de frequentemente acolherem conferências de algumas das suas personalidades mais distintas, não poucas vezes centradas no tema da importância civilizacional das artes: numa ocasião, Carneiro de Moura palestrou numa festa da Tuna dos Caixeiros de Lisboa, afirmando que «o valor das nacionalidades se calcula pelo seu desenvolvimento artístico», e asseverando que «os povos germânicos são grandes porque têm músicos como Wagner e Beethoven, e poetas como Goethe».¹⁵¹ Refira-se ainda que este tipo de agrupamentos instrumentais foram acolhidos também por instituições do movimento republicano. Parecem ter-se salientado, no âmbito do movimento de emancipação feminina, a Liga Republicana das Mulheres Portuguesas, que proporcionava aulas de música para senhoras e meninas, mantinha a sua Tuna Democrática e se apresentava com frequência em teatros públicos — o mesmo sucedia com a Grande Tuna Feminina, dirigida por Alfredo Mântua —, bem como, no caso dos centros republicanos, que habitualmente incluíam também classes de música, orfeões infantis e grupos instrumentais, a Grande Tuna-Orquestra Dr. António José de Almeida, mantida pelo centro que tinha essa figura como patrono.¹⁵²

Com este conjunto diversificado de agremiações amadoras está em causa, em suma, uma realidade que, para além de se ter constituído como um meio fundamental de difusão da mundividência republicana, em particular no que concerne às suas propostas para a reforma

¹⁴⁹ «Grande Tuna do Comércio», *DN* (25.IV.1913): 4; «Tuna Comercial de Lisboa», *DN* (21.VIII.1913): 2.

¹⁵⁰ Em Abril de 1914, p. ex., a Tuna Comercial de Lisboa apresentou-se no Politeama com os seus 90 executantes, congregando tanto empregados do comércio como comerciantes, num programa que incluía números instrumentais, dramáticos e desportivos. «Tuna Comercial de Lisboa», *DN* (19.III.1914): 4.

¹⁵¹ «Tuna dos Caixeiros de Lisboa», *DN* (11.V.1915): 5.

¹⁵² «Liga Republicana das Mulheres Portuguesas», *DN* (27.II.1912): 2; «Tuna Democrática da Liga Republicana das Mulheres Portuguesas», *DN* (16.VI.1912): 4; «Liga Republicana das Mulheres Portuguesas», *DN* (26.II.1913): 3; «Grande Tuna Feminina», *DN* (03.V.1913): 4; «Grande Tuna Orquestra Dr. António José de Almeida», *DN* (05.I.1914): 3.

da sociedade e da cultura, vem igualmente sugerir o relevante papel que a prática musical, enquanto modo de celebração de uma cidadania igualitária, não deixou de assumir no quadro do processo de afirmação da sociedade civil a que assistiram os anos da Primeira República, um fenómeno cujas manifestações, para além do mais, brotaram muito para além do âmbito da capital.

II.4. As orquestras em digressão e o movimento orquestral pelo país

Decorria ainda a primeira temporada sinfónica do Teatro da República, 1911/12, e já um importante crítico portuense vinha a público, em carta dirigida à redacção do *Eco Musical*, apelar ao visconde de S. Luís de Braga para que, atentando na prática das grandes orquestras internacionais, levasse esses concertos não só à capital do Norte mas também a outras cidades da província, onde garantia serem abundantes «os ardentes amadores de música», tendo em conta o quão «nobre e profundamente educativo» seria para o público a realização de tais *tournées* artísticas pelo país.¹⁵³ Com efeito, o florescimento do interesse pelos concertos sinfónicos nos primeiros anos do novo regime não se circunscreveria à cidade de Lisboa, tendo-se assistido, noutros centros urbanos em desenvolvimento um pouco por todo o país, a uma assinalável adesão tanto da parte de empresários teatrais como de elites locais.¹⁵⁴ Logo no final dessa temporada 1911/12, José de Pádua e Jaime de Pádua Franco, republicanos, músicos amadores e descendentes de elites algarvias, promoveram a organização de uma orquestra de 50 elementos, na sua maioria membros da orquestra de São Carlos recentemente suspensa, que, entre 8 e 10 de Junho, realizou três concertos em Faro, Olhão e Portimão, dirigida pelo próprio Pádua — uma iniciativa que contou com o patrocínio da Sociedade Propaganda de Portugal, que aquelas figuras integravam, mas que parece ter constituído um caso isolado nesse âmbito.¹⁵⁵ Mais tarde, pelo final da temporada 1914/15, numa reedição a Norte da rivalidade já existente em Lisboa, David de Sousa e Pedro Blanch são contratados por empresas teatrais concorrentes do Porto para se apresentarem com as suas orquestras. Sousa efectuou dois concertos a 17 e 18 de Abril no Salão-Jardim da Trindade, onde vinham

¹⁵³ Coribã, «Coisas várias», *EM* 51 (16.I.1912): 2-3.

¹⁵⁴ Foi possível detectar vários exemplos relevantes a partir da imprensa lisboeta e de alguma imprensa regional, não sendo de excluir a possibilidade de que ainda outros casos tenham ocorrido.

¹⁵⁵ «Orquestra de Lisboa em Faro», *DN* (29.V.1912): 5; «Concertos no Algarve», *DN* (08.VI.1912): 2; «Teatros», *Alg* (09.VI.1912): 2; «Propaganda de Portugal», *Alg* (16.VI.1912): 1. O médico e senador José de Pádua, filho do republicano, médico e melómano olhanense do mesmo nome (que em 1870 fundara o Clube Verdi, agrupamento que se terá exibido um pouco por todo o Algarve), era também compositor amador, e chegou mesmo a estreitar peças orquestrais suas nos concertos sinfónicos em Lisboa.

também tendo lugar as séries dirigidas por Raimundo de Macedo, e Blanch realizou as suas duas *soirées* sinfónicas a 24 e 25 do mesmo mês no Teatro Águia de Ouro, sendo convidado para dirigir ainda uma outra *matinée*, no Jardim Passos Manuel, para quem antes não tinha conseguido obter bilhetes.¹⁵⁶ O sucesso alcançado por ambos foi tal que David de Sousa seria desafiado por um grupo de entusiastas para organizar e dirigir uma orquestra no Porto, o que não parece ter-se concretizado, e Pedro Blanch permaneceria mesmo na cidade por mais algumas semanas, colaborando como maestro nos últimos concertos da série dirigida por Macedo.¹⁵⁷ Na temporada seguinte, 1915/16, a convite da Associação Académica de Coimbra, Sousa apresentou a orquestra do Politeama nessa cidade, em dois concertos realizados no Teatro Avenida, a 7 e 8 de Fevereiro, perante plateias repletas em que se viam as famílias mais abastadas da cidade e seus arredores.¹⁵⁸ Ainda pelo final dessa temporada, convidado por um grupo de melómanos que se constituiu em comissão para esse efeito, Blanch dirigiu a Orquestra Sinfónica Portuguesa num concerto em Évora, a 16 de Abril, no Teatro Garcia de Resende, cuja lotação esgotou, mesmo apesar do aumento dos preços, vendo-se na assistência as principais famílias da região, e pouco depois o maestro receberia também um convite de Santarém, tendo em vista a realização de uma *matinée* sinfónica no Teatro Rosa Damasceno, mas a ideia não parece ter sido consumada.¹⁵⁹ Por fim, no final da temporada 1916/17, e após ter sido avançada a possibilidade de um concerto prévio em Coimbra (o que não parece ter acontecido), Pedro Blanch apresentou-se à frente da sua orquestra novamente no Porto, agora a convite dos empresários do Palácio de Cristal, com um concerto a 31 de Março e outros dois a 1 de Abril — um dos quais numa *matinée* popular, com um programa exclusivamente wagneriano, que terá atraído cerca de 2000 pessoas —, seguindo logo após para um último concerto sinfónico em Braga.¹⁶⁰

Entretanto, em determinados centros urbanos um pouco por todo o país — e em particular naqueles que, logo atrás da capital, mais vinham experimentando os efeitos do lento

¹⁵⁶ «Noticiário», *AM* 391 (31.III.1915): 56; Ernesto Maia, «Carta do Porto», *AM* 393 (30.04.1915): 71-72; «Música», *DN* (12.IV.1915): 4; «David de Sousa no Porto», *DN* (13.IV.1915): 3; Coribã, «Audições musicais», *EM* 207 (01.V.1915): 138-139; Ernesto Maia, «Carta do Porto», *AM* 395 (31.V.1915): 91-92; Coribã, «Audições musicais», *EM* 207 (01.V.1915): 137-138; «Música», *Lu* (30.III.1915): 3.

¹⁵⁷ «Notas Soltas», *EM* 207 (01.V.1915): 139; «Noticiário», *AM* 395 (31.V.1915): 96; Ernesto Maia, «Carta do Porto», *AM* 396 (15.VI.1915): 101-102.

¹⁵⁸ «Notícias de Coimbra», *DN* (07.XII.1915): 2; «Notícias de Coimbra», *DN* (19.I.1916): 2; «Concertos musicais», *GC* (02.II.1916): 2; «Notícias de Coimbra», *DN* (09.II.1916): 2; «Notícias de Coimbra», *DN* (10.II.1916): 4; «Audições musicais», *Eco Musical* 246 (23.II.1916): 67-68; «O sarau da Associação Académica», *GC* (09.II.1916): 1.

¹⁵⁹ «Notícias de Evora», *DN* (02.IV.1916): 3; «Notícias de Évora», *DN* (19.IV.1916): 4; Rébmol, «Audições musicais», *EM* 254 (23.IV.1916): 133; H. de A., «Crónica musical», *Atl* 7 (15.V.1916): 688-691; «Notícias de Santarém», *DN* (14.V.1916): 4.

¹⁶⁰ «Notas soltas», *EM* 291 (20.III.1917): 67; Coribã, «Audições musicais», *EM* 294 (20.IV.1917): 92-94; «A Orquestra Blanch no Porto», *Cap* (26.IV.1915): 2; «Música», *Séc* (02.IV.1917): 2.

processo de industrialização, terciarização e urbanização —,¹⁶¹ para além desses apelos às grandes orquestras de Lisboa, vinham-se igualmente sucedendo as tentativas no sentido de erigir empreendimentos similares. Deve ser citado, antes de mais, o caso do Porto, cidade em que o movimento sinfónico vinha tentando afirmar-se já desde os finais de Oitocentos. Em 1881, sob o impulso de um grupo de figuras destacadas da vida cultural portuense entre as quais pontificava Bernardo Moreira de Sá — o violinista que aprofundara a sua formação em Berlim com Joseph Joachim e que após o seu regresso desenvolveria uma importante actividade polifacetada —, a capital do Norte, urbe já então marcada pela prosperidade e pelo dinamismo de uma elite burguesa cosmopolita, assistia à fundação do Orfeão Portuense, uma instituição que nascia com o desígnio de fomentar a prática coral amadora mas que muito rapidamente colocaria a música instrumental no cerne da sua actividade, assumindo gradualmente o papel de uma verdadeira sociedade de concertos que, sobretudo a partir da década de 1900, possibilitou o contacto regular com intérpretes e agrupamentos de craveira internacional.¹⁶² No propósito essencial de promover a aproximação ao modelo dos principais centros musicais europeus inseria-se igualmente o interesse desde cedo demonstrado pela música orquestral, mas a actividade desenvolvida nesse campo, com a apresentação de um repertório muito limitado (salvo uma ou outra tentativa mais ambiciosa), por orquestras de dimensões variáveis em que conviviam amadores e profissionais, sob a direcção de Moreira de Sá, teve sempre um carácter descontínuo, e a partir de 1903 essa componente desaparece mesmo dos programas, permanecendo completamente ausente durante quase quatro décadas.¹⁶³ O próprio Moreira de Sá surgia por essa altura envolvido noutras iniciativas fugazes nesse domínio, dirigindo, logo em 1900, os concertos sinfónicos da Associação Musical de Concertos Populares, e, em 1906, os da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumentos de Arco, sempre no Teatro Águia de Ouro. E até ao final dessa década, embora em menor medida do que Lisboa, o Porto foi também ponto de paragem das *tournées* de grandes orquestras internacionais: em Abril de 1905, a Orquestra Lamoureux, sob a direcção de Chevillard, realizou dois concertos no Teatro de S. João; em Maio de 1908, a Orquestra Filarmónica de Berlim, sob a regência de Strauss, apresentou-se em dois concertos

¹⁶¹ António José TELO, «População e sociedade», in TEIXEIRA, *A crise do liberalismo...*, pp. 191-194.

¹⁶² Rui Vieira NERY, «Prefácio — O Orpheon Portuense: a amor pela música de uma elite cosmopolita», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 8-10; Gonçalo de Vasconcelos e SOUSA, «O Porto ao tempo da fundação do Orpheon Portuense (1881): uma cidade de homens e de instituições», in ARAÚJO, *op. cit.*, pp. 13-23; Tiago HORA, «História institucional do Orpheon Portuense», in ARAÚJO, *op. cit.*, pp. 25-35.

¹⁶³ Jorge Castro RIBEIRO, «Encontro e sintonia com a modernidade europeia: a música orquestral na história do Orpheon Portuense», in ARAÚJO, *op. cit.*, pp. 113-119; Rui Vieira NERY, «De Moreira de Sá a Michael Zilm: um mosaico de grandes regentes», in ARAÚJO, *op. cit.*, pp. 147-148.

no Teatro do Príncipe Real; em Abril de 1910, a Orquestra Filarmónica de Munique, dirigida por Lassalle, efectuou dois concertos também no Príncipe Real; e pouco depois, em Junho, seria a vez da Orquestra Sinfónica de Madrid, que no mesmo espaço realizou dois concertos regida por Arbós.

Os obstáculos que o movimento sinfónico encarava no Porto eram na verdade similares aos que pela mesma altura ainda se impunham em Lisboa. E tal como na capital, seria já no período pós-revolucionário que o Porto assistiria ao florescimento dos concertos sinfónicos. Em 1913, o pianista Raimundo de Macedo, que recentemente completara a sua formação no Conservatório de Leipzig — incluindo em direcção de orquestra, com Arthur Nikisch —, empreendia, com a colaboração de vários melómanos *enragés* da cidade, e em particular de Aarão de Lacerda, a fundação da Sociedade de Concertos Sinfónicos Portuense, uma instituição que visava assegurar a componente material da vida de concertos sinfónicos que se pretendia implementar, tendo desde o início captado uma adesão muito significativa (em 1916, contaria já com cerca de 900 subscritores).¹⁶⁴ Note-se, a propósito, que este aspecto constituía uma diferença significativa em relação à situação da capital, onde a sustentação das orquestras estava ancorada não no patrocínio directo de uma elite urbana, mas antes num regime puramente empresarial. Na organização da orquestra propriamente dita — a Orquestra Sinfónica do Porto — seria decisivo o papel desempenhado pela filial portuense da Associação de Classe, que era também parte interessada, no cumprimento de um desígnio há muito ambicionado por essa instituição e suas predecessoras.¹⁶⁵ Mas o seu efectivo de 70 elementos, aumentado até aos 95 em determinadas obras, integrava não só associados, oriundos de três bandas militares, como também vários músicos contratados no estrangeiro.¹⁶⁶ As temporadas foram inauguradas logo em 1913/14, com direcção de Macedo, decorrendo no Salão-Jardim da Trindade aparentemente restritas a subscritores — o que não excluía outros concertos abertos ao público, no Palácio de Cristal —, e a orquestra aderiria até à prática das digressões, exibindo-se pelo menos em Lisboa, em São Carlos, com dois concertos em Maio de 1916.¹⁶⁷ A sua actividade estender-se-ia pelos anos 20, sempre suportada pela Sociedade, mas a história destas instituições — e o lugar da música sinfónica na vida cultural do Porto — encontram-se ainda por conhecer.

¹⁶⁴ «Noticiário», *AM* 350 (15.VII.1913): 167; «Noticiário», *AM* 353 (31.VIII.1913): 191; «Os concertos sinfónicos de hoje», *DN* (03.V.1916): 3; «O maestro Raimundo de Macedo e os concertos sinfónicos no Porto», *DN* (03.III.1915): 4. Ver Eugénio AMORIM, *Dicionário biográfico de músicos do norte de Portugal*, Porto: Maranus, 1941, pp. 67-69.

¹⁶⁵ «Orquestra sinfónica do Porto», *DN* (09.VIII.1913): 4.

¹⁶⁶ Coribã, «Sociedade de concertos sinfónicos portuense», *EM* 140 (01.XII.1913): 356-357; «Música», *Séc* (06.XII.1915): 2.

¹⁶⁷ «Música», *DN* (24.IV.1916): 3; J. N., «Música», *DN* (4.V.1916): 2; J. N., «Música», (5.V.1916): 2.

Para além da capital do Norte, as manifestações desse interesse pela música sinfónica provieram de vários outros centros urbanos, tendo-se registado, por iniciativa de músicos e elites locais, diversas tentativas de emulação do modelo das orquestras de Lisboa. Logo no início da temporada 1913/14, por exemplo, há notícia de que uma importante agremiação de amadores de Santarém, o Grémio Guilherme de Azevedo, que realizava com regularidade os seus saraus dramático-musicais (numa prática idêntica à dos clubes burgueses lisboetas), e até se apresentava no principal teatro da região, o Teatro Rosa Damasceno, avançava com a reconstituição da sua orquestra de amadores. Pela mesma altura, em Coimbra, uma comissão trabalhava no sentido de organizar um agrupamento que pudesse realizar concertos públicos, chegando mesmo a ser formada uma Grande Orquestra de Coimbra, integrada pelos melhores músicos da cidade e dirigida por António Ribeiro Alves, iniciativa que, apesar de até ter iniciado ensaios, não parece ter tido continuidade.¹⁶⁸ Mas o empreendimento mais consequente foi aquele levado a cabo em Setúbal, que à data detinha o estatuto de terceira cidade do país.¹⁶⁹ Foi aí que, a 5 de Dezembro de 1914, foi fundada a Academia Sinfónica de Setúbal, uma instituição que nascia por iniciativa do Dr. Silveira Pais e do Dr. Rocha Pinto, destacadas figuras locais que contaram com a colaboração de Michel'angelo Lambertini e David de Sousa, e que pelo menos durante três temporadas realizou com regularidade os seus saraus-concertos no Teatro Avenida, eventos em que os seus membros se apresentavam, para além dos números dramáticos, musico-teatrais, corais e instrumentais, numa orquestra de 60 elementos, frequentemente dirigida pelo próprio Lambertini, na qual chegaram a colaborar músicos das orquestras de Lisboa.¹⁷⁰

O êxito alcançado por esta Academia motivaria um melómano da região a dirigir ao *Eco Musical* carta aberta em que exortava outras localidades do país a contribuírem para a expansão do movimento orquestral, avançando com novos empreendimentos de teor «tão nobre quanto civilizador»,¹⁷¹ e de facto há notícia de algumas outras iniciativas. Em meados da temporada 1915/16, a cidade de Faro assistia, por iniciativa de António Rebelo Neves, pianista do sexteto do Teatro-Circo, e de José do Nascimento Fonseca, chefe da banda de Infantaria 4, à tentativa de constituição de uma orquestra para a realização de uma série de concertos sinfónicos, a qual até chegaria a ser inaugurada naquele teatro, com um

¹⁶⁸ «Notícias de Santarém», *DN* (05.XII.1913): 4; «Notícias de Santarém», *DN* (02.IV.1916): 4; «Notícias de Santarém», *DN* (03.IV.1916): 2; R., «Concertos», *EM* 139 (23.XI.1913): 347; «Grande Orquestra de Coimbra», *EM* 161 (16.V.1914): 145.

¹⁶⁹ TELO, «População e sociedade...», pp. 191-194.

¹⁷⁰ «Notícias de Setúbal», *DN* (06.XII.1915): 4; C., «Academia Sinfónica Setubalense», *EM* 199 (01.III.1915): 77; «Notícias de Setúbal», *DN* (14.IV.1915): 3; «Notícias de Setúbal», *DN* (24.IV.1915): 2; «Música», *DN* (18.IV.1916): 2; «Audições musicais», *EM* 254 (23.IV.1916): 133-134.

¹⁷¹ Artur Raposo, «Questões de Arte — Os próximos concertos sinfónicos», *EM* 278 (10.XI.1916): 329.

agrupamento de 35 elementos, muitos deles músicos militares, que executou um programa decalcado dos concertos lisboetas, mas não parece ter tido sequência.¹⁷² Pela mesma altura, de novo em Coimbra, logo após os dois concertos dados pela orquestra de David de Sousa a convite da Associação Académica, haveria movimentações infrutíferas no sentido de se criar uma orquestra sinfônica própria, integrada por académicos e profissionais, sob a regência de Teófilo Russel (colaborador assíduo dos teatros dessa cidade), e pouco depois o mesmo Russel tentaria, também em vão, organizar concertos sinfônicos com uma orquestra formada por músicos provenientes de Lisboa e Porto.¹⁷³ Olhando ainda para as ilhas, devem ser referidos os casos do Funchal, onde por volta de 1915 estavam a ser realizados concertos, no Teatro Funchalense, por uma orquestra de amadores e profissionais regida por Manuel Ribeiro, chefe da banda de Infantaria 27 (neles chegou a colaborar, como solista, o jovem violinista Pedro de Freitas Branco), e ainda de Ponta Delgada, onde no início de 1916, por iniciativa de José Maria Cordeiro, então chefe da banda de Infantaria 26, e com o apoio do Clube União Micaelense, foi fundada uma Academia Açoriana de Amadores de Música, a qual, para além de oferecer aulas de rudimentos, harmonia e instrumentos, possuía também uma assim denominada Orquestra Sinfônica, que juntava músicos militares e amadores, incluindo algumas senhoras, e realizou pelo menos dois concertos no Teatro Micaelense, incluindo música do próprio Cordeiro e excertos da Sinfonia n.º 5 de Beethoven.¹⁷⁴

O fenómeno que assim se observa — tanto com as digressões efectuadas pelas orquestras de Pedro Blanch e David de Sousa, como com as iniciativas desenvolvidas em vários centros urbanos a nível nacional —, não deixando de apontar também para o amplo trabalho de investigação que resta a fazer no campo de uma história local da música, vem revelar como os primeiros anos da República deram de facto ensejo a que, fomentado pela própria sociedade civil, começasse a ser esboçado um processo de descentralização da actividade sinfônica, o qual terá continuidade em décadas ulteriores, embora não exactamente nos mesmos moldes, após as mudanças políticas que começam a desenhar-se no horizonte na viragem para os anos 20.

¹⁷² «Música», *DN* (01.I.1916): 7; «Audições musicais», *EM* 244 (08.II.1916): 51; «Notícias de Faro», *DN* (06.II.1916): 4; «Grande Orquestra Sinfônica», *Alg* (19.XII.1915): 2; «Música», *Alg* (01.I.1916): 2; «Música», *Alg* (16.I.1916): 3; «Concerto sinfónico», *Alg* (13.II.1916): 2; «Concerto sinfónico», *Alg* (27.II.1916): 3.

¹⁷³ «Notícias de Coimbra», *DN* (05.III.1916): 4; «Notícias de Coimbra», *DN* (04.IV.1916): 3.

¹⁷⁴ «Noticiário», *AM* 392 (15.IV.1915): 64; «Correio das Províncias», *EM* 201 (16.III.1915): 91-92; «Orquestra Sinfônica da Academia Açoriana de Amadores de Música», *EM* 240 (08.I.1916): 18-19; «Academia Açoriana de Amadores de Música», *EM* 244 (08.II.1916): 55; «Correio das províncias», *EM* 255 (01.V.1916): 141-142.

CAPÍTULO III

Do sidonismo ao pós-guerra

Em meados dos anos 10, na sequência de mudanças instigadas pelo advento da República, a vida musical lisboeta testemunhou um extraordinário florescimento dos concertos sinfónicos, um fenómeno cuja reprodução ultrapassou em muito o âmbito da capital. A polarização que despontou entre os dois empreendimentos sinfónicos estabelecidos, acolhidos pelo Teatro da República e pelo Teatro Politeama, decorria não só do peso que o regime concorrencial vigente assumia, mas também da preponderância fundamental que as controvérsias políticas e ideológicas do momento exerciam sobre o campo cultural. Prosseguindo na inquirição desse processo, o Capítulo III aborda o percurso das instituições da vida sinfónica em Lisboa na viragem para os anos 20, explorando as movimentações que se desenvolveram em torno do Teatro de São Carlos e as transformações que ocorreram nos organismos orquestrais em actividade, sem esquecer ainda o surgimento de uma primeira tentativa séria, mas efémera, de rompimento com práticas e interesses instalados, cuja apreciação permite igualmente descortinar dados relevantes sobre as circunstâncias da vida musical.

III.1. O renascimento do Teatro de São Carlos

A situação de indefinição em que o teatro lírico permanecia enleado desde o 5 de Outubro, ocasionada pelo abandono do público habitual e pelas divergências entre os grupos políticos com acesso ao Poder, conheceu novos desenvolvimentos imediatamente após o golpe com que, a 5 de Dezembro de 1917, Sidónio Pais e os seus apoiantes pretendiam romper com o rumo que a República vinha seguindo. De facto, mal entrou em funções, o executivo sidonista, por intermédio do Ministro da Instrução, Alfredo de Magalhães, dispôs-se prontamente a reparar o problema, havendo notícia da sua intenção de adjudicar a exploração de São Carlos a uma empresa com capitais portugueses, no sentido de retomar a sua actividade lírica ainda em 1917/18 e de garantir o seu funcionamento nos cinco anos

seguintes.¹ Em Março de 1918, a imprensa dava conta do plano em curso: por iniciativa da Sociedade Propaganda de Portugal, encontrava-se em constituição uma entidade empresarial que pudesse reunir as condições financeiras para assegurar a reactivação do teatro, entidade cujo capital de 20.000\$00 seria participado pela própria Propaganda de Portugal (em 1.000\$00), por vários dos seus membros, por outros capitalistas e também pelas associações comerciais e industriais de Lisboa, constando ainda, em modo de apelo, a intenção dos novos adjudicatários de recuperar os antigos frequentadores, cuja adesão às assinaturas era apresentada enquanto condição *sine qua non* para que o desígnio fosse concretizado.² De imediato foram iniciadas as diligências tendo em vista a organização de uma curta temporada lírica nessa Primavera. Os dirigentes da empresa em projecto recorreram aos empresários catalães que recentemente tinham mostrado disponibilidade ao 3.º Governo de Afonso Costa — os irmãos Juan e Carlos Mestres Calvet, que exploravam os mais importantes palcos líricos de Barcelona —, ficando contratualizada a realização de uma série de 30 récitas por uma companhia em que pontificavam várias celebridades de então, tais como Graziella Pareto, Rosina Storchio, Giuseppe Anselmi e Tito Schipa, às quais se juntavam o coro e o corpo de baile do Teatro del Liceo, bem como uma orquestra formada pelos melhores elementos das orquestras de Lisboa, sob a regência de Antonio Guarnieri (o mesmo que, dentro de poucos anos, sucederia a Arturo Toscanini no La Scala).³ Mas esta iniciativa — bem reveladora, no seu conjunto, da importância que se atribuía a São Carlos e da posição que se ambicionava para a instituição na cena operática — não conseguiria afinal avançar, devido em particular à subida das taxas de câmbio, que tornava inoportáveis várias despesas imprescindíveis, e, ainda em Abril, a Propaganda de Portugal resolvia adiar para o início da época seguinte a organização de uma entidade concessionária e a reabertura do teatro.⁴ Porém, não seria ainda em 1918/19 que o desiderato seria cumprido. Entretanto, no lançamento dessa temporada, ainda em pleno sidonismo, outra iniciativa começava a ganhar forma em São Carlos: uma nova série de concertos sinfónicos, sob a direcção de Rui Coelho.

Natural de Alcácer do Sal, Rui Coelho (1889-1986) iniciou os seus estudos musicais no âmbito de uma sociedade filarmónica local, estabelecendo-se em Lisboa, aparentemente a partir de 1904, para dar continuidade à sua formação no Conservatório. Nesta fase estudou com Júlio Neuparth, Tomás Borba e Marcos Garin, entre outros, beneficiando ainda das lições

¹ «Teatro de S. Carlos», *DN* (19.XII.1917): 1; «Teatro de S. Carlos», *DN* (20.XII.1917): 1.

² «Teatro de S. Carlos», *DN* (02.III.1918): 2.

³ «Teatro de S. Carlos», *DN* (16.III.1918): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (17.III.1918): 1; «Teatro de S. Carlos — Propaganda de Portugal», *DN* (01.IV.1918): 2; «Festas de S. Carlos», *EM* 326 (10.IV.1918): 54.

⁴ «Ópera em Lisboa», *Cap* (21.IV.1918): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (23.IV.1918): 2.

particulares de Alexandre Rey Colaço, até que, entre 1909 e 1913, graças a um apoio mecenático, teve oportunidade de aprofundar a sua formação em Berlim, onde estudou com Max Bruch e Engelbert Humperdinck, contactando também, a título particular, com Arnold Schönberg.⁵ Foi ainda antes de concluir os seus estudos no estrangeiro que intentou lançar-se como compositor em Lisboa, numa investida em que, já então, procurava granjear apoios oficiais: em Novembro de 1911, contando com a intercessão de Brito Camacho, obteve do Presidente do Ministério (Augusto de Vasconcelos) e do Ministro do Interior (Silvestre Falcão), ambos politicamente próximos daquela figura, a concessão do Teatro de São Carlos para a realização de um concerto com música sua e de Debussy.⁶ A organização era apoiada por uma comissão de amigos e admiradores da qual faziam parte, entre outros, Jaime Cortesão, Guilherme de Santa Rita, José Pacheco, João da Silva Figueiredo e José Boavida Portugal, mas a iniciativa não parece ter sido levada a bom porto. Poucos meses antes, em Abril, o jovem alcacerense tinha já tentado, em vão, organizar um concerto com música sua, pela mesma altura em que esteve por detrás de uma polémica seguida a par e passo na imprensa, com a apresentação de uma acusação de plágio que visava a Sonata para violino e piano [n.º 1] de Luís de Freitas Branco. Em foco estava a obra que em 1909 tinha sido premiada num concurso organizado pela Sociedade de Música de Câmara e que recentemente merecera amplo destaque nos jornais, na sequência da homenagem que a Academia de Ciências de Portugal dedicou ao seu autor, perante a elite do regime, aquando da sua eleição para a Sub-Secção de Arte, numa tentativa de apropriação da sua figura (tentativa equívoca, diga-se, mas não enjeitada pelo jovem monárquico).⁷ Tal diatribe parece ter sido movida não

⁵ Dados biográficos relativamente actualizados podem ser consultados em Manuel Deniz SILVA, «Coelho, Rui», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 2010, pp. 301-305; e Edward Ayres de ABREU, *Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d'Orpheu*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014, pp. 4-12.

⁶ «Concerto em S. Carlos», *DN* (08.XI.1911): 4; «Rui Coelho», *DN* (20.XI.1911): 4; «Rui Coelho», *Séc* (10.XI.1911): 4.

⁷ «Rui Coelho», *EM* 16 (27.IV.1911): 1; «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (17.III.1911): 1-2. Presidida por Teófilo Braga, a Academia de Ciências de Portugal foi fundada em 1907, nascida de uma cisão na Real Academia das Ciências de Lisboa, e os seus membros produziam comunicações nas mais variadas áreas do conhecimento. No início de 1912 foi-lhe concedido oficialmente o estatuto de órgão consultivo do governo da República. Ver «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (07, 14 e 16.III.1912): 3. Sobre a sua função e actividade enquanto instituição científica auxiliar do regime, ver as numerosas actas publicadas regularmente no *Diário de Notícias* até 1918, altura em que esses dados começam a rarear. Refira-se ainda que esta Academia possuía também, congregados na Sub-Secção de Arte, alguns elementos oriundos do meio musical, nomeadamente, entre outros, Júlio Neuparth, Augusto Machado, Carlos de Melo, José Viana da Mota e Bernardo Moreira de Sá, bem como, na qualidade de correspondentes estrangeiros, Jules Massenet e Camille Saint-Saëns. Não obstante, a música não parece ter assumido especial relevância no quadro dos seus trabalhos, à excepção de um ou outro projecto. Em Fevereiro de 1911, p. ex., José Júlio Rodrigues planeava, com o apoio de outros membros, realizar uma série de conferências sobre Wagner, com acompanhamento de uma orquestra sinfónica, mas a ideia nunca seria concretizada. Ver «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (23.II.1911): 4.

tanto por causa do alarde que envolvia aquela obra, mas antes devido à circunstância que deu origem a essa visibilidade e no intuito menos confessado de afectar a credibilidade do colega no âmbito de uma instituição à qual o próprio Coelho pretendia igualmente aceder.⁸ No início de 1913, Teófilo Braga e António Cabreira, na liderança daquela Academia, concederam-lhe o apoio necessário para levar a cabo a estreia da *Sinfonia camoniana* [n.º 1], ocorrida em São Carlos no âmbito das comemorações republicanas de Junho de 1913.⁹ E seria após a estreia da sua ópera *O serão da infanta*, em Dezembro do mesmo ano, contando com os mesmos apoios, que Coelho seria eleito, já em Janeiro de 1914, para a Sub-Secção de Arte da referida Academia.¹⁰ Terminados os estudos em Berlim, o compositor encontrava-se, nesse Inverno de 1913/14, instalado em Paris, onde, para além de frequentar as aulas de Paul Vidal no Conservatório, ambicionava fazer executar a *Camoniana* (a sua correspondência, nesta fase, dá conta da importância que assumia para si a obtenção daquele diploma de sócio).¹¹ Nesse ano de 1914 esteve também empenhado em novo projecto megalómano — a *Sinfonia militar*, com colaboração literária de Teófilo, mais uma vez —, que pretendia estreiar nas celebrações do 10 de Junho, em plena Rotunda (com todo o seu valor simbólico), e que dedicava «Aos Grandes Portugueses do Governo Provisório da República»,¹² mas apesar dos esforços despendidos, o evento acabaria por ser adiado para a ocasião dos festejos republicanos previstos para Outubro, e da obra não mais se ouvia falar.¹³ No final de 1914/15, Rui Coelho, visando o caso do Conservatório, apresentou aquela que terá sido a sua única comunicação no âmbito da Academia: partindo de um panorama das principais instituições congéneres no estrangeiro, sustentava que «a direcção do mesmo estabelecimento deve estar a cargo de compositores de reconhecido mérito» e avançava com uma proposta de

Quanto a Luís de Freitas Branco, a sua participação nos trabalhos desta Academia pode ser documentada pelo menos até ao ano académico 1917/18, quando apresentou, em colaboração com Júlio Neuparth, por altura das comemorações da primeira década de vida da instituição, uma comunicação sobre a composição musical produzida em Portugal entre 1907 e 1917. Ver «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (08.XII.1917): 2.

⁸ Nesse sentido parece apontar o facto de a sessão organizada por Coelho, no Salão do Conservatório, com o fito de provar as suas acusações, ter acabado por se centrar não na sonata em causa, como anunciado, mas sim nas *Albumblätter*, cuja edição — assim noticiou a imprensa poucos dias antes — Freitas Branco apresentara na última reunião da Academia. Ver «Plagiato musical», *DN* (19.IV.1911): 2; «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (20.IV.1911): 3; «Incidente Musical», *DN* (21.IV.1911): 6.

⁹ «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (24.I.1913): 5; «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (06.III.1913): 3; «Festas da cidade», *DN* (29.V.1913): 1.

¹⁰ «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (04.XII.1913): 4; «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (15.I.1914), p. 3.

¹¹ Ver ABREU, *Ruy Coelho...*, Anexo 3, pp. 59-66.

¹² «Sinfonia Militar», *DN* (11.V.1914): 3.

¹³ «Sinfonia militar», *DN* (31.III.1914): 4; Rui Coelho, «Sinfonia militar», *DN* (14.IV.1914): 3; «Sinfonia Militar», *DN* (10.V.1914): 5; «Sinfonia Militar», *DN* (13.V.1914): 4; «Sinfonia Militar», *DN* (18.V.1914): 3; «Sinfonia Militar», *DN* (29.V.1914), p. 5.

critérios para guiar a sua reforma,¹⁴ uma intervenção cujo teor, numa altura em que a situação daquela escola vinha conhecendo avanços e recuos, vem revelar a sua aspiração de assumir maior protagonismo na vida musical. Entretanto, desde o início desta década, o compositor vinha também estabelecendo contacto com várias figuras do círculo modernista (nomeadamente José Pacheco, Guilherme de Santa Rita, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Fernando Pessoa e António Ferro), mas a sua proximidade com esse círculo e a sua tentativa de associação às respectivas manifestações artísticas nunca passariam, durante os anos seguintes, de um êxito muito ténue.¹⁵ Posto isto, as movimentações levadas a cabo por Rui Coelho nesta efervescente década de 1910, com as suas aproximações a determinados agentes das esferas política e artística, deverão ser encaradas, antes de mais, enquanto estratégia de construção e legitimação da sua posição individual no campo cultural.

Por altura da sua intervenção no âmbito da Academia, o compositor começava a cultivar abertamente a proximidade com outros sectores do espectro político. Logo em meados de Julho de 1915 surge a sua *Carta a um compositor célebre*, publicação em que reúne um conjunto de textos relacionados com os consecutivos malogros registados nos dois anos anteriores, imputando a responsabilidade ao meio musical e político, numa crítica de cariz marcadamente anti-burguês e nacionalista.¹⁶ É justamente esse opúsculo que oferece à Academia no início de 1915/16, como que selando ironicamente o seu divórcio com aquela elite do regime,¹⁷ e é também esse documento que, em 1916, faz publicar em sucessivos números d'*A ideia nacional*, uma revista monárquica, com ambições políticas, literárias e artísticas, nascida em Março de 1915, no contexto do novo fôlego que o movimento reaccionário ganhou durante a janela de oportunidade que foi a “ditadura” de Pimenta de Castro, e que vinha dar continuidade ao jornal monárquico *A Restauração*, no qual Coelho também já colaborara em 1914. As relações que o compositor estabeleceu com este meio parecem ter constituído um factor importante na promoção da sua actividade. Com efeito, a partir do início de 1916 o seu nome começa a aparecer associado à Liga Naval, instituição que encetara a sua reorganização também em pleno consulado pimentista e que no seu seio albergava importantes correntes conservadoras e reaccionárias. Foi aí que, em Fevereiro de

¹⁴ «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (24.VI.1915): 3.

¹⁵ Para uma perspectiva crítica sobre este tema, ver Manuel Deniz SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*, Tese de Doutoramento, Université Paris 8, 2005, pp. 42-69; e Luís M. SANTOS, «Recensão: *Ruy Coelho: O violino d'Orpheu*, Alexander Stewart, Philippe Marques, Ensemble mpmp (CD mpmp, 2015)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6/1, 2019, pp. 243-250.

¹⁶ [anúncio], *DN* (15.VII.1915): 2. Ver Rui COELHO, *Carta a um compositor célebre*, Lisboa: Livraria Brasileira, 1915.

¹⁷ «Academia de Ciências de Portugal», *DN* (25.XI.1915): 3.

1916, realizou um primeiro concerto preenchido exclusivamente com música sua, e, já no início de 1917, organizou um breve curso de música, eventos que contaram com a adesão de vários membros das famílias Nobre de Melo e Melo Breyner, entre diversos nomes da antiga aristocracia.¹⁸ Outros concertos patrocinados por esse sector, que em breve se revelaria prósidonista, tiveram lugar no Teatro de São Carlos, como foi o caso daquele em que foi estreada a *Sinfonia camoniana* n.º 2, no Sábado de Aleluia da Páscoa desse ano de 1917, facto que, por si, mostra bem de que lado da questão religiosa — e, logo, da luta política em curso — se encontrava esse círculo. Em carta aberta publicada no *Diário de Notícias*, Rui Coelho revelava que tal acontecimento só foi possível porque «tive a sorte de fazer o conhecimento, aqui em Lisboa, de pessoas civilizadas e de grande alma, que sabem o que representa o meu caso, e o que poderá significar».¹⁹ Na plateia marcou presença um público relativamente reduzido e restrito, composto por várias famílias do meio aristocrático, e o mesmo sucederia no “Concerto de música de câmara portuguesa”, realizado em Maio de 1917, em São Carlos, preenchido apenas com obras suas.²⁰ Entretanto, o estabelecimento do sidonismo deu ensejo a que se acentuasse a sua reivindicação nacionalista. Logo em Janeiro de 1918, na Liga Naval, dava a primeira audição integral das *Canções de saudade e amor*, sobre poesia de Afonso Lopes Vieira, ciclo com que os autores se promoviam como os criadores do *Lied* português, e, pouco depois, tentava incitar a formação do grupo dos “artistas nacionalistas”, convocando personalidades ligadas às mais diversas áreas artísticas, antes de novo concerto em São Carlos, em Março, com muitos dos seus *Lieder*.²¹ Em Abril, pouco tempo após a passagem dos *Ballets Russes* por Lisboa e justamente na altura em que saía gorada a intenção da Propaganda de Portugal de realizar uma curta temporada de ópera, o teatro lírico acolhia a estreia pública de dois bailados de Rui Coelho — *A princesa dos sapatos de ferro* e o *Bailado do encantamento* (este com argumento de Martinho Nobre de Melo) —, um evento que, contando com a presença de Sidónio Pais, do Ministro das Subsistências e do corpo diplomático, foi realizado em benefício das madrinhas de guerra, no contexto do aproveitamento que o sidonismo fazia do conflito e no quadro da acção caritativa em que se desdobrava, na ausência de uma política social propriamente dita, com o intuito de promover a sua imagem junto de todos os sectores da sociedade — era este um aspecto essencial, aliás,

¹⁸ «Concerto Rui Coelho», *DN* (18.II.1916): 2; «Curso de música», *DN* (17.I.1917): 2.

¹⁹ «Sinfonia camoniana n.º 2», *DN* (29.I.1917): 3.

²⁰ «*Sinfonia camoniana* n.º 2 de Rui Coelho», *DN* (05.III.1917): 2; Afonso Lopes Vieira, «Música de Rui Coelho», *DN* (16.IV.1917): 2; «1.º Concerto — Música de Câmara Portuguesa», *DN* (01.V.1917): 3.

²¹ Um artista nacionalista, «Recital de *Lieder*», *DN* (12.I.1918): 2; «Artistas nacionalistas», *DN* (02.II.1918): 2; «Recital de *Lieder*», *DN* (05.III.1918): 2; «Recital de *Lieder*», *DN* (20.III.1918): 2.

na construção da aura de santidade que se pretendia para a figura do próprio “Presidente-Rei”.²²

A aproximação de Rui Coelho à estratégia de propaganda do sidonismo, já insinuada naquele episódio, teria continuidade no âmbito da nova série de concertos sinfónicos lançada no Teatro de São Carlos na temporada 1918/19, uma iniciativa que surgia na sequência do acesso privilegiado ao teatro lírico de que o compositor vinha usufruindo. No início de Novembro era aberta assinatura para oito concertos, com uma orquestra de 90 instrumentistas, a realizar na *matinée* de Domingo, mas as dificuldades sentidas na atracção do público levariam a que logo ao terceiro concerto o horário fosse alterado para a *soirée* de Sábado.²³ Na concepção da programação destacava-se, por um lado, o «nacionalismo à outrance» que o regente lhe pretendia imprimir e, por outro, o objectivo de executar as “oito” sinfonias de Beethoven, embora, em ambos os casos, os resultados práticos tenham sido limitados.²⁴ Quanto a momentos de celebração do regime, refira-se, logo no segundo concerto, por altura do término da Grande Guerra, o grande festival realizado a propósito de uma homenagem aos Aliados, com um programa que incluía excertos da *Sinfonia camoniana* n.º 2, executado por um efectivo monumental de 120 elementos e duas fanfarras, perante o Presidente da República, todo o seu executivo e muitos membros do corpo diplomático.²⁵ De acordo com o jornal sidonista *A Situação*, o compositor esteve inclusivamente entre as figuras que, com a notícia do armistício, fizeram questão de ir cumprimentar pessoalmente Sidónio Pais na sua residência oficial.²⁶ Pouco depois, após o atentado que a 14 de Dezembro vitimou o Presidente da República, era anunciado para o 1.º de Janeiro um grande concerto solene em São Carlos, sob a direcção de Rui Coelho, concebido «na intenção de prestar uma profunda homenagem artística à memória do Grande Português», revertendo o seu produto a favor da subscrição aberta para um monumento à figura do falecido.²⁷ No programa do evento, para além de excertos da *Eroica* e da *Camoniana* n.º 2, entre outros, avultava uma alocução fúnebre proferida por Martinho Nobre de Melo, membro do executivo sidonista, uma intervenção em que, no dizer de um cronista, «produziu um admirável panegírico do douto

²² «Bailados em S. Carlos», *DN* (11.IV.1918): 2; «Portugal na guerra — O concerto sinfónico de hoje no Politeama», *DN* (21.IV.1918): 1. Ver Maria Alice SAMARA, «Sidonismo e restauração da República. Uma “encruzilhada de paixões contraditórias”», in Fernando ROSAS & Maria Fernanda ROLLO (coord.), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2009, pp. 378-380.

²³ [anúncio], *DN* (09.XI.1918): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (21.XI.1918): 2.

²⁴ «Concertos sinfónicos em S. Carlos», *DN* (04.XI.1918): 2; [anúncio], *DN* (05.XI.1918): 2. Ver programas no Anexo J, pp. 192-194.

²⁵ [anúncio], *DN* (12.XI.1918): 2; «Concertos Rui Coelho», *DN* (13.XI.1918): 2; «Concerto Rui Coelho», *DN* (15.XI.1918): 2; «Música — Concertos Rui Coelho», *Sit* (15.XI.1918): 2.

²⁶ «Portugal e a paz — A manifestação de anteontem», *Sit* (14.XI.1918): 1.

²⁷ «Dr. Sidónio Pais», *DN* (28.XII.1918): 1; «Dr. Sidónio Pais», *DN* (30.XII.1918): 2.

Presidente Mártir que arrancou lágrimas e ovações a numerosa assistência».²⁸ A subscrição para que o concerto contribuía fora lançada por iniciativa d'*A Situação* — a par d'*A Luta*, também pró-sidonista, os órgãos mais empenhados no elogio da série de Coelho —, e contava com o apoio de uma comissão integrada por Jorge Botelho Moniz (director do jornal iniciador), Nobre de Melo e algumas das individualidades que antes tinham aderido a actividades levadas a cabo pelo compositor na Liga Naval.²⁹ Suspensos aquando da morte de Sidónio Pais, os concertos sinfónicos de Rui Coelho — sete, até então (dos quais apenas três de assinatura) — nunca viriam a ser retomados, mas o acesso do compositor ao Teatro de São Carlos, conquistado tudo indica que graças à cumplicidade alimentada com o meio sidonista, não lhe seria vedado nos anos seguintes. Entretanto, ainda em Janeiro de 1919, numa conferência realizada no Salão Bobone, Coelho anunciava a criação de uma Sociedade Nacional de Música Portuguesa, que tinha como fim promover a divulgação da música portuguesa no país e no estrangeiro.³⁰ Nesse âmbito ainda realizou, em Abril, um recital de *Lieder*, na Liga Naval, e um concerto sinfónico, no Porto, ambos preenchidos com obras suas, antes de uma assim designada “Missão Oficial”, que nos meses finais de 1919 levou a sua música a várias cidades do Brasil, após o que a nova instituição parece ter-se dissolvido.³¹

Ainda no Verão de 1918, o executivo sidonista tinha confirmado a sua intenção de conceder a exploração do teatro lírico à Sociedade do Teatro de S. Carlos, Lda., a nova entidade empresarial criada sob os auspícios da Sociedade Propaganda de Portugal.³² Porém, a formalização oficial da constituição dessa sociedade por quotas só aconteceria a 12 de Dezembro desse ano (a antevéspera do atentado), e seria somente a 9 de Janeiro de 1919 — portanto, já durante o segundo dos governos sucedâneos do sidonismo, liderado por Tamagnini Barbosa —, que o contrato de adjudicação seria assinado, determinando a concessão do teatro até 1924.³³ Apesar dos esforços movidos por todos os intervenientes no sentido de retomar a actividade operática de São Carlos ainda nessa temporada, a pretensão acabaria novamente diferida para momento mais oportuno, resolução em que não terá pesado pouco a conturbação política e social que marcou o início do novo ano, e, de facto, a primeira iniciativa da nova entidade adjudicatária, concretizada ainda em 1918/19, seria a contratação

²⁸ «Dr. Sidónio Pais», *DN* (03.I.1919): 1.

²⁹ «Os teatros», *Sit* (19.XII.1918): 4.

³⁰ «Sociedade Nacional de Música Portuguesa», *DN* (19.I.1919): 2.

³¹ «Música», *DN* (21.III.1919): 2; «Sociedade Nacional de Música Portuguesa», *DN* (26.III.1919): 2; «Música», *DN* (03 e 12.IV.1919): 2; J. A., «Arte portuguesa», *DN* (14.VIII.1919): 3. Ver Rui COELHO, *Rui Coelho — sua acção e suas obras*, Lisboa: Éditions Lisboa, 1967, p. 8.

³² «S. Carlos», *DN* (30.VIII.1918): 2.

³³ «Teatro de S. Carlos», *DN* (13.XII.1918): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (09.I.1919): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (10.I.1919): 2.

da Orquestra Sinfónica de Madrid, que em Abril realizou três concertos em Lisboa, sob a regência de Enrique Arbós, numa fase em que, terminada a guerra, as grandes orquestras internacionais retomavam a prática das *tournées*.³⁴ Passados dois anos desde o surgimento da solução para a paralisia de São Carlos, seria finalmente na temporada 1919/20, logo após os espectáculos realizados pela companhia de bailados russos de Ana Pavlova, que o teatro retomaria a actividade lírica suspensa em 1912. Era essa a primeira de cinco temporadas consecutivas organizadas por Ercole Casali, o empresário italiano a quem a sociedade concessionária confiara a tarefa. Na sua concepção da programação, Casali vinha ao encontro tanto da ambição dos societários de restaurar a posição da instituição enquanto teatro de elite, como das expectativas de um público marcado pelas recentes mudanças verificadas na vida cultural lisboeta — nomeadamente o florescimento dos concertos sinfónicos, a impactante recepção de Wagner, bem como a convergência entre as novas necessidades culturais e o fenómeno emergente do snobismo —, concedendo a primazia a um repertório em que avultavam os dramas musicais wagnerianos, logo seguidos da produção de Verdi, Puccini, Massenet, Rossini e Bizet.³⁵ A actividade das primeiras temporadas foi marcada especialmente pela estreia do *Parsifal* (1921), cuja recepção, aliás, teve lugar no contexto de um importante quadro ideológico, no qual a figura de Parsifal surgia reunida à de D. Sebastião na evocação de uma dimensão messiânica associada por certos sectores ao próprio Sidónio Pais, o “Sagrado Presidente”.³⁶ Quanto à ópera portuguesa, o destaque foi para Rui Coelho, que nesta fase teve oportunidade de estrear *Crisfal* (1920), com libreto de Afonso Lopes Vieira, *Auto do berço* (1921), com libreto de António Correia de Oliveira, e *Rosas de todo o ano* (1922), sobre o original de Júlio Dantas. Refira-se, por fim, o interesse que o empresário manifestou pelos concertos sinfónicos. Se a temporada 1919/20, que contava com Luigi Mancinelli e Pedro Blanch, não incluiu qualquer evento desse tipo, já a época de 1920/21, em que colaboraram Vittorio Gui, Pedro Blanch e Armando Fanelli, deu espaço a dois concertos dirigidos por Gui. E a temporada seguinte, 1921/22, de novo com Gui e Blanch, abriria mesmo com uma série de seis concertos, sob a direcção de Gui, encerrando com um ciclo de quatro concertos da Orquestra Filarmónica de Madrid, sob a regência de Bartolomé Pérez Casas, eventos que promoveram a estreia em Portugal de *Verklärte Nacht*,

³⁴ «S. Carlos», *DN* (12.XII.1918): 2; «Música», *Séc* (14.IV.1919): 3. Ver programas no Anexo L, pp. 228-229.

³⁵ Ver Mário Vieira de CARVALHO, «Pensar é Morrer» ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993, pp. 200-206.

³⁶ *Ibid.*, pp. 180-184.

de Schönberg (na versão para orquestra de cordas), bem como de *La Valse*, de Ravel.³⁷ Nos anos seguintes, a direcção artística de Casali proporcionaria ainda outras iniciativas de relevo no campo da música sinfónica.

O episódio sidonista deu de facto ensejo a uma movimentação decidida no sentido da restauração da actividade e do estatuto do Teatro de São Carlos. A instabilidade que a instituição vivia desde o 5 de Outubro — situação para a qual não contribuiu pouco a oposição sistemática exercida pela facção afonsista, com a posição hegemónica que detinha no campo político — encontrava agora solução numa iniciativa apoiada pelo novo executivo, erigido ele próprio a partir de um golpe que rompia com aquela hegemonia. Tal iniciativa surgia, aliás, na sequência das diligências que vinham sendo ensaiadas, em vão, pelo sector moderado-conservador (incluindo alguns interesses comerciais e industriais), que em vários momentos, em particular durante a “ditadura” de Pimenta de Castro, manifestara o seu interesse na apropriação de um símbolo da Monarquia destronada que vinha sendo subalternizado pela República. O regime de Sidónio Pais não lograria, no entanto, concretizar o seu intento em tempo útil, o que, de qualquer modo, não impediu que a ópera e o espaço de São Carlos, assim como o do Coliseu, fossem usados pontualmente na representação do Poder: para além dos eventos ocorridos no âmbito dos concertos sinfónicos de Rui Coelho, refira-se, por exemplo, logo em Janeiro de 1918, o sarau de gala realizado no Coliseu, celebrando o regresso de Sidónio da messiânica viagem presidencial ao Norte, bem como, em Maio de 1918, a récita de gala realizada no teatro lírico, com a *Aida*, para solenizar a proclamação do líder da “República Nova” e, em novo lance propagandístico, em benefício dos mutilados de guerra.³⁸ Procurando validar junto da opinião pública a necessidade da reactivação de São Carlos — como fizera nos anos 10 —, a imprensa adstrita ao sector moderado-conservador do campo republicano enaltecia a relevância do facto para a República, evocando, na abertura das novas temporadas, a importância política e social que o teatro comportava desde a sua fundação. Como dizia um cronista d’*A Capital*, «Para bem do país, para bem da nossa República, o tradicional S. Carlos vai reabrir... Das noites de outrora, vai haver continuação legítima.»³⁹ Neste jornal, no *República* e até n’*O Mundo* (nesta fase já não tão intransigente), é bem notória a nova centralidade concedida à actividade operática do teatro, em detrimento dos concertos sinfónicos. Para mais, quando São Carlos reabre, na temporada 1919/20, predominam aparentemente entre o público não tanto as antigas elites

³⁷ Ver programas no Anexo J, pp. 196-198, e no Anexo L, pp. 229-230, respectivamente.

³⁸ «No Coliseu dos Recreios», *DN* (27.I.1918): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (11.V.1918): 2.

³⁹ A. F., «S. Carlos — Vai abrir para honra e brilho da República», *Cap* (26.XII.1919): 1.

aristocráticas, mas sim os novos-ricos, as classes burguesas que vinham sendo favorecidas pelo regime republicano e também pelo quadro bélico.⁴⁰ Esta burguesia mais afortunada, que predominaria inclusivamente entre os subscritores da Sociedade adjudicatária,⁴¹ vinha assim apropriar-se deste espaço — e dos comportamentos a ele associados — na sua estratégia de *distinção*. Em 1922, na presença, em alguns pontos da sala, de antigas famílias da aristocracia, um cronista d’*A Monarquia* via «indícios de um além que ainda vai perto e que se perdem no meio dum novo-riquismo que há pouco ainda fez as suas malas a caminho da elegância: parecem *touristes*».⁴² A clivagem gerada pela convivência de ambos os grupos no seio do teatro, que se reflectia nas colunas da imprensa — nas quais amiúde se contrapunha a elegância de uns ao luxo de outros —, não deixava de ter como pano de fundo uma questão política fundamental. E essa questão ficou bem patente logo na primeira temporada, quando a 24 de Janeiro de 1920, pelo primeiro aniversário da “Gloriosa Jornada de Monsanto”, o governo da República refundada promoveu em São Carlos uma *récita de gala*, no culminar de um dia de celebrações, entre festas e paradas militares, assinalando a vitória sobre o movimento de restauração monárquica que avançara no pós-sidonismo, um evento que foi marcado igualmente pelos protestos públicos de uma comissão de monárquicos, que, contando com o apoio da respectiva imprensa, deliberou não comparecer.⁴³ Na viragem para os anos 20, e não menos do que durante o decénio que findava, as instituições culturais continuavam a ser palco privilegiado da acesa luta que atravessava o campo político.

III.2. A Orquestra Sinfónica de Lisboa no Teatro Politeama

Quando as forças pró-sidonistas tomaram o poder no início de Dezembro de 1917, encontrava-se já em curso, no Teatro Politeama, aquela que seria a última temporada sinfónica dirigida por David de Sousa. O empreendimento continuava a obter o êxito de anos anteriores, com as sucessivas enchentes que se verificavam desde o concerto de abertura. Como habitualmente, a orquestra tinha sofrido algumas alterações no seu efectivo,⁴⁴ e diversos críticos davam conta dos progressos que se vinham acentuando. Logo a propósito da

⁴⁰ Ver CARVALHO, «*Pensar é Morrer*»..., pp. 193-200.

⁴¹ No capital da Sociedade participavam os mais importantes capitalistas, comerciantes e industriais de Lisboa, tendo estes como regalia o direito de preferência na assinatura dos lugares do teatro, pela ordem de admissão e na proporção do capital subscrito. Ver «Exploração do teatro de S. Carlos», *DN* (15.XII.1918): 2.

⁴² Willy, «Crónica Musical», *Mon* (05.I.1922): 2.

⁴³ «Horas de vitória», *Cap* (25.I.1920): 2; «Os monárquicos e o teatro de S. Carlos», *Mon* (26.I.1920): 1; «Mosaico», *Mon* (26.I.1920): 1; «Mosaico», *Mon* (27.I.1920): 2.

⁴⁴ «Música», *Séc* (03.XI.1917): 3; «Orquestras sinfónicas», *EM* 312 (01.XI.1917): 219.

inauguração da temporada, Luís de Freitas Branco notava que a orquestra «este ano se acha consideravelmente melhorada e cheia de *verve* e calor».⁴⁵ Porém, continuavam também a surgir menções às conhecidas deficiências qualitativas: por exemplo, um crítico notava, no mesmo concerto, «várias indecisões em ataques e pouca igualdade de afinação».⁴⁶ A programação sinfónica do Politeama mantinha-se de acordo com a linha por que se vinha orientando desde 1913, na qual avultava a componente patriótica-nacionalista. Refira-se, entre outros casos que serão abordados oportunamente, a estreia, em Janeiro de 1918, do *Poema sinfónico* de Venceslau Pinto, composto sobre *O ritmo da paisagem*, de António Ferro — uma obra em que, pelo seu recurso a motivos da música tradicional, vários críticos vislumbraram uma inspirada evocação da nacionalidade. Poucas semanas depois, o teatro retomava a prática do concerto espiritual, aparentemente suspensa no ano anterior, em pleno 3.º Governo de Afonso Costa. Culminando essa temporada, o evento ocorreu justamente na Sexta-Feira Santa, apenas alguns dias depois de o executivo sidonista ter publicado o decreto que revertia vários preceitos da famigerada Lei de Separação,⁴⁷ um acto que se enquadrava na sua tentativa de promover a reconciliação com a Igreja. É importante notar, neste sentido, a disponibilidade que o Politeama demonstrou relativamente aos propósitos propagandísticos do regime. De facto, no que concerne à actividade sinfónica, mas já fora da temporada oficial, a instituição acolheu, em Abril — poucos dias depois de ter atracado em Lisboa, oriundo de França, um navio com cerca de 1000 soldados —, um «Grandioso Concerto Sinfónico a favor dos mutilados portugueses na guerra», e ainda, em Maio, um concerto em benefício dos sanatórios para empregados tuberculosos dos caminhos-de-ferro do Estado.⁴⁸ Tais eventos, que contaram com a presença destacada do próprio Sidónio Pais, deverão ser entendidos, mais uma vez, no âmbito da acção caritativa mais alargada em que o regime se empenhava, e que mais não era do que um método populista de elaboração da dimensão piedosa pretendida para a figura do “Sagrado Presidente”.⁴⁹

No âmbito da imprensa — e numa fase em que, neste domínio, já não se observava a polarização que antes marcava a abordagem ao fenómeno dos concertos sinfónicos —, merece referência um artigo de António Ferro, publicado na revista *Alma Nova* no início desta temporada, no qual o autor ratificava as principais linhas da programação — tanto a

⁴⁵ L. de Freitas Branco, «Música», *Mon* (19.XI.1917): 2.

⁴⁶ A. A., «Audições Musicais», *EM* 315 (01.XII.1917): 235-236.

⁴⁷ «Teatro Politeama», *DN* (30.III.1918): 2. Ver Vítor NETO, «A questão religiosa: Estado, Igreja e conflitualidade sócio-religiosa», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, pp. 142-146.

⁴⁸ [anúncio], *DN* (15.IV.1918): 2; «Portugal na guerra», *DN* (21.IV.1918): 1; «Portugal na guerra», *DN* (22.IV.1918): 1; [anúncio], *DN* (05.V.1918): 2; «Música», *DN* (06.VI.1918): 2.

⁴⁹ Ver SAMARA, «Sidonismo e restauração da República...», pp. 378-380.

nacionalista, como a modernista — e enaltecia a proficiência do maestro. Nesse texto, datado de 18 de Dezembro de 1917 — terá sido escrito, portanto, poucos dias após o golpe sidonista —, o jovem intelectual afirmava que «David de Sousa tem todas as qualidades indispensáveis a um bom chefe de orquestra: Império, Sugestão, Alma, Atitude», acrescentando ainda que «David de Sousa tem o segredo dos *Meneurs*. Sabe conduzir, sabe arrastar. É um chefe de orquestra, podia ter sido um tribuno».⁵⁰ A metáfora política envolvida nas considerações de Ferro — uma entre as diversas então correntes no discurso sobre a figura do director de orquestra — constituía, afinal, uma projecção no campo musical — e, em particular, na pessoa de David de Sousa — dos anseios que nutria para a esfera política: de facto, como é sabido, foi justamente durante a etapa sidonista que se deixou seduzir definitivamente pelo *princípio do chefe*, corporizado na liderança carismática de Sidónio Pais, tendo nos anos seguintes actuado com empenho, por meio de um jornalismo ideologicamente comprometido, no sentido da ascensão da ideia de ditadura em Portugal.⁵¹ A sua identificação com o maestro ficaria patente mais uma vez em Junho de 1919, aquando da cerimónia que uma comissão de amigos e admiradores do músico promoveu no Politeama, para inauguração de um medalhão esculpido por Maximiano Alves. Nessa ocasião, António Ferro foi incumbido, em substituição de Azevedo Neves, ex-ministro sidonista, de proferir algumas palavras, nas quais, de acordo com Tomás Borba, «comungando nas mesmas ideias estéticas de David de Sousa — um dos músicos mais portugueses de Portugal que o estrangeiro educou — esteve bem à altura do homenageado, cujos talentos mostrou bem conhecer».⁵² Foi essa uma das várias iniciativas realizadas após a morte de David de Sousa, a 3 de Outubro de 1918, no contexto da epidemia de gripe pneumónica, ter deixado consternado o meio musical. Com o seu desaparecimento, de parte ficaria também o projecto de uma nova Orquestra Municipal de Lisboa, cogitado por si, que por essa altura estava a ser discutido nas sessões do Município.⁵³ Quanto aos concertos sinfónicos do Politeama, o empresário Luís Pereira não deixaria de assegurar a sua prossecução, e à frente da orquestra surgiria, num primeiro momento, Viana da Mota.

⁵⁰ António Ferro, «David de Sousa», *AN* 21-24 (XII.1917): 65.

⁵¹ Ver Raquel Pereira HENRIQUES, *António Ferro — Estudo e antologia*, Lisboa: Publicações Alfa, 1990, pp. 24-33; José Guilherme VICTORINO, «Do futurismo ao tradicionalismo: notas sobre o percurso singular de António Ferro», in Mafalda Ferro (coord.), *António Ferro: 120 anos. Actas*, Alfragide: Texto Editores/Fundação António Quadros, 2015, pp. 130-133; José BARRETO, «António Ferro: Modernism and Politics», in Steffen Dix & Jerónimo Pizarro (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, London: Legenda, 2011, pp. 141-142.

⁵² T. B., «David de Sousa», *DN* (16.VI.1919): 2; «Música», *DN* (13.VI.1919): 2.

⁵³ Álvaro Santos, «Questões de arte», *EM* 338 (10.VIII.1918): 114-115; Álvaro Santos, «Questões de arte», *EM* 340 (01.IX.1918): 120; «Câmara Municipal de Lisboa — David de Sousa», *DN* (16.X.1918): 2.

Natural de S. Tomé, José Viana da Mota (1868-1948) cedo revelou o seu talento musical, o que lhe granjeou a protecção do rei D. Fernando II e da condessa d'Edla, e uma vez concluídos os estudos no Conservatório, com Joaquim Madeira e Francisco de Freitas Gazul, estabeleceu-se em Berlim, em 1882, para aprofundar a sua formação no novo Conservatório Scharwenka.⁵⁴ Teve então ensejo de estudar com o próprio Xaver Scharwenka, entre outros, bem como com Carl Schaeffer, a título particular. A sua abordagem interpretativa seria marcada ainda pelas aulas com Franz Liszt, em 1885, e, sobretudo, com Hans von Bülow, em 1887. Por essa altura, o jovem pianista, que também se dedicava à composição, dava início a uma longa e bem-sucedida carreira profissional como intérprete, que incluiu apresentações regulares em Portugal. De resto, da sua mente nunca terá estado arredada a preocupação com a reforma da vida musical portuguesa, com a qual o seu percurso iria cruzar-se, em mais de um momento, durante a década de 1910. Para além do episódio dos concertos de homenagem a Liszt, em finais de 1911, e de outras participações suas como solista nessa primeira temporada experimental do República, uma colaboração que não deixou de ser importante para o lançamento e consolidação da actividade da Orquestra Sinfónica Portuguesa — embora, como vimos, a génese do empreendimento não se resuma tão-só à sua instigação —, destaca-se particularmente o caso do Conservatório. A escola andava em alvoroço desde o 5 de Outubro: a pretexto de uma inconformidade com os critérios fixados num recente concurso público para professores nacionais, dois decretos do Governo Provisório resultaram desde logo no afastamento coercivo de Désiré Pâque e Georges Wendling, e os próprios alunos se mobilizaram, em comícios, greves e abaixo-assinados, exigindo a exoneração do inspector Eduardo Schwalbach, enquanto representante da «ominosa monarquia», bem como a ansiada reforma de fundo, assunto a propósito do qual várias figuras opinaram na imprensa.⁵⁵ No auge da contestação, António José de Almeida, Ministro do Interior, deixava a reforma prometida, e no início de 1911 Schwalbach era mesmo demitido, sendo Viana da Mota, então de passagem por Lisboa, indigitado para o cargo, justamente pela mesma altura em que se mostrava cooperante com os intuitos da

⁵⁴ Teresa CASCUDO, «Mota, José Viana da», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 3, pp. 821-823; Elvira ARCHER, «Vianna da Motta em Portugal», in Maria Helena TRINDADE & Teresa CASCUDO (coord.), *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 1998, pp. 17-29; e Christine Wassermann BEIRÃO & José Manuel BEIRÃO, «Vianna da Motta em Berlim», in TRINDADE & CASCUDO, *op. cit.*, pp. 31-41.

⁵⁵ Carlos de Melo, «A reforma do Conservatório», *AM* 286 (15.XI.1910): 220-222; «Conservatório», *DN* (04.XI.1910): 1; «Noticiário», *AM* 286 (15.XI.1910): 223-224; «Noticiário», *AM* 287 (30.XI.1910): 230-231; «Conservatório Nacional de Música», *EM* 2 (08.I.1911): 2-3.

facção almeidista em relação a São Carlos. Mas o pianista acabaria por declinar o convite, optando por regressar a Berlim e dar continuidade à sua carreira internacional.⁵⁶

Em Maio de 1911 era publicado o decreto que reformava o ensino da Arte Dramática no Conservatório, mas em relação à escola de música nada havia ainda de concreto, e nem mesmo o projecto de reforma então solicitado a Ernesto Vieira parece ter frutificado.⁵⁷ Entretanto, duas propostas concorrentes provindas do corpo docente — uma divisão à qual não seriam alheias querelas políticas — procuravam vingar por intermédio do grupo parlamentar almeidista, aparentemente o único disponível para intervir no assunto: ao projecto de lei apresentado pelo deputado Ribeiro de Carvalho, em Dezembro de 1911, e debatido por um grupo em torno de Frederico Guimarães, viria a contrapor-se outro, apresentado por Almeida, em Janeiro de 1912, elaborado por Francisco Baía, director interino, e aprovado por um grupo que incluía Augusto Machado, Júlio Neuparth e Júlio Cardona.⁵⁸ Nenhuma destas iniciativas teve seguimento, e foi já depois da queda do 1.º Governo de Afonso Costa, durante os governos de “acalmação” de Bernardino Machado, que o senador José de Pádua apresentou o seu projecto, mal acolhido, e que o executivo nomeou o barítono Artur Trindade para conceber uma proposta baseada no estudo da organização de vários conservatórios estrangeiros.⁵⁹ Ainda nessa fase, no início do ano lectivo 1914/15, o corpo docente mobilizava-se, insatisfeito com o desenrolar da situação, elegendo uma comissão incumbida de rever os projectos já elaborados e de propor um novo, o qual em Dezembro se encontrava prestes a ser levado ao parlamento.⁶⁰ Mas em breve seria o governo da “ditadura” de Pimenta de Castro a assumir as rédeas do processo: em Março de 1915, Lambertini era convidado por Goulart de Medeiros, Ministro da Instrução, para integrar o Conselho Superior de Instrução Pública, como representante dos interesses musicais,⁶¹ e logo depois, em Abril, o mesmo

⁵⁶ «Conservatório», *DN* (01.XII.1910): 1; Gustavo de Lacerda, «A reforma do Conservatório», *EM* 2 (08.I.1911): 4-5; José M. Cordeiro, «Conservatório Nacional de Música», *EM* 6 (05.II.1911): 2; «Conservatório de Lisboa», *DN* (05.II.1911): 1; «O novo inspector do Conservatório», *Rep* (05.II.1911): 1-2; «Noticiário», *AM* 291 (31.I.1911): 15; «J. Viana da Mota», *EM* 7 (12.II.1911): 1-2; «Noticiário», *AM* 292 (15.II.1911): 23.

⁵⁷ «Noticiário», *AM* 299 (31.V.1911): 86 e 88.

⁵⁸ «Reforma do Conservatório», *DN* (27.XII.1911): 3; «Noticiário», *AM* 313 (31.XII.1911): 204-205; «Conservatório de Lisboa», *EM* 48 (23.XII.1911): 4-5; «Reorganização da escola de música», *DN* (19.I.1912): 4; «Escola de Música do Conservatório», *DN* (24.I.1912): 3; «A reforma do Conservatório», *DN* (23.I.1912): 2; «Reforma do Conservatório», *DN* (03.III.1912): 3. O projecto de Baía contou com a colaboração de Lambertini, encontrando-se conservado no seu espólio. Ver s. n., «Conservatório de Lisboa [documento dactilografado]», [Lisboa], 1911. MM/ML cx. 8.

⁵⁹ «Notas Soltas», *EM* 158 (23.IV.1914): 122; «Notas Soltas», *EM* 159 (01.V.1914): 131; «Noticiário», *AM* 374 (15.VII.1914): 105.

⁶⁰ «Noticiário», *AM* 376 (15.VIII.1914): 121-122; «Notas Soltas», *EM* 171 (01.VIII.1914): 228; «Conservatório de Lisboa», *DN* (02.IX.1914): 2; «Conservatório de Lisboa», *DN* (08.XII.1914): 1; «Noticiário», *AM* 384 (15.XII.1914): 188.

⁶¹ «Noticiário», *AM* 391 (31.III.1915): 56. Sobre a dedicação de Lambertini à causa da educação musical nesta década, ver Joaquim Carmelo ROSA, «Michel'angelo Lambertini e a causa da Educação Musical», in Maria

governante convocava Viana da Mota — que desde o Verão de 1914 se encontrava refugiado em Lisboa, privado do seu visto⁶² — para presidir a uma comissão destinada à elaboração de um projecto de reforma do ensino musical, a qual integrava também, para além de Bernardo Moreira de Sá e Óscar da Silva, nomes como Lambertini, Vieira, Baía, Pádua e Borba, entre outros, e que idealizava não só a remodelação do ensino em Lisboa, mas também a criação de escolas de música no Porto e noutras cidades.⁶³ No entanto, o derrube de Pimenta de Castro, a 14 de Maio, colocava o poder de novo em mãos afonsistas, e se no curto período em que Magalhães Lima deteve a pasta da Instrução a comissão ainda foi instalada e efectuou algumas reuniões, após a substituição deste ministro, que tinha declarado o seu apoio, a mesma rapidamente se desintegrou.⁶⁴ Dos trabalhos então realizados, que podem ter constituído o tronco comum das iniciativas que em breve avançariam no Porto e em Lisboa, sairia apenas, a 28 de Junho, o decreto que criava no Conservatório um museu instrumental, embora a sua constituição viesse a ser adiada ainda por alguns anos.⁶⁵ Para essa desmobilização pode ter concorrido também o facto de entretanto Viana da Mota ter aceitado o convite para suceder a Bernhard Stavenhagen, um dos últimos pupilos de Liszt, na regência da cadeira de virtuosidade do Conservatório de Genebra, instituição em que leccionou a partir de 1915/16, durante dois anos lectivos, e em que esteve incumbido ainda da direcção de ensaios e actuações da respectiva orquestra.⁶⁶

Em correspondência com Ferruccio Busoni, em Janeiro de 1917, Viana da Mota revelava-se, com peculiar sentido de missão, determinado a regressar a Portugal, após o término desse segundo ano lectivo em Genebra, dando conta das pressões de que vinha sendo alvo no sentido de assumir a direcção do Conservatório.⁶⁷ O mesmo sentido de missão voltaria a estar bem patente no longo artigo que, mal restabelecido em Lisboa, fez publicar na revista *A Águia*, órgão da Renascença Portuguesa, em Setembro de 1917, um texto em que

Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 93-101.

⁶² «Viana da Mota», *DN* (01.X.1914): 3; «Notas Soltas», *EM* 182 (23.X.1914): 317. Durante esta temporada de 1914/15 são frequentes na imprensa os anúncios relativos à sua actividade lectiva em regime particular.

⁶³ «Reforma do ensino musical», *DN* (20.IV.1915): 4; «Música», *Rep* (20.IV.1915): 2; «Noticiário», *AM* 393 (30.IV.1915): 76; «Noticiário», *AM* 394 (15.V.1915): 86.

⁶⁴ «Ensino de música», *DN* (20.V.1915): 3; «Noticiário», *AM* 395 (31.V.1915): 95; «Notas Soltas», *EM* 211 (01.VI.1915): 169; «Notas Soltas», *EM* 218 (23.VII.1915): 224. Ver também correspondência relativa à actividade da comissão em MM/ML cx. 4.

⁶⁵ «Museu de música», *DN* (29.VI.1915): 5. Ver. Ana Paula TUDELA, «Michel'angelo Lambertini e a criação de um museu instrumental em Lisboa», in TRINDADE, *Michel'angelo Lambertini...*, pp. 113-131.

⁶⁶ «Noticiário», *AM* 393 (30.IV.1915): 75; «Noticiário», *AM* 402 (15.IX.1915): 159-160; «Viana da Mota», *DN* (27.XI.1915): 4; J. N., «Música», *DN* (25.XI.1918): 2; «Música», *Cap* (23.XI.1918): 1.

⁶⁷ Carta de J. Viana da Mota para F. Busoni, 18.I.1917. Christine Wassermann BEIRÃO, José Manuel de Melo BEIRÃO & Elvira ARCHER (org.), *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni — Correspondência — 1898-1921*, Lisboa: Caminho, 2003, pp. 136-137.

alinhava todo um programa de intervenção no campo do ensino da música e na própria vida musical, o qual passava não só pela materialização das iniciativas pretendidas para Lisboa e Porto, mas também pela criação de uma sociedade de concertos na capital, sem que o seu envolvimento implicasse o abandono da sua carreira internacional como pianista.⁶⁸ Não obstante, os seus intuitos não se revelariam de fácil concretização, e enquanto no Porto se avançava decididamente, ainda nesse ano, com a criação de um novo Conservatório, em Lisboa a almejada reforma continuaria pendente: em carta a Busoni, Viana da Mota confessava-se desolado com o estado caótico em que tinha encontrado a escola, descobrindo nela «um ninho de intrigas, de ambições, de confusão política», e acrescentava que apesar da boa vontade demonstrada pelo ministro (Barbosa de Magalhães, no 3.º Governo de Afonso Costa), as dificuldades orçamentais impediam que o projecto que lhe apresentara pudesse ter sequência.⁶⁹

Enquanto a situação do Conservatório se mantinha em suspenso, o outro empreendimento idealizado para a capital rapidamente começava a ganhar forma, e logo a 24 de Outubro de 1917 era fundada a nova Sociedade de Concertos de Lisboa. Viana da Mota, o iniciador do projecto, assumia as funções de Director Artístico, contando com a colaboração, nos diferentes órgãos sociais, de figuras como o marquês de Borba e Egas Moniz (na Mesa da Assembleia Geral), Alberto Pedroso, Cecil Mackee e Luís de Freitas Branco (no Conselho de Administração), e ainda Tomás de Melo Breyner e Michel'angelo Lambertini (no Conselho Fiscal).⁷⁰ A sua sede esteve provisoriamente alojada na Casa Lambertini (que já possuía alguma experiência enquanto intermediária no mercado internacional de concertos), e a assistência aos eventos era restrita a sócios, tendo-se observado um intenso fluxo de adesão que em poucos dias esgotou os lugares mais caros.⁷¹ Os concertos começaram por realizar-se no Teatro da República, transitando em 1919/20 para o Teatro de São Carlos (assim como a sede), e a ver pelas crónicas da imprensa, predominaria aparentemente entre o público a nova elite que vinha ascendendo nesta década de 10, a mesma que em breve imperaria nas subscrições da nova entidade adjudicatária do teatro lírico. Nos primeiros anos, pelo menos, a actividade da instituição consistia essencialmente em promover concertos a solo e de música de câmara, contratando para o efeito diversos intérpretes de renome, no que beneficiou dos acordos estabelecidos com congéneres espanholas, que facilitavam a sua integração nos

⁶⁸ José Viana da Mota, «O Ensino musical em Portugal», *Ág* 69-70 (IX-X.1917): 114-120.

⁶⁹ Cartas de J. Viana da Mota para F. Busoni, 21.VII.1917 e 25.VIII.1917. BEIRÃO, BEIRÃO & ARCHER, *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni...*, pp. 184-188.

⁷⁰ «Sociedade de Concertos», *EM* 314 (20.XI.1917): 233; «Sociedade de concertos», *DN* (26.I.1918): 2.

⁷¹ «Sociedade de concertos», *DN* (19.XI.1917): 3; «Sociedade de concertos», *DN* (27.XI.1917): 2; H. de A., «Música», *Cap* (28.XI.1917): 2.

circuitos internacionais existentes.⁷² Por Lisboa passaram então, entre outras, figuras como Pablo Casals (1918), Juan Ruiz Casaux (1919), Ignaz Friedman (1920), Moritz Rosenthal (1922), Miecio Horszowski (1923) e Artur Rubinstein (1924). Logo pelo final da primeira temporada, a sociedade e a sua direcção eram louvadas em *Diário da República* pelo executivo sidonista (em portaria expedida pelo Secretário de Estado da Instrução, Alfredo de Magalhães),⁷³ mas já em Julho de 1925 Viana da Mota decidia abandonar funções, após o que se seguiu um período de uma certa indefinição.⁷⁴ A instituição viria no entanto a recobrar a sua vitalidade, mantendo uma importante actividade concertística — que continua a aguardar estudo aprofundado — até à sua dissolução em 1976.⁷⁵

Entretanto, pouco tempo após o lançamento dessa sociedade, a ansiada reforma do Conservatório daria também passos decisivos. No âmbito da alargada reforma das instituições ambicionada pelo governo de Sidónio Pais, o responsável pela pasta da Instrução nomeava, a 21 de Janeiro de 1918, uma comissão de reforma do ensino artístico, integrada por António Arroio, José Viana da Mota, Alexandre Rey Colaço, Michel'angelo Lambertini e Luís de Freitas Branco, que produziu uma série de conclusões, motivada pelo seu propósito modernizante.⁷⁶ No início de Dezembro de 1918, nas vésperas do atentado, Viana da Mota era convocado pelo mesmo governante para conceber a reorganização da escola,⁷⁷ mas o processo só teria sequência depois de derrubado o sidonismo e aplacadas as convulsões que se lhe seguiram: no governo de coligação de Domingos Pereira, foi o novo Ministro da Instrução, o filósofo Leonardo Coimbra (também ele envolvido com a Renascença Portuguesa), que, no quadro das múltiplas iniciativas de relevo que promoveu no campo educativo e cultural, fez aprovar, a 9 de Maio de 1919, o decreto que implementava a reforma da instituição, adoptando a maioria dos alvitreiros da comissão de 1918.⁷⁸ Pouco depois, Viana da Mota e

⁷² «Música», *DN* (25.XI.1918): 2.

⁷³ «Sociedade de Concertos», *DN* (31.VII.1918): 2; «Sociedade de Concertos», *DN* (02.VIII.1918): 1.

⁷⁴ Em carta remetida à imprensa, Viana da Mota revela ter apresentado a sua demissão do cargo de director artístico a 13 de Julho de 1925. Ver «Música», *DN* (10.X.1925): 6. Em Dezembro de 1926, quase ano e meio depois, há notícia de que a instituição vinha funcionando sem director artístico nem secretário. «A Sociedade de Concertos está funcionando ilegalmente», *DN* (21.XII.1926): 2.

⁷⁵ Ver Patrícia Lopes BASTOS, «Sociedade de Concertos de Lisboa», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 4, p. 1229. Para uma perspectiva preliminar sobre a existência e a actividade desta instituição, ver Elsa TAVARES, *A Sociedade de Concertos de Lisboa durante e depois da presidência de José Viana da Mota: Continuidade ou ruptura? (1917-1960)*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015.

⁷⁶ Ver Joaquim Carmelo ROSA, «Escola de Música do Conservatório Nacional», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, pp. 415-417; e SILVA, «La musique a besoin d'une dictature»..., pp. 76-85.

⁷⁷ «Escola de Música do Conservatório», *DN* (13.XII.1918): 1.

⁷⁸ «O Conservatório de Lisboa — É publicada a sua reforma», *DN* (10.V.1919): 1.

Freitas Branco eram nomeados, respectivamente, director e subdirector do agora designado Conservatório Nacional de Música.

Foi ainda em Outubro de 1918, pouco tempo após a morte de David de Sousa, que a empresa do Teatro Politeama confiou a Viana da Mota a direcção dos seus concertos sinfónicos,⁷⁹ e também nessa posição o pianista procuraria concretizar os seus desígnios para a vida musical lisboeta. Nas vésperas da inauguração da temporada, o novo maestro confidenciava, em entrevista concedida ao diário *A Capital*, que «aceitei gostosamente a proposta que me fez a empresa do teatro Politeama [...], porque foi sempre, desde a minha mocidade, desejo meu o ter uma orquestra à minha disposição».⁸⁰ Acrescentava que «a orquestra fascinou-me sempre, como o instrumento musical mais completo que existe, com os seus recursos ilimitados», e revelava ainda que já na fase dos estudos com Bülow fora encorajado por este a estudar direcção de orquestra, tendo assistido a muitos ensaios e concertos seus à frente da Orquestra Filarmónica de Berlim, para além de outros dos mais destacados regentes, entre os quais reconhecia influência sobretudo de Bülow e Mottl.⁸¹ Por esta altura, a comissão de homenagem ao maestro falecido, entretanto constituída sob o comando de Azevedo Neves e Melo Breyner, e à qual se agregaram muitas figuras da sociedade e do meio musical, avançava com uma série de propostas no sentido de perpetuar a sua memória, tais como a colocação de um medalhão no teatro, a realização de um concerto anual e o baptismo do agrupamento como Orquestra Sinfónica David de Sousa.⁸² De todas as iniciativas, apenas a última não teria seguimento, uma vez que, no lançamento da nova temporada, a empresa já começara a usar, nos seus materiais publicitários, a denominação que se fixaria daí por diante: Orquestra Sinfónica de Lisboa. Nessa temporada, e na subsequente, o Politeama proporcionaria semanalmente, às 15h de Domingo, os habituais dez concertos de assinatura, para além de vários outros extraordinários, incluindo os festivais temáticos e as “festas artísticas” dedicadas ao concertino, à orquestra e ao regente. A componente solística foi durante esta fase quase inexistente, havendo apenas a notar, em 1919/20, a participação do pianista Luís Costa, bem como o convite dirigido a Ferruccio Busoni, que não acederia.⁸³ E o próprio regente não deixou de se apresentar também ao piano, no termo de ambas as

⁷⁹ «Viana da Mota», *DN* (23.X.1918): 2; «Música», *Séc* (30.X.1918): 2.

⁸⁰ «Música — Uma palestra com o novo regente de orquestra», *Cap* (23.XI.1918): 1.

⁸¹ *Ibid.*: 1. Em 1891, ainda em Berlim, Viana da Mota estudou também direcção de orquestra, a título particular, com Philipp Wolfrum. Ver CASCUDO, «Mota, José Viana da»..., p. 821.

⁸² «Homenagem a David de Sousa», *DN* (23.XI.1918): 2; «Maestro David de Sousa», *Séc* (24.XI.1918): 3; «Maestro David de Sousa», *DN* (24.XI.1918): 2; «David de Sousa», *DN* (26.XI.1918): 2; «Homenagem a David de Sousa», *Séc* (26.XI.1918): 2.

⁸³ Cartas de J. Viana da Mota para F. Busoni, 22.X.1919, 11.XI.1919 e 10.II.1920. BEIRÃO, BEIRÃO & ARCHER, *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni...*, pp. 195-199.

temporadas, com a direcção da orquestra confiada a Venceslau Pinto, que então era maestro assistente.⁸⁴

Logo na inauguração da primeira temporada, mesmo mantendo praticamente o mesmo efectivo dos anos anteriores — Benetó prosseguia como concertino —, Viana da Mota promovia algumas alterações, anotadas por vários críticos,⁸⁵ nomeadamente, como esclareceu na referida entrevista, o aumento do número de violetas e violoncelos, de modo a corrigir «o pequeno desequilíbrio que existia na constituição do grupo de cordas», e a nova disposição dos naipes em palco, «a fim de obter mais coesão e melhor acústica».⁸⁶ Em entrevista ao mesmo jornal no lançamento da segunda temporada, reforçava a sua intenção de «aperfeiçoar cada vez mais a execução», anunciando a decisão de aumentar de três para quatro o número de ensaios semanais.⁸⁷ Esta preocupação prolongava-se ainda na profundidade da sua abordagem ao repertório sinfónico, fruto de uma condição de músico-intelectual que se revelava nas várias dimensões da sua actividade.⁸⁸ De facto, não só os instrumentistas reconheceram a valia do trabalho realizado nos ensaios,⁸⁹ como também a crítica salientou, em numerosas ocasiões — ratificando assim a sua autoridade —, a competência do regente e os resultados obtidos. Destacava-se, por exemplo, «o sentimento do ritmo», «a justeza da execução e a segurança com que foram observados os mínimos detalhes», bem como a sua «seriedade e sinceridade» na interpretação do programa, uma vez que «não procura efeitos de ocasião».⁹⁰ Reflectindo sobre a estatura do artista, Tomás Borba destacava, em suma, «o poder evocativo da batuta inteligente de quem, português de alma e coração, é, pela cultura do seu espírito, espécimen acabado e perfeito do artista moderno».⁹¹ Refira-se, porém, que o novo regente dos concertos do Politeama não teve uma recepção unânime, havendo notícia de uma corrente de opinião que não o considerava à altura da sucessão de David de Sousa, o que decorria do facto de a sua postura e gestualidade deliberadamente contidas não terem surtido junto de certo público o mesmo efeito que antes obtinha a abordagem mais expansiva do maestro falecido.⁹² Mas no que concerne a resultados práticos, cedo a crítica se revelou surpreendida e agradada com uma série de aspectos. Ao terceiro concerto, um cronista

⁸⁴ T. B., «Música», *DN* (31.III.1919): 2.

⁸⁵ «Música», *DN* (24.XI.1918): 2; A. P., «Música», *Séc* (26.XI.1918): 3; «Música», *Séc* (03.XII.1918): 2; «Música», *Séc* (09.XII.1918): 3.

⁸⁶ «Música — Uma palestra com o novo regente de orquestra», *Cap* (23.XI.1918): 1.

⁸⁷ «A temporada musical — Viana da Mota», *Cap* (15.XI.1919): 1.

⁸⁸ Ver João de Freitas BRANCO, *Viana da Mota — Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2.^a edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 [1972].

⁸⁹ Ver *ibid.*, pp. 136-137.

⁹⁰ J. N., «Música», *DN* (25.XI.1918): 2; «Música», *DN* (09.XII.1918): 2; T. B., «Politeama», *DN* (30.XII.1918): 2.

⁹¹ T. B., «Música», *DN* (13.I.1919): 2.

⁹² N. P., «Música», *Van* (19.II.1919): 2.

descortinava «uma certa melhoria na compostura da orquestra, já bastante disciplinada por quem anteriormente a dirigia»,⁹³ e pouco depois Borba considerava que «alguma diferença — muita, ia eu dizendo — se nota já nos naipes de sopro», crendo que «pode haver fé em que aquela timidez no ataque, moleza ou frouxidão no movimento, hão-de desaparecer de todo, um dia».⁹⁴ No lançamento da segunda temporada, de acordo com as pretensões de Viana da Mota, foi até promovida uma renovação parcial desse instrumentário.⁹⁵ O mesmo Borba constatava que «as nossas orquestras [...] estão muito habituadas a abusar dos andamentos», enaltecendo a opção do maestro porque «rompe audaciosamente com o ambiente morno dos seus músicos e ele aí vai até onde pode, e muitas vezes, mesmo, até onde quer».⁹⁶ No mesmo sentido, Luís de Freitas Branco notava «a exactidão absoluta de andamentos com que o sr. Viana da Mota dirige».⁹⁷ Outra manifestação dessa preocupação com a elevação da vida concertística da capital ocorreu em Abril de 1919, quando a Orquestra da Associação de Música de Câmara de Barcelona, dirigida por José Rabentós, se apresentou novamente em Lisboa, contratada pela Sociedade de Concertos, com quatro concertos no Teatro de São Luís.⁹⁸ Nessa ocasião, a pedido de Viana da Mota, a orquestra realizou um concerto extraordinário, destinado, com intuito pedagógico, aos membros das duas orquestras sinfónicas de Lisboa, para que estes pudessem apreciar «a rigorosa disciplina daquele punhado de homens», que pasmava igualmente a crítica.⁹⁹

No período em que Viana da Mota colaborou com o Teatro Politeama — uma fase particularmente conturbada da vida política nacional —, tudo indica que a instituição manteve não só a linha que vinha marcando a sua orientação desde o início, como também a disponibilidade que vinha revelando em relação aos propósitos do regime sidonista. Com efeito, no final dos anos 10, a sua actividade musico-teatral, que carece ainda de estudo detalhado, parece continuar a apontar sobretudo no sentido de uma crítica conservadora da sociedade, para mais numa altura em que se acentuava a pressão do poder político sobre a

⁹³ «Música», *DN* (09.XII.1918): 2.

⁹⁴ T. B., «Música», *DN* (23.XII.1918): 3.

⁹⁵ T. B., «Música», *DN* (17.XI.1919): 2.

⁹⁶ T. B., «Música», *DN* (20.I.1919): 2.

⁹⁷ Luís de Freitas Branco, «Música», *DN* (08.XII.1919): 2.

⁹⁸ Esta orquestra espanhola foi de facto um dos primeiros desejos da Sociedade de Concertos de Lisboa, e o contrato chegou a ser firmado logo para a sua temporada inaugural, 1917/18. Previamente então três concertos em Lisboa, integrados na *tournee* que o agrupamento projectava realizar nesse ano, com paragens ainda em Coimbra, Porto, Braga e Galiza. No entanto, por força da epidemia que por essa altura alastrava no Norte do país, a iniciativa acabaria adiada para a temporada seguinte. Ver «Sociedade de concertos», *DN* (19.XI.1917): 3; «Sociedade de Concertos», *DN* (24.V.1918): 2.

⁹⁹ T. B., «Música», *DN* (04.IV.1919): 2; D. Bartolo, «Sociedade de Concertos», *EM* 358 (10.IV.1919): 1-2.

actividade dos teatros.¹⁰⁰ Foi aparentemente a partir de 1918/19 que essa dimensão da sua oferta, agora a cargo da companhia Satanela-Amarante (em que despontava Vasco Santana) e com direcção musical de Venceslau Pinto,¹⁰¹ desviou o foco da opereta germânica, que desde 1913 tinha estado no centro da programação não sinfónica, para se concentrar num repertório cómico mais variado, declamado e lírico, original e traduzido, e com destaque significativo para o teatro de revista, explorando assim um registo que então enchia os teatros com um público alargado, desde as classes menos abastadas até às elites.¹⁰² Neste campo há a destacar uma série de peças com origem n'A Parceria (Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos), cuja produção comediográfica, independentemente da identificação dos autores com o republicanismo (e em particular com a facção afonsista), não deixou de questionar de forma arguta o novo regime e a situação geral do país, no quadro da função essencial que a revista assumia, com a forte componente política que a caracterizava, enquanto permanente contrapoder, numa exploração incessante das questões políticas e sociais do momento.¹⁰³ E é interessante constatar como as peças que aqui sobem à cena têm em comum, na sátira que elaboram, elementos que vão ao encontro justamente do tipo de crítica política e social que mais convinha aos grupos que suportavam o sidonismo.¹⁰⁴ A revista *O novo mundo*, com música de Venceslau Pinto e Alves Coelho, que tinha estreado no Éden Teatro em Setembro de 1916, incidia sobre as desigualdades e dificuldades quotidianas que marcavam a sociedade portuguesa por altura da Grande Guerra, sem esquecer as infundáveis alterações entre os partidos republicanos. Por sua vez, a *Torre de Babel*, com música de Tomás del Negro e Bernardo Ferreira, que tinha estreado no Teatro Apolo em Junho de 1917, para além de uma chalaça à união ibérica enquanto solução política, persistia na reprovação do caos político e social, com as suas alusões à situação interna, nomeadamente com a condenação dos “açambarcadores”, assunto que então pululava nas páginas dos jornais conservadores. No mesmo sentido ia *O Conde Barão*, farsa de costumes que tinha estreado no próprio Politeama em Janeiro de 1918, consistindo essencialmente, por meio da história de um merceeiro enriquecido à custa da especulação praticada durante a guerra, numa incisiva crítica da figura do novo-rico, e, por extensão, da nova elite económica favorecida pelo regime republicano. Já a revista *Salada russa*, com música de Filipe Duarte, que pouco antes, em Junho de 1918,

¹⁰⁰ Ver Glória BASTOS & Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, pp. 83-84.

¹⁰¹ «Teatros», *DN* (23.X.1918): 2.

¹⁰² Pedro Caldeira RODRIGUES, *Ernesto Rodrigues, um homem do teatro na I República*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007, p. 114.

¹⁰³ Ver Luís Francisco REBELO, *História do teatro de revista em Portugal*, vol. 2, Lisboa: Dom Quixote, 1985; e RODRIGUES, *Ernesto Rodrigues...*, pp. 10-14, 133-134, 165-167.

¹⁰⁴ Sobre as peças seguidamente elencadas, ver RODRIGUES, *Ernesto Rodrigues...*, pp. 91-105.

tinha estreado também no Politeama, prosseguia na denúncia das condições precárias em que população vivia no novo regime, uma crítica em que estava latente o paralelismo com a Revolução Russa de 1917, numa fase em que o terror que esse exemplo inspirava junto de certos sectores estava já bem patente em alguma imprensa. (O seu interesse histórico reside, para além do mais, no facto de revelar influência da recente passagem dos *Ballets Russes* por Lisboa, sendo aparentemente a primeira revista a incluir uma componente coreográfica propriamente dita — um *pericón* argentino e um “bailado russo”.) Refira-se ainda a colaboração de Eduardo Schwalbach, que nesta temporada fez estreiar, em Fevereiro de 1919, o *Auto da barriga*, farsa-revista com música de Tomás del Negro e Alves Coelho, uma peça que se inseria na linha nacionalista e reaccionária que marcava toda a sua produção neste campo (alguma até exaltava declaradamente a figura de Sidónio).¹⁰⁵

No que concerne a eventos associados especificamente à propaganda do regime, destacou-se, logo em finais de Novembro de 1918, por altura da celebração do armistício, a récita de gala realizada com a *Miss Diabo*, comédia lírica em três actos de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa, com música de Manuel de Figueiredo, que tinha inaugurado, em estreia, essa mesma temporada do Politeama, e que desde então vinha sendo, e assim continuaria, o grande êxito da época.¹⁰⁶ Por entre o seu argumento do género policial, a peça ironizava acerca do novo perfil feminino que se disseminou no pós-guerra — com o seu cabelo *à la garçonne*, ou “à Joãozinho”, como então se dizia —, visto por certos sectores como algo subversivo,¹⁰⁷ e neste teatro este não era, afinal, o primeiro exemplo de contestação velada do movimento de emancipação feminina. O espectáculo, realizado em homenagem aos países aliados e iniciado com a execução de todos os respectivos hinos, contou com a presença de Sidónio Pais, de representantes desses países, bem como, em destaque num dos balcões, de um contingente de mutilados de guerra — o que em vários outros momentos foi um elemento central nessa encenação propagandística —, e o jornal sidonista *A Situação* deu conta das efusivas manifestações de simpatia que ecoaram na sala para com o Presidente da “República Nova”, que à chegada e à saída foi envolvido por uma multidão, para além de ter sido distinguido com uma guarda de honra prestada por uma companhia da Guarda Nacional Republicana, ao som do hino nacional, executado pela respectiva banda.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ver REBELO, *História do teatro de revista...*, vol. 1, pp. 121-133; e RODRIGUES, *Ernesto Rodrigues...*, pp. 114 e 165-167.

¹⁰⁶ «Politeama», *DN* (19.X.1918): 2; «Teatros», *DN* (25.X.1918): 2.

¹⁰⁷ Ver Irene VAQUINHAS, «Cabelos à Joãozinho e melindrosas. Uma nova imagem das mulheres nos anos 1920», in Isabel Henriques de Jesus *et al.* (coord.), *Falar de mulheres. Dez anos depois*, V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2016, pp. 353-360.

¹⁰⁸ [anúncio], *DN* (24 e 27.XI.1918): 2; «Recita de gala no Politeama», *Sit* (28.XI.1918): 1.

A apologia do regime sidonista cruzou-se igualmente, em mais de um momento, com a actividade sinfónica do Teatro Politeama. O concerto inaugural da temporada 1918/19, que incluía também uma evocação da memória de David de Sousa, contou com a assistência destacada do Chefe de Estado, recebido numa sala toda ela pintada de novo para o efeito.¹⁰⁹ Refira-se, a propósito, que esta estreia de Viana da Mota à frente da orquestra foi prejudicada pela ausência de alguns músicos, dado que só na 3.^a parte o maestro pôde contar com todos os naipes de sopros completos: alguns elementos, enquanto membros da Banda da GNR, tinham estado em serviço, noutro local, numa guarda de honra a Sidónio Pais, que ainda chegou a tempo da 2.^a parte.¹¹⁰ Pouco depois, com o atentado de 14 de Dezembro, os teatros e animatógrafos eram obrigados a suspender os espectáculos públicos durante sete dias, por ter sido decretado luto nacional, e em breve se assistia, no teatro e nas belas-artes, a uma vaga de homenagens espontâneas.¹¹¹ Também o Politeama se associou ao preito, e o seu concerto seguinte (22.XII), adiado por uma semana, incluía, extra-programa, e em memória do extinto, a “Marcha fúnebre de Siegfried”, sob a direcção de Viana da Mota — por essa altura, ele próprio se confessaria, na sua correspondência pessoal, «debaixo da impressão do bárbaro assassinato do Dr. Sidónio Pais».¹¹² Segundo Tomás Borba, neste «momento de desgosto», e «em homenagem ao triste acontecimento que nos últimos dias abalou profundamente o sentimento nacional», «orquestra e plateia de pé, acompanharam piedosamente o sublime desenvolvimento deste lindo trecho», facto que, por si, revela bastante sobre que público se concentraria preferencialmente naquele espaço.¹¹³ Ainda no que se refere à actividade sinfónica do teatro, deve ser referida, mais uma vez, a própria estratégia de programação, que mantinha bem presente a dimensão patriótica-nacionalista iniciada com David de Sousa (assunto que será explorado noutra oportunidade). Para além disso, é significativo que as entrevistas concedidas por Viana da Mota, no lançamento de ambas as temporadas — um modo de legitimação da sua autoridade e das suas opções —, tenham sido proporcionadas pelo diário *A Capital*, que nessa fase não encobria a sua inclinação sidonista (após o atentado,

¹⁰⁹ [anúncio], *DN* (24.XI.1918): 2; «Música», *DN* (24.XI.1918): 2; «Música», *JC* (26.XI.1918): 2.

¹¹⁰ J. N., «Música», *DN* (25.XI.1918): 2; A. P., «Música», *Séc* (26.XI.1918): 3; Célio, «Audições musicais», *EM* 348 (01.I.1919): 2. Pelo mesmo motivo, a *matinée* sinfónica dos Concerto Blanch, prevista também para essa hora, tinha mesmo de ser adiada. «Música», *DN* (29.XI.1918): 2; «Música», *Séc* (26.XI.1918): 3.

¹¹¹ «O atentado de anteontem», *DN* (16.XII.1918): 1; «Dr. Sidónio Pais», *EA* 146 (??XII.1918): 3.

¹¹² Carta de J. Viana da Mota para S. J. da Costa, 15.XII.1918. BRANCO, *Viana da Mota...*, p. 310. Um testemunho refere a amizade existente entre ambos desde o período em que coincidiram em Berlim, no início dos anos 10. Ver João PAES, «O grande auditório Tivoli», in Duarte de Lima MAYER & João Monteiro RODRIGUES (coord.), *Cinema Tivoli — Memórias da Avenida*, s. l.: Building Ideas, 2016, pp. 192-195.

¹¹³ T. B., «Música», *DN* (23.XII.1918): 3. Também o crítico d’*O Século* menciona que essa marcha fúnebre foi «tocada de pé e de pé ouvida pela numerosa assistência, com o respeito e comoção que é natural presumir». «Música», *Séc* (23.XII.1918): 2.

a sua redacção foi uma das visadas pelos assaltos), e é igualmente relevante que os concertos do Politeama tenham sido promovidos pelo jornal *A Vanguarda*, então abertamente prósidonista, de uma forma que não se verificou em relação à concorrência.

No contexto das homenagens, a própria Associação de Classe dos Músicos Portugueses, desde o início envolvida com a actividade sinfónica do teatro, se associou ao movimento de apoio à subscrição entretanto aberta para um monumento ao falecido, oferecendo o produto de um concerto de música portuguesa que pretendia realizar no Coliseu dos Recreios (um evento que, no entanto, não parece ter-se concretizado).¹¹⁴ Diga-se, a propósito, que a relação entre os músicos e a empresa do Politeama continuava a não ser pacífica. Ainda em meados de 1918/19 há notícia de um conflito entre as partes por causa dos vencimentos, pela mesma altura em que surgia no seio da Associação o projecto de criação de uma orquestra de cordas, que não avançaria.¹¹⁵ Mas o ponto mais alto da contestação teria lugar em finais de Junho de 1919, quando, num quadro de grande tensão e contestação social — que incluiu a convocação de uma greve geral —, estalou também um diferendo entre a orquestra e a empresa, pelo facto de esta resistir à adopção das novas tabelas de preços.¹¹⁶ E foi na sequência deste episódio que a Direcção da Associação, em protesto, resolveu avançar com a organização de uma assim designada “Grande Orquestra”, a qual entre Julho e Agosto realizou uma curta série de concertos sinfónicos e populares, dirigidos uns à sociedade elegante e outros às classes populares, respectivamente na Sociedade Nacional de Belas-Artes, com direcção de Viana da Mota (que na ocasião se solidarizou com os músicos), e no Jardim da Estrela, sob regência de Filipe Duarte e Miguel Ferreira.¹¹⁷ Tudo indica que a Associação pretendia que, a partir de então, esse agrupamento se mantivesse em actividade com autonomia em relação ao poder dos empresários — e não seria esta a última tentativa nesse sentido —, mas na nova época, 1919/20, a orquestra reapareceria no Politeama, ainda sob a regência de Viana da Mota. Não

¹¹⁴ «Dr. Sidónio Pais», *DN* (28.XII.1918): 2; «Homenagem ao Sr. Dr. Sidónio Pais», *EM* 348 (01.I.1919): 6; «Associação de Classe dos Músicos Portugueses», *EM* 349 (10.I.1919): 2-3.

¹¹⁵ Florêncio, «Politeama», *EM* 349 (10.I.1919): 3-4; «Politeama», *EM* 350 (20.I.1919): 3-4; «Orquestra de arco», *EM* 349 (10.I.1919): 3.

¹¹⁶ No início de Junho, a Associação de Classe dos Músicos Portugueses colocou em vigor novas tabelas de pagamentos, as quais tinham sido apresentadas às empresas teatrais com um mês de antecedência. No Politeama, surgiu então um conflito, rapidamente sanado, com o empresário Estêvão Amarante (responsável pela companhia teatral), tendo este sido advertido de que não poderia suprimir instrumentos da partitura de orquestra. Mas em breve, para levar à cena a *Miss Diabo*, aquele empresário suprimia vários instrumentos, sob pretexto de medida económica. Uma vez apresentada a queixa pela Direcção da Associação ao chefe de distrito, e perante a ameaça de a representação acabar embargada, Amarante acabou por comprometer-se a cumprir com o estabelecido. «Um conflito no Politeama», *Bat* (27.VI.1919): 2; «Um conflito no Politeama», *Bat* (28.VI.1919): 2; «Músicos Portugueses», *Bat* (30.VI.1919): 2.

¹¹⁷ «Concertos sinfónicos e populares», *Bat* (08.VII.1919): 2; «Música», *DN* (10.VII.1919): 2; T. B., «Música», *DN* (11.VII.1919): 2; T. B., «Música», *DN* (14.VII.1919): 2; «Audições musicais», *EM* 368 (20.VII.1919): 1; «Audições musicais», *EM* 369 (01.VIII.1919): 1; «Audições musicais», *EM* 371 (20.VIII.1919): 1. Ver programas no Anexo J, pp. 194-196.

obstante o aparente alinhamento do maestro com a orientação geral da instituição, seria esta a sua derradeira temporada à frente da orquestra. Ainda em Maio de 1920, em novo convite dirigido a Busoni, Viana da Mota revelava que se encontrava «em vias de organizar os concertos da Orquestra sobre uma nova base com um outro empresário muito mais inteligente, enérgico e corajoso»¹¹⁸ — tratar-se ia presumivelmente de Ercole Casali, que em breve, como veremos, tentaria materializar de modo mais consistente, em São Carlos, as suas intenções no domínio da música sinfónica. O projecto não teve sequência, e terá sido já em vésperas do início da temporada seguinte, 1920/21, que declinou definitivamente o encargo, dedicando-se, nos anos subsequentes, às suas funções no Conservatório e à retoma da sua actividade como concertista internacional.¹¹⁹ Para a direcção dos concertos do Politeama seria designado, desta feita, Joaquim Fernandes Fão.

Nascido em Buenos Aires, onde a família se encontrava emigrada, Joaquim Fernandes Fão (1878-1947) iniciou a sua aprendizagem musical com o pai, músico amador, e após o estabelecimento em Portugal, em 1888, cedo ingressou no Regimento de Infantaria n.º 3, em Viana do Castelo, abraçando uma actividade de músico militar a que daria continuidade em Lisboa, em Infantaria 2, enquanto fazia os seus estudos no Conservatório, onde teve como professores Júlio Cardona, Alexandre de Bettencourt, António Eduardo da Costa Ferreira, Júlio Neuparth e Frederico Guimarães.¹²⁰ Foi violinista na orquestra do Teatro de São Carlos, bem como concertino em temporadas de ópera no Coliseu dos Recreios, até que em 1902, por concurso público, foi colocado como chefe de banda no Regimento de Infantaria n.º 26, em Ponta Delgada, cargo que manteve durante dois anos, sendo entretanto nomeado director da Banda da Guarda Municipal do Porto. Quando em Março de 1911 faleceu António Taborda, o regente da Banda da Guarda Republicana de Lisboa (corporação surgida com o 5 de Outubro, no lugar da monárquica Guarda Municipal, tal como sucedera no Porto), coube a Fão, por meio de eleição, e transitando da congénere do Norte, assumir a regência do agrupamento ligado à instituição que em Maio de 1911 passaria a designar-se Guarda Nacional Republicana, uma força militarizada que no quadro do novo regime assumia a função de uma

¹¹⁸ Carta de J. V. da Mota para F. Busoni, 26.V.1920. BEIRÃO, BEIRÃO & ARCHER, *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni...*, pp. 200-202.

¹¹⁹ A decisão pode ter sido motivada também por circunstâncias da vida pessoal: foi justamente em Novembro de 1920 que se separou de Berta de Bivar, do que decorreu um período depressivo. Ver Carta de J. V. da Mota para F. Busoni, 12.II.1921. *Ibid.*, pp. 207-208.

¹²⁰ Ver Mónica MARTINS & Lina SANTOS, «Fão, Joaquim Fernandes», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, p. 458; Alfredo PINTO (SACAVÉM), *Música moderna portuguesa e os seus representantes*, Lisboa: Féria, 1930, pp. 54-60; «Joaquim Fernandes Fão», *EM* 347 (01.XII.1918): 158; «Uma família de músicos», *ABC* (19.I.1922): 18-19.

guarda pretoriana.¹²¹ E foi nessa posição, em que se manteve até à sua aposentação em 1935, que Fão rapidamente viu a sua popularidade crescer nos anos 10 (em breve, também o seu irmão Artur começaria a ganhar notoriedade à frente da Banda da Armada).¹²² De facto, a Banda da GNR desenvolveu desde o início uma intensa actividade de concertos populares, primeiro às Quintas-Feiras e depois aos Sábados, com regularidade semanal, na parada do Quartel do Carmo, apresentando-se ainda, mais tarde, no primeiro Domingo de cada mês, no concorrido coreto da Avenida da Liberdade (também a Banda da Armada e várias outras bandas regimentais passavam por esse e outros palcos urbanos ao ar livre).¹²³ Nesta empenhada acção pública da banda, que aguarda estudo detalhado, ficava bem patente a intenção de aproximação ao povo lisboeta — e não só, porquanto o agrupamento se apresentou igualmente, com frequência, um pouco por todo o país: tratava-se, ainda uma vez, da legitimação pública das instituições do novo regime. Acresce que a programação concebida por Fão, não se restringindo às habituais marchas, valsas e selecções de óperas e operetas, cedo começou a revelar influência do modelo dos concertos sinfónicos que então floresciam na capital, absorvendo algum do seu repertório de maior sucesso, nomeadamente Mozart, Beethoven, Brahms, Grieg e, em particular, excertos wagnerianos.¹²⁴ As transcrições eram da autoria do regente, que por essa altura foi também violinista e violetista (chefe de naipe) na Orquestra Sinfónica Portuguesa (paralelamente, actuava ainda em sextetos e leccionava instrumentos de palheta e bocal na Academia de Amadores de Música).¹²⁵

Para além do mais, são frequentes as menções ao importante papel que o regente terá desempenhado na melhoria qualitativa da sua banda (de que é exemplo a uniformização do diapasão, pelo Diapasão Normal, aparentemente em 1916/17), tendo sido também responsável pela sua adaptação ao modelo da banda sinfónica, formato em que o agrupamento se apresentou pela primeira vez em 1914/15, no Teatro de São Carlos.¹²⁶ Em entrevista concedida ao diário *A Capital*, em Outubro de 1918, o próprio Fão vinha assumir o desiderato de «engrandecer-lhe as tradições honrosas de que goza» e de colocá-la «a par das melhores do estrangeiro», tendo fabricado um plano de reorganização, que incorporava sugestões dos

¹²¹ «O novo mestre da banda da Guarda Republicana», *DN* (05.III.1911): 3; «Joaquim Fernandes Fão», *DN* (12.III.1911): 4; «Maestro Gonçalves Taborda», *DN* (05.III.1911): 3.

¹²² Interino, «Música», *DN* (22.XI.1920): 2. Ver Equipa redactorial, «Fão, Artur Fernandes», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, pp. 457-458.

¹²³ «Banda da G. N. R.», *DN* (21.IV.1923): 3.

¹²⁴ L. de Freitas Branco, «Música», *DN* (14.VIII.1921): 4; B. P., «Teatros e cinemas», *Cap* (15.I.1921): 2.

¹²⁵ «Relação nominal dos associados», *BACMP* 3 (Nov. 1911-Jan. 1912): 98; «Associação de Classe dos Músicos Portugueses — Relação nominal [...]», *BACMP* 5 (Ago.-Dez. 1912): 165-166; «Música», *Van* (08.XII.1915): 2; «Música», *Séc* (25.X.1913): 3.

¹²⁶ «Os concertos Blanch no Republica», *DN* (10.XI.1916): 3; J. N., «Música», *DN* (22.III.1915): 3.

regentes de agrupamentos congêneres (Ricardo Villa, de Madrid, e Guillaume Ballay, de Paris), e que passava sobretudo por um aumento de efectivo que permitisse que a banda pudesse corresponder às exigências da música sinfónica, no intuito de a levar às massas populares sem meios para frequentar os concertos sinfónicos.¹²⁷ Refira-se que tais declarações surgiam num período em que, após a viragem sidonista, há fortes indícios da função que a GNR terá desempenhado na representação do Poder de Sidónio Pais, bem como da sua integração na estratégia de propaganda do regime. Pouco antes do atentado, no início de Dezembro de 1918, foi projectado um concerto da Banda da GNR, em São Carlos, para criação de um cofre de auxílio aos filhos de soldados pobres, um evento que previa a assistência do Presidente da República, do seu executivo e do corpo diplomático, com um programa composto apenas por obras de autores dos países aliados.¹²⁸ Pela mesma altura foi também planeado um grande concerto na Sociedade de Geografia, em benefício dos prisioneiros de guerra, antevendo-se a presença das mesmas figuras.¹²⁹ Há notícia de que, na noite fatídica, a GNR, com a sua banda, se encontrava presente na estação do Rossio, prestando a habitual guarda de honra a Sidónio antes da sua partida para o Norte, e no dia do funeral o agrupamento colaborou nas cerimónias, tocando três obras compostas pelo seu regente expressamente para a ocasião.¹³⁰ Derrubado o regime sidonista, e numa fase em que a República refundada procurava sanear e reestruturar esta força,¹³¹ o próprio Fão seria alvo de uma sindicância, em finais de 1919, movida aparentemente por um núcleo de músicos e militares próximos da esquerda afonsista, que o acusavam de ser desafecto ao regime, enquanto os principais jornais pró-sidonistas — *A Vanguarda* e *A Luta* — tomavam posição a seu favor, insistindo na denúncia da pretensa insídia e na ratificação das suas competências.¹³² A suspensão seria levantada logo em Janeiro de 1920, ainda antes de concluídas as averiguações, e em Julho o processo acabaria arquivado.¹³³ Porém, a sua ilibação, como se constatará, de modo nenhum ilude o cariz das suas simpatias políticas.

Com o afastamento de Viana da Mota, no lançamento da temporada 1920/21 Fão era anunciado como o novo maestro da orquestra do Teatro Politeama.¹³⁴ O agrupamento

¹²⁷ «Reorganização da banda da GNR», *Cap* (12.X.1918): 1-2.

¹²⁸ «Joaquim Fernandes Fão», *EM* 347 (01.XII.1918): 158.

¹²⁹ «Grande concerto na Sociedade de Geografia», *DN* (10.XII.1918): 1.

¹³⁰ «Sidónio Pais», *DN* (15.XII.1918): 1; «Dr. Sidónio Pais», *EA* 146 (??XII.1918): 3.

¹³¹ Ver Ana Catarina PINTO, «Nova estratégia para a República», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, pp. 417-418.

¹³² «Maestro Fão», *Van* (08.XI.1919): 1; «Os nossos artistas — O maestro Fão», *Lu* (27.XI.1919): 1.

¹³³ «O maestro Fão», *Lu* (07.I.1920): 1; «Maestro Fão», *Van* (03.I.1920): 1; «Maestro Fernandes Fão — É arquivado o processo de sindicância», *DN* (22.VII.1920): 3.

¹³⁴ «Música», *DN* (16.XI.1920): 4; [anúncio], *DN* (21.XI.1920): 2.

apresentava-se com um efectivo de 80 instrumentistas e os concertos mantiveram a sua regularidade semanal, às 15h de Domingo. Contudo, outros elementos indicam que a nova época não terá funcionado nas condições normais: não parece ter havido venda de assinaturas por parte da empresa, nem houve distinção entre concertos de assinatura e extraordinários — tratou-se apenas de uma sucessão de concertos avulsos —, para além de que, a ver pelos materiais publicitários remetidos para a imprensa, a orquestra também não terá preservado a denominação que se tinha fixado nos anos anteriores. De facto, e considerando as questões laborais que se arrastavam, não é de excluir a hipótese de que a orquestra se tenha desagregado mesmo na preparação da nova temporada, tendo cabido a Fão a missão de a restaurar — em vários momentos se diz na imprensa que foi inteiramente organizada por si —, e o empreendimento terá até estado em risco de não ter continuidade, tanto que, logo a propósito do concerto inaugural, um crítico anotava que «a plateia significou bem quanto deseja a continuação dos concertos neste teatro, cujas tradições devem ser mantidas».¹³⁵ Mais tarde, numa denúncia levantada pela Direcção da Associação de Classe dos Músicos Portugueses — uma polémica, diga-se, em tudo idêntica à que se verificara nos primórdios dos Concertos Blanch —, viria a público que, no processo de formação da orquestra, Fão terá tentado ludibriar os músicos, persuadindo-os, com a garantia de que os concertos eram iniciativa sua, a aceitar um pagamento inferior ao estabelecido nas tabelas de preços da associação. Entretanto tinha ficado claro que este era um empreendimento do próprio Politeama, com o qual Fão possuía contrato, sendo o maestro acusado de violar a lei associativa não só por favorecer ilicitamente a empresa, como também por se valer da sua superioridade hierárquica na GNR para colocar músicos, na orquestra desse teatro (e de outros), por valores menores. (Constou que alguns, temendo represálias, tentaram interceder junto da Associação de Classe, afirmando que a sua remuneração era suficiente.)¹³⁶

E foi a partir de 1921/22 que a organização das temporadas sinfónicas do Politeama retomou a normalidade. Regressou o habitual período de venda de assinaturas para dez concertos, a que acresciam vários extraordinários, e os materiais publicitários voltaram a ostentar a designação que se fixara com Viana da Mota — Orquestra Sinfónica de Lisboa. Para além dos concertos em benefício do maestro e em homenagem a David de Sousa, que já tinham tido lugar na temporada inaugural, regressaram ainda as “festas artísticas” da orquestra e do concertino (agora Luís Barbosa, que continuava a liderar o sexteto do Salão

¹³⁵ «Música», *Séc* (22.XI.1920): 2.

¹³⁶ «Questões Associativas», *EM* 428 (1-10.XII.1921): 6-8; «As proezas do capitão Fernandes Fão», *Bat* (13.I.1922): 2; «As proezas do capitão Fernandes Fão», *Bat* (18.I.1922): 1.

Central), bem como a prática dos festivais temáticos. Em 1922/23 houve até um concerto de homenagem ao empresário Luís Pereira, enquanto fundador da orquestra, chamado ao palco e aplaudido no final de cada uma das três partes.¹³⁷ Após o término da época 1924/25, Fão concedia uma entrevista ao *Diário de Notícias*, a propósito da viagem artística que acabara de realizar pela Europa, na preparação da nova temporada sinfônica.¹³⁸ Porém, a ruptura entre os músicos e o empresário, que se vinha anunciando, tornar-se-á mesmo irreversível, e no lançamento da temporada 1925/26 a orquestra abandonará este teatro. Durante estas cinco temporadas, as crônicas da imprensa continuam a mencionar com frequência o bom acolhimento que os concertos obtinham. Logo na primeira temporada, a orquestra apresentava-se com todo o instrumentário de sopro renovado e afinado pelo Diapasão Normal,¹³⁹ e desde o início são também recorrentes, entre os críticos, os elogios às competências do regente para a função, bem como o reconhecimento de melhorias qualitativas na orquestra: no início de 1923/24, por exemplo, Luís de Freitas Branco notava «a irrepreensível afinação e homogeneidade dos seus instrumentistas, que fazem da orquestra do Politeama um órgão moderno, um órgão de timbre até agora desconhecido do público de Lisboa».¹⁴⁰ Quanto à programação, nesta fase está em causa sobretudo a reposição de repertório já apresentado no âmbito destas temporadas sinfônicas, embora não deixe de registar-se também a preocupação com a inclusão periódica de primeiras audições (um critério assumido pela própria empresa nos seus materiais publicitários). Refira-se ainda, a este respeito, o espaço concedido a solistas instrumentais — para além de alguns dos mais avançados alunos de piano do Conservatório, também alguns virtuosos estrangeiros, contratados no contexto da ressuscitação dos circuitos internacionais que se verificou no pós-guerra —, bem como a investida no terreno do sinfonismo monumental — que proporcionou, nomeadamente, a estreia nacional da Sinfonia n.º 7 de Bruckner (17.II.1924) —, todo um conjunto de iniciativas que se sucediam no quadro da importante relação concorrencial que há vários anos marcava a actividade sinfônica em Lisboa.

Na etapa em que se realizaram sob a regência de Fão, os concertos sinfônicos do Politeama continuaram a revelar a preponderância de uma relevante dimensão política na programação oferecida ao público. A prática do concerto espiritual, que durante vários anos fora promovida no âmbito da resistência de um certo sector ao jacobinismo da Lei de Separação, desaparece quase por completo na década de 20 — parece haver registo de apenas

¹³⁷ «Música», *Séc* (12.III.1923): 4.

¹³⁸ «Música — Uma rápida conversa com Fernandes Fão», *DN* (19.VII.1925): 7.

¹³⁹ «Música», *DN* (16.XI.1920): 4; «Música», *Cap* (20.XI.1920): 2.

¹⁴⁰ Luís de Freitas Branco, «Música», *DN* (10.XII.1923): 3.

um evento, logo no culminar da temporada 1920/21, para além da colaboração de Fão e da orquestra, após o encerramento de 1923/24, numa festa realizada neste teatro em benefício da Juventude Católica —,¹⁴¹ uma mudança que por certo terá estado relacionada com o facto de a República refundada ter optado por uma posição moderada nesta matéria, mantendo a maior parte das concessões sidonistas à Igreja.¹⁴² Já no caso da linha patriótica-nacionalista que há muito distinguia a programação deste espaço, a tendência permanece bem presente, sendo comuns as referências ao compromisso assumido por Fão e pela empresa nesse sentido. No âmbito da imprensa, de resto, essa orientação continuava a beneficiar do apoio explícito de uma parte significativa da crítica, nas vozes de Rui Coelho, Gastão de Bettencourt, António Joyce, Eduardo Libório e Mário de Sampaio Ribeiro, em órgãos de direita como o *Diário de Notícias*, o *Jornal do Comércio*, *O Século*, o *República* e *O Jornal [do Partido Republicano Nacionalista]* (em boa parte herdeiro d'*A Luta*). Mas mais do que a regularidade com que se continuava a apresentar música portuguesa, bem como outros repertórios de cariz nacionalista, importa notar, neste ponto, o forte interesse então manifestado pela música italiana. Com efeito, logo a partir de 1920/21, para além de Mancinelli (que antes já surgia pontualmente nos programas) e sem esquecer a recuperação de Vivaldi, Fão começa a estrear regularmente obras de compositores como Sinigaglia, Gui, d'Ambrosio e Martucci, bem como, a partir de 1923/24, Pizzetti, Malipiero e, em especial, Respighi. A estas obras somavam-se ainda outras de temática “italiana”, como a *Sinfonia italiana* de Mendelssohn, a *Serenata italiana* e o *Capricho italiano* de Tchaikovski, ou as *Impréssions d'Italie* de Charpentier.

Esta nova orientação deve ser entendida no quadro da fascinação crescente, entre determinados círculos, pela ideia de ditadura e pelo *princípio do chefe* — que contava já com um mártir na figura de Sidónio Pais —, fascínio estimulado pelo exemplo da ascensão e triunfo do movimento fascista italiano, noticiado a par e passo, e com visível entusiasmo, por alguma imprensa lisboeta. Entre tantos outros textos que poderiam ser citados, refira-se, por exemplo, já em finais de 1923, a série de artigos publicados n'*A Capital* por António Ferro, enviado especial a Itália, a propósito do aniversário da Marcha sobre Roma, descrevendo as cerimónias que festejaram o *Duce* e incluindo uma entrevista com Giovanni Gentile, Ministro da Instrução Pública e um dos principais ideólogos do fascismo italiano, bem como o artigo de Azevedo Neves, o apoiante de primeira hora de David de Sousa e ex-membro do executivo sidonista, que no *Diário de Lisboa* outorgava a Sidónio Pais o papel de um verdadeiro

¹⁴¹ [anúncio], *DN* (25.III.1921): 2; L. F. B., «Música», *DN* (26.III.1921): 2; [anúncio], *DN* (01.VI.1924): 2.

¹⁴² Ver PINTO, «Nova estratégia para a República»..., pp. 412-414.

precursor de Mussolini e Primo de Rivera.¹⁴³ Foi justamente por esta altura, aliás, que, no início da temporada 1923/24, Fão dirigiu a estreia nacional de *Fontane di Roma* (18.XI.1923), um evento que mereceu, da parte da empresa, especial esforço de publicitação, em vários jornais, recomendando o poema sinfónico de Respighi como «uma das mais belas obras dos novos italianos».¹⁴⁴ Deve ser mencionado ainda o caso da temporada 1924/25, a qual, para além de oferecer a integral do ciclo *Má Vlast*, de Smetana — seis poemas sinfónicos de inspiração nacionalista —, incluiu ainda dois concertos (8 e 15.II.1925) preenchidos quase exclusivamente com música de compositores italianos (o segundo incorporou também música portuguesa). O carácter propagandístico e diplomático destes eventos é sublinhado pela presença distinta do embaixador italiano em Lisboa,¹⁴⁵ bem como pelo facto de na regência da orquestra surgir, deliberadamente contratado para o efeito pela empresa do Politeama, o maestro Alceo Toni,¹⁴⁶ uma das figuras mais destacadas da vida musical italiana no período entre guerras, que na sua actividade de compositor, director de orquestra e crítico esteve estreitamente ligado ao aparelho de propaganda de Mussolini, assumindo-se, a par de Adriano Lualdi, como um dos líderes da ala mais reaccionária do mundo musical oficial.¹⁴⁷ É interessante notar como a asserção do potencial criativo do povo italiano — um dos motes da política cultural colocada em prática por esse regime, no intuito de promover a sua legitimação cultural aos olhos dos parceiros internacionais — surgia igualmente a emoldurar estes concertos, por exemplo quando Mário Gonçalves Viana escrevia n’*A Capital* considerando-os «um verdadeiro acontecimento», uma vez que davam a conhecer «diversos compositores [...] pertencentes à moderna geração musical desse país prodigioso da arte e da beleza — que é a Itália».¹⁴⁸ O episódio ocorria, para além do mais, em vésperas do “Golpe dos Generais”, de 18 de Abril de 1925 — a revolta militar fracassada, de alguma forma inspirada no movimento recentemente encabeçado por Primo de Rivera, que seria, afinal, o ensaio geral para o 28 de Maio de 1926.¹⁴⁹ Num período em que, com o agravamento do cenário de crise, a vários níveis, se assistia a uma exacerbação da polarização política e a um adensamento da atmosfera conspirativa, também Portugal era levado na vaga de sedução pela

¹⁴³ Azevedo Neves, «Momentos políticos — Três ditadores», *DL* (09.X.1923): 2.

¹⁴⁴ «Música», *DN* (19.XI.1923): 3; X., «Música», *Cap* (20.XI.1923): 3.

¹⁴⁵ G. de B., «Vida Musical — Concerto de música italiana», *DN* (09.II.1925): 2.

¹⁴⁶ «Maestro Alceo Toni», *Cap* (05.II.1925): 3.

¹⁴⁷ John C. G. WATERHOUSE, «Italy from the First World War to the Second», in Robert P. MORGAN (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 118-120; Fiamma NICOLodi, «La musica sotto il fascismo», in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero — Musica*, Vol. 6, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 569-574.

¹⁴⁸ Mário Gonçalves Viana, «Teatro Politeama», *Cap* (10.II.1925): 3.

¹⁴⁹ Ver Luís FARINHA, «A caminho do 28 de Maio», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, pp. 551-552.

ideologia fascista que então arrastava todo o Sul da Europa. A ênfase que a programação sinfónica do Politeama colocava na música italiana constituía-se, assim, e na sequência do que desde 1913 vinha sendo a actuação da instituição no quadro da luta pela *dominação* político-simbólica, como mais um modo de promoção e legitimação de um determinado modelo cultural e político, porém agora numa fase em que, perante a crescente ameaça ditatorial, os seus opositores cediam terreno a cada dia.

III.3. A Orquestra Sinfónica Portuguesa no Teatro de São Luís

Quando se iniciou o interregno sidonista, a temporada sinfónica 1917/18 do Teatro da República estava já em andamento, com o sucesso habitual. Concebida na senda das anteriores, a nova época oferecia, em dez concertos de assinatura (para além dos extraordinários), várias novidades em termos de repertório, e o investimento que desde 1914/15 vinha sendo feito em novos instrumentos era agora reforçado, tendo-se verificado ainda algumas modificações no efectivo orquestral, nomeadamente a redução da componente feminina nos 1.^{os} violinos. A continuação dos Concertos Blanch vinha, assim, dissipar os receios de alguns de que as dificuldades decorrentes do quadro bélico internacional pudessem levar à paralisação da actividade sinfónica em Lisboa.¹⁵⁰ Perto do final da temporada, o falecimento do visconde de S. Luís de Braga, a 14 de Março, causava consternação no meio e colocava a direcção do República nas mãos de António Ramos, o único sobrevivente do grupo de empresários que em 1894 inaugurara o empreendimento. E foi no âmbito da cerimónia de homenagem realizada a 15 de Abril, perante uma vasta assistência composta por pessoas do teatro, da imprensa e das letras, que Ramos anunciou a decisão de renomear a instituição como Teatro de São Luís, consagrando-a assim à memória do extinto.¹⁵¹ Contudo, a iniciativa não terá sido levada a cabo simplesmente por esse motivo. Quinze dias antes, Oldemiro César — jornalista e escritor próximo da Renascença Portuguesa, que em breve (a partir de Maio de 1921) colaboraria com António Granjo na direcção do diário *República*, órgão então associado ao Partido Liberal Republicano, no qual em 1919 se concentrara grande parte da ala direita do regime — escrevia um longo artigo n’*A Capital* dando conta da ideia debatida no seio de um núcleo restrito de homens de letras, e desde logo proposta à empresa,

¹⁵⁰ J. N., «Música», *DN* (26.XI.1917): 2.

¹⁵¹ «Homenagem ao visconde de S. Luís Braga», *DN* (16.IV.1918): 2; «Visconde de S. Luís Braga», *Cap* (15.IV.1918): 2.

a qual consistia justamente em alterar a denominação do teatro naqueles termos.¹⁵² Não obstante o visível esforço do seu texto no sentido de despolitizar a questão, assegurando que a tal diligência seriam inteiramente alheias pressões políticas, por essa altura já o rumor circulava e suscitava as reacções adversas de outros. E na cerimónia de homenagem, após o panegírico do visconde — assumido por Eduardo Schwalbach e Augusto de Castro, ambos identificados com o meio reaccionário —, também o próprio Ramos vinha asseverar que tomava a resolução «sem estranhas sugestões, sem influências de nenhuma espécie que pudessem ser interpretadas ou julgadas apaixonadamente e consoante os locais ou crenças de cada um».¹⁵³ De facto, as motivações políticas não deverão ser excluídas da equação, tendo em conta o elevado grau de politização das elites intelectuais de então e a ampla reforma institucional que o regime de Sidónio Pais nessa fase procurava implementar, sem esquecer ainda a controversa função política e simbólica que o espaço vinha assumindo desde a consumação da revolução republicana — era este, afinal, o teatro que uma determinada imprensa continuava inflexivelmente a designar como “o antigo D. Amélia”.

O propósito de ab-rogação da imagem revolucionária do espaço, implicado naquela alteração, teve sequência na mudança operada no teor da programação dramática, com a qual a instituição continuava a tomar posição em questões centrais da actualidade, porém agora não no mesmo sentido dos anos mais recentes.¹⁵⁴ A temporada 1918/19, a primeira concebida de raiz após a modificação, apresentava, entre os novos originais portugueses, *Libertação*, de Eduardo Schwalbach, mais um exemplar da sua produção reaccionariamente empenhada, *Frei António das Chagas*, de Júlio Dantas, peça na qual o autor, na sua constante deriva ao sabor dos poderes estabelecidos, enaltecia a recente reaproximação entre o Estado e a Igreja, bem como *Os Lobos*, de Francisco Lage e João Correia de Oliveira (mais tarde colaboradores do Secretariado de Propaganda Nacional), um drama rural que, narrando a história de uma remota aldeia serrana perturbada pela chegada de um mareante, elaborava a crítica da desagregação das estruturas sociais arcaicas. Refira-se também, entre as peças estrangeiras, *L'Âne de Buridan* (1909), de Robert de Flers e Gaston Armand de Caillavet, em tradução de Acácio de Paiva, uma comédia que incidia sobre o novo tipo de educação da mulher, a figura da “libertina” e os efeitos negativos sobre o homem, *Les affaires sont les affaires* (1903), de Octave Mirbeau, em tradução de Melo Barreto, uma comédia centrada num riquíssimo *parvenu* e na denúncia do poder de toda uma nova elite económica, e ainda *L'Embuscade*

¹⁵² Oldemiro César, «Homenagem oportuna», *Cap* (01.IV.1918): 2.

¹⁵³ «Homenagem ao visconde de S. Luís Braga», *DN* (16.IV.1918): 2.

¹⁵⁴ «Teatro de S. Luís», *DN* (19.X.1918): 2; «Pelos teatros», *Cap* (19.X.1918): 1.

(1913), de Henry Kistemaeckers, em tradução de Oldemiro César, uma *comédie sérieuse* em que um grande industrial era colocado à prova pela relação extra-conjugal da sua mulher e pelo conflito social que eclodiu na sua fábrica de automóveis. A isto acresceria, já no início dos anos 20, o espaço concedido à opereta germânica, em particular a vienense (todo um repertório que, entretanto, deixara de estar no centro da programação musico-teatral do Politeama). Para além do mais, o novo São Luís também não deixou de ser integrado na estratégia de propaganda do regime sidonista, por exemplo quando, em Novembro de 1918, uma das suas récitas foi dada em noite de gala, com todo o aparato já observado em eventos análogos, em homenagem às nações aliadas — e não faltou a colaboração da Banda da GNR, que em palco executou todos os respectivos hinos.¹⁵⁵

Mas se no campo dramático a inversão de perspectiva era notória, o mesmo não pode ser dito da actividade da Orquestra Sinfónica Portuguesa, que o teatro continuaria a acolher com a regularidade estabelecida. É certo que, aquando do atentado, e ainda antes de decretado o luto nacional, o São Luís tomou desde logo a iniciativa de cancelar os seus espectáculos, em sinal de condolência.¹⁵⁶ Todavia, no fim-de-semana seguinte, ao contrário do que sucedeu em São Carlos e no Politeama — um entre outros episódios reveladores que serão explorados noutra oportunidade —, a *matinée* sinfónica não foi concebida enquanto homenagem ao Presidente extinto. Pelo contrário; a pretexto de um “glorioso Festival Francês”, que aliás já estivera anunciado para a semana anterior, o concerto incluía antes a “Marche au supplice”, da *Symphonie fantastique*, e encerrava com *A Marselhesa* e *A Portuguesa*, bisadas e entusiasticamente ovacionadas.¹⁵⁷ (Diga-se, não obstante, que um núcleo de músicos da orquestra já tinha tocado, por vontade própria, e sob a regência de Blanch, em certo ponto do percurso do cortejo fúnebre.)¹⁵⁸ Este caso torna patente, afinal, o quanto a função simbólica da instituição continuava a ser disputada por grupos politico-ideológicos concorrentes. Tanto assim era que, uma vez caída a “República Nova”, e pouco depois do definitivo derrube da Monarquia do Norte, numa fase em que o “Governo da Desforra”, que sobreveio aos sucedâneos do sidonismo, trabalhava no sentido de operar a transição para uma “Nova República”, uma comissão de republicanos procurou a empresa do São Luís, na noite de 26 de Fevereiro de 1919, intimando-a, em vão, a reimplantar a denominação que aquele teatro tinha adoptado com o 5 de Outubro.¹⁵⁹ A actuação da instituição não mais voltaria, aparentemente,

¹⁵⁵ «Teatro São Luís», *DN* (12.XI.1918): 2.

¹⁵⁶ «O atentado de anteontem», *DN* (16.XII.1918): 1.

¹⁵⁷ «Música», *DN* (14.XII.1918): 2; J. N., «Música», *DN* (23.XII.1918): 3; «Música», *Séc* (23.XII.1918): 2.

¹⁵⁸ «Dr. Sidónio Pais», *EA* 146 (??XII.1918): 3; «As últimas homenagens», *Sit* (20.XII.1918): 1.

¹⁵⁹ «Última hora — Teatro São Luís», *DN* (27.II.1919): 2.

a ser o que tinha sido nos primeiros anos da República, e com esta viragem, na luta em curso pela *dominação* político-simbólica, a ala esquerda do regime perdia irreversivelmente um dos seus esteios na vida cultural. O mesmo se passava, paralelamente, no âmbito da crítica. De facto, num período em que também o campo da imprensa sofria os efeitos de movimentações decisivas no quadro da luta política e ideológica — e enquanto a actuação do Politeama conservava, no essencial, o mesmo tipo de protecção —, também os mais salientes apoios da anterior orientação do Teatro da República se desintegravam: o jornal *A Capital* via a colaboração de Humberto de Avelar cessar logo após o golpe sidonista; o diário afonsista *O Mundo* era suspenso na mesma ocasião, e no seu regresso, a partir do início de 1919, a música sinfónica praticamente não teria lugar entre os seus interesses, nem o crítico Santos Vieira voltaria a colaborar nas suas páginas; já o *Diário de Notícias* via Júlio Neuparth falecer em Março de 1919, poucos meses antes de ser implementada uma mudança central na orientação ideológica desse órgão.

De mais a mais, a nova posição do Teatro de São Luís seria reforçada em meados de Setembro de 1921, quando, por morte do empresário António Ramos, a sua propriedade transitou para os seus herdeiros (João e Maria Isabel Ortigão Ramos, do seu casamento com Berta Ramalho Ortigão, filha do escritor com o mesmo apelido), e a sua direcção artística foi confiada ao empresário Ricardo Jorge (Júnior), casado com Maria Isabel, filho do Dr. Ricardo Jorge (célebre médico e higienista que colaborara com o sidonismo enquanto Director-Geral da Saúde, e que depois esteve ligado ao Partido Republicano Conservador, uma formação partidária neosidonista), e irmão mais novo de Artur Ricardo Jorge, médico, naturalista e político que em breve seria Ministro da Instrução Pública no 2.º e no 3.º Governos da Ditadura Militar.¹⁶⁰ Por essa altura, a estratégia publicitária que a empresa diariamente desenvolvia nos jornais tinha já abandonado em definitivo os *slogans* dirigidos “a todas as bolsas”, característicos do período pós-revolucionário, insistindo agora, invariavelmente, nos apelos às elites sociais e artísticas. Os Concertos Blanch chegam a ser promovidos, por exemplo, como «ponto de reunião obrigatório nas tardes dos Domingos no teatro São Luís e o único espectáculo de Lisboa, onde reúne toda a sociedade com o brilhantismo aristocrático e elegante de outros tempos».¹⁶¹ E, com efeito, em breve começariam a brotar os indícios de que as antigas elites aristocráticas, que em meados da década de 10 se teriam concentrado preferencialmente num Politeama acabado de abrir portas, estariam agora decididamente de

¹⁶⁰ «Coisas de Música», *DL* (09.XI.1921): 8; [programa de sala], 31.I.1926, MM/JC pasta 62; Ernesto Castro LEAL, *Partidos e Programas — O campo partidário republicano português (1910-1926)*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008, p. 76.

¹⁶¹ «Música», *DL* (10.XI.1922): 2.

regresso a um espaço que na fase final da Monarquia se tinha constituído como um dos seus primaciais locais de culto. Esse processo de elitização da instituição — que, todavia, não terá eliminado completamente do público frequentador os representantes de diferentes camadas burguesas — encontra-se impresso, até, no facto de o novo *Diário de Lisboa*, restaurando uma prática antiga, publicar regularmente longos róis elencando, entre os presentes, as muitas figuras portadoras de vetustos títulos nobiliárquicos. A observação de Oliva Guerra, no mesmo jornal, já em 1921, sintetiza um pouco das mudanças que o ex-Teatro da República vivenciou na transição para os anos 20:

Os concertos Blanch passaram a ser parada de bom tom. E porquê? Porque se faz ali boa música? Porque ao teatro D. Amélia, hoje S. Luís, andam ligadas tradições de elegância que a nossa sociedade se acha no dever de continuar? Porque à frente da orquestra se encontra um regente com a atracção, o *charme*, tão apreciado pelos portugueses, da sua qualidade de estrangeiro?... Ignoro-o. O que se constata, porém, logo ao primeiro olhar lançado em volta num dos intervalos é que nos encontramos rodeados de um conjunto «chic». Esvoaçam perfumes, respira-se elegância. Sente-se em volta o característico da nossa sociedade actual, desta nossa sociedade enigmática que vive, não do que é, mas do que foi e do que espera vir a ser.¹⁶²

Ainda antes do termo da década de 10, Manuel Ramos comentava, no folhetim que então habitualmente redigia no *Diário de Notícias*, que «o *après-guerre*[,] que no domínio musical se caracteriza em toda a parte por uma intensa actividade e uma curiosidade crescente, também entre nós se manifesta, ao que parece, com energia desusada».¹⁶³ A vida musical lisboeta assistia, efectivamente, a uma nova vaga de florescimento, que, para além das temporadas sinfónicas paralelas já enraizadas, abarcava ainda as novas propostas no domínio da música instrumental trazidas pela Sociedade de Concertos de Lisboa, bem como o renascimento da actividade lírica regular no Teatro de São Carlos. E no caso particular da Orquestra Sinfónica Portuguesa, tudo indica que, independentemente da viragem ideológica na sua instituição de acolhimento, nos novos tempos a sua actividade viveria também um novo dinamismo, contando sempre com o amparo da Empresa A. Ramos, Lda., que não parece ter descurado nunca a aposta na sua oferta musical. As cinco temporadas que se sucederam entre 1918/19 e 1922/23 decorreram numa linha de continuidade com os anos anteriores, concebidas, como já era rotineiro, em assinaturas de dez concertos, aos quais acresciam vários outros extraordinários. Antes do início da série de 1918/19, Pedro Blanch dirigiu, a convite de Tito Schipa, uma *tournée* lírica que passou por várias cidades espanholas,

¹⁶² Oliva Guerra, «Música — A elegante assistência», *DL* (29.XI.1921): 2.

¹⁶³ Manuel Ramos, «Folhetim — Semana Musical», *DN* (20.XII.1919): 1.

iniciativa que seria reeditada nos anos seguintes — na digressão do Verão de 1920 partilharia até a regência da Orquestra Sinfónica de Madrid com Enrique Arbós —,¹⁶⁴ e, na preparação de 1922/23, o maestro voltaria a realizar a sua viagem artística pela Europa, visitando nomeadamente as cidades de Paris e Bruxelas, onde assistiu a concertos e adquiriu novo repertório.¹⁶⁵ Nestas temporadas, apesar de, no essencial, o repertório não se distanciar propriamente daquele que já tinha sido absorvido pela orquestra, foram várias e frequentes as primeiras audições, o que, aliás, continuava a ser um aspecto em destaque na estratégia publicitária da empresa. Logo em 1918/19 há notícia da introdução de alterações no efectivo orquestral, ocasião em que também foi novamente alterada a disposição da orquestra em palco (os contrabaixos foram colocados no plano superior do estrado).¹⁶⁶ Novos instrumentistas seriam admitidos ainda em 1920/21, numa altura em que a orquestra do Politeama estava a ser inteiramente reorganizada pela mão de Fão, que então assumia a sua direcção, bem como em 1922/23, e a posição de concertino passou a ser assumida pelo violinista Flaviano Rodrigues pelo menos a partir de 1921/22.¹⁶⁷

Embora as deficiências tecnico-interpretativas não deixem também de ser pontualmente reconhecidas — devidas em boa parte, como anotava um crítico, à «exiguidade de tempo de que podem dispor os nossos artistas para a laboriosa tarefa de ensaios»¹⁶⁸ —, são nesta fase recorrentes as menções a melhorias qualitativas. No início da época de 1921/22, Alfredo Pinto (Sacavém) considerava que «a orquestra de Pedro Blanch tem um equilíbrio de sonoridade muito superior a qualquer outra, pois a generalidade dos artistas já trabalha de há muito com Pedro Blanch, o que não é nada indiferente».¹⁶⁹ E já a propósito do 3.º concerto de 1920/21 Luís de Freitas Branco assinalava «o progresso notável que de ano para ano se vem observando nesta falange instrumental, que, se ainda não iguala as melhores do estrangeiro, já hoje atingiu o grau de perfeição suficiente para que esse confronto nos não envergonhe [...]».¹⁷⁰ Perto do termo dessa mesma temporada, no âmbito da sua “festa artística”, Blanch foi agraciado em palco com a elevação ao grau de Comendador da Ordem de S. Tiago, em homenagem aos seus méritos enquanto regente e ao trabalho que vinha fazendo no meio musical, e no final de 1922/23, aproveitando evento similar, era a vez de a própria empresa

¹⁶⁴ «Pedro Blanch», *DN* (22.IX.1918): 2; «Música», *Séc* (17.XI.1919): 3; «Música», *DN* (03.XI.1920): 4.

¹⁶⁵ «Música», *DN* (29.X.1922): 3; «Música», *Séc* (01.XI.1922): 2.

¹⁶⁶ J. N., «Música», *DN* (02.XII.1918): 2; A. & A., «S. Luís», *EM* 348 (01.I.1919): 3.

¹⁶⁷ «Música», *DN* (23.X.1920): 3; «Música», *DN* (09.XI.1922): 3; L. F. B., «Música», *DN* (28.XI.1921): 2.

¹⁶⁸ «Música», *Séc* (18.XII.1922): 2.

¹⁶⁹ Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (22.XI.1921): 2.

¹⁷⁰ Luís de Freitas Branco, «Música», *DN* (13.XII.1920): 3.

descerrar uma lápide comemorativa, laureando a orquestra e o seu maestro.¹⁷¹ A importância que a empresa do São Luís atribuía a esta sua atracção está bem patente no investimento que continuava a fazer no seu aperfeiçoamento, com o propósito, que alimentava desde a sua génese, de a aproximar dos padrões das melhores congéneres estrangeiras: na preparação da temporada 1920/21 chegavam alguns novos instrumentos de sopro, cuja entrega viria sendo retardada por causa da guerra, e no início de 1921/22 eram adquiridos mais quinze, ficando desse modo os naipes dos sopros completamente renovados com os modelos mais recentes.¹⁷² A disponibilidade financeira da empresa é igualmente visível, logo desde 1918/19, e a juntar ao espaço que amiúde concedeu a jovens solistas portugueses, no interesse que revelou pela contratação de concertistas internacionais, para se apresentarem a solo e com a orquestra, um empenho que tenderia a intensificar-se nos anos seguintes, conquanto em grande parte limitado a solistas oriundos do país vizinho. Quanto à adesão do público, neste período continua a haver registo frequente de casas cheias — em 1922/23, a crer no que a empresa apregoa, o teatro esteve quase todo assinado, naquela que teria sido a maior assinatura de sempre¹⁷³ —, o que constitui forte indício do quão a actividade sinfónica do São Luís viria conquistando uma aceitação massiva, à qual decerto não seria alheio o movimento de elitização do público promovido pela empresa, no quadro do espírito renovado que se impunha nos anos do pós-guerra.

No lançamento da temporada 1923/24, Pedro Blanch proclamava, em entrevista ao *Diário de Notícias*, que o percurso da Orquestra Sinfónica Portuguesa entraria a partir de então numa nova fase, admitindo ser este mais um passo num plano que há muito estava em execução: colocar esta formação «a par das melhores do estrangeiro e torná-la, enfim, conhecida e respeitada em todos os grandes centros musicais, honrando assim em toda a parte o nome português».¹⁷⁴ Considerava o maestro que, passado um período em que a prioridade tinha sido a organização de um agrupamento consistente e a promoção da sua aprendizagem orquestral, era agora justificado um novo passo nesse processo de consolidação da sua experiência, colocando-o em contacto directo com regentes de referência a nível internacional. Nesse sentido, a escolha recaía, nesta temporada, sobre Joseph Lassalle, então radicado em Madrid.¹⁷⁵ De um total de 20 concertos — a partir desta temporada, a assinatura passava a englobar 15 concertos, aos quais acresciam ainda alguns extraordinários —, 13

¹⁷¹ Luís de Freitas Branco, «Música», *DN* (07.III.1921): 2; A. J., «Música», *Séc* (19.II.1923): 4.

¹⁷² «Música», *DN* (03.XI.1920): 4; «Música», *DN* (01.XI.1921): 5.

¹⁷³ «Música», *DN* (11.XI.1922): 3; «Música», *DN* (13.XI.1922): 4.

¹⁷⁴ «Vida artística — Os projectos do ilustre maestro Pedro Blanch», *DN* (20.X.1923): 3.

¹⁷⁵ «Música», *DN* (18.X.1923): 3.

seriam dirigidos pelo maestro hispano-franco, repartidos por três estadias em Lisboa, enquanto a Blanch caberia a regência de mais alguns concertos e de um ciclo de ópera de câmara, importado do Teatro Real de Madrid, com o qual colaboraria durante a maior parte desta época.¹⁷⁶ Constatou-se que a abordagem de Lassalle depressa conquistou os músicos da orquestra, que logo em Novembro lhe dedicaram uma festa de homenagem na sede da Associação de Classe.¹⁷⁷ E os seus concertos foram sempre entusiasticamente acompanhados pela crítica, que testemunhava as invariáveis “enchentes colossais” com que era recebido no São Luís. Ainda antes do término da série, em Fevereiro, uma comissão de admiradores, composta por Augusto de Castro, Tomás de Melo Breyner, José Viana da Mota, Luís de Freitas Branco e António Joyce, à qual se juntaram vários críticos, artistas e melómanos, tributava-lhe também um almoço de homenagem no *foyer* do teatro.¹⁷⁸

No que concerne à programação, a oferta de novo repertório continuava a manter-se entre os critérios, tendo esta temporada sido marcada especialmente pela estreia nacional de alguns importantes exemplares do sinfonismo romântico tardio — produções de compositores que o público estivera perto de conhecer anos antes, quando em Abril de 1910 Lassalle se apresentou em Lisboa à frente da Orquestra Filarmónica de Munique. Com efeito, foi em 1923/24 que este maestro promoveu a primeira audição nacional da Sinfonia n.º 4 de Mahler (23.XII.1923), publicitada pela empresa como o feito mais significativo da orquestra até à data, e preparada na imprensa com a publicação, no *Diário de Notícias*, de uma longa exegese pela pena do próprio maestro.¹⁷⁹ A crítica deu conta do êxito alcançado, a tal ponto que, poucos dias depois, a obra seria repetida (6.I.1924), a pedido da crítica e de um grupo de frequentadores.¹⁸⁰ Em breve seria a vez da Sinfonia n.º 4 de Bruckner (17.II.1924), no ano em que se celebrava o centenário do seu nascimento — foi por esta altura que Fão promoveu, em resposta, a execução da Sinfonia n.º 7 do mesmo compositor —, e antes do termo da temporada, na “festa artística” de Lassalle, haveria ainda tempo para a apresentação da Sinfonia n.º 1 de Mahler (24.II.1924), igualmente preparada pelo maestro com um artigo explicativo,¹⁸¹ e também ela repetida a pedido (23.III.1924). Entretanto, a série sinfónica do São Luís tinha acolhido dois concertos dirigidos por Heitor Villa-Lobos (9 e 16.III.1924), integrando assim a capital portuguesa na digressão que este então realizava na Europa, incumbido pelo governo do seu país com a missão de fazer a propaganda da música

¹⁷⁶ «Música», *DN* (10.I.1924): 3.

¹⁷⁷ «Música — Maestro Joseph Lassalle», *DN* (22.XI.1923): 3.

¹⁷⁸ «Música — Banquete ao maestro Lassalle», *DN* (24.II.1924): 3.

¹⁷⁹ Joseph Lassalle, «A Sinfonia n.º 4 de Gustav Mahler», *DN* (19.XII.1923): 2.

¹⁸⁰ Luís de Freitas Branco, «Música», *DN* (24.XII.1923): 3; «Música», *DN* (03.I.1924): 3.

¹⁸¹ [Joseph Lassalle], «Vida artística — A 1.ª Sinfonia de Mahler», *DN* (23.II.1924): 3.

brasileira.¹⁸² Estes dois Festivais Brasileiros, preenchidos em grande parte com música do próprio Villa-Lobos, contaram com a presença do embaixador do Brasil, de elementos do corpo diplomático e da colónia brasileira em Lisboa, mas parecem ter sido recebidos com alguma indiferença. Para além do mais, a época de 1923/24 assinalava ainda o reforço da aposta em concertistas internacionais, agora já não tão limitada ao âmbito ibérico.

A estratégia delineada teria continuidade na nova temporada 1924/25, desta feita com a contratação do maestro catalão Joan Lamote de Grignon, fundador e regente da Orquestra Sinfónica de Barcelona, para a direcção de dois concertos (11 e 18.I.1925), bem como com o regresso de Lassalle, para a direcção de outros dois (1 e 8.II.1925). Como principal atracção, entre novas primeiras audições, anunciava-se agora a apresentação da integral das sinfonias de Beethoven — um Ciclo Beethoveniano que viria a culminar na Nona.¹⁸³ A obra tinha sido ouvida em Lisboa pela primeira vez em Novembro de 1912, numa transcrição para piano a quatro mãos executada por Marcos Garin e Alexandre Rey Colaço, no Salão do Conservatório,¹⁸⁴ e pouco depois, em Abril de 1916, uma vez gorado o projecto da direcção dessa escola, tinha sido apresentada em simultâneo nos concertos do República e do Politeama, mas sem o 4.º andamento (o que Blanch voltaria a fazer na sua “festa artística” de 1918/19). Só agora, nos concertos de 28 e 29.II.1925, a sinfonia era apresentada na versão original (apesar de o andamento coral ter sido cantado em italiano).¹⁸⁵ Para tal, dada a inexistência em Lisboa de uma formação coral adequada para esse fim, foi contratado o Orfeão Donostiarra, de San Sebastián, que colaborou com cerca de 130 elementos nesses concertos, noticiados e recebidos pela crítica com grande entusiasmo.¹⁸⁶ E também o público esgotou a sala em ambos os eventos — foram até recebidos pedidos de reserva oriundos do Porto, Coimbra, Évora e outros pontos do país —, uma entre as frequentes menções à significativa afluência que por esta altura estes concertos continuavam a atrair.¹⁸⁷

¹⁸² «Música», *DN* (04.III.1924): 3; «Maestro Villa-Lobos», *DN* (24.III.1924): 3; H. de A., «Teatro S. Luís», *Cap* (10.III.1924): 2; A. P. S., «De Música», *JC* (11.III.1924): 2; A. P. S., «De Música», *JC* (18.III.1924): 2.

¹⁸³ «Música — Ciclo Beethoveniano», *DN* (06.XI.1924): 3.

¹⁸⁴ «Noticiário», *AM* 335 (30.XI.1912): 207; «A Nona Sinfonia», *EM* 92 (01.XII.1912): 6.

¹⁸⁵ Rui Coelho, «A Nona Sinfonia», *DN* (12.V.1925): 5; E. L., «Correio musical», *Séc* (02.III.1925): 3.

¹⁸⁶ A visita do orfeão espanhol parece ter tido deixado a sua marca na vida musical da capital. Poucos dias depois das suas actuações foi promovida a criação de uma Sociedade Coral de Lisboa, sob a direcção de António Joyce, que tinha em vista colmatar a carência de um coro profissional na capital. Entretanto, intensificava-se também a actividade do já existente Orfeão Académico de Lisboa, dirigido por Hermínio do Nascimento, que concedeu uma entrevista ao *Diário de Notícias* revelando os seus planos futuros, pela mesma altura em que o agrupamento se apresentava em concerto no São Luís. Ver «Música», *DN* (28.III.1925): 3; «Orfeão Académico de Lisboa», *DN* (08.IV.1925): 2.

¹⁸⁷ Rui Coelho, «Música», *DN* (02.III.1925): 6; «Correio musical», *Séc* (17.II.1925): 3; Rui Coelho, «A Música em Portugal», *DN* (20.II.1925): 4.

Na viragem para os anos 20, a orquestra do São Luís continuou envolvida no movimento de digressões encetado anos antes, embora tudo indique que este se achava já em queda: não sendo de excluir eventualmente outros episódios, há apenas notícia de que, depois de no início de 1920 ter regido três concertos no Porto, após o término da temporada 1922/23 Blanch dirigiu dois concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa em Évora, em Maio, no Teatro Garcia de Resende, onde já no final da temporada anterior, em Abril de 1922, a Orquestra Sinfónica de Lisboa se tinha apresentado com Fão.¹⁸⁸ Todavia, o interesse pela música sinfónica perdurava ainda em inúmeros centros urbanos. Há registo de múltiplas iniciativas desenvolvidas localmente, numa vaga de adesão que, como vimos, se enquadrava no processo de afirmação da sociedade civil a que assistiam os anos da Primeira República, continuando o caso do Porto a destacar-se logo atrás do de Lisboa. A Sociedade de Concertos Sinfónicos Portuense, desde 1913 liderada por Raimundo de Macedo, terá sido dissolvida em 1922, mas a actividade da Orquestra Sinfónica do Porto, que vinha sendo suportada por aquela, seria retomada logo em 1923/24, por iniciativa da filial da Associação de Classe.¹⁸⁹ Em 1924/25, Joseph Lassalle foi contratado para dirigir alguns dos seus concertos, no Teatro Sá da Bandeira, e há registo de que se pretendia repetir a colaboração na época seguinte, mas a extensão do empreendimento é ainda desconhecida.¹⁹⁰ Para além da capital do Norte, diversas iniciativas eram levadas a cabo um pouco por todo o país. Em Junho de 1919 apresentava-se em Faro, no Teatro Lethes, a Orquestra Sinfónica do Algarve, constituída quase na totalidade por amadores, sob a regência de Manuel Ribeiro, chefe da banda de Infantaria 4.¹⁹¹ No início dos anos 20 há referências à actividade da Sociedade de Concertos de Coimbra, fundada em 1919 pelo Dr. José Saavedra, que levou ao Teatro Sousa Bastos vários dos concertistas que vinham a Portugal contratados pela congénere de Lisboa,¹⁹² e aos eventos promovidos pela Sociedade de Concertos de Évora, criada em 1922 por Gertrudes Cartaxo, pianista eborense discípula de Viana da Mota.¹⁹³ Em finais de 1925, Raimundo de Macedo fixava-se em Braga e impulsionava a formação da Orquestra Sinfónica Bracarense, com cerca de 70 executantes, entre profissionais e amadores, exibindo-a em Fevereiro de

¹⁸⁸ Luís de Freitas Branco, «O ano musical», *DN* (24.XII.1920): 3; «Música», *Séc* (06.V.1923): 4; «Música», *DN* (04.IV.1922): 3.

¹⁸⁹ «Grande Orquestra Sinfónica Portuguesa», *EM* 542 (15.XII.1925): 3.

¹⁹⁰ «Vida Musical», *DN* (12.I.1925): 4; «Noticiário», *DN* (20.II.1925): 4; «Porto, 3.», *Séc* (04.I.1926): 2.

¹⁹¹ C., «Correio da Províncias — Orquestra Sinfónica do Algarve», *EM* 365 (20.VI.1919): 1.

¹⁹² «Música», *Séc* (23.X.1920): 2; «Música — Sociedade de Concertos de Coimbra», *Séc* (22.XI.1921): 4; L., «A música em Coimbra», *EM* 418 (10.VII.1921): 3.

¹⁹³ «Música», *DN* (24.II.1922): 4; «Música», *DN* (26.II.1922): 3; Luís de Freitas Branco, «O ano musical», *DN* (31.I.1923): 4.

1926, no Teatro Circo, com a colaboração do Orfeão Bracarense e de alguns músicos vindos do Porto.¹⁹⁴

Haveria ainda que considerar o papel desempenhado pelas bandas militares. A esse propósito considerava um cronista, em 1920, que os seus regentes eram os «orientadores principais do gosto pela música nas nossas províncias, nas ilhas, no ultramar, [e que era] grande a sua acção educativa sobre todas as classes sociais».¹⁹⁵ A título de exemplo, há notícia de que, em Maio de 1919, a banda de Infantaria 9, de Viseu, deu concertos no Teatro Viriato e no Teatro Lamecense, em que compareceram as principais famílias da região.¹⁹⁶ Em Janeiro de 1921, em Leiria, António Fernandes Barbosa, chefe de música de Infantaria 7, promovia a criação de uma grande orquestra, com civis e militares; em Março do mesmo ano, na Guarda, Salvador Guimarães, chefe de música de Infantaria 12, constituía uma Orquestra Sinfónica Egitanense, nos mesmos moldes, que se apresentou no cinematógrafo local; e pouco depois, em Junho, era José Maria Cordeiro, chefe de música em Infantaria 35, a organizar uma orquestra em Elvas.¹⁹⁷ O fenómeno ultrapassaria ainda as fronteiras da metrópole: em finais de 1926 é noticiado que, em Lourenço Marques, o chefe da Banda do Quartel General, Tomás Jorge Júnior, criava uma orquestra com elementos europeus da banda, estrangeiros e senhoras da sociedade local, prevendo apresentar-se no Teatro Varietá em concertos mensais de assinatura.¹⁹⁸ Em finais de Outubro de 1920, o referido Manuel Ribeiro chega mesmo a dirigir um concerto sinfónico no Politeama, preenchido apenas com música sua, que viria a repetir em Junho de 1921, no Coliseu dos Recreios, e já em 1924, após ter sido colocado como professor de música no Colégio Militar (em 1922), estaria à frente da criação de uma Banda Sinfónica de Lisboa, integrada por muitos músicos das orquestras da capital.¹⁹⁹

Quanto a outras iniciativas surgidas em Lisboa no campo da música instrumental, refira-se a Sociedade Nacional de Música de Câmara, fundada a 2 de Dezembro de 1919, no Conservatório, por uma comissão de alunos integrada por Fernando Cabral, João Carlos da Silva Valente e João Gomes da Silva, que convidaram Júlio Cardona para a direcção

¹⁹⁴ «Correio musical — Orquestra Sinfónica de Braga», *Séc* (15.XII.1925): 6; «Correio musical», *Séc* (08.II.1926): 3; «Correio musical», *Séc* (22.II.1926): 3.

¹⁹⁵ «Música», *DN* (25.X.1920): 2.

¹⁹⁶ «Correio das Províncias», *EM* 361 (10.V.1919): 4.

¹⁹⁷ «Nova Orquestra», *EM* 405 (01.I.1921): 2; «Orquestra Sinfónica Egitanense», *EM* 413 (10.VI.1921): 3; «De Elvas», *EM* 413 (10.VI.1921): 4.

¹⁹⁸ T., «Orquestra de Lourenço Marques», *EM* ? (15.XII.1926): 1.

¹⁹⁹ «Música», *DN* (15.X.1920): 3; «Música», *DN* (24.X.1920): 2; «Música», *DN* (28.VI.1921): 2; «Música», *DN* (10.II.1922): 4; «Maestro Manuel Ribeiro», *EM* 465 (05.VI.1923): 4; «Banda Sinfónica de Lisboa», *EM* ? (25.VIII.1924): 2-3; «Banda Sinfónica de Lisboa», *EM* 508 (05.X.1924): 3.

artística.²⁰⁰ Esta sociedade, que contava ainda com a cooperação de figuras como Augusto Machado, Tomás Borba e Luís de Freitas Branco nos seus órgãos, assumia como objectivo, para além do estímulo à prática dos compositores portugueses, colmatar uma lacuna da vida musical lisboeta aberta desde a extinção da Sociedade de Música de Câmara, em 1914, na convicção de que tal suprimento não poderia ser cumprido pela Sociedade de Concertos de Lisboa, uma vez que os seus concertos eram acessíveis apenas a um público restrito.²⁰¹ A instituição lançou-se, logo em 1920, na organização de séries de concertos com grupos diversos — incluindo uma pequena orquestra de cordas —, mas a sua actividade, que no futuro, até à sua dissolução em 1974, ultrapassaria o âmbito da música de câmara, encontra-se ainda por conhecer.²⁰² Pouco depois, em Abril de 1924, era criada a Orquestra Portuguesa de Instrumentos de Arco, uma iniciativa de Alberto João Fernandes, violinista formado no Conservatório, que só realizou dois concertos.²⁰³ Entretanto, o meio cultural da capital tinha sido agitado por um novo empreendimento sinfónico, que, apesar dos apoios granjeados, não lograria impor-se na vida musical.

III.4. A efémera Filarmonia de Lisboa e o Teatro de São Carlos

No início da década de 20, a actividade do teatro lírico da capital transcorria de acordo com a orientação que, desde 1919/20, lhe vinha sendo imprimida por Ercole Casali, o empresário a quem a Sociedade do Teatro de S. Carlos, a concessionária criada sob a égide do regime sidonista, havia consignado a direcção artística da instituição: apesar das dificuldades económicas que se interpuseram na organização da companhia, a nova temporada 1922/23 avançaria mesmo, com mais um elenco de primeira linha, destacando-se, entre as suas propostas, a estreia nacional de *Boris Godunov* (1923), sob a direcção de Sergei Koussevitzky, as apresentações de *Die Walküre* e *Siegfried*, em alemão, sob a regência de Ludwig Kaiser, e ainda, no que concerne à ópera portuguesa, a reposição da *Serrana*.²⁰⁴ Mas a principal novidade desta época consistia na colaboração prestada pelo maestro Francisco de

²⁰⁰ «Música», *DN* (16.XII.1919): 4; «Música», *DN* (19.XII.1919): 3; «Música», *DN* (27.II.1920): 2; «Sociedade de Música de Câmara», *EM* 408 (10.II.1921): 1; «Sociedade Nacional de Música de Câmara», *DN* (24.II.1927): 5; Teófilo Sagner, «Sociedade Nacional de Música de Câmara», *DN* (23.V.1928): 11.

²⁰¹ Sobre a Sociedade de Música de Câmara, ver Carla Capelo MACHADO, «A actividade musical de Michel'angelo Lambertini», in TRINDADE, *Michel'angelo Lambertini...*, pp. 75-82.

²⁰² Sobre a Sociedade Nacional de Música de Câmara, ver Patrícia Lopes BASTOS, «Sociedade Nacional de Música de Câmara», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 4, p. 1230.

²⁰³ «Música», *DN* (17.IV.1924): 3; «Música», *DN* (09.V.1924): 3; R. C., «Música», *DN* (21.V.1924): 3; «Música», *DN* (15.X.1924): 3; R. C., «Música», *DN* (19.XII.1924): 3.

²⁰⁴ Luís de Freitas Branco, «Teatros», *DN* (07.I.1923): 3; «Vida artística», *DN* (24.XII.1922): 4.

Lacerda, que recentemente se reinstalara em Lisboa (a partir desse ano lectivo, era também docente de História da Arte na Academia de Amadores de Música).²⁰⁵ Em entrevista conjunta concedida ao *Diário de Notícias*, logo por altura da inauguração da temporada, Lacerda era apresentado como director artístico da orquestra (aceite por unanimidade pelos seus membros, de acordo com Casali), e previa-se que a partir de então o agrupamento funcionasse segundo as directrizes deste regente, que tinha sido designado pelo empresário para assumir a direcção da série de concertos sinfónicos que este, na sequência das iniciativas que em anos anteriores vinha promovendo nesse campo, pretendia implementar no Teatro de São Carlos.²⁰⁶

Natural da ilha de S. Jorge, nos Açores, Francisco de Lacerda (1869-1934) iniciou os seus estudos musicais com o seu pai, músico amador, e depois de um interesse momentâneo pela Medicina, que em 1888 o levou a frequentar a Escola Médica do Porto, resolveria dedicar-se à música, mudando-se no ano seguinte para Lisboa, para prosseguir os seus estudos no Conservatório. Terminado o Curso Geral de Piano, em 1891, logo foi seleccionado como docente do instrumento, desempenhando o cargo até 1895. Nesse ano, obtido em concurso público o estatuto de pensionista do Estado, matriculou-se no Conservatório de Paris, onde estudou com Widor (Órgão e Composição), Bourgault-Ducoudrauy (História da Música), Péssard (Harmonia) e Libert (Contraponto), mas, não satisfeito, em 1897 optou pela recém-fundada Schola Cantorum, que frequentaria, enquanto aluno, até 1902, e onde teve ensejo de estudar com d'Indy (Composição e Direcção de Orquestra) e Guilmant (Órgão).²⁰⁷ Há indícios de que, ainda antes de concluídos os estudos, o jovem músico projectava lançar-se no seu país como director de orquestra: como já foi referido, quando em 1900 a comissão promotora encabeçada por Rey Colaço avançou com a criação de uma sociedade visando a promoção dos concertos sinfónicos em Lisboa, Lacerda desempenhou um papel central na intermediação da contratação de d'Indy, deixando também alinhavada a sua própria apresentação como assistente do maestro francês. E pouco tempo depois, já esfumada essa oportunidade, a sua aspiração voltaria a estar bem patente quando, em reacção à proposta de Júlio Neuparth, no final do ano lectivo 1901/02, para a criação de uma sociedade no Conservatório que realizasse séries anuais de concertos, manobrou veladamente no sentido de levar Lambertini, através da sua revista, a descredibilizar a viabilidade imediata de tal projecto. Nessa ocasião, argumentando que essa é «uma empresa que faz parte do *meu*

²⁰⁵ «Os Teatros — Academia de Amadores de Música», *DL* (10.X.1922): 4.

²⁰⁶ «Teatro de S. Carlos», *DN* (06.I.1923): 2.

²⁰⁷ Ver José Bettencourt da CÂMARA, «Lacerda, Francisco de», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, pp. 679-680.

programa [...]»,²⁰⁸ Lacerda revelava a sua intenção de organizar um empreendimento desse tipo tão logo se desse o seu regresso, empenhando-se então nos seus estudos de direcção de orquestra para legitimar a sua competência para a função. O regresso imediato a Portugal, antes de 1903/04, não terá estado fora de hipótese, mas a sua carreira enquanto regente acabaria por se desenvolver em França.²⁰⁹ Numa fase em que, para além do mais, mantinha contacto com várias figuras de revelo no meio artístico parisiense — a sua própria produção enquanto compositor ficou a dever muito ao conhecimento da música francesa contemporânea —, foi por convite do próprio d'Indy que, ainda em 1901, Lacerda ficou encarregado de substituir o mestre na direcção da orquestra da escola, à frente da qual se apresentou em inúmeros concertos até 1906. No início de 1905/06 esteve ligado à fundação da Association des Concerts Historiques de Nantes, conciliando a partir de então a regência da respectiva orquestra com o trabalho em Paris, até que em 1908 conquistou em concurso, beneficiando das recomendações de Ansermet, d'Indy e Debussy, o cargo de director de orquestra no Kursaal de Montreux, e aí, durante as quatro temporadas seguintes, sob a sua batuta actuariam várias celebridades da época, tais como Marguerite Long, Arthur Schnabel, Alfred Cortot, Ricardo Viñes, Eugène Ysaÿe e Jacques Thibaud. Na temporada 1912/13 assumiria ainda a direcção dos concertos da Association Artistique de Marseille, radicando-se logo após na sua terra natal, a isso compelido pela morte do pai e pelo agravamento do seu estado de saúde. O quadro bélico internacional terá certamente contribuído para que nessa situação se mantivesse durante os anos seguintes — o convite de Luís Pereira, em 1915, para dirigir os concertos do Politeama, sozinho ou em alternância com David de Sousa, não teria seguimento —,²¹⁰ mas o desígnio revelado em início de carreira não se teria desvanecido: é obviamente a Lacerda que se refere a notícia veiculada pelo *Eco Musical*, no Verão de 1918, segundo a qual «uma notabilidade musical, há muito tempo afastada das coisas de arte, mas que lá fora exerceu [...] uma acção muito intensa [...]», se preparava para reaparecer em Lisboa, «dirigindo uma orquestra que se comporá de todos os elementos bons que se possam reunir aqui».²¹¹ Passaria ainda algum tempo, porém, antes de o maestro açoriano aparecer reinstalado na capital, decidido a concretizar os seus intentos.

Após o término da temporada 1921/22, Rui Coelho abalançava-se a organizar alguns concertos sinfónicos no Coliseu dos Recreios, regendo um agrupamento que juntava

²⁰⁸ Carta de F. Lacerda a M. Lambertini, 14.VI.1902. MM/ML cx. 3. Itálico no original.

²⁰⁹ Acerca do seu percurso nos anos seguintes, ver José Bettencourt da CÂMARA, *Francisco de Lacerda: musicien portugais en France, 1869-1934*, Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian, 1996, pp. 17-81.

²¹⁰ Carta de L. Pereira a F. de Lacerda, 10.XII.1915. MAH/FL 751.

²¹¹ «Notas Soltas», *EM* 336 (20.VII.1918): 102. O seu primo Gustavo de Lacerda, músico militar, estava ligado à direcção do periódico.

instrumentistas das duas orquestras de Lisboa. No programa do primeiro concerto (16.IV.1922), figurava em destaque, entre outra música sua, o seu novo poema sinfónico, *Nun'Álvares Pereira*, e o mesmo sucedia no segundo concerto (23.IV.1922), concebido este como um Festival Portugal-Brasil (chegou a ser anunciado um terceiro concerto, mas não parece ter-se realizado).²¹² Estes dois eventos surgiam a enquadrar o feito de Gago Coutinho e Sacadura Cabral — foi nessa semana que os aeronautas portugueses, a bordo do *Lusitânia*, concluíram a primeira travessia aérea do Atlântico Sul —, numa iniciativa que, a propósito, é bem reveladora do posicionamento do compositor numa fase em que, junto de certos sectores da sociedade, crescia o fascínio com o *princípio do chefe* e com a solução autoritária. Tal posicionamento resulta claro, por um lado, do facto de o poema sinfónico evocar explicitamente a figura do condestável de D. João I, remetendo para uma aproximação de Coelho ao ideal da Cruzada Nacional D. Nuno Álvares Pereira — o movimento nacionalista e católico, edificado em Junho de 1918, que pretendia levar a cabo uma obra de ressurgimento nacional, de acordo com os princípios da ordem e da tradição, e que, com a sua dinâmica de cariz antiliberal e fascista, seria um dos núcleos da conspiração que gerou o golpe militar de 1926 —, bem como, por outro lado, do facto de a obra ter sido dedicada «À Glória dos Novos Cavaleiros da Aventura, Cabral e Coutinho»,²¹³ o que colocava o compositor, afinal, a tomar partido no processo de apropriação do acontecimento que estava a ser ensaiado por diferentes quadrantes políticos.²¹⁴ A isso acresce o facto de, na publicitação dos concertos, Coelho ter procurado promover-se enquanto «uma figura marcante entre os maestros portugueses, possuidora de uma grande obra nacionalista».²¹⁵ Por esta altura, a organização da Exposição Internacional do Centenário da Independência, no Rio de Janeiro, no quadro das comemorações do Primeiro Centenário da Independência do Brasil — em que, aliás, também a referida travessia aérea fora promovida —, motivava um debate em torno de uma das componentes da representação portuguesa. O Comissariado Geral do Governo Português, entidade organizadora da participação do país no certame que haveria de ter lugar entre Setembro de 1922 e Março de 1923, pretendia dar visibilidade, entre outros aspectos, a diferentes manifestações artísticas da actualidade nacional, e, nesse sentido, cedo foi determinado, por sugestão de António Arroio (valendo-se de relações pessoais no meio

²¹² «Concertos sinfónicos no Coliseu», *DN* (12.IV.1922): 2; «Festival Portugal-Brasil», *DN* (22.IV.1922): 2; «Música», *DN* (26.IV.1922): 3.

²¹³ «Concertos sinfónicos no Coliseu», *DN* (12.IV.1922): 2

²¹⁴ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*...», pp. 115-116; e Ernesto Castro LEAL, «A transformação política da República: as direitas da direita antiliberal», in ROSAS & ROLLO, *História da Primeira República...*, pp. 496-499.

²¹⁵ «Concertos Sinfónicos no Coliseu», *DN* (13.IV.1922): 2.

político), o envio de uma orquestra sinfónica portuguesa sob a direcção de Francisco de Lacerda.²¹⁶ No entanto, a decisão viria a suscitar opiniões contrárias — houve quem questionasse aquela escolha e defendesse a opção pela Banda da GNR, sob a regência de Fão —, e o próprio Luís de Freitas Branco viria a intervir no assunto, em artigo no *Diário de Lisboa*, considerando válidas ambas as iniciativas e tomando posição por Lacerda, no que se referia à direcção da orquestra,²¹⁷ enquanto Rui Coelho, por seu turno, vinha apresentar-se a si mesmo como a escolha mais acertada para a missão.²¹⁸ No final, a Exposição do Rio de Janeiro veria a participação de Portugal ser assinalada, em finais de 1922, por dois concertos sinfónicos, realizados por uma orquestra portuguesa de 100 executantes liderada por Rui Coelho, que dirigiu programas preenchidos em grande parte com música sua.²¹⁹

Estabelecido em Lisboa pelo menos desde meados de 1922, Francisco de Lacerda promovia de imediato, em Maio, com o apoio de Isabel Ornelas e Vasconcelos, a iniciativa “Uma hora de arte”, uma série de sessões destinada aos operários de Lisboa que duraria até 1925, contando sempre com a colaboração de importantes nomes do meio musical, literário e artístico.²²⁰ E foi pelo final da temporada seguinte, 1922/23 — aquela em que colaborou com Casali em São Carlos —, que o músico veio a público, em entrevista ao *Diário de Notícias*, anunciar a criação de uma associação, denominada Pró-Arte, revelando ainda que o seu plano, ao qual já tinham aderido várias figuras do campo da literatura e das artes, visava levar a cabo «uma larga propaganda e acção artística por meio de audições, concertos, conferências, etc., não só na capital, mas também nas principais cidades da província [...]».²²¹ Para a concretização desse programa alargado de acção cultural transdisciplinar e descentralizada, a instituição estava concebida em várias secções — música, letras, artes plásticas e teatro —, ficando a secção musical a cargo do próprio Lacerda, que na sua área de actuação projectava realizar desde sessões de música de câmara a grandes concertos com solistas, coro e orquestra. Em breve era anunciada a estreia de uma nova orquestra — a Filarmonia de Lisboa

²¹⁶ «A exposição do Rio de Janeiro em 1922», *DL* (17.V.1921): 5; «O programa dos festejos», *DL* (30.V.1921): 2; «Exposição do Rio de Janeiro», *DL* (30.I.1922): 9; «A música em Portugal», *Séc* (21.IV.1922): 3.

²¹⁷ «Portugal lá fora», *DL* (24.IV.1922): 5; «A exposição do Rio», *DL* (26.IV.1922): 2; «A exposição do Rio», *DL* (26.IV.1922): 5; «Portugal lá fora», *DL* (25.IV.1922): 8; Carta de L. de Freitas Branco para F. de Lacerda, 22.IV.1922. MAH/EFL 6277.

²¹⁸ «Portugal lá fora», *DL* (04.V.1922): 8; «Portugal lá fora», *DL* (09.V.1922): 2.

²¹⁹ Acúrcio Pereira, «Na Exposição do Rio de Janeiro», *DN* (10.XII.1922): 1. Os comprovativos dos pagamentos respectivos remanescem no espólio de Rui Coelho (BNP/ERC).

²²⁰ Rui Coelho, «Um grande músico — Francisco de Lacerda», *DN* (10.IV.1928): 9. Grande parte dos programas remanesce no espólio de Francisco de Lacerda (MAH/EFL).

²²¹ «O culto da música em Portugal», *DN* (06.V.1923): 1. Também no manifesto *Um crime*, adiante referido, a paternidade da associação é atribuída a Lacerda.

—, composta por 85 músicos que se constituíram em associação sob o impulso do maestro.²²² A iniciativa surgia no âmbito da secção musical da Pró-Arte e contava ainda com a cooperação de Casali: a venda de assinaturas para os concertos de apresentação (2 e 6.VI.1923) foi integrada na estratégia publicitária de São Carlos e o direito de preferência foi concedido aos subscritores da empresa e restantes assinantes da época lírica. Pouco depois, a Filarmonia apresentou-se também no Porto, com dois concertos no Teatro de São João,²²³ regressando em seguida a Lisboa, onde realizou mais um concerto popular no Coliseu e actuou na cerimónia fúnebre que teve lugar no Mosteiro dos Jerónimos em homenagem a Guerra Junqueiro (Viana da Mota e Lacerda estavam entre as figuras do campo artístico que integravam a comissão de honra ao extinto).²²⁴ No lançamento da nova temporada, 1923/24, e pela mesma altura em que Blanch declarava o início de uma nova fase no percurso da orquestra do São Luís, a empresa do teatro lírico, dando seguimento à pretensão no ano anterior revelada por Casali (sempre expedito na detecção dos interesses do público), integrava o novo agrupamento na sua oferta e propunha-se patrocinar uma nova série de concertos sinfónicos na capital.²²⁵ A assinatura, lançada em simultâneo com a das séries já estabelecidas e dando preferência a societários e antigos assinantes, previa, para as semanas que antecederiam a abertura da época lírica, uma série de 12 concertos pela Filarmonia de Lisboa, sob a regência de Lacerda, bem como a participação regular de concertistas internacionais (já os concertos inaugurais tinham contado com a presença de Guilhermina Suggia, naquela que foi a sua estreia em Lisboa).²²⁶ Porém, apesar de a assinatura ter captado uma adesão significativa, pouco tempo depois a empresa vinha a público anunciar o cancelamento da iniciativa.²²⁷ A polémica que se seguiu veio trazer à tona valiosos elementos acerca das circunstâncias da vida musical lisboeta.

Um dos pontos da controvérsia, que ocupou as páginas dos jornais durante algumas semanas, incidia sobre o que teria sido a postura do Teatro de São Luís.²²⁸ Perante a notícia da

²²² [anúncio], *DN* (26.V.1923): 3; «Música», *DN* (26.V.1923): 3; [anúncio], *DN* (27.V.1923): 2.

²²³ «Música — A Filarmonia de Lisboa», *DN* (15.VI.1923): 3; J. G. Cibrão, «Os Concertos da Filarmónica de Lisboa no Teatro de S. João», *EM* 466 (25.VI.1923): 3.

²²⁴ «Música», *DN* (19.VI.1923): 3; Luís de Freitas Branco, «Música», *DN* (24.VI.1923): 3; «Os funerais de Guerra Junqueiro», *DN* (11.VII.1923): 1; «Os funerais nacionais», *DN* (14.VII.1923): 2; «Os restos mortais de Junqueiro [...]», *DN* (15.VII.1923): 1. Ver programas no Anexo J, pp. 198-199.

²²⁵ [anúncio], *DN* (21.X.1923): 2; «Música», *DN* (21.X.1923): 3.

²²⁶ «Música», *DN* (26.X.1923): 3; «Música», *DN* (28.X.1923): 3; «Música», *DN* (06.XI.1923): 3.

²²⁷ «Música», *DN* (31.X.1923): 3; [anúncio], *DN* (15.XI.1923): 2.

²²⁸ Os textos que então circularam na imprensa estão compilados em Sidónio PAES, «O mistério da Filarmonia — testemunhos para um “processo-crime” póstumo», *Arte Musical*, IV série, I/5, Out. 1996, pp. 216-247; II/6-7, Jan.-Abr. 1997, pp. 292-325; II/8-9, Jul.-Out. 1997, pp. 408-447; III/10-11, Jan./Mar. e Abr./Jun. 1998, pp. 56-117; III/12, Jul. 1998, pp. 46-100; IV/14, Jan.-Abr. 1999, pp. 45-100. Para além desses, alguns outros

suspensão dos concertos, um grupo de artistas e homens de letras reagia de imediato, deplorando o facto e enaltecendo as competências de Lacerda, enquanto a empresa daquele teatro se apressava a denegar o rumor segundo o qual teria sido responsável por provocar o malogro da iniciativa, criticando o abaixo-assinado em curso, em que era incriminada, e revelando que até tinha manifestado ao maestro disponibilidade para o acolher na sua série.²²⁹ Tal escusa levaria alguns dos signatários do documento (Afonso Lopes Vieira, António Sérgio e Reinaldo dos Santos), a desvendar que, de facto, antes do início da presente temporada, o empresário Ricardo Jorge tinha proposto a Lacerda a mudança para o seu teatro, mas ameaçando-o que, caso contrário, «os concertos da Filarmonia se não realizariam porque ele [...] saberia impedir a sua realização».²³⁰ E a essa contra-alegação a empresa retorquia confirmando o convite, mas negando a intimidação.²³¹ No dia 18 de Novembro, na *matinée* sinfónica do São Luís, um grupo de académicos distribuiu um manifesto intitulado *Um crime*, assinado por um conjunto de 36 intelectuais, escritores e artistas, em que se propalava e reprovava aquele que teria sido o motivo essencial para o fracasso da Filarmonia de Lisboa: de acordo com o documento, os músicos da orquestra teriam imposto «condições inaceitáveis» e desertado subornados por uma certa empresa teatral, que por esse meio estaria deliberadamente a impugnar a colocação em prática de um modelo de organização distinto do seu — isto é, de carácter associativo e não capitalista.²³² A contestação à empresa do São Luís ganharia outros contornos, prolongando-se num incidente ocorrido no concerto subsequente (ainda com uma pequena réplica num terceiro concerto), no qual aquele núcleo de signatários, acompanhado de um grupo de estudantes envoltos em capas negras, se manifestou durante o programa dirigido por Lassalle com bengaladas, assobios e pateadas, acabando expulso da sala pela intervenção da polícia.²³³ O novo empreendimento sinfónico vinha, de facto, colocar em causa práticas e interesses estabelecidos neste campo (em particular os da empresa do São

documentos inéditos remanesçam no Arquivo Histórico do Montepio Filarmonico (AHMF). O autor agradece a Ana Paula Tudela a referência à existência desta documentação.

²²⁹ «Música — Filarmonia de Lisboa», *DN* (17.XI.1923): 3.

²³⁰ «Música — Filarmonia de Lisboa», *DN* (18.XI.1923): 3.

²³¹ «Música — Filarmonia de Lisboa», *DN* (19.XI.1923): 3.

²³² *Um crime* [documento impresso]: Lisboa, 16.XI.1923. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa; Malhoa Miguéis, «Música — O incidente no S. Luís», *Rep* (29.XI.1923): 3. A plêiade de signatários era constituída por Afonso Lopes Vieira, Agostinho de Campos, Alberto de Oliveira, Aníbal de Bettencourt, António Arroio, António Carneiro, António Correia de Oliveira, D. António de Lencastre, António Sérgio, Aquilino Ribeiro, Augusto Gil, Bento Carqueja, Câmara Reis, Carlos Malheiro Dias, Carlos Selvagem, Celestino da Costa, Columbano Bordalo Pinheiro, Eugénio de Castro, Gualdino Gomes, Jaime Cortesão, João de Barros, Joaquim Manso, Jorge Cid, José de Figueiredo, Lourenço Caiola, Moreira de Sá, Oliveira Ramos, Pulido Valente, Queirós Veloso, Raul Brandão, Raul Lino, Raul Proença, Reinaldo dos Santos, Teixeira Lopes, Trindade Coelho e Xavier da Costa.

²³³ L. F. B., «Música», *DN* (26.XI.1923): 3; Malhoa Miguéis, «Música — O incidente no S. Luís», *Rep* (01.XII.1923): 2; N. M., «Música», *Mun* (26.XI.1923): 2; M. M., «Música», *Rep* (04.XII.1923): 2.

Luís, que terá tentado impor-se à concorrência), e tudo indica que terá sido justamente esse um dos factores a suscitar a simpatia de um grupo de intelectuais, no quadro da perspectiva crítica mais alargada que nutriam relativamente à situação portuguesa. Com efeito, na concretização dos seus projectos (a iniciativa “Uma hora de arte” e a associação Pró-Arte), Francisco de Lacerda vinha contando, desde cedo, com o amparo de um conjunto significativo de figuras das artes e das letras, o que parece ter sido proporcionado pelo seu envolvimento com o chamado “Grupo da Biblioteca” (de que também faziam parte Viana da Mota, Manuel Ramos e António Arroio, promotor do maestro logo em 1922). Desde a reforma instituída em 1919, e sob a direcção de Jaime Cortesão, a Biblioteca Nacional vinha-se afirmando como um prestigiado centro de convergência e convivência de núcleos politicamente heterogéneos da intelectualidade portuguesa, tendo o gabinete do director visto germinar muitos eventos políticos, intelectuais, sociais e artísticos: foi também aí que, segundo um dos participantes, foi forjado o manifesto e congeminado o protesto.²³⁴ E de acordo com o mesmo testemunho, esse momento de comunhão, a propósito do malogro da Filarmonia, de homens politicamente tão diferentes — desde seareiros a integralistas, entre outros —, terá estado até na origem da surpreendente constituição do movimento dos “Homens Livres”.²³⁵ Aliados na rejeição do *statu quo* institucional, do demo-liberalismo, das oligarquias, da plutocracia e do que criam ser a ineficácia governativa da República, esses homens apresentavam-se «livres da finança e dos partidos» e preceituavam a necessidade de uma acção renovadora,²³⁶ e era justamente isso que motivava a sua defesa da Pró-Arte e da respectiva componente sinfónica. Em Dezembro de 1923, no número inaugural da revista *Homens Livres*, o órgão deste movimento efémero — é significativo que a Pró-Arte seja acolhida na sua secção artística —, Raul Proença procurou esclarecer a posição do grupo na matéria. Num longo artigo, o aguerrido ideólogo da *Seara Nova* criticava «a constituição oligárquica da sociedade portuguesa, a sua apatia, a sua falta de condutores», lamentava que a generalidade da imprensa se mostrasse submissa a essas oligarquias e denunciava a cabala maquinada contra Lacerda no sentido de «manter o *statu quo ante* da organização capitalística dos espectáculos de arte», repudiando firmemente esse modo de organização da vida cultural (de que o São Luís era, afinal, poderoso representante):

²³⁴ David FERREIRA, «O chamado “Grupo da Biblioteca”», in Jacinto Baptista (ed.), *Jaime Cortesão, Raul Proença — Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário (1884-1984)*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1985, pp. 305-313.

²³⁵ *Ibid.*, p. 312.

²³⁶ Ver João MEDINA, *O Pelicano e a Seara — Integralistas e Seareiros juntos na Revista Homens Livres*, Lisboa: Edições António Ramos, 1978, pp. 11-34; Rui RAMOS, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. 6, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 551-553.

Tratava-se tão somente duma questão moral, dum movimento cívico, dum protesto da consciência, duma reacção necessária do escol português contra os crimes dos traficantes da Arte. Queríamos que o Talento, a Superioridade, o Carácter não fossem mais uma vez aniquilados pela luta feroz da Concorrência. [...] Que tinham, pois, a exprobar-nos? [...] exigia-se-nos a indiferença perante a infâmia, a neutralidade ante o crime — *laissez faire, laissez passer*?²³⁷

Outro ponto fundamental da polémica dizia respeito aos próprios membros da orquestra. Nos dias subsequentes à primeira troca de acusações, e especialmente em reacção ao manifesto entretanto difundido, os músicos que tinham integrado a Filarmonia de Lisboa vieram também à imprensa deixar a sua versão dos acontecimentos: em comunicado, a sua comissão directiva contestava a veracidade daquele documento, negava a ingerência de qualquer outra entidade e imputava a Lacerda toda a responsabilidade pela deserção dos músicos, acusando-o de «ter tentado, por todos os meios, pôr de parte as bases orgânicas com que tinha fundado a Filarmonia e obrigá-los a aceitar um projecto de estatutos pelo qual seria nomeado director artístico, presidente da direcção e presidente da assembleia geral».²³⁸ O maestro retrucou, também em carta aberta, insinuando que os músicos estariam a ser «hábil e arditamente sugestionados e conduzidos», e aqueles replicaram intimando-o a apresentar provas.²³⁹ Da resposta de Lacerda nada se sabe, uma vez que o *Diário de Notícias*, dando o assunto por encerrado, se recusou a publicar a sua carta, «por estar redigida em termos que saem das tradições deste jornal»,²⁴⁰ e em breve, no dia 25 de Novembro, os músicos distribuíam mesmo o seu manifesto, *A “Filarmonia de Lisboa” e o Maestro Lacerda*, divulgado na íntegra também no *Eco Musical*.²⁴¹ Na sua explanação do sucedido, resumidamente, tudo começou quando, ainda por altura do início da temporada 1922/23, surgiu o rumor de que «um homem de talento e sem ambições, unido a um grupo de *élite*, estudava um largo plano de fomento artístico», tendo alguns dos elementos mais destacados do meio musical lisboeta sido convocados para uma reunião no escritório do teatro lírico, na qual Francisco Lacerda, depois de introduzido por António Arroio, apresentou o seu projecto de constituição de uma orquestra sinfónica.²⁴² Numa fase inicial não terá havido entendimento

²³⁷ Raul Proença, «Lamentabiles illi... O concerto do S. Luís ante os direitos da consciência e a dignidade nacional», *HL* 1 (01.XII.1923): 3-5.

²³⁸ «Música», *DN* (19.XI.1923): 3.

²³⁹ «Música», *DN* (19.XI.1923): 3; «Música — Filarmonia de Lisboa», *DN* (21.XI.1923): 3.

²⁴⁰ «Concertos — Filarmonia de Lisboa», *DN* (22.XI.1923): 3.

²⁴¹ Malhoa Miguéis, «Música — O incidente no S. Luís», *Rep* (01.XII.1923): 2; «A “Filarmonia de Lisboa” e o Maestro Lacerda» [documento impresso], Lisboa: 25.XI.1923. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa; «Questões de Arte?», *EM* 479-480 (15 e 25.XI.1923): 2.

²⁴² «A “Filarmonia de Lisboa” e o Maestro Lacerda» [documento impresso], Lisboa: 25.XI.1923, p. 1.

em relação ao modo de eleição dos solistas, optando o maestro por chamar a si tal responsabilidade, e apesar de a deliberação não ter sido recebida com unanimidade, a situação acabaria sanada com «a cessação de vaidades artísticas de alguns elementos».²⁴³ O projecto seria retomado no final da época lírica, com a realização dos concertos de apresentação, mas os músicos ter-se-iam queixado de não terem sido ouvidos na sua organização, pelo que, para estabelecer o modo de funcionamento da orquestra, teria ficado assente que uma comissão de músicos se encarregaria de elaborar um projecto de estatutos. Porém, o maestro ter-se-ia antecipado, apresentando um projecto da sua lavra em que «era o presidente de tudo e em tudo mandava, e por conseguinte era a orquestra um joguete nas suas mãos».²⁴⁴ Recusando esses termos, a orquestra reuniu-se e propôs alterações em vários pontos, no sentido de manter vivo o projecto. A sua pretensão de reduzir a assinatura para oito concertos semanais, de facilitar substituições provisórias e dispensas àqueles que tivessem outros compromissos, bem como de reformular a tabela de remunerações (diminuindo significativamente a que cabia ao regente) — seriam estas as «condições inaceitáveis» mencionadas no folheto *Um crime* —, terá sido recusada por Lacerda, e, em resposta, os músicos informavam-no de que retomavam a sua liberdade de acção, asseverando que a orquestra reapareceria no futuro, com outra designação, mas «numa mesma comunhão de ideais».²⁴⁵

Ironicamente, a postura dos músicos no processo viria a ser colocada em causa por uma instituição central do movimento sindical — o jornal *A Batalha*, da CGT —, que, em reacção a este manifesto, publicava em primeira página uma crónica anónima contendo uma entrevista com um dos aliados de Lacerda. O entrevistado, também anónimo, não poupava nas críticas aos músicos, atribuindo o conflito ao facto de a ideia ter sido «mal compreendida desde o seu início por falta de preparação intelectual e artística»,²⁴⁶ contestando a veracidade de todas aquelas afirmações, que terão iludido a maior parte dos seus signatários, e questionando «porque não tem o manifesto uma única palavra sobre os contratos, que foram, afinal, a grande casca de laranja, o golpe mais profundo que sofreu a “Filarmonia”?»²⁴⁷ No dia seguinte, a Associação de Classe ripostava em carta aberta, que o mesmo jornal publicou fazendo-a preceder de uma nota redactorial, em que assumia a sua dedicação à causa dos trabalhadores excepto «quando assumem atitudes menos dignas» e considerando que «neste

²⁴³ *Ibid.*, p. 1.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 1.

²⁴⁵ *Ibid.*, pp. 2-4.

²⁴⁶ «O caso da “Filarmonia de Lisboa”», *Bat* (28.XI.1923): 1.

²⁴⁷ *Ibid.*: 1.

caso estão os músicos».²⁴⁸ Na sua tentativa de responder à insinuação, Álvaro Santos, presidente da Direcção, acabava por trair aquele que teria sido o elemento fundamental do conluio: em Julho de 1923, numa altura em que os músicos já estavam envolvidos com o projecto de Lacerda, a Associação aprovou as novas tabelas de preços e estabeleceu contratos com diversas empresas teatrais, os quais asseguravam as condições de trabalho para a nova época, e quando a Filarmonia se preparava para iniciar a sua temporada em São Carlos, a empresa Vasconcelos Lda., encarregada de explorar opereta no São Luís por concessão da proprietária, não dispensou os músicos que já lhe tinham sido garantidos contratualmente para o mesmo período, o que inviabilizou o novo empreendimento sinfónico.²⁴⁹ Tal revelação vinha, assim, deixar a liderança da Associação de Classe em posição embaraçosa, uma vez que, em suma, aquela teria sido conivente com a estratégia adoptada pelo empresário Ricardo Jorge no sentido de, indirectamente, inviabilizar o êxito da nova Filarmonia de Lisboa.

Deste modo — eis o paradoxo —, promovendo uma aliança com o adversário capitalista, a Associação tinha a sua quota parte de responsabilidade no derrube de uma iniciativa que, pelo menos em tese, incluía a emancipação dos músicos entre as suas primaciais aspirações. De facto, o projecto de estatutos elaborado por Lacerda apontava para um modelo de organização que ultrapassava em muito o conceito de orquestra sinfónica então vigente em Lisboa, propondo a constituição de uma instituição que, idealmente apadrinhada pelo Estado e por um conjunto de entidades comerciais e culturais, operaria no sentido do enobrecimento da actividade musical — promovendo concertos sinfónicos em Lisboa, nas principais cidades do país e até no estrangeiro, sem esquecer ainda a ópera, o bailado e a inclusão de um coro misto —, bem como dos próprios músicos, que não só participariam na repartição de lucros e na administração da sociedade, como também usufruiriam de uma série de benefícios em termos de assistência social.²⁵⁰ Refira-se, contudo, e ao contrário do que certificava o manifesto *Um crime*, que nem a Filarmonia era simplesmente uma iniciativa de cariz associativo, dada a clara conjugação de interesses entre o maestro Lacerda e o empresário Casali — os estatutos firmavam também, como uma das funções do agrupamento, «fornecer, assegurando-a obrigatoriamente, a necessária colaboração musical ao Teatro de S. Carlos» —,²⁵¹ nem a tentativa operada pelo mesmo manifesto de inocentar Lacerda nas lutas concorrenciais estabelecidas — quando aí se garante que «um homem assim, animado de tal

²⁴⁸ Álvaro Rafael Macedo e Santos, «Ainda a “Filarmonia”», *Bat* (29.XI.1923): 2.

²⁴⁹ *Ibid.*: 2.

²⁵⁰ Ver [F. de Lacerda], «Projecto de bases para o estatuto orgânico e regulamentar da Filarmonia de Lisboa», *apud* Sidónio PAES, «O mistério da Filarmonia — testemunhos para um “processo-crime” póstumo — 5.º Acto: Os incertos juízos da História», *Arte Musical*, IV série, III/12, Jul. 1998, pp. 84-98.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 84.

espírito, não intentava de maneira alguma “fazer concorrência” às demais orquestras»²⁵² — deverá talvez ser levada à letra, tendo em conta antecedentes no incidente de 1902. Em todo o caso, o episódio da Filarmonia de Lisboa não deixa de tornar patente, afinal, até que ponto a actuação dos empresários teatrais, que em tempos constituíra um obstáculo de peso à afirmação de um empreendimento sinfónico profissional na capital, continuava a exercer influência sobre o exercício da profissão musical, que persistia marcada pela dispersão, e sobre a organização da própria vida musical, funcionando como força de bloqueio perante iniciativas que viessem colocar em causa poderes estabelecidos.

A morte à nascença da Filarmonia de Lisboa não significou, porém, a extinção imediata da associação Pró-Arte. De facto, há notícia de que, nessa mesma temporada de 1923/24, a respectiva secção de música avançou com a realização de pelo menos dois concertos, em Cascais e em Sintra, nos quais, precedido por conferência de Reinaldo dos Santos, Lacerda se apresentou à frente de uma orquestra de cordas, bem como de um outro em São Carlos, no qual, após palestra de Afonso Lopes Vieira sobre a obra de Corelli, o maestro dirigiu um programa com dois violinos solistas, coro feminino e orquestra de cordas.²⁵³ Eram estes apresentados como os primeiros de uma série de eventos previstos para essa temporada, mas a iniciativa não parece ter tido sequência. Em breve Lacerda estaria de partida numa *tourné* que o levou a dirigir em Marselha, Montreux e Nantes, na Primavera de 1924, destacando-se em particular a sua apresentação da *Paixão segundo S. João* em La Rochelle e em Paris, no Théâtre des Champs Elysées, num concerto integrado no festival de abertura dos Jogos da VIII Olimpíada, em que o seu nome constava ao lado de afamados regentes de vários países, tais como Willem Mengelberg e Walter Damrosch.²⁵⁴ Mais tarde, no início da temporada 1925/26, o maestro açoriano faria ainda uma última tentativa no sentido de ressuscitar o seu projecto, fazendo anunciar uma série de dez concertos de assinatura, com um coro misto e uma orquestra de cordas, que decorreriam alternadamente em Lisboa e no Estoril, mas esta ideia, que contava com o apoio expresso da União Intelectual Portuguesa — outra iniciativa com origem no “Grupo da Biblioteca” —, também não seria concretizada.²⁵⁵ Depois do episódio de 1923, com efeito, Lacerda nunca deixou de ver-lhe irreversivelmente vedada a participação activa na vida musical lisboeta, e nos anos finais da sua carreira apenas no estrangeiro teria ensejo de voltar a actuar como director de orquestra, sobretudo em

²⁵² *Um crime* [documento impresso], Lisboa: 16.XI.1923, p. 2

²⁵³ «Música», *DN* (11.X.1923): 3; «Música», *DN* (08.I.1924): 3; L. F. B., «Música», *DN* (13.I.1924): 3.

²⁵⁴ «Música — Francisco de Lacerda», *DN* (02.II.1924): 3; [notícia], *DL* (02.IV.1924): 2; [notícia], *DL* (05.V.1924): 1; [notícia], *DL* (07.VII.1924): 1; «Os nossos músicos», *DL* (18.VII.1924): 3.

²⁵⁵ «Música», *DN* (21.X.1925): 3; «Correio musical», *Séc* (04.XI.1925): 6.

colaboração com agrupamentos aos quais estivera ligado no início do seu percurso. Em finais dessa mesma temporada de 1925/26, o maestro regressava a França para repetir a bem sucedida *tournee* de 1924, dirigindo agora uma série de audições da *Paixão segundo S. Mateus*, e o mesmo sucederia no início das duas épocas seguintes, 1926/27 e 1927/28, em que se apresentou regendo obras como o *Orfeo*, a *Missa em si menor*, a *Nona sinfonia*, *Ein deutsches Requiem* e o *Parsifal*, tendo aparentemente empunhado a batuta pela última ocasião em Marselha, em Janeiro de 1928.²⁵⁶ Nos derradeiros anos da sua vida, em que se acentuou o agravamento da doença pulmonar e a desilusão com o meio musical, Francisco de Lacerda, radicado em Lisboa, aprofundou o seu interesse pela música tradicional e pela composição, colaborando ainda com o governo português, em 1929, na organização da representação musical portuguesa na Exposição Ibero-Americana de Sevilha.²⁵⁷ À data da sua morte, em Julho de 1934, deixava por sistematizar um conjunto de reflexões sobre *A arte do chefe de orquestra*.

Quanto ao Teatro de São Carlos, o renascimento da sua actividade lírica cedo propiciara, no início dos anos 20, o reacendimento do debate político em torno da sua situação. Pelo final da terceira temporada, em Abril de 1922, e pouco depois de iniciado aquele que seria o primeiro de três governos sucessivos do Partido Democrático, o executivo em funções, presidido por António Maria da Silva, via a facção radical do respectivo grupo parlamentar, por intermédio dos deputados João Pina de Moraes e Rodrigo Rodrigues, reivindicar a rescisão do contrato que regia a exploração do teatro, sob o pretexto de que a sociedade concessionária não estaria a dispensar protecção à arte nacional, mas tal reivindicação — a primeira tentativa dessa facção no sentido de romper com a herança sidonista na instituição — acabaria enjeitada pelo próprio Presidente do Ministério (um moderado no seio do partido).²⁵⁸ Nessa ocasião, o governante recordava que o funcionamento do teatro era garantido por particulares interessados no assunto, e acrescentava que «muitos países, que não têm a forma monárquica na sua administração, têm, entretanto, os teatros de ópera abertos», procurando deste modo despolitizar a questão: «Não estejamos, pois, a meter a política num caso que a não merece, porque nem só de pão vive o homem [...]».²⁵⁹ Tornava-se assim patente uma divergência entre os democráticos relativamente ao caso do teatro lírico, mas a posição assumida pelo seu líder — partilhada, de resto, pelo diário *O*

²⁵⁶ «Música», *DN* (06.III.1926): 4; [notícia], *DL* (22.III.1926): 1; «Francisco de Lacerda», *DN* (14.XI.1926): 4; «Música», *DN* (11.V.1927): 6; «Música», *DN* (29.X.1927): 4.

²⁵⁷ Ver CÂMARA, *Francisco de Lacerda...*, pp. 87-110.

²⁵⁸ «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 27 (06.IV.1922): 10-11; «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 32 (28.IV.1922): 6.

²⁵⁹ «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 32 (28.IV.1922): 7.

Mundo — não deixava de estar em sintonia com o que fora a posição do partido e do seu órgão de imprensa nos primeiros anos da República: admitir o funcionamento da instituição desde que sem o financiamento directo do Estado. Particularmente reveladora foi a intervenção de Fausto de Figueiredo, que para além de deputado democrático era um conhecido empresário ligado ao sector da hotelaria e do turismo — um destacado representante da nova elite económica favorecida pelo regime republicano. Na reclamação daquela facção, o orador louvava o propósito de defesa da arte nacional, mas, na qualidade de subscritor do capital da entidade adjudicatária, rejeitava a ideia de que esta tivesse vindo a auferir quaisquer vantagens, manifestando-se até favorável à aplicação de dinheiros públicos em São Carlos, uma vez que «não há nenhum país no mundo onde o Estado não gaste algumas dezenas, algumas centenas de contos com a manutenção do seu teatro lírico».²⁶⁰ A apropriação da casa de ópera da capital por esse novo-riquismo suscitava, também no parlamento, a reacção do campo monárquico: em meados da temporada seguinte, em Janeiro de 1923, o deputado Artur Carvalho da Silva, integrado na bancada da Causa Monárquica, depois de verberar contra o montante da despesa pública, manifestava-se contra a possibilidade de o Estado conceder um subsídio à sociedade concessionária como compensação pelo recente agravamento cambial, argumentando que «não se compreende que um país que está cheio de sacrifícios, e em que a maior parte da população luta com as maiores dificuldades de vida, tenha de contribuir para os novos-ricos poderem ir assistir à época lírica em S. Carlos».²⁶¹ Em resposta, o executivo de António Maria da Silva (agora o último dos três governos democráticos consecutivos) manteve a coerência, e um dos seus membros, Vitorino Guimarães, veio elucidar que indeferiu de imediato o requerimento recebido da parte dos adjudicatários, por ter entendido que «como Ministro das Finanças não me era lícito dispor dos dinheiros do Estado».²⁶²

A aproximação do final do período de cinco anos previsto no contrato de concessão levava Rui Coelho, em Novembro de 1923, a declarar a sua vontade de organizar uma sociedade de cantores líricos portugueses para se apresentar ao novo concurso de adjudicação.²⁶³ Tal intenção vinha a público justamente no dia em que assumia funções o novo governo do Partido Republicano Nacionalista, chefiado por Ginestal Machado, que vinha romper com o predomínio democrático de tempos recentes, e seria reforçada, nos dias seguintes, com a distribuição de dois folhetos à porta do São Luís, aproveitando o contexto

²⁶⁰ «Antes de encerrar a sessão», *DCD*, Sessão n.º 32 (28.IV.1922): 25.

²⁶¹ «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 16 (12.I.1923): 8.

²⁶² «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 16 (12.I.1923): 8.

²⁶³ «Música», *DN* (19.XI.1923): 3; «Pelos teatros», *DL* (15.XI.1923): 8.

dos protestos que visavam a respectiva empresa (motivados pelo caso da Filarmonia), para fazer valer a causa da sua auto-promoção enquanto compositor nacionalista²⁶⁴ — um aproveitamento que, aliás, não deixou de merecer o reparo de Raul Proença: no seu artigo na revista *Homens Livres* veio recusar que o protesto pudesse ser tomado nesse sentido, afirmando que «não se tratava também propriamente de uma questão de *nacionalismo musical*, à maneira do sr. Rui Coelho».²⁶⁵ (Num terceiro folheto, o compositor apelava ainda directamente ao Ministro da Instrução do governo nacionalista para que ordenasse uma sindicância ao Conservatório.)²⁶⁶ E em breve Coelho anunciava também o propósito de, no âmbito do seu projecto, levar à cena a sua nova ópera, *Belkiss*, que em Março de 1924 obteria o 1.º prémio num concurso internacional em Madrid.²⁶⁷ Porém, as suas ambições em relação ao teatro lírico não passariam dali, naquele momento. Aquele governo teve vida curta, não tendo sobrevivido a uma tentativa de golpe radical, e o subsequente executivo de concentração de Álvaro de Castro depressa optaria, logo no início de 1924, pela prorrogação do contrato existente, uma decisão que não deixou de levantar oposição. Com efeito, há indícios de que, no Senado, Júlio Ribeiro e João Crisóstomo, representantes democráticos, procuraram inspeccionar o processo, tendo nesse sentido interpelado o Ministro da Instrução, o seareiro António Sérgio.²⁶⁸ Questionado acerca dos motivos para a prorrogação do contrato, nos termos em que tinha sido estabelecido pelo sidonismo — que os interpelantes não consideravam vantajosos para o Estado —, Sérgio esclareceu que, por altura do término do prazo de cinco anos, em Janeiro, apenas tinha surgido uma proposta concreta, de uma empresa teatral que explorava vários pontos em Portugal e na América do Sul, mas por não considerar apropriado que o teatro do Estado português servisse os intuítos mercantilistas dessa empresa, resolveu, contando com votação unânime em Conselho de Ministros, prorrogar o contrato anterior, ao abrigo de um dos seus artigos e reconhecendo os esforços feitos pela Sociedade num difícil quadro económico e financeiro.²⁶⁹ Pouco depois, o governo viria até a reforçar a sua opção, e foi o próprio Castro, que acumulava a presidência com a pasta das Finanças, que isentou aquela entidade de encargos tributários, renovando assim o

²⁶⁴ Rui Coelho, «Música e Músicos — Notas à margem duma questão» [documento impresso], Lisboa: [25.XI.1923], e «Música e Músicos — N.º 2 — Crítica Livre» [documento impresso], Lisboa: [01.XII.1923]. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa; Malhoa Miguéis, «Música — O incidente no S. Luís», *Rep* (01.XII.1923): 2.

²⁶⁵ Raul Proença, «Lamentabiles illi... O concerto do S. Luís ante os direitos da consciência e a dignidade nacional», *HL* 1 (01.XII.1923): 4. Itálico no original.

²⁶⁶ Rui Coelho, «Música e Músicos — N.º 3» [documento impresso], Lisboa: [08.XII.1923]. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa.

²⁶⁷ «Uma carta», *DL* (18.I.1924): 2; «Música», *DN* (26.III.1924): 3.

²⁶⁸ «Expediente — Requerimentos», *DS*, Sessão n.º 13 (11.I.1924): 3.

²⁶⁹ «Antes da ordem do dia», *DS*, Sessão n.º 29 (19.II.1924): 11-12.

benefício que já em Dezembro de 1919 tinha sido concedido aos concessionários pelo governo de Sá Cardoso (constituído por vários democráticos moderados que em breve, comandados pelo mesmo Álvaro de Castro, se juntariam à ala direita do regime, com a dissidência reconstituente).²⁷⁰ O contrato foi estendido por igual período, mas a situação voltaria a mudar ainda antes de terminada a primeira temporada das cinco previstas. De facto, no início de 1925 a actividade do teatro lírico voltava a ser fiscalizada nos trabalhos do Senado, um processo que foi iniciado durante o governo de José Domingues dos Santos, da ala democrática radical, e que culminaria já no governo de coligação que se lhe seguiu, em que se juntavam, sob a presidência do democrático centrista Vitorino Guimarães, independentes, canhotos, bonzos e alvaristas (agora novamente aliados à esquerda republicana): depois de inquirido sobre o caso, o Ministro da Instrução, o alvarista Rodolfo Xavier da Silva, determinava, em finais de Março, a rescisão do contrato de concessão, com base no suposto incumprimento de boa parte das cláusulas estabelecidas naquele documento.²⁷¹

A época lírica 1923/24, a última prevista na adjudicação iniciada em 1919, fora também a derradeira das cinco consecutivas concebidas por Ercole Casali. Procurando manter o esplendor dos anos anteriores, o empresário proporcionara, para além da reposição do *Parsifal*, as estreias nacionais de *Francesca da Rimini*, de Zandonai, e de *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss, com mais um elenco de primeira linha e uma orquestra sob a direcção do já afamado Tullio Serafin.²⁷² Na temporada 1924/25, a primeira do novo período de concessão, a Sociedade do Teatro de S. Carlos apostava não só na oferta lírica, mas também, mais uma vez, numa significativa componente de música instrumental. Nesse Inverno foi promovida uma curta temporada de ópera francesa, realizada com cantores, coro e grupo de bailado oriundos da Opéra de Paris — assim como o próprio regente, Gabriel Grovlez —, que incluiu, em Fevereiro de 1925, a *première* nacional de *Pelléas et Mélisande*, de Debussy (pouco antes do episódio da *Nona* no São Luís).²⁷³ Para a Primavera, a Sociedade anunciava, tendo em conta «o nome mundial destas duas organizações» e «atendendo ainda à cultura do público de Lisboa e à sua predilecção pela música sinfónica»,²⁷⁴ uma série de sete concertos

²⁷⁰ «Documentos enviados para a Mesa durante a sessão — Pareceres», *DCD*, Sessão n.º 67 (07.IV.1924): 20 e 29; «Documentos enviados para a Mesa durante a sessão — Propostas de lei», *DCD*, Sessão n.º 5 (08.XII.1919): 25; «Admissões — Propostas de lei», *DCD*, Sessão n.º 8 (11.XII.1919): 4.

²⁷¹ «Expediente — Requerimentos», *DS*, Sessão n.º 11 (21.I.1925): 2; «Expediente — Ofícios», *DS*, Sessão n.º 18 (17.II.1925): 2; «Expediente — Ofícios», *DS*, Sessão n.º 19 (03.III.1925): 3; «Expediente — Ofícios», *DS*, Sessão n.º 24 (13.III.1925): 3; «Antes da ordem do dia», *DS*, Sessão n.º 29 (25.III.1925): 11.

²⁷² «Música», *DN* (12.X.1923): 3; «Vida artística», *DN* (30.I.1924): 3.

²⁷³ «Teatro de S. Carlos», *DN* (06.XII.1924): 2; «A temporada de ópera [...]», *DN* (12.XII.1924): 4.

²⁷⁴ «Música — Concertos sinfónicos em S. Carlos», *DN* (11.III.1925): 3; [anúncio], *DN* (27.III.1925): 2.

sinfónicos, dados sucessivamente pela Orquestra Sinfónica de Madrid, com Enrique Arbós, e pela Orquestra Lamoureux, com Paul Paray, ao que se seguiriam ainda dois recitais pelo pianista Artur Rubinstein, que pouco antes já se tinha apresentado em São Carlos contratado pela Sociedade de Concertos de Lisboa. No entanto, aparentemente devido a dificuldades surgidas na conciliação da disponibilidade dos agrupamentos, a orquestra francesa acabaria por cancelar a sua visita, e assim apenas teriam lugar, em finais de Abril, os três concertos da Sinfónica de Madrid, para além dos quais Arbós dirigiria ainda um concerto extraordinário e colaboraria, com a sua orquestra, num sarau de homenagem a Viana da Mota e Francisco de Lacerda, que também se apresentou na regência.²⁷⁵ No início dessa mesma temporada, no quadro de um acordo estabelecido com o Ministério da Instrução por altura da prorrogação da adjudicação, no sentido de se conceder uma maior protecção aos compositores e cantores nacionais, a sociedade concessionária ainda chegou a lançar um concurso para distinguir uma ópera portuguesa, cujos moldes seriam amplamente criticados por Rui Coelho no *Diário de Notícias*.²⁷⁶ A iniciativa não teria seguimento, e a única diligência tomada no campo da música portuguesa seria, já pelo final dessa temporada, o acolhimento de um evento preenchido exclusivamente com música daquele compositor. Depois dos concertos organizados no Coliseu, em Abril de 1922, e de um outro concerto realizado no Politeama, em Maio de 1923, com o apoio da revista *Contemporânea* (que incluiu a estreia da legenda mística *Rainha Santa*, do poema sinfónico *Alcácer* e ainda da *Suite rústica*),²⁷⁷ Coelho voltava nesta ocasião a ensaiar a sua auto-legitimação enquanto compositor nacional, como resulta claro dos inúmeros textos publicitários que prepararam este evento, o qual constou de uma parte sinfónica, outra lírica (com a ópera em um acto *Rosas de todo o ano*) e ainda outra recuperando o bailado *A princesa dos sapatos de ferro*, com a colaboração de Almada e Pacheco.²⁷⁸

O mesmo governo que, em Março de 1925, tinha determinado a rescisão do contrato vigente, encetou também, logo em Maio, a preparação das bases de um novo concurso de adjudicação.²⁷⁹ Por essa altura, Rui Coelho voltava de imediato à carga, apresentando uma

²⁷⁵ [anúncio], *DN* (05.IV.1925): 3; «Música», *DN* (23.IV.1925): 2; «Música», *DN* (27.IV.1925): 3; R. C., «Música», *DN* (29.IV.1925): 4; «Música — Um concerto de homenagem», *DN* (29.IV.1925): 4.

²⁷⁶ «Música», *DN* (01.V.1924): 3; Rui Coelho, «Música», *DN* (07.I.1925): 4.

²⁷⁷ «Música — No Politeama», *DN* (07.V.1923): 3.

²⁷⁸ «*A princesa dos sapatos de ferro* em S. Carlos», *DN* (27.III.1925): 5; «Ópera e bailado em S. Carlos», *DN* (10.IV.1925): 6; «Ópera e bailado em S. Carlos», *DN* (22.IV.1925): 3. No início desta mesma temporada 1924/25, também o periódico *Música — Revista de Artes*, recentemente fundado por João de Campos Silva e Gastão de Bettencourt, intentava a organização de uma série de concertos de teor nacionalista, mas não passaria aparentemente de um primeiro evento, dedicado à música de António Tomás de Lima. Ver «Tomás de Lima», *DN* (30.XI.1924): 4; R. C., «Música», *DN* (09.XII.1924): 3.

²⁷⁹ «Música — Adjudicação do Teatro de S. Carlos», *DN* (23.V.1925): 3.

série de propostas concernentes à reorganização do teatro lírico «de harmonia com as aspirações nacionalistas do país» e «tendo em vista o fortalecimento do ideal colectivo da raça».²⁸⁰ Visando a concretização do seu ideal de ópera portuguesa, Coelho avançava com o projecto que já tinha tornado público em finais de 1923, criando uma assim denominada Associação dos Cantores Líricos e Maestros Compositores, cuja comissão representativa chegou a reunir-se, em Junho, com o ministro Xavier da Silva, no sentido de obter do Ministério da Instrução a concessão do espaço para a realização de récitas de ópera e concertos sinfónicos.²⁸¹ Tal investida causaria, aliás, desconforto na administração da Sociedade do Teatro de S. Carlos, que contactou o compositor, nesse Verão, lamentando uma atitude que desconsiderava a preferência que lhe vinha sendo facultada desde 1918 e prometendo-lhe lugar de destaque na actividade do teatro, de acordo com os seus propósitos pessoais, caso a Sociedade reconquistasse o direito de exploração.²⁸² Não obstante os esforços da comissão encabeçada por Rui Coelho, o concurso seria mesmo lançado, em meados de Setembro, pelo seareiro João Camoesas, membro do novo governo de Domingos Leite Pereira.²⁸³ Este concurso foi alvo das críticas veementes do compositor, no *Diário de Notícias*, discordando da sua orientação, mas isso não o impediu, no entanto, de apresentar a sua candidatura, e no início de Dezembro o ministro daria mesmo despacho no sentido de a adjudicação lhe ser atribuída, mas o facto de se ter recusado a cumprir uma das cláusulas (que obrigava a entrar com 100.000\$00), deixava o processo novamente num impasse.²⁸⁴ Na viragem para 1926 surgiam, entretanto, manifestações de interesse da parte do empresário teatral Érico Braga e da Sociedade do Teatro de S. Carlos, mas se uma não deixava de satisfazer os termos do concurso, a outra, na perspectiva do novo executivo de António Maria da Silva, era lesiva do interesse do Estado, e seria este governo bonzo (o último da República), pela mão do ministro Eduardo Santos Silva, que em sessão do parlamento se manifestou empenhado na situação dos teatros, a determinar a anulação do concurso anterior e a abertura de novo procedimento, enjeitando a proposta do deputado João Raimundo Alves, do Partido Republicano Nacionalista, no sentido de o próprio Estado assumir a administração

²⁸⁰ Rui Coelho, «O Teatro de S. Carlos — Como deve funcionar», *DN* (29.V.1925): 5.

²⁸¹ «Música», *DN* (18.VI.1925): 4; «Acta n.º 2» e «Acta n.º 3», *Livro de Actas da Assembleia Representativa da Associação Música 24 de Junho* [Actas da Assembleia Geral da Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos], Lisboa, 22 e 26.VI.1925, f43r-f45r. AHISC&MF/AHMF/AM24J.

²⁸² Carta da Sociedade do Teatro de S. Carlos, Lda., para R. Coelho, Lisboa, 5.VIII.1925. BN/ERC [documento não catalogado].

²⁸³ «Vida artística», *DN* (18.IX.1925): 6.

²⁸⁴ Rui Coelho, «A adjudicação do Teatro de S. Carlos», *DN* (29.IX.1925): 5; R. C., «A adjudicação do Teatro de S. Carlos e a Arte Nacional», *DN* (17.XI.1925): 5; «Teatro de S. Carlos», *Séc* (09.XII.1925): 3; «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 17 (14.I.1926): 8-9.

e organização artística do teatro lírico, e defendendo antes a solução encontrada, que previa a atribuição de um subsídio cujo montante era coberto por uma percentagem da receita.²⁸⁵ O resultado do novo concurso pendeu para Ricardo Covões, empresário do Coliseu, que prontamente convidou Luís de Freitas Branco para o cargo de director artístico, e o contrato de adjudicação seria assinado logo em Março, pelo prazo de cinco anos.²⁸⁶ Poucos dias depois, os concessionários levavam a cabo a sua primeira iniciativa: uma série de três concertos sinfónicos por uma orquestra de 80 elementos, oriundos das orquestras lisboetas, sob a direcção de Vittorio Gui.²⁸⁷ Porém, no que se refere à componente lírica, Covões e Freitas Branco não lograriam passar de uma primeira temporada, em 1926/27, que culminou na estreia da *Fedra*, de Pizzetti, deixando o teatro fechar portas nesse ano, privado do subsídio estatal. Era esta a primeira instituição da vida musical a ver a sua actividade comprometida no quadro que sobreveio ao golpe militar de 28 de Maio de 1926.

²⁸⁵ «Teremos ou não época lírica este ano?», *DL* (06.I.1926): 1; «Um concurso», *Cap* (09.I.1926): 1; «Ópera Lírica», *Cap* (18.I.1926): 1; «Antes da ordem do dia», *DCD*, Sessão n.º 17 (14.I.1926): 8-9; «Proposta», *DCD*, Sessão n.º 24 (26.I.1926): 13-14.

²⁸⁶ «Teatros», *DN* (03.II.1926): 6; «Adjudicação do Teatro de S. Carlos», *DN* (06.II.1926): 2; «Teatros», *DN* (09.II.1926): 4; «Teatros», *DN* (12.III.1926): 5.

²⁸⁷ «Música», *DN* (14.III.1926): 4; «Vida Musical», *DN* (17.III.1926): 3; «Música», *DN* (28.III.1926): 2.

CAPÍTULO IV

Nos anos da Ditadura Militar

No início da década de 1920, o percurso das instituições sinfónicas activas em Lisboa foi marcado por uma nova e vigorosa vaga de florescimento, decorrente de transformações económicas e sociais que ocorriam no pós-guerra, o que proporcionou a concretização de diversas iniciativas de relevo no domínio musical. Não menos importante, por outro lado, foi o modo como essas instituições continuaram a ver-se envolvidas na luta política e ideológica que mantinha a sua preponderância sobre o campo cultural, agora num quadro em que se assistia a um processo de radicalização de posições. O Capítulo IV leva a indagação por diante, explorando as mutações que se observaram nesta situação nos anos da Ditadura Militar. A actividade das orquestras estabelecidas é abordada tendo em consideração o turbulento processo político que a sociedade portuguesa atravessava, bem como o conjunto alargado de factores que acarretariam a desagregação da vida sinfónica tal como vinha sobrevivendo desde o dealbar da República, circunstâncias às quais também não lograria impor-se um último empreendimento, surgido em contracorrente na viragem para os anos 30.

IV.1. A Orquestra Portuguesa no Teatro do Ginásio

No auge da polémica que conduziu à ruptura irreversível com o maestro Francisco de Lacerda — um processo, como vimos, com responsabilidades de parte a parte —, os músicos que tinham integrado a efêmera Filarmonia de Lisboa asseguravam, em finais de Novembro de 1923, que voltariam a apresentar-se organizados numa orquestra, com outra denominação, mas «numa mesma comunhão de ideais».¹ De facto, há indícios claros de que os músicos se mobilizaram de imediato no sentido de avançar com um empreendimento sinfónico autónomo. Uma comissão entretanto formada, presidida pelo violinista João Carlos da Costa, ambicionou inicialmente convidar o maestro Joseph Lassalle, que nessa temporada se encontrava em Lisboa à frente da Orquestra Sinfónica Portuguesa, para a regência dos

¹ «A “Filarmonia de Lisboa” e o Maestro Lacerda» [documento impresso], Lisboa: 25.XI.1923, pp. 2-4. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa.

concertos que o novo agrupamento pretendia iniciar, mas rapidamente desistiria da ideia, optando antes por contactar António Joyce para a direcção de um concerto de apresentação logo a 5 de Dezembro ou a 1 de Janeiro de 1924.² Na reunião que teve lugar já no início do novo ano, na qual compareceram os sócios de uma ainda informal Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos, a referida comissão apresentava o resultado das diligências levadas a cabo e confirmava o acordo com Joyce para a realização do concerto inaugural no dia 31 de Janeiro. A proposta chegou a ser ratificada pelos presentes — são mais de 60 as assinaturas que constam no documento —, mas, por alguma razão, não seria concretizada.

Nada de novo havia nesta vontade de emancipação dos músicos, na verdade: desde o início dos concertos sinfónicos regulares em Lisboa, na década anterior — e sem falar agora de antecedentes importantes ainda no século XIX —, a questão aflorava periodicamente em querelas que os opunham aos empresários teatrais e que resultavam frequentemente em seu próprio prejuízo. Recorde-se, poucos anos antes, o conflito ocorrido na temporada 1918/19, entre os elementos da Orquestra Sinfónica de Lisboa e a empresa do Teatro Politeama, que culminou no lançamento, por parte da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, de uma série de concertos sinfónicos e populares, dados por uma nova Grande Orquestra, que a instituição terá pretendido, sem sucesso, manter em actividade com autonomia relativamente às empresas teatrais. Nesse contexto, um membro em destaque na Associação (presumivelmente o mesmo João Carlos da Costa, envolvido na contestação), tinha remetido carta anónima para o *Eco Musical*, colocando em causa o modelo de organização de concertos vigente em Lisboa (com a sua sujeição à figura do empresário), apontando como exemplo a seguir o modelo mais independente praticado no Porto e sugerindo, para esse efeito, o recurso ao Teatro de São Carlos, mediante acordo com o governo.³ Tudo indica, com efeito, que a relação entre os músicos do Politeama e a respectiva empresa nunca foi pacífica — durante a regência de Fão continuou a haver notícia de problemas análogos —, para o que não terá contribuído pouco a posição do próprio empresário Luís Pereira, o qual, note-se a propósito, na década de 20 chegou a presidir à Associação dos Empresários Teatrais Portugueses, intransigente na defesa dos interesses da classe.⁴ O movimento sobrevivendo do rompimento dos músicos com Lacerda tinha, deste modo, raízes em polémicas de anos anteriores, e se nessa ocasião não pôde avançar de imediato, também não ficou, porém, inteiramente colocado

² [acta de reunião em documento manuscrito], Lisboa: 07.I.1924. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa.

³ «Orquestras Sinfónicas», *EM* 353 (20.II.1919): 1.

⁴ «Música», *Mon* (28.XI.1921): 3; «Teatros, música, cinemas — Empresários portugueses», *Séc* (14.X.1924): 3; «Teatros, música, cinemas — Um incidente», *Séc* (14.XI.1924): 3.

de parte: no início de 1925, é justamente ao maestro Raimundo de Macedo, de passagem por Lisboa para uma *tournee* como pianista pela América do Sul, que uma assim designada Associação dos Músicos de Orquestra de Lisboa dirige o convite, infrutuoso, para a regência da série de concertos sinfónicos que pretendia iniciar em breve.

Foi logo após o término da temporada 1924/25 que os músicos avançaram decididamente com o projecto de constituição de uma Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos, adoptando como sede as instalações do Montepio Filarmónico e reconvertendo alguns livros de actas remanescentes nos seus arquivos para uso dos novos corpos gerentes. Ainda em Junho de 1925 foram realizadas duas reuniões do Conselho Técnico, presidido pelo violinista Flaviano Rodrigues, em que se tratou da organização interna e da admissão de associados.⁵ Para além dessas, durante os meses de Junho e Julho tiveram lugar sete reuniões da Assembleia Geral, nas quais se discutiu o estabelecimento do quadro da orquestra sinfónica e se definiu o modo de lançamento do novo empreendimento.⁶ Na qualidade de presidente da Comissão Organizadora, João Carlos da Costa encetara contactos com o maestro russo Emil Cooper, e, uma vez aprovadas as condições envolvidas, em breve seria confirmada a sua contratação para a direcção da primeira série de concertos, prevista para o Outono seguinte. Quanto ao espaço para a sua realização, a Comissão começara por contactar a Sociedade do Teatro de S. Carlos, chegando a acordo para a cedência da sala principal por aluguer modesto. Acabaria no entanto por optar pelo Teatro de São Luís, por considerar mais vantajosa a sua variedade de lugares, mas a resposta do empresário Ricardo Jorge tardava em chegar. Mesmo não sendo ainda do conhecimento geral, as movimentações levadas a cabo pelos músicos não terão deixado de suscitar a reacção da empresa do Politeama: é neste quadro que deve ser entendida a entrevista concedida por Fão ao *Diário de Notícias*, em Julho de 1925, a propósito da preparação da nova temporada, na qual o maestro garante que os seus concertos se manterão no local habitual e que o empresário Luís Pereira, «como sempre, está

⁵ «Acta n.º 1» e «Acta n.º 2», *Livro de actas da direcção da Associação dos Professores de Música de Lisboa [Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos — Actas do Conselho Técnico]*, Lisboa: 17 e 24.VI.1925, f20r a f20v. AHISC&MF/AHMF/AM24J.

⁶ «Acta n.º 1» e «Acta n.º 4», *Livro de Actas da Assembleia Representativa da Associação Música 24 de Junho [Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos — Actas da Assembleia Geral]*, Lisboa: 15.VI.1925 e 06.VII.1925, f41r a f46r. AHISC&MF/AHMF/AM24J. Por esta altura, Rui Coelho procurava avançar com a sua Associação dos Cantores Líricos e Maestros Compositores. Em Junho de 1925, Coelho tentou aliar-se com a nova Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos, no sentido de em conjunto obterem a adjudicação do Teatro de São Carlos, mas a proposta não seria bem acolhida por todos os sócios. Ver «Acta n.º 2» e «Acta n.º 3», *Livro de Actas da Assembleia Representativa da Associação Música 24 de Junho [Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos — Actas da Assembleia Geral]*, Lisboa: 22 e 26.VI.1925, f43r a f45r. AHISC&MF/AHMF/AM24J.

disposto a todos os sacrifícios em favor da nossa arte»...⁷ Os músicos não recuariam, e na assembleia de 8 de Outubro eram definitivamente aprovados os estatutos da nova instituição: adoptando o modelo legal de uma cooperativa de responsabilidade limitada, esta sociedade artística admitia à condição de associado apenas músicos profissionais nacionais, para os quais previa um conjunto de direitos, deveres e penalidades (numa clara tentativa de disciplinar o seu funcionamento), e assumia como desígnio «o desenvolvimento do gosto pela arte musical no país, organizando séries de concertos por sua conta ou por contratos especiais e possíveis excursões artísticas ao estrangeiro».⁸

No lançamento da temporada 1925/26, o novo empreendimento era enfim tornado público — motivando ainda um último gesto a Lacerda, que então planeava ressuscitar o seu projecto com o apoio da União Intelectual Portuguesa —, e a Sociedade vinha anunciar a realização de uma primeira série de cinco concertos sinfónicos entre o final de Outubro e o início de Novembro.⁹ Caíra entretanto por terra a ideia de recorrer ao São Luís, tendo sido recuperada a possibilidade de concessão da sala de São Carlos, obtida após solicitação da direcção ao ministro João Camoesas, que então cuidava do concurso de adjudicação desse teatro.¹⁰ E à frente da orquestra, constituída pelos melhores elementos das duas formações sinfónicas lisboetas, aparecia mesmo o maestro Emil Cooper, que na temporada anterior tinha dirigido récitas de ópera no Coliseu dos Recreios e no Teatro de São João, no âmbito de uma *tournee* da companhia do Teatro Real de Madrid, trazida a Portugal por Ercole Casali.¹¹ Cultor da música russa, Cooper foi responsável pela promoção das estreias nacionais d’*O poema divino* e do *Poema do êxtase*, de Skriabin, bem como da versão completa da suite (de 1919?) d’*O pássaro de fogo*, de Stravinski, obras que se salientaram na programação destes concertos.¹² A venda de assinaturas tinha incluído um prazo especial para antigos assinantes das temporadas líricas, mas a adesão do público, como lamentavam vários críticos, foi sempre muito limitada.¹³ Por si só, a iniciativa dos músicos continuava a não ser suficientemente atractiva. Realizados três concertos, o empreendimento encontrava-se já em risco de soçobrar, e não apenas por questões financeiras: nessa altura, um grupo de músicos fez circular um

⁷ «Música — Uma rápida conversa com Fernandes Fão», *DN* (19.VII.1925): 7.

⁸ «Estatutos da Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos» [documento dactilografado], Lisboa: 08.X.1925. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa.

⁹ «A música», *DL* (03.X.1925): 2; [notícias], *DL* (21.X.1925): 1; «Música», *DN* (19.IX.1925): 3.

¹⁰ «Música», *DN* (25.IX.1925): 2; «Música», *DN* (10.X.1925): 6.

¹¹ «Música — Maestro Emil Cooper», *JC* (22.X.1925): 3.

¹² Ver programas no Anexo J, pp. 201-202. Quanto a *O pássaro de fogo*, Benoît referirá mais tarde que Cooper dirigiu os seus «seis números» (da Suite de 1919?). Ver Francine Benoît, «Música», *DL* (07.XII.1928), p. 2.

¹³ «Música», *DN* (22.X.1925): 5; «Música», *DN* (26.X.1925): 4; R. C., «Música», *DN* (02.XI.1925): 3; Alfredo Pinto (Sacavém), «Música», *JC* (01.XI.1925): 2.

folheto entre os membros da Sociedade, alertando para a «campanha tremenda» que a empresa do São Luís e o maestro Blanch vinham movendo contra a orquestra (nomeadamente por meio de represálias e aliciamentos a alguns dos seus instrumentistas), e apelando à união na luta contra «o jugo dos exploradores».¹⁴ A série prevista seria mesmo levada até ao fim, com mais dois concertos dirigidos por Fão, mas a situação não melhoraria, nem mesmo com a implementação de uma redução de preços.¹⁵ Acrescendo a essa dificuldade, outro aspecto decisivo para o insucesso da iniciativa terá sido a persistente carência de uma verdadeira cultura orquestral entre os músicos. Numa crítica à sua postura, Alfredo Pinto (Sacavém) apontava a irregular assiduidade nos escassos ensaios e questionava: «Quando os músicos *assim* desejam trabalhar numa sociedade fundada por eles, que futuro próspero poderá esta ter?»¹⁶

A iniciativa dos músicos caía depressa, assim, devido a um conjunto de factores com longos antecedentes nesta série, e tudo retornava, então, à fórmula estabelecida. No momento em que se publicitava ainda a inauguração dessa série, a empresa do Politeama tinha lançado também a sua campanha de promoção da nova temporada da Orquestra Sinfónica de Lisboa, prometendo até, para além da habitual assinatura de dez concertos, a participação de afamados maestros e solistas estrangeiros.¹⁷ Mas aquando da realização do primeiro concerto daquela Sociedade, dava-se já como certa a ruptura definitiva entre os músicos e o empresário Luís Pereira, por causa de exigências relativas à tabela de pagamentos, e logo começaram a circular boatos acerca do envolvimento da orquestra dirigida por Fão em novo projecto.¹⁸ Em finais de Novembro, o cronista musical do jornal *O Século* antecipava-se aos restantes na divulgação da novidade em causa, tornando público que os músicos da antiga orquestra do Politeama se tinham reunido num novo agrupamento, constituído não exactamente nos mesmos moldes em que funcionou nos anos anteriores, e que em breve transfeririam a sua actividade para o novo Teatro do Ginásio, prosseguindo o maestro Joaquim Fernandes Fão na sua direcção.¹⁹

O Teatro do Ginásio foi inaugurado a 16 de Maio de 1846, tomando o modesto barracão, chamado Novo Ginásio Lisbonense, onde desde o ano anterior eram apresentados espectáculos circenses. Apesar do financiamento escasso, das dimensões exíguas e das

¹⁴ «À Classe Musical» [documento impresso], [Lisboa]: XI.1925. AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa.

¹⁵ R. C., «S. Carlos», *DN* (17.XI.1925): 5; «Música», *DN* (19.XI.1925): 4.

¹⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (24.XI.1925): 2. Itálico no original.

¹⁷ «Música», *DN* (26.X.1925): 4; [anúncio], *DN* (27.X.1925): 3.

¹⁸ Alfredo Pinto (Sacavém), «Música», *JC* (01.XI.1925): 2; A. P. S., «De música», *JC* (10.XI.1925): 2.

¹⁹ «Correio musical», *Séc* (23.XI.1925): 3; «Correio musical», *Séc* (29.XI.1925): 6.

condições muito limitadas, o novo espaço assumiu-se rapidamente como um teatro de comédia e adquiriu popularidade significativa, beneficiando da localização privilegiada e dos preços módicos. Dadas as restrições, os seus responsáveis optaram, em 1852, pela sua demolição e construção de um novo edifício, que seria inaugurado a 16 de Novembro do mesmo ano. Desde então, e pela República adentro, este palco, pelo qual passaram muitos dos grandes nomes do teatro português da época, continuou sempre a ser um dos mais procurados da capital, com a sua actividade que se manteve apostada na comédia, sobretudo de origem francesa, passando também pela ópera cómica, pela farsa e pela revista.²⁰ No dia 6 de Novembro de 1921, o Teatro do Ginásio foi completamente destruído por um incêndio, e foi já no início de 1922 que os herdeiros de Francisco de Andrade, proprietário do espaço pelo menos desde 1915, decidiram avançar com a sua reconstrução, adjudicando-o em concurso público a um privado — a Sociedade Dramática do Teatro do Ginásio de Lisboa, então constituída — que, garantindo o financiamento da obra, para si reservava, como regalia, o direito de exploração pelo prazo de três décadas.²¹ Os trabalhos de reconstrução, iniciados em Março de 1923, foram concluídos a tempo da temporada 1925/26, e o teatro apresentava-se então concebido de acordo com um plano que introduzia alterações significativas relativamente ao original: o palco foi ampliado e a lotação da sala foi alargada, permitindo agora receber num espaço mais cómodo e de aparência mais requintada 1335 espectadores, que tinham também à disposição um café-restaurant acrescentado num piso inferior.²² Mas se a melhoria de condições foi notada com agrado, o mesmo não pode ser dito da decoração de interiores, que, segundo a opinião negativa de um crítico, não teria sido bem sucedida na sua amálgama de estilos diversos.²³ No lançamento da temporada inaugural, o novo director artístico, Gil Ferreira, anunciava em entrevista a intenção de dar continuidade às tradições da instituição no campo da comédia — e assim seria nos anos seguintes —, revelando ainda a vontade de oferecer também, em *matinéés* dominicais, concertos por uma grande orquestra de cordas, sob a regência de maestros nacionais e estrangeiros.²⁴ Rumores diziam que a sua direcção, entregue inicialmente a Pavia de Magalhães, seria logo depois assumida por

²⁰ Ver Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2003, pp. 49-51; Glória BASTOS & Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, pp. 46-47; Paula MAGALHÃES, «Teatro do Ginásio — Uma fábrica de gargalhadas», *Sinais de cena*, 9, Junho 2008, pp. 121-128.

²¹ «Um grande desastre», *DN* (07.XI.1921): 1; «Os Teatros», *DN* (05.I.1922): 4; «A nova empresa do Ginásio», *DN* (28.V.1915): 2.

²² «Vida artística», *DN* (02.III.1923): 3; «Teatros», *DN* (04.VI.1923): 3; «Vida artística», *DN* (03.I.1925): 3; «O novo Ginásio no Inverno», *DN* (08.X.1925): 2.

²³ L. de B., «Notas de arquitectura citadina», *DL* (30.XI.1925): 3.

²⁴ Ladislau Batalha, «Teatros, Música e Cinemas — Ouvindo Gil Ferreira», *Cap* (03.XI.1925): 2.

Lacerda, mas nada disso se verificaria, e em finais de Novembro era já certo que o Ginásio passaria a albergar os Concertos Fão.²⁵

Uma vez rompida a ligação com o Teatro Politeama, a Orquestra Sinfónica de Lisboa era dissolvida e os seus membros constituíam-se em sociedade artística para criar uma nova formação orquestral: a Orquestra Portuguesa.²⁶ Os músicos avançavam assim com um modelo de organização de cariz associativo, no intuito de obstar à sua sujeição a um modelo de exploração puramente empresarial. A esta opção não seria alheia a recente experiência fracassada da Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos, na qual grande parte dos seus elementos estivera envolvida, e, a ver pelo modo como aquela instituição pretendia operar, também neste caso o funcionamento da orquestra passaria, presumivelmente, por um acordo, cujos termos se desconhecem, com a empresa teatral que a acolhia. Em entrevista concedida ao jornal *A Capital*, por altura do lançamento da temporada inaugural no novo palco do Teatro do Ginásio, o maestro Fão vinha esclarecer que, não obstante aquela ruptura, o agrupamento assumia a intenção de dar continuidade ao trabalho que há vários anos vinha sendo realizado naqueloutro espaço.²⁷ E nas cinco temporadas que se seguiram, de facto, a actividade concertística desta orquestra decorreria nos moldes habituais: as *matinéés* dominicais continuaram a suceder-se com periodicidade semanal, a sua estratégia de programação foi inteiramente mantida, incluindo a preocupação com a apresentação regular de primeiras audições e de festivais temáticos (nomeadamente o wagneriano e o russo), e nem as “festas artísticas” dedicadas ao regente e à orquestra deixaram de ter lugar. O efectivo continuava a contar com vários dos músicos mais destacados do meio musical lisboeta (entre os quais o concertino Luís Barbosa, que se manteve no lugar, e o violoncelista João Passos), e eram os naipes dos sopros que aparentemente mais se salientavam, constituídos por instrumentistas oriundos todos eles da Banda da GNR, à qual era reconhecido um importante papel enquanto laboratório formativo.²⁸ Refira-se, a propósito, que coube ao maestro Fão, na sequência de diligências levadas a cabo em temporadas anteriores, a iniciativa de introdução do trombone de varas nas orquestras portuguesas, logo em 1925/26, inovação que em 1928/29 seria alargada a todo o naipe, em substituição do trombone de pistões, e bem acolhida pela crítica, por aquilo que trouxe «em brilho e potência de timbre».²⁹ De resto, a avaliação qualitativa limitava-se a tocar nos mesmos lugares-comuns e a apontar as deficiências já

²⁵ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (27.X.1925): 2; [anúncio], *DN* (30.XI.1925): 2.

²⁶ R. C., «Música», *DN* (28.XII.1925): 2; E. L., «Correio musical», *Séc* (14.XII.1925): 7.

²⁷ «Da arte e dos artistas — O maestro Fão falou-nos hoje», *Cap* (11.XII.1925): 1.

²⁸ R. C., «Música», *DN* (28.XII.1925): 2; R. C., «Música», *DN* (15.XI.1926): 6.

²⁹ João de Figueiredo, «Música», *DN* (28.XI.1928): 4; Luís de Freitas Branco, «A música», *DL* (21.XII.1925): 2.; «Música», *DN* (17.XI.1928): 4.

conhecidas. Quanto ao público, os anúncios procuravam insistentemente projectar estes concertos junto da sociedade elegante, mas a concorrência terá sido sempre muito inconstante, sendo raras as ocasiões em que há registo de lotação esgotada.³⁰

Tal como tem sido possível observar noutras instituições do campo cultural, também no caso do novo Teatro do Ginásio parece haver uma importante dimensão politico-ideológica a considerar, indissociável esta do convulsivo processo político que a sociedade portuguesa então atravessava. Em meados da década de 20, no quadro de uma reacção contra as medidas económicas e financeiras que a República vinha implementando, os agentes do poder económico redobravam os seus esforços no sentido de intervir na decisão política.³¹ Em finais de 1924, a Associação Comercial de Lisboa, posicionada na vanguarda desse movimento de resistência, promovia a criação da União dos Interesses Económicos, com o fito de unir as associações patronais na luta em curso, e pouco depois, em cartada determinante, três empresários adstritos à sua ala mais contestatária (João Pereira da Rosa, Mosés Bensabat Amzalak e Carlos José de Oliveira) adquiriam *O Século* para o colocar ao serviço dos interesses do novo partido, conforme sucedia com um conjunto vasto de boletins associativos e outros periódicos. É relevante notar que esta UIE foi bastante permeável à influência do Integralismo Lusitano, que desde 1922, data da sua desagregação enquanto organização política, vinha exercendo uma preponderância crescente, enquanto corrente de pensamento, junto de vários grupos do mundo conservador — incluindo os movimentos nacionalista e católico, a facção conservadora das Forças Armadas e até o associativismo patronal —, e a essa mesma ascendência integralista também não escaparia, nesta fase, *O Século*, com a sua direcção confiada a Henrique Trindade Coelho e as colaborações centrais de Martinho Nobre de Melo e Pequito Rebelo, entre outros. Nada tem de surpreendente, assim, a via de radicalização do protesto, transformado cada vez mais numa luta contra o regime, seguida por aquele organismo partidário, com o referido jornal sempre em grande plano enquanto veículo da respectiva propaganda. No devido tempo, a UIE concedia todo o seu apoio ao golpe militar de 28 de Maio de 1926, para logo depois se incluir, com outras “forças vivas” e outros grupos políticos, no bloco que confluía no apoio à causa salazarista, no quadro da luta pela hegemonia em curso no seio da própria Ditadura Militar.

³⁰ «Música», *DN* (01.XII.1925): 4; R. C., «Música», *DN* (18.I.1926): 6; G. S., «Correio musical», *Séc* (15.III.1926): 5; R. C., «Música», *DN* (15.XI.1926): 6; Francine Benoît, «Os concertos», *DL* (15.XII.1926): 2; R. C., «Música», *DN* (27.XII.1927): 5; «A Música», *DL* (28.XI.1929): 2.

³¹ Ver António José TELO, *Primeira República II — Como cai um regime*, Lisboa: Editorial Presença, 2011, pp. 116-134 e 174-180; Ernesto Castro LEAL, «A transformação política da República: as direitas da direita antiliberal», in Fernando ROSAS & Maria Fernanda ROLLO (coord.), *História da Primeira República Portuguesa*, Lisboa: Edições Tinta-da-China, 2009, pp. 500-501.

Retornando à situação específica do novo Teatro do Ginásio, quando em 1922 os proprietários avançaram com o processo de recuperação do espaço, o concurso aberto para adjudicação da sua reconstrução e exploração tinha sido ganho pela Sociedade Dramática do Teatro do Ginásio de Lisboa, empresa então constituída por Eduardo Maria Rodrigues, João Nascimento dos Santos e António Botelho, três capitalistas com ligações ao mundo financeiro e da banca.³² Ora, desses três financiadores, pelo menos dois viriam em breve a desenvolver uma participação empenhada no movimento acima explicitado. De facto, Eduardo Maria Rodrigues era nada menos que presidente da direcção da Associação Comercial de Lojistas de Lisboa, tida como uma das associações patronais mais radicais na oposição ao regime, e, para além do mais, nessa qualidade viria até a ter assento na Junta Central da União dos Interesses Económicos, presidida pelo próprio João Pereira da Rosa.³³ Por seu turno, João Nascimento dos Santos era também uma figura destacada no seio da mesma ACLL, tanto que em breve assumiria funções como um dos directores do respectivo boletim. Lançado em Janeiro de 1928, o órgão desta associação, intitulado *O Comércio Português*, afirmou-se, como seria de esperar, enquanto um dos mais aguerridos propugnadores das aspirações da UIE, como é possível verificar no conteúdo de inúmeros dos seus editoriais e artigos.³⁴ Numa fase em que a grave crise económica e financeira que envolvia o país, resultante da desastrosa governação sineliana, levava a liderança da ditadura, em Abril de 1928, a convocar António de Oliveira Salazar para assumir o comando do Ministério das Finanças — um passo que se revelaria decisivo no processo de conquista da hegemonia pela corrente salazarista —, aquela instituição vinha legitimar abertamente a opção pelo novo ministro e a sua actuação futura, defendendo que «o equilíbrio orçamental é a base da restauração financeira do Estado» e afirmando que «parece felizmente que esse objectivo tem finalmente quem para ele faça tender todos os esforços».³⁵

Era esta a empresa teatral que nesta fase concedia acolhimento aos Concertos Fão, em cuja actividade continuaria a existir uma relevante dimensão política, bem patente não só na permanência da linha que há muito vinha marcando a sua orientação, mas também no modo da sua articulação com as circunstâncias da conturbada vida nacional. Com efeito, a actividade sinfónica do Ginásio embarcou despudoradamente, em mais de um momento, numa apologia da “situação”. No encerramento da temporada 1926/27, por exemplo, a “festa artística” de Fão, que teve lugar pouco tempo depois da vitória da ditadura sobre a tentativa

³² «Um grande desastre», *DN* (07.XI.1921): 1; «Os Teatros», *DL* (05.I.1922): 4.

³³ «Eduardo Maria Rodrigues», *CP* 5 (V.1928): 131-132.

³⁴ Atente-se, p. ex., no editorial de inauguração. A Direcção, «O nosso programa», *CP* 1 (I.1928): 1-2.

³⁵ «A crise financeira do Estado», *CP* 4 (IV.1928): 97-98.

revolucionária de Fevereiro de 1927 — a primeira e a mais séria daquelas levadas a cabo pelo movimento reviralista, que redundaria, todavia, no reforço das facções no poder —, incluía a estreia de uma nova obra do próprio Fão — a marcha militar *Saudação à Pátria*, para coro e orquestra —, contando ainda com a presença destacada do Presidente Óscar Carmona e do comandante da Aviação Militar (cujas forças tinham tido o seu papel no esmagamento da sublevação em Lisboa).³⁶ No final de 1927, a Orquestra Portuguesa e o seu maestro eram convidados pelo governo da ditadura para colaborarem no espectáculo de gala previsto para o dia de Ano Novo de 1928, no Teatro de São Carlos,³⁷ e a esse evento seguir-se-iam outros de aberta cooperação com o regime. Ainda no âmbito da temporada sinfónica de 1927/28, Fão e a sua orquestra apresentavam, em Janeiro, um Festival Luso-brasileiro dedicado à colónia brasileira em Lisboa, pela mesma altura em que Bettencourt Rodrigues, Ministro dos Negócios Estrangeiros, desde há muito empenhado na aproximação política e cultural entre Portugal e Brasil, ratificava o acordo entre os dois países visando a redução das taxas na permutação de livros e jornais.³⁸ E pouco depois, em Março, os mesmos protagonistas realizavam um concerto sinfónico extraordinário de música checoslovaca, em São Carlos, o qual contou com a presença do Presidente Carmona, dos ministros Bettencourt Rodrigues e Alfredo de Magalhães (este na pasta da Instrução), bem como de representantes da embaixada da Checoslováquia, que assim celebravam os recentes esforços de aproximação diplomática entre os respectivos países.³⁹

No que respeita à programação sinfónica, a dimensão política dos Concertos Fão permanecia bem visível no conjunto das suas linhas características, todas elas com longos antecedentes nesta série. Destacava-se, por um lado, a já conhecida componente nacionalista, com o espaço que continuava a ser concedido não só a compositores portugueses, mas também a repertório internacional com o referido teor, em particular à música russa — uma dimensão que, para mais, continuava a ser abertamente assumida pelos organizadores na sua estratégia publicitária. Por outro lado, a componente religiosa/católica, surgida nestes concertos nos anos 10, no quadro da reacção à Lei de Separação, e entretanto desvanecida, no

³⁶ «Música», *DN* (10.III.1927): 4; «Concertos sinfónicos», *DN* (13.III.1927): 6; [anúncio], *DN* (20.III.1927): 3. Ver Fernando ROSAS, *O Estado Novo (1926-1974)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, vol. 13, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008 [1994], pp. 222-237.

³⁷ «Música — Maestro Fernandes Fão», *DN* (27.XII.1927): 5.

³⁸ [anúncio], *DN* (10.I.1928): 3. Ver Soraia Milene CARVALHO, «António Maria Bettencourt Rodrigues (1854-1933): Biografia política de um Ministro dos Negócios Estrangeiros da Ditadura Militar de 1926», *Instituto Diplomático — Estudos*, disponível em <https://idi.mne.pt/images/docs/estudos/Bettencourt_Rodrigues.pdf> (acedido a 31 de Julho de 2023).

³⁹ «Música», *DN* (02.II.1928): 4; «Música», *DN* (01.III.1928): 6; R. C., «Música», *DN* (12.III.1928), p. 4. Ver CARVALHO, «António Maria Bettencourt Rodrigues»...

início dos anos 20, tornava nesta fase a emergir, com uma série de peças evocativas dessa temática. No início da temporada 1927/28, Fão chegou mesmo a estar envolvido na composição de uma obra para solistas, coro e orquestra, intitulada *Santa Isabel*, que se pretendia fazer executar nos seus concertos, mas o projecto, que contava com libreto de Alfredo Pinto (Sacavém) centrado naquela figura e no episódio do “milagre das rosas”, nunca seria efectivamente levado adiante.⁴⁰ Deve ainda ser mencionada a subsistência da forte presença da nova música italiana, uma linha que se tinha imposto na programação dos Concertos Fão no início da década de 20, associada a uma promoção da Itália mussoliniana enquanto modelo cultural e político, e que nestes anos continuava a valer ao maestro os louvores de um certo sector da crítica: nas páginas do jornal *O Século*, um crítico afirmava mesmo que «Se os serviços prestados à arte musical por Fernandes Fão se tivessem limitado a revelar-nos a música italiana teriam só por si direito a conquistar-lhe um título de glória.»⁴¹

Merece referência especial o cruzamento da actividade da Orquestra Portuguesa com um projecto recém-surgido: o Renascimento Musical. Fundado por Ivo Cruz em 1923 (pela mesma altura em que este lançava *Gotas de tinta*, compilação de aforismos que assinalava o início da sua “campanha nacionalista”), e contando desde cedo com a adesão empenhada de Eduardo Libório e Mário de Sampaio Ribeiro, o movimento tinha sido revelado ao meio musical com três “Concertos Históricos de Música Portuguesa”, na Liga Naval, em Janeiro de 1924.⁴² Ficara desde logo bem patente o desígnio de promover a recuperação de peças e compositores portugueses, com o fito de comprovar a existência de uma tradição musical erudita nacional e de a colocar a par das congéneres europeias, sem esquecer ainda o apoio à criação e divulgação de repertório contemporâneo português.⁴³ Eram essas lições dos compositores do passado — e não a “canção popular”, como defendia o nacionalismo de finais de Oitocentos — que, na sua perspectiva, deveriam ser tomadas como base da regeneração musical do país. Nesse sentido, o Renascimento Musical enaltecia

⁴⁰ «Música — “Santa Isabel”», *DN* (28.X.1927): 4.

⁴¹ G. S., «Correio musical», *Séc* (24.I.1927): 7.

⁴² Ver Ivo CRUZ, *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa: [s. n.], 1985, p. 11; *id.*, *Gotas de tinta — início duma campanha nacionalista*, [Olhão: Tip. Olhanense], 1923. Sobre as figuras referidas, ver Manuel Deniz SILVA, «Cruz, Ivo», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, pp. 350-352; *id.*, «Libório, Eduardo», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, pp. 695-696; e Rui Vieira NERY, «Ribeiro, Mário de Sampaio», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 4, pp. 1121-1123.

⁴³ Acerca do projecto e da actividade do Renascimento Musical, ver Manuel Deniz SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*, Tese de Doutoramento, Université Paris 8, 2005, pp. 88-96; e Teresa CASCUDO, «“Por amor do que é português”: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934», in Juan José Carreras & Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, pp. 303-324.

particularmente a polifonia sacra do século XVII (nomeadamente a Escola de Évora) e a música instrumental do século XVIII, apoiando-se em métodos musicológicos para tentar provar a riqueza da tradição musical portuguesa numa fase anterior à entrada de Portugal na era moderna. Tal postura era, afinal, reveladora da posição anti-moderna e anti-liberal nutrida pelos promotores do movimento, no quadro da sua profunda identificação com o ideário do Integralismo Lusitano, e as implicações políticas da campanha — a ideia de uma regeneração nacional pela via anti-democrática — tinham ficado já bem expressas no opúsculo de Ivo Cruz. Nem tinha sido inocente, aliás, a escolha da Liga Naval para os concertos de apresentação: fora nesse espaço associado a toda uma elite reaccionária que, em 1915, Luís de Freitas Branco — visto por estes músicos como uma figura tutelar — pronunciara a sua conferência no âmbito do ciclo dedicado à “Questão Ibérica”. Os mentores do Renascimento Musical incluíam-se, de facto, numa segunda geração integralista, essencialmente uma jovem elite universitária que, fortemente desiludida com o regime republicano, se deixou seduzir pelas novas ideias autoritárias representadas pelo fascismo mussoliniano e pelo riverismo espanhol, tendo batalhado quanto pôde, nos anos da ditadura, contra qualquer insinuação de regresso ao estado de coisas suspenso com o golpe militar de 28 de Maio de 1926.

A actividade desenvolvida pelo Renascimento Musical passava pela organização de concertos e conferências, cuja concepção estava submetida ao seu projecto ideológico, e é interessante notar como, desde cedo, os concertos sinfónicos do Ginásio estiveram envolvidos no processo, numa fase em que, dada a ausência de Ivo Cruz (entre 1925 e 1930 aprofundou os seus estudos na Alemanha), cabia a Libório assegurar a actividade do movimento. Logo na inauguração da temporada 1925/26, o mesmo Libório, então crítico musical d’*O Século* — fora ele, presumivelmente, que se antecipara na revelação de que os Concertos Fão teriam continuidade no Ginásio —, desvendava que, quando se deu a suspensão dos concertos no Politeama, «houve quem removesse todos os obstáculos para que o antigo director da Sinfónica de Lisboa pudesse prosseguir na sua obra — cujo significado nacionalista não deve passar despercebido a ninguém».⁴⁴ O crítico considerava ainda que «na hora de ressurgimento nacional que atravessamos não era justo nem admissível que a sua acção ficasse paralisada e impotente», anunciando, por fim, que a Orquestra Portuguesa «está destinada a ser o baluarte das ideias do “Renascimento Musical” no campo sinfónico».⁴⁵ Não parece haver dados mais concretos sobre quem esteve afinal por detrás da transição para o Ginásio, mas são vários os indícios, desde o princípio, da referida proximidade. Em várias ocasiões, em especial nas duas

⁴⁴ E. L., «Correio musical», *Séc* (14.XII.1925): 7.

⁴⁵ *Ibid.*: 7.

primeiras temporadas, Sampaio Ribeiro colabora actuando no órgão ou na celesta, e o mesmo chega a acontecer com o próprio Libório e o pianista Campos Coelho (também presença frequente nas iniciativas do movimento). Quanto à programação, que será aprofundada noutra oportunidade, destacou-se, na abertura da temporada 1928/29, um concerto cuja parte central, tendo como pano de fundo o emblema do Renascimento Musical, foi inteiramente preenchida com obras de compositores com ele envolvidos — a versão orquestral de *Motivos lusitanos*, de Ivo Cruz, duas canções de Júlio Pietra Torres e o hino místico *Vexilla regis prodeunt*, de Sampaio Ribeiro —, para além de uma conferência de Libório sobre «O Renascimento e a nova geração», na qual procurou explicitar as posições do movimento.⁴⁶ Foi também nesse evento que se estreou a Sociedade Coral Duarte Lobo, que haveria de se apresentar ainda noutras ocasiões, nomeadamente num concerto que incluiu uma conferência de Freitas Branco dedicada à Escola de Évora (30.XII.1928).⁴⁷ Mas o que mais reacções críticas suscitou foi o teor daquela intervenção de Libório, nomeadamente da parte de Francine Benoît, que notou «o forte partidarismo dessa agremiação» e percebeu no palestrante «fanatismo no desejo de conseguir os seus fins nacionalistas»,⁴⁸ bem como de um colaborador da *Seara Nova*, que, apreciando a orientação do grupo como «uma doença profunda», reprovou o modo como ele «falou do século XIX e dos seus erros, do realismo das concepções sociais e políticas da actualidade, da necessidade de ordem e de uma vontade forte superior».⁴⁹

Deste modo, a sondagem dos traços que marcavam a actividade dos Concertos Fão sugere que em causa estaria até algo mais do que uma mera apologia da “situação”, tratando-se de um conjunto de elementos que revelam uma convergência com o bloco ideológico que então confluía no apoio à causa salazarista, no âmbito da disputa pela hegemonia em curso no seio da Ditadura Militar. De facto, o golpe de 28 de Maio de 1926, com a composição heterogénea do movimento que o levou a cabo, veio abrir uma longa e complexa contenda política pelo controlo do Poder.⁵⁰ Excluindo os grupos remetidos à oposição reviralhista, se, de um lado, o bloco republicano liberal conservador, no comando da ditadura desde a queda do general Gomes da Costa (logo em Julho de 1926), aspirava essencialmente a um regresso à república, mas reconstitucionalizada a seu favor, do outro lado, o bloco anti-liberal, liderado por Salazar e pelos seus apoiantes, rejeitava liminarmente o regresso à anterior ordem

⁴⁶ «Música», *DN* (14.XI.1928): 4.

⁴⁷ «Música», *DN* (17.XI.1928): 4; «Música», *DN* (29.XII.1928): 9.

⁴⁸ Francine Benoît, «Música — O primeiro concerto-sinfónico com o maestro Fernandes Fão e o “Renascimento Musical”», *DL* (20.XI.1928): 2.

⁴⁹ António Bastos Guerra, «“Renascimento Musical” — Uma conferência no Teatro do Ginásio», *SN* 140 (06.XII.1928): 384-387.

⁵⁰ Ver ROSAS, *O Estado Novo...*, pp. 165-218.

republicana. Nesta batalha — e num compromisso entre diferentes direitas da direita anti-liberal, incluindo vários sectores das “forças vivas” —, a corrente salazarista congregava católicos, integralistas e outros membros da direita fascizante, empenhados em apeiar do governo a facção liberal conservadora. E foi justamente nos anos entre 1926 e 1930 que decorreu o essencial dessa luta e que foram dados passos decisivos na marcha de Salazar para o Poder — particularmente em 1928, com a sua chegada a uma posição de relevo, que lhe deu ensejo de impor todo um programa financeiro com implicações profundas na transformação política do regime —, até que, já na viragem para 1930, a resolução do impasse penderia finalmente para a corrente salazarista. Enquanto instituição do campo cultural — e em especial com a feição nacionalista, católica, integralista e pró-fascista da sua actividade sinfónica —, o Teatro do Ginásio estaria, assim, a operar no sentido de ratificar um conjunto de opções ideológicas que ia ao encontro, precisamente, da necessidade de legitimação dessa corrente e do seu ideário. A corroborar tal inferência estão não só o círculo politico-ideológico em que se moviam os financiadores do teatro, mas também os agentes e instituições da imprensa dos quais provinha o essencial dos apoios para os Concertos Fão: para além de Rui Coelho, Teófilo Saguer e João de Figueiredo, no *Diário de Notícias*, bem como de Alfredo Pinto (Sacavém), no *Jornal do Comércio e das Colónias*, destacaram-se sobretudo Eduardo Libório, João Gomes da Silva e Hermínio do Nascimento nas páginas do jornal *O Século*, que nessa altura tão envolvido se encontrava na promoção da solução autoritária. No quadro da luta pela *dominação* politico-simbólica em curso nos anos imediatos ao 28 de Maio, o papel assumido por esta série de concertos surgia a culminar o que a esse nível tinha sido a sua actuação desde os primeiros tempos do regime então derrubado.

Antes de terminada a época de 1929/30, e sem que qualquer esclarecimento tenha sido avançado, os Concertos Fão abandonavam, em finais de Janeiro, o espaço que os tinha albergado durante as suas últimas cinco temporadas. Curiosamente (ou talvez não tanto), o último concerto no Teatro do Ginásio (26.I.1930) tinha lugar logo após a tomada de posse do novo governo do general Domingos de Oliveira, a 21 de Janeiro, momento que marcou a abertura de uma nova fase no processo de transição para um novo regime, com a conquista da hegemonia da agora denominada “Ditadura Nacional” pela facção salazarista.⁵¹ A partir desse ponto, com efeito, a tática do futuro ditador mudaria de rumo, partindo para a concepção de um sistema de alianças diferente e mais alargado — processo em que a criação da União Nacional, em Julho de 1930, desempenhou um papel central —, o que implicou um

⁵¹ Ver ROSAS, *O Estado Novo...*, pp. 205-210.

momentâneo afastamento da direita radical (em breve novamente atraída para o seu seio) e que o levou a alcançar a transigência de boa parte do sector liberal conservador. Mas a cessação da colaboração com aquele teatro não representava, ainda, o fim dos Concertos Fão: logo após esse evento, era anunciado o seu regresso ao Teatro Politeama — onde essa série havia iniciado a sua actividade em 1913, sob a batuta de David de Sousa —, para dar por concluída essa temporada.⁵² Porém, esse retorno serviria apenas para realizar a habitual “festa artística” do maestro, bem como um concerto de homenagem a Marcos Portugal, no âmbito das comemorações do centenário da sua morte — evento que incluiu também uma palestra de Sampaio Ribeiro —, e não mais voltaria a haver notícias a respeito do empreendimento.⁵³ As dificuldades sentidas na captação de público e as restrições financeiras daí decorrentes terão sido, por certo, factores determinantes para a sua paralisação, e esta não era a primeira série de concertos a ver a sua sobrevivência colocada em causa por esse motivo.

IV.2. A dissolução da Orquestra Sinfónica Portuguesa

Em meados dos anos 20, a actividade da Orquestra Sinfónica Portuguesa decorria de acordo com o projecto de desenvolvimento e afirmação do agrupamento, no âmbito nacional e internacional, que há vários anos vinha sendo fomentado pelo maestro Pedro Blanch e pela empresa do agora denominado Teatro de São Luís, um plano ambicioso que, no quadro da nova vaga de florescimento que a vida musical lisboeta conhecera nos anos do pós-guerra, passara em 1923/24 pela inauguração de uma nova fase, que envolveu a colaboração de importantes regentes estrangeiros e a abordagem a obras de relevo no repertório sinfónico, para além do reforço da aposta em concertistas internacionais e do alargamento do número de concertos de assinatura. A temporada 1925/26, assim como as seguintes, não esmoreciam no compromisso com esse desígnio e com a reedição dos êxitos de anos anteriores.⁵⁴ Tal como já tinha sucedido por mais de uma vez, no Verão de 1925 Blanch tornou a realizar a sua “viagem artística” pelo estrangeiro, assistindo a concertos e adquirindo novo repertório em Paris, Bruxelas e Amesterdão,⁵⁵ e no Verão de 1927 voltou dirigir uma *tournee* de ópera em

⁵² «Concertos Fão, no Politeama», *DN* (29.I.1930): 11.

⁵³ João de Figueiredo, «Música», *DN* (04.II.1930): 9; «Um grande músico», *DN* (21.I.1930): 1; Rui Coelho, «Música», *DN* (10.II.1930): 4.

⁵⁴ «Música», *DN* (28.XI.1925): 5; «Concertos Blanch», *Séc* (29.X.1925): 5; [anúncio], *DN* (03.XI.1926): 3; «Música», *DN* (29.X.1927): 4.

⁵⁵ «Música», *DN* (02.XI.1925): 3; «Os concertos Blanch», *Séc* (01.XI.1925): 5; «Está aberta a assinatura», *Cap* (30.X.1925): 3.

Espanha.⁵⁶ A estratégia publicitária continuava a dirigir o foco para os solistas contratados — alguns dos quais afamados a nível internacional —, e para as novas primeiras audições propostas. Neste campo, e para além da prática estabelecida de “festas artísticas” e festivais temáticos, destacou-se, logo em 1925/26, a estreia da Sinfonia n.º 1 de Luís de Freitas Branco (27.XII.1925), bem como, já em 1927/28, da Sinfonia n.º 2 do mesmo compositor (26.II.1928).⁵⁷ A orquestra apresentava-se com o mesmo efectivo, excluindo os habituais ajustamentos, e o violinista Flaviano Rodrigues mantinha-se como concertino.⁵⁸ Na sequência das melhorias que pontualmente vinham sendo introduzidas no instrumentário, há ainda registo, desde meados da temporada 1927/28, da introdução dos trombones de varas, uma inovação acolhida com agrado pela crítica.⁵⁹ Quanto à qualidade tecnico-interpretativa do agrupamento, os comentários continuavam a versar sobre as virtudes e as carências já conhecidas.

Após os convites dirigidos a Lassalle e Grignon, a Orquestra Sinfónica Portuguesa não voltaria a usufruir da colaboração de directores de orquestra estrangeiros, mas o plano em implementação previa ainda a promoção de novos talentos portugueses nessa função.⁶⁰ Foi assim que, no início da temporada 1926/27, se anunciou a cooperação do jovem Pedro de Freitas Branco na preparação de um grande coro misto de 90 elementos, uma iniciativa que visava estimular a constituição de um coro português que pudesse no futuro viabilizar a execução de repertório coral-sinfónico nestes concertos, e que surgia aqui enquadrada no plano em curso, na esteira do sucesso recentemente alcançado pelo Orfeão Donostiarra na realização da versão integral da *Nona* (obra que, a propósito, Blanch tinha entretanto dirigido de novo, sem o 4.º andamento, num festival beethoveniano em 1925/26).⁶¹ O novo coro estreou-se mesmo no 3.º concerto dessa época, nas “Danças polovtsianas” d’*O Príncipe Igor*, de Borodin, e no *Kaisermarsch*, de Wagner, e o trabalho de Freitas Branco mereceu desde logo os elogios da crítica, que notou as suas «faculdades excepcionais». ⁶² Em breve o novel maestro viria mesmo a empunhar a batuta: no 5.º concerto de assinatura (12.XII.1926), a organização cedia-lhe todo o protagonismo, anunciando-o como «um dos novos que mais se têm salientado pela sua ciência musical, dotes de elevada cultura e verdadeiro temperamento

⁵⁶ «Vida Musical», *DN* (07.XI.1927): 4.

⁵⁷ «Música», *DN* (24.XII.1925): 5; M. R., «Música», *DN* (28.XII.1925): 2; [anúncio], *DN* (28.II.1928): 3; Rui Coelho, «Música», *DN* (26.II.1928): 6.

⁵⁸ «Música», *DN* (28.XI.1925): 5; E. L., «Correio Musical», *Séc* (30.XI.1925): 3.

⁵⁹ H. N., «Correio musical», *Séc* (30.I.1928): 7; Teófilo Sagner, «Música», *DN* (14.II.1928): 4.

⁶⁰ «Música», *DN* (05.XI.1926): 5.

⁶¹ «Música», *DN* (25.XI.1926): 3; «O concerto Blanch», *DL* (25.XI.1926): 4.

⁶² M. R., «Música», *DN* (29.XI.1926): 6.

artístico»,⁶³ naquela que terá sido a sua estreia à frente de uma orquestra sinfónica num concerto público. A crítica salientou mais uma vez as suas aptidões para o cargo,⁶⁴ e logo depois, no 6.º concerto, o coro misto voltava a apresentar-se, sendo ambos os regentes, Blanch e Freitas Branco, vitoriados em palco no final do programa.⁶⁵ Pelo termo desta temporada 1926/27, circulavam rumores segundo os quais Pedro de Freitas Branco se preparava para dar uma curta série de concertos no São Luís (de acordo com outro testemunho, o convite teria provindo da empresa do novo cinema Tivoli), mas nada disso se concretizaria.⁶⁶ Na temporada seguinte, a intenção de promover o desenvolvimento de um coro misto continuaria presente, porém já não com a sua colaboração, e o agrupamento coral que então se apresentou, composto apenas por alunos da Academia de Amadores de Música (cujo corpo docente Blanch continuava a integrar), foi ensaiado por uma das suas professoras, Sara de Sousa.⁶⁷ Refira-se ainda, no encerramento dessa temporada 1927/28, a colaboração de um coro feminino ensaiado pelo jovem Frederico de Freitas, na ocasião em que estreou o Prólogo da sua ópera *Luz-Dor* (12.II.1928), o que sucedeu já depois das primeiras audições do seu *Poema sobre uma égloga de Virgílio*, para orquestra de cordas (14.III.1926), e do seu poema sinfónico *A lenda dos bailarins* (29.I.1928).⁶⁸

Não obstante o empenho dos promotores dos Concertos Blanch, a concretização das suas aspirações estaria nesta fase a ser colocada em causa por factores externos, e o empreendimento nunca teria ensejo de passar para além do patamar que já havia alcançado. Se em 1925/26 há ainda registo da grande afluência de público que a actividade sinfónica do São Luís continuava a atrair — a imprensa dava conta de mais uma sala quase totalmente assinada e de sucessivas enchentes —,⁶⁹ já na temporada imediata, 1926/27, a empresa mantinha a assinatura de 15 concertos mas vinha anunciar que os preços eram «sensivelmente reduzidos», em todos os lugares.⁷⁰ Tal resolução — tomada também, justamente na mesma altura, pela organização dos concertos do Ginásio⁷¹ —, parece indiciar uma preocupação em tornar mais confortável o acesso dos frequentadores habituais às assinaturas e bilhetes

⁶³ «Música», *DN* (08.XII.1926): 4.

⁶⁴ M. R., «Música», *DN* (13.XII.1926): 4; H. N., «Correio musical», *Séc* (13.XII.1926): 6.

⁶⁵ «Música», *DN* (15.XII.1926): 4; M. R., «Música», *DN* (20.XII.1926): 4.

⁶⁶ M. L., «Último concerto Blanch», *JC* (23.III.1927): 2. Ver João PAES, «O grande auditório Tivoli», in Duarte de Lima MAYER & João Monteiro RODRIGUES (coord.), *Cinema Tivoli — Memórias da Avenida*, s. l.: Building Ideas, 2016, pp. 196-198.

⁶⁷ «Música», *DN* (29.I.1928): 6.

⁶⁸ [anúncio], *DN* (09.II.1928): 3; «Música», *DN* (14.III.1926): 4; M. R., «Os concertos de ontem», *DN* (15.III.1926): 2; «Música», *DN* (26.I.1928): 6; Rui Coelho, «Música», *DN* (30.I.1928): 6.

⁶⁹ «Música», *DN* (28.X.1925): 6; «Música», *DN* (11.XI.1925): 6; «Música», *DN* (16.XI.1925): 6.

⁷⁰ [anúncio], *DN* (03.XI.1926): 3; «Música», *DN* (05.XI.1926): 5.

⁷¹ «Música», *DN* (09.XI.1926): 3.

avulsos, tendo em consideração uma previsível retracção do seu interesse: com efeito, era esta a primeira temporada a ter início após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, no quadro das implicações instantâneas e profundas que a linha de severidade moral e económica, então imposta, exerceu sobre a sociedade portuguesa em geral, e em particular no domínio cultural.⁷² Há sinais de que, ainda assim, nessa época de 1926/27 a adesão às assinaturas não terá decaído significativamente, e os cronistas continuam até a mencionar as frequentes casas bem compostas,⁷³ mas o facto é que, em 1927/28, a organização dos concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa volta a recuar, reduzindo a assinatura para dez concertos, o que parece confirmar a sua necessidade de lidar com um agravamento do processo de desmobilização do público. Nesse sentido, Alfredo Pinto (Sacavém) lamentava, na inauguração desta temporada, que «esta primeira tarde de arte tivesse pouca concorrência, em comparação com os demais anos»,⁷⁴ constatando que «[se esboça], infelizmente, no nosso meio musical, uma evidente fadiga por esta espécie de concertos».⁷⁵ Algumas semanas depois, o mesmo crítico observaria, na ocasião da costumada “festa artística” do regente, que o evento «chamou grande concorrência ao teatro de S. Luís, mas no entanto inferior às dos demais anos»,⁷⁶ acrescentando que isso «é para estranhar, pois Pedro Blanch tem um grande público que lhe é dedicado, e que o admira com entusiasmo».⁷⁷ A situação que o meio musical vivia, colhendo os reflexos da frágil condição financeira e económica nacional — no início de 1928, o país estava à beira da bancarrota —, não era, todavia, exclusiva do caso português, numa fase em que se acentuava a deterioração das perspectivas económicas a nível internacional.⁷⁸ Bem consciente do estado de coisas, Luís de Freitas Branco escrevia, perto do final dessa temporada, que «é uma consolação recordar que Lisboa mantém os seus concertos sinfónicos, no momento actual, em que eles, nos maiores centros de cultura do estrangeiro, atravessam uma grave crise, resultante das últimas transformações económicas e sociais».⁷⁹

⁷² Ver ROSAS, *O Estado Novo*, pp. 161-197; Rui Vieira NERY & Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Commissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 165-166.

⁷³ «Música», *DN* (09.XI.1926): 3; M. R., «Música», *DN* (15.XI.1926): 6; L. de Freitas Branco, «A música», *DL* (15.XI.1926): 2; M. R., «Música», *DN* (22.XI.1926): 5; H. N., «Correio musical», *Séc* (29.XI.1926): 3; M. R., «Música», *DN* (20.XII.1926): 4; H. N., «Correio musical», *Séc* (10.I.1927): 2; H. N., «Correio musical», *Séc* (17.I.1927): 3.

⁷⁴ Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (29.XI.1927): 2.

⁷⁵ *Ibid.*: 2.

⁷⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (31.I.1928): 2.

⁷⁷ *Ibid.*: 2.

⁷⁸ Harold JAMES, «Economy», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 55-61.

⁷⁹ L. F. B., «A música — S. Luís», *DL* (04.I.1928): 2.

Os condicionalismos decorrentes dessa circunstância problemática não foram, contudo, o único factor a determinar o gradual afastamento do público, que começou a notar-se neste final de década, nem o mundo do concerto sinfónico foi o único a arcar com esse dano. Entre os aspectos que importa considerar, refira-se o caso do novo interesse pelo cinema, que florescia por esta altura. De facto, depois de uma primeira vaga, na viragem para os anos 10, em que se tinha assistido ao estabelecimento dos principais “salões” destinados a projecções animatográficas, a vida cultural lisboeta testemunhava, na transição para os anos 30, uma nova fase no processo de institucionalização e massificação do cinema enquanto espectáculo, a qual passou nomeadamente por uma redefinição da tipologia espacial em que este tinha lugar. Com a nova moda internacional do *picture palace* — caracterizado pela sua lotação acima do milhar, pelo seu conforto sofisticado e decoração opulenta, sem esquecer outros serviços requintados em amplas áreas comuns —, o “cinema de estreia” adquiria agora outra presença arquitectónica e outro estatuto simbólico no tecido urbano e social.⁸⁰ E foi justamente a essa tentação que cedeu a empresa do Teatro de São Luís: a temporada 1927/28 foi dada como terminada um pouco mais cedo do que o habitual, em finais de Fevereiro, e em breve, a 7 de Abril, o espaço era oficialmente reinaugurado como São Luís Cine, com uma *soirée* que constou da estreia nacional do filme *Metropolis*, a épica superprodução realizada por Fritz Lang, acompanhada por um agrupamento constituído por membros da Orquestra Sinfónica Portuguesa, que executou, sob a regência de Pedro Blanch, a música composta originalmente para o efeito por Gottfried Huppertz.⁸¹ Entretanto, não sem a devida dose de *suspense* na imprensa, tinha sido operada a conversão do espaço para a nova função, o que envolveu essencialmente, para lá da alteração do *promenoir* no sentido de acolher a cabine de projecção, o aprimoramento das condições de conforto para os espectadores, desde a remodelação do sistema de aquecimento e da decoração do átrio, dos corredores e do *foyer*, até à renovação de alcatifas, reposteiros e cadeiras nas frisas, nos camarotes e no balcão de 1.^a ordem, e passando ainda pela introdução de uma coxia no centro da plateia, um novo pano de boca e uma tela que era apresentada como sendo a maior de Lisboa.⁸² Asseverava um cronista que o espaço renovado «lembra, numa sugestão perfeita, o que há de melhor no género em Paris».⁸³ Das palavras do empresário Ricardo Jorge ao *Diário de Lisboa*, a propósito dos motivos na base desta mudança, depreende-se que a actividade teatral tinha deixado de ser tão

⁸⁰ Ver Tiago BAPTISTA, «Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)», *Ler História*, 52, 2007, pp. 29-56; Douglas GOMERY, «The Hollywood Studio System», in Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The History of World Cinema*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 50-53.

⁸¹ [anúncio], *DN* (05.IV.1928): 3; «Cinemas — São Luís Cine», *DN* (07.IV.1928): 3.

⁸² A. R., «O claro-escuro animado — O “São Luís”», *DL* (28.III.1928): 3.

⁸³ «O animatógrafo», *DL* (07.IV.1928): 8.

rentável como noutros tempos,⁸⁴ e com efeito são vários os testemunhos de observadores coevos que dão conta não só da intensificação do interesse do público pelo cinema, como também das dificuldades que o mundo do teatro enfrentava perante a vitalidade que este concorrente exhibia.⁸⁵ A conversão do São Luís ao modelo do *picture palace* vinha, afinal, dotar o antigo epicentro do entretenimento das elites — o eixo Chiado–Baixa — de um novo “cinema de estreia”, em concorrência directa com o moderno edifício que, como veremos, em finais de 1924 tinha sido inaugurado a meio da Avenida da Liberdade. E não foi de somenos o papel destes espaços, a par das secções culturais dos jornais e das revistas especializadas, na promoção do estatuto simbólico do cinema, do seu público e da experiência cinematográfica, cada vez mais ritualizada.⁸⁶

A estreia de *Metropolis* lançou o novo São Luís Cine para sucessivas noites de lotação esgotada, e o mesmo aconteceria com várias produções alemãs, francesas e americanas que se lhe seguiram.⁸⁷ O espectáculo cinematográfico garantia desde logo o lugar de honra nas *matinéés* de Sábado e Domingo, mas disso não resultava que a empresa tivesse renunciado em absoluto — pelo menos não ainda nesta fase — à sua componente sinfónica, uma vez que tanto Pedro Blanch como a Orquestra Sinfónica Portuguesa continuaram a ser elementos em destaque na estratégia publicitária mobilizada na promoção daqueles filmes. Em finais de Outubro de 1928, como habitualmente, a organização dos Concertos Blanch anunciava para breve o lançamento da sua próxima temporada sinfónica, e embora os concertos surgissem agora relegados para as 17h30 de Domingo — consumando-se assim a sua perda de protagonismo, em favor do cinema, no âmbito da programação da instituição —, estava igualmente bem patente, em sucessivos anúncios e textos publicitários, a intenção de dar continuidade à tradição estabelecida desde 1911.⁸⁸ Mas mais do que isso, estava também claramente em evidência a disputa com um novo empreendimento sinfónico que por esta altura procurava, com promessas várias, atrair as atenções do público.⁸⁹ No início de Novembro era iniciada a venda de assinaturas para 10 concertos — isto numa altura em que o novo concorrente afiançava ter já a respectiva assinatura quase completa —, e o apelo

⁸⁴ A. R., «O claro-escuro animado — O “São Luís”», *DL* (28.III.1928): 3.

⁸⁵ A. R., «O claro-escuro animado», *DL* (25.IV.1928): 3; Augusto da Costa, «Crónica», *DL* (14.IV.1928): 2; «O Inverno de 1928», *DL* (17.X.1928): 4.

⁸⁶ Ver BAPTISTA, «Cinemas de estreia...», pp. 29-56; e Modris EKSTEINS, «Culture», in JACKSON, *Europe 1900-1945...*, pp. 185-186.

⁸⁷ «Cinemas — São Luís Cine», *DN* (10.IV.1928): 4; «Cinema — São Luís Cine», *DN* (05.V.1928): 7.

⁸⁸ «Música», *DN* (24.X.1928): 5.

⁸⁹ «Música», *DN* (27.X.1928): 6; «A Música», *DL* (27.X.1928): 2; «Música», *DN* (06.XI.1928): 9; «Música», *DN* (26.XI.1928): 2.

continuava a ser dirigido ao mais selecto público da capital.⁹⁰ Pedro Blanch ainda dirigiu os dois primeiros concertos desta época de 1928/29,⁹¹ mas, poucos dias depois, em meados de Dezembro, a empresa vinha a público informar que, por motivos que lhe eram estranhos, se via obrigada a suspender provisoriamente a temporada, no sentido de proceder à modificação do plano previsto,⁹² e o facto é que, nos meses seguintes, não voltaria a haver notícias a este respeito. Tal resolução terá sido precipitada, decerto, por motivos financeiros: com efeito, a adesão do público, que já há dois anos se encontrava em refluxo, conhecia nesta temporada uma quebra expressiva, notada pela crítica.⁹³ A alteração do horário dos concertos parece ter contribuído para essa situação — a organização tentou justificar-se com a solicitação de muitos frequentadores, mas há indícios de que a opção não foi bem acolhida —,⁹⁴ e para além disso haveria que considerar ainda o apelo exercido pelo novo concorrente. O lançamento dessa nova iniciativa paralela parece ter tido consequências também, aliás, na própria Orquestra Sinfónica Portuguesa, que terá saído prejudicada com a debandada de vários dos seus membros habituais (o concertino era agora o jovem Paulo Manso).⁹⁵ Assim, tudo indica que, desta feita — e ao invés do que vimos suceder noutras ocasiões —, os promotores dos Concertos Blanch se terão revelado incapazes de resistir à emergência de um novo empreendimento. E para esse malogro não terá concorrido pouco a falta de empenho da empresa: mais tarde, numa visão retrospectiva, um cronista diria que, naquele momento, «muita falta fez o visconde de S. Luís de Braga!»⁹⁶

Porém, Pedro Blanch não estaria ainda convencido acerca da inviabilidade dos concertos que dirigira durante 17 épocas consecutivas. De facto, há indícios de que, no início da temporada seguinte, 1929/30, o maestro tentou mesmo relançar a actividade da Orquestra Sinfónica Portuguesa, agora em articulação com o empresário Luís Pereira, que se mantinha à frente do Teatro Politeama. Em finais de Outubro de 1929, a nova iniciativa procurava antecipar-se à concorrência, anunciando a reconstituição do agrupamento e abrindo a venda de assinaturas para uma nova temporada sinfónica, na qual se previa a participação de notáveis solistas e regentes estrangeiros.⁹⁷ Constatou que rapidamente a organização começou a receber pedidos de assinatura, e chegou até a ser confirmada a contratação do célebre pianista

⁹⁰ «Música», *DN* (09.XI.1928): 4; «Música», *DN* (11.XI.1928): 11.

⁹¹ Rui Coelho, «Música», *DN* (04.XII.1928): 7; João de Figueiredo, «Música», *DN* (11.XII.1928): 7.

⁹² [anúncio], *DN* (13.XII.1928): 3.

⁹³ A. P. S., «De música», *JC* (18.XII.1928): 2; L. C., «Música», *Voz* (11.XII.1928): 2.

⁹⁴ «Música», *DN* (28.XI.1928): 4; Francine Benoît, «Música», *DL* (07.XII.1928): 2.

⁹⁵ H. N., «Correio musical», *Séc* (03.XII.1928): 8; A. P. S., «De música», *JC* (11.XII.1928): 2.

⁹⁶ Gomes da Silva, «Panorama musical português XXXVI — Música sinfónica», *SN* 315 (08.IX.1932): 38.

⁹⁷ «Música», *DN* (21.X.1929): 9.

Emil Sauer para a realização de um recital e de um concerto na inauguração da nova série,⁹⁸ mas o empreendimento nunca seria levado a bom porto. No início da temporada subsequente, 1930/31, Blanch e a empresa do Politeama voltavam à carga. Todavia, tratava-se agora de uma tentativa de estabelecimento de uma temporada de ópera: foi anunciada a constituição de uma assim denominada Grande Companhia de Ópera Lírica, com um elenco integrado por muitos nomes italianos (e alguns portugueses), um coro misto de 30 elementos e uma orquestra de 40 instrumentistas, sob a regência do maestro espanhol, tendo a estreia sido apontada para meados de Dezembro, com o *Rigoletto*.⁹⁹ Este projecto, que já não continha qualquer referência à antiga Orquestra Sinfónica Portuguesa, também nunca seria concretizado. De qualquer modo, o seu carácter diferenciado — e o facto de assim ter sido concebido numa altura em que também os Concertos Fão tinham sido extintos — parece revelar que, para os seus promotores, seria nesta fase clara a percepção de que os concertos sinfónicos públicos já não conseguiam captar o mesmo volume de adesão de anos anteriores. Nenhum empreendimento passaria incólume, na verdade: as mudanças em curso na viragem para os anos 30 tinham consequências profundas na configuração do panorama sinfónico em Lisboa.

IV.3. Os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa no Tivoli

Em finais de Outubro de 1928, pela mesma altura em que as orquestras estabelecidas lançavam as suas habituais temporadas de concertos, a vida musical lisboeta via nascer um novo empreendimento sinfónico, que se apresentava sob a direcção de Pedro de Freitas Branco (1896-1963). O jovem maestro iniciara a sua formação musical ainda na infância, estudando, unicamente a título particular, violino, com Andrés Goñi e Francisco Benetó, bem como harmonia e contraponto, com Tomás Borba e Luís de Freitas Branco, seu irmão.¹⁰⁰ Há registo, no início da década de 10, da sua actuação como violinista e violetista integrado em grupos instrumentais, nomeadamente em audições da Sociedade de Música de Câmara, da orquestra da Academia de Amadores de Música (na fase em que era regida por Pedro Blanch),

⁹⁸ «Música», *DN* (27.X.1929): 13; «Música», *DN* (28.XI.1929): 9; «A Música», *DL* (26.XI.1929): 2.

⁹⁹ [anúncio], *DN* (10.XII.1930): 3; «Música», *DN* (10.XII.1930): 7.

¹⁰⁰ Sobre o percurso de Pedro de Freitas Branco, ver Adriana LATINO, «Branco, Pedro de Freitas», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 1, pp. 165-166; AAVV, «Pedro de Freitas Branco — *In Memoriam*», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, pp. 217-462; e ainda Miguel Sobral CID (coord.), *Memórias de um Gesto — Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Pedro de Freitas Branco*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

de discípulos de Benetó no Salão da Ilustração Portuguesa e ainda em “serões artísticos” promovidos por Alexandre Rey Colaço no Salão da Liga Naval, reunindo profissionais e amadores.¹⁰¹ Em 1915, num período em que a família se havia deslocado para a Madeira, há ainda registo da sua participação nos concertos “sinfónicos” que então eram organizados no Funchal por Manuel Ribeiro (chefe da banda de Infantaria 27), também estes juntando profissionais e amadores, contexto em que se apresentou integrado na orquestra, como violino solista (no concerto de Mendelssohn, entre outras peças) e como cantor.¹⁰² Dentro em breve, por sugestão do pai, o jovem Freitas Branco encetava estudos universitários em engenharia, no Instituto Superior Técnico, que terá abandonado ainda antes do final da década.¹⁰³ Passou depois por vários empregos,¹⁰⁴ mas sem nunca abandonar os seus interesses musicais: no início dos anos 20 colaborou pontualmente como crítico musical no *Diário de Notícias*, no *Diário de Lisboa* e n’*A Época*, e continuou a apresentar-se em eventos de amadores.¹⁰⁵ Uma vez tomada a decisão de se dedicar inteiramente à música, em meados da década instalou-se em Londres, onde chegou a actuar enquanto barítono na estreia da ópera cómica *The Good Old Days*, de Percy Fletcher (X.1925), e, por intermédio do exilado D. Manuel II, teve ensejo de conhecer o maestro Bruno Walter, que o terá encorajado a aprofundar o seu interesse pela direcção de orquestra. De regresso a Portugal, logo criou uma Companhia Portuguesa de Ópera Lírica, com sede no Teatro de São João do Porto, que aí se apresentou no final das épocas de 1925/26 e 1926/27,¹⁰⁶ mas não conseguiria sobreviver às dificuldades financeiras. Ainda em 1926/27, o maestro Freitas Branco teve oportunidade de se estreiar no Teatro de São Carlos, regendo, no âmbito da temporada lírica concebida pelo irmão Luís, várias récitas da *Tosca* (XII.1926), e sendo distinguido, pouco depois, com o convite para dirigir *Rosas de todo o ano*, do falecido Augusto Machado, na récita de gala de Ano Novo, com a assistência do Chefe do Estado, do governo e do corpo diplomático.¹⁰⁷ Entretanto, no início dessa mesma temporada, já tinha tido também ensejo de se estreiar à frente de uma orquestra num concerto

¹⁰¹ «Sociedade de Música de Câmara», *DN* (14.VI.1911): 3; «Concertos», *AM* 300 (15.VI.1911): 94-95; «Academia de Amadores de Música», *DN* (20.VI.1911): 3; «Academia de Amadores de Música», *DN* (19.II.1913): 4; «Concertos», *AM* 300 (15.VI.1911): 94-95; «Concerto Benetó», *DN* (06.VII.1912): 2; «Concertos», *AM* 326 (15.VII.1912): 120-121; «Concerto Benetó», *DN* (23.IV.1913): 5; «Concerto», *DN* (07.IV.1916): 2; «Serões artísticos», *DN* (14.IV.1913): 2; «Serões artísticos», *DN* (05.V.1913): 2.

¹⁰² «Noticiário», *AM* 392 (15.IV.1915): 64; «Audições musicais», *EM* 197 (16.II.1915): 50-51; «Correio das Províncias», *EM* 201 (16.III.1915): 91-92.

¹⁰³ «Perfil de um artista — Pedro de Freitas Branco entrevistado, há seis anos, por Igrejas Caeiro», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, p. 280.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 280.

¹⁰⁵ Em meados de 1924, p. ex., dirigiu uma orquestra de mais de 60 elementos, acompanhando as discípulas de canto de Angela Penchi. B. de A., «Música», *DL* (08.VII.1924): 2.

¹⁰⁶ H. N., «Correio musical», *Séc* (13.XII.1926): 6; M. L., «Último concerto Blanch», *JC* (23.III.1927): 2.

¹⁰⁷ «Vida artística», *DN* (22.XII.1926): 6; «Ano Novo», *DN* (01.I.1927): 3.

sinfónico público, pela mão dos promotores dos Concertos Blanch, e, como vimos, ao sucesso alcançado logo se seguiram os rumores acerca da possibilidade de vir em breve a encabeçar uma nova série de concertos.

De acordo com um testemunho, terá sido na sequência desse evento, no início de Dezembro de 1926, que um dos proprietários do novo Tivoli, Frederico de Lima Mayer, manifestou a Pedro de Freitas Branco o interesse na sua contratação tendo em vista a organização e direcção de temporadas sinfónicas naquele espaço, convite que terá sido aceite em princípio mas não no imediato, por causa de compromissos já agendados no campo lírico.¹⁰⁸ Anos mais tarde, o próprio maestro diria em entrevista, recordando o início da sua carreira, que, depois de ter recebido as palavras de apoio de Bruno Walter, «aquilo foi rápido, porque logo me vieram pedir, enfim, para eu fundar os Concertos Sinfónicos de Lisboa»,¹⁰⁹ reconhecendo ainda a relevância dessa oportunidade no seu percurso, «porque eu, até aí, ainda não tinha, não me encontrava, como lhe digo, com suficiente autoridade, com suficiente bagagem».¹¹⁰ De facto, quando a nova iniciativa avançou em finais de 1928, o jovem Freitas Branco não esteve só, e tudo indica que Luís Cardoso desempenhou um papel essencial no processo. Cardoso, que noutra ocasião vimos ser um entusiasta da música sinfónica desde a juventude (recorde-se o seu envolvimento nas aspirações sinfónicas da década de 1880), assumia, desde 1909/10, a função de secretário da empresa do então Teatro de D. Amélia, agora São Luís, e os observadores contemporâneos reconheciam a sua importância no funcionamento da instituição, nomeadamente na direcção da comunicação institucional (incluindo aquela relativa aos Concertos Blanch).¹¹¹ A sua figura gozava até de um certo prestígio entre o público, tanto que chegou a ter direito a uma “festa artística” anual integrada nas temporadas do teatro. Rezam as crónicas que essas festas «tinham no meio elegante da nossa capital um cunho de atracção e de bom tom, como nenhuma outras»,¹¹² e dos seus programas constavam números teatrais e musicais, nos quais amiúde tomavam parte figuras de referência no meio. Em 1923, por exemplo, o evento incluía um festival lírico dado pelos principais elementos da companhia de São Carlos, uma actuação a solo de Viana da Mota, bem como uma recriação de um serão musical do século XVIII, na qual os irmãos Freitas

¹⁰⁸ João Paes relata testemunho da tia e sogra Marie-Antoinette Levêque de Freitas Branco, esposa do maestro. Ver PAES, «O grande auditório Tivoli»..., pp. 196-198.

¹⁰⁹ «Perfil de um artista — Pedro de Freitas Branco entrevistado, há seis anos, por Igrejas Caeiro», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, p. 281.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 281.

¹¹¹ Gomes da Silva, «Panorama musical português XXXVI — Música sinfónica», *SN* 315 (08.IX.1932): 38.

¹¹² Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (11.II.1930): 2.

Branco tocaram, no cravo e na viola de amor, uma peça de João de Sousa Carvalho.¹¹³ O maestro voltaria a colaborar em 1926, no acompanhamento de canções e danças, e ainda em Março de 1928, ocasião em que dirigiu o Acto IV do *Otello* e a estreia nacional de *El amor brujo*.¹¹⁴ Seria esse, aliás, o último espectáculo em benefício de Cardoso no São Luís, uma vez que, com a transformação do teatro em cinema, o antigo secretário cessava funções¹¹⁵ e em breve vestia a pele de empresário de concertos: quando o novo empreendimento é anunciado em finais de 1928, é público, desde o início, que é ele que está à frente da entidade empresarial criada para a sua gestão.¹¹⁶ Mais do que isso, há indícios fortes do papel decisivo que Cardoso terá desempenhado no lançamento e organização da iniciativa: os textos publicitários referem-no amiúde como «o iniciador e administrador-gerente» destes concertos,¹¹⁷ e é significativo notar que, nessa condição, em todas as temporadas tenha tido direito também à sua “festa artística”, tal como sucedia com o regente. Nesse sentido, um cronista considerava, logo aquando da inauguração, que «é justo acentuar que estas tardes de boa Arte devemo-las sobretudo a Luís Cardoso»,¹¹⁸ e na antevisão de uma daquelas festas a publicidade fazia notar que «a ele se devem a iniciativa e a organização destes concertos, sendo um dever de todos prestar-lhe nesta tarde a melhor homenagem de gratidão».¹¹⁹ O próprio Freitas Branco encerrava uma entrevista ao *Diário de Lisboa*, em 1930, solicitando «que ao lado do meu nome venha o de Luís Cardoso, a quem o público deve muito da sua cultura musical».¹²⁰

O cinema Tivoli era o espaço que dava acolhimento ao novo empreendimento sinfónico. A sua inauguração era recente, mas datavam ainda de meados dos anos 10 as primeiras referências à possibilidade de Lisboa ver nascer uma nova sala de espectáculos em

¹¹³ Os instrumentos eram provenientes da colecção de Carvalho Monteiro. [anúncio], *DN* (23.II.1923): 2; «Música», *DN* (24.II.1923): 3. Já em 1924 destacava-se a colaboração de Lassalle, que então dirigia no São Luís, e em 1925 o evento incluía a despedida do Orfeão Donostiarra, pouco depois de ter feito sensação na apresentação da Nona. [anúncio], *DN* (27.III.1924): 2; «Pelos teatros», *DL* (24.III.1924): 4; [anúncio], *DN* (01.III.1925): 2; «Teatros, Música, Cinemas», *Séc* (23.II.1925): 3.

¹¹⁴ [anúncio], *DN* (19.III.1926): 2; [anúncio], *DN* (15.III.1928): 3; «Pelos teatros», *DL* (15.III.1928): 5; Luís de Freitas Branco, «A Música», *DL* (30.III.1928): 2. Poder-se-ia presumir que a possibilidade concedida a Pedro de Freitas Branco no âmbito dos Concertos Blanch, em 1926/27, teria sido proporcionada por essa proximidade com Cardoso e com o próprio Blanch. Acresce ainda o facto de João Ortigão Ramos, um dos proprietários do São Luís, ser um dos seus amigos mais próximos desde os tempos do Instituto Superior Técnico. Ramos testemunharia mais tarde que na altura da sua convivência estudantil, cerca de 1918, o jovem Freitas Branco «sonhava já com a conquista da glória nos grandes auditórios, a golpes de batuta, frente a uma centena de executantes». Ver «Testemunhos sobre Pedro de Freitas Branco», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, p. 281, pp. 337-338.

¹¹⁵ «Memórias — Evoca-se o antigo Teatro D. Amélia [...]», *DL* (18.IV.1928): 5.

¹¹⁶ «Música», *DN* (25.X.1928): 5; «Música», *DN* (10.XI.1928): 7; R. C., «Música», *DN* (05.I.1931): 3.

¹¹⁷ «Música — A festa de Luís Cardoso, no Sábado, no Tivoli», *DN* (20.II.1929): 4.

¹¹⁸ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (27.XI.1928): 2.

¹¹⁹ «Música — A festa de Luís Cardoso, no Sábado, no Tivoli», *DN* (02.II.1930): 11.

¹²⁰ «Um problema de arte», *DN* (24.X.1930): 5.

plena Avenida da Liberdade. De acordo com o plano de urbanização que o município implementava, a família Lima Mayer — uma das mais eminentes da alta burguesia lisboeta, com uma actividade diversificada no comércio, na indústria, nos seguros e na banca — via-se obrigada a construir nos terrenos que detinha naquela zona.¹²¹ Consta que a Câmara acolheu positivamente a proposta do ancião da família, Adolfo de Lima Mayer, no sentido de ali ser criado um novo salão para espectáculos públicos, e, de facto, há notícia de que, em finais de 1916, Frederico de Lima Mayer (1876-1944), um dos seus filhos, se deslocou a Paris para submeter à apreciação de um arquitecto francês o plano de uma grande sala próxima do modelo do Royal Albert Hall de Londres,¹²² mas a ideia não avançaria. Entretanto, nos terrenos dos jardins adjacentes ao palacete da família, tomados pelo empresário teatral Luís Galhardo, abria em meados de 1922 o espaço de diversões que ficaria conhecido como Parque Mayer.¹²³ E foi já em Novembro de 1924 que, do lado oposto, foi inaugurado o Tivoli, um projecto encomendado ao arquitecto Raul Lino pelo seu amigo Frederico de Lima Mayer, que, uma vez amadurecido o plano inicial, idealizara trazer para Lisboa o ainda desconhecido modelo do *picture palace*.¹²⁴ O espaço estava pensado especificamente para o cinema (contando, desde o início, com uma pequena orquestra de cordas regida por Nicolino Milano), bem como para funcionar enquanto ponto de encontro da sociedade, com as suas amplas áreas de convívio e o seu luxuoso salão de chá e de baile.¹²⁵ As descrições da época abriam o apetite para esse apelo de mundanidade, salientando as linhas imponentes, elegantes e refinadas do edifício, e para isso apontava também, desde logo, a própria designação adoptada: o termo “Tivoli” referia-se originalmente à localidade dos arredores de Roma onde o Imperador Adriano construiu, para si e para a sua corte, uma sumptuosa *villa* — a mesma localidade onde, séculos mais tarde, surgiu a célebre Villa d’Este —, e nos séculos XVIII e XIX vulgarizou-se o seu uso para baptizar grandes jardins concebidos para proporcionar um ambiente relaxante, surgindo, já na viragem para o século XX, associado à nova moda do *music hall* em várias cidades europeias.¹²⁶ Quando o nome aparece em Lisboa, portanto, há uma dimensão de descomprometimento e cosmopolitismo que lhe é inerente, como já sucedia, aliás, com o Passeio Público, demolido há algumas décadas para dar lugar ao grande

¹²¹ Ver Flávio TIRONE, «A arquitectura ao serviço da cultura», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 38-47; «A família Lima Mayer e o Tivoli», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 48-54.

¹²² «Um novo teatro», *DN* (22.XII.1916): 2.

¹²³ «Lisboa moderna — O Avenida Parque», *DN* (28.XII.1921): 1.

¹²⁴ Ver TIRONE, «A arquitectura ao serviço da cultura»..., pp. 38-47.

¹²⁵ Ver «There’s no business like show business...», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 22-27.

¹²⁶ Ver «Os vários Tivoli e a origem do nome», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 19-20.

boulevard em que o novo edifício se encontrava.¹²⁷ A construção de um “cinema de estreia” neste local não deixava de constituir uma aposta arriscada, dado o seu afastamento do eixo Chiado–Baixa, que mantinha intacta a sua primazia enquanto centro do entretenimento da burguesia — foi ainda aí que, na viragem para os anos 20, se instalaram clubes nocturnos de elite como o Ritz, o Bristol ou o Monumental —, mas o facto é que o novo espaço cedo se afirmou como referência de bom gosto e qualidade, exercendo um apelo fortíssimo sobre os comportamentos de *distinção* de um certo público, e assim seria durante as várias décadas em que a instituição continuou a actuar enquanto um importante dinamizador cultural da cidade.¹²⁸

A actividade desenvolvida pelo Tivoli era o espelho de um desejo de aproximação às práticas dos grandes centros culturais europeus, e os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa — assim se designava a nova iniciativa¹²⁹ — não seriam excepção. A temporada foi concebida numa assinatura de 15 concertos (tal como sucedera com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, na sua fase mais pujante), e exceptuando as “festas artísticas” dedicadas ao regente e ao empresário raros foram os que ocorreram fora desse conjunto. Na época inaugural e nas subsequentes, em que o princípio se manteve, os concertos decorreram com regularidade semanal, às 16h30 ou 16h45 de Sábado, na sala principal daquele cinema, à qual a entidade promotora tinha acesso mediante acordo com a empresa proprietária (havia lugar ao pagamento de uma renda).¹³⁰ E foi significativo o investimento em comunicação no sentido de promover a visibilidade pública do empreendimento, com uma difusão quase diária, nos principais jornais, de textos publicitários e anúncios — adoptando um modelo gráfico em tudo idêntico, diga-se, àquele praticado há anos pelos Concertos Blanch —, que favoreceu a exposição mediática do maestro Freitas Branco e do agora empresário Cardoso.¹³¹ A organização contava ainda com a colaboração empenhada de Luís Reis Santos, responsável

¹²⁷ Ver Paula Gomes MAGALHÃES, *Belle Époque — A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014, pp. 31-45; Magda PINHEIRO, *Biografia de Lisboa*, 4.^a edição, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015 [2011], pp. 249-259.

¹²⁸ Ver BAPTISTA, «Cinemas de estreia»..., pp. 29-56; José Sarmento de MATOS, «O Tivoli e a Avenida», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli*..., pp. 34-37; Paulo GUINOTE, «Vida boémia, vida elegante: à conquista da noite», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 343-368.

¹²⁹ «Os concertos», *DL* (22.XI.1928): 2. A designação constava também nos programas de sala.

¹³⁰ «Música», *DN* (25.X.1928): 5; [anúncio], *DN* (06.XI.1928): 3; «Música», *DN* (10.XI.1928): 7. Nas três primeiras temporadas, o valor do aluguer foi de 34.500\$00, 41.400\$00 e 42.500\$00. Os orçamentos encontram-se transcritos em SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., Anexo B, pp. 13-18.

¹³¹ Nas três primeiras temporadas, o montante destinado a comunicação foi de 16.338\$35, 16.000\$00 e 16.848\$00, correspondendo a 8,4%, 4,9% e 4,9% do total das despesas. Ver *ibid.*, pp. 13-18.

pela redacção dos textos dos programas de sala.¹³² Desde o início, numa clara tentativa de legitimar a sua posição no meio musical, os promotores assumiam como objectivo «revelar condignamente» um repertório bastante alargado (do século XVIII à actualidade, incluindo a música de compositores portugueses), propondo-se apresentar ao público uma programação que, segundo garantiam, obedecia a «um plano completamente novo e diverso do apresentado até hoje pelas orquestras sinfónicas», sem esquecer ainda a participação de maestros e solistas de nomeada.¹³³ E a concepção da programação, que será aprofundada em momento próprio, passaria de facto tanto por um repertório vasto, em que se destacavam as inúmeras primeiras audições (sobretudo no campo da nova música), como por um verdadeiro desfile de notáveis concertistas e directores de orquestra estrangeiros (contando-se aqui Alexander Glazunov, Oskar Fried, Vladimir Golschmann, Franz von Hoesslin e Enrique Arbós). A organização designava o agrupamento como “Orquestra dos Concertos Sinfónicos de Lisboa”, e o efectivo orquestral era integrado por 86 elementos, podendo ser alargado até aos 105 de acordo com o repertório.¹³⁴ À sua constituição presidira o desígnio de alcançar um patamar qualitativo superior, e com efeito, trabalhando num horário diferente, os promotores conseguiam juntar os melhores instrumentistas das duas orquestras estabelecidas, nos sopros e nas cordas — o lugar de concertino era desempenhado por Benetó —,¹³⁵ mas há indícios de que, apesar de tudo, o agrupamento e as suas execuções continuavam a padecer dos problemas habituais.¹³⁶ Numa intenção declarada de «contribuir poderosamente para elevar o gosto musical e estético da sociedade portuguesa»,¹³⁷ com tudo o que isso acarretaria, a organização alimentava, de facto, um projecto ambicioso, e aquela ênfase na “novidade” — outra questão é, como se constatará, o que havia aqui de realmente novo — permearia, até ao fim, a estratégia publicitária adoptada, no apelo que continuava a ser dirigido em particular às elites sociais.

Ainda este novo empreendimento não tinha lançado raízes e já Pedro de Freitas Branco tinha ensejo de encetar a sua carreira internacional como director de orquestra. Entre Maio de 1929 e Junho de 1930 decorreu a Exposição Ibero-Americana de Sevilha, grande certame internacional que não deixou de conceder um espaço importante a variadas manifestações

¹³² O futuro historiador de arte manteve-se próximo de Pedro de Freitas Branco após a colaboração entre ambos num evento de homenagem a Debussy, que teve lugar no Teatro da Trindade em Julho de 1928, e que incluiu uma polémica versão coreografada do *Prélude à “L’Après-midi d’un faune”*. Sobre o seu testemunho, *a posteriori*, acerca dos concertos no Tivoli, ver *ibid.*, pp. 142-143 e 149-150.

¹³³ «Música», *DN* (25.X.1928): 5.

¹³⁴ «Música», *DN* (25.X.1928): 5.

¹³⁵ «Música», *DN* (10.XI.1928): 7; «Música», *DN* (13.XI.1928): 7; «Os concertos», *DL* (22.XI.1928): 2; Rui Coelho, «Música», *DN* (26.XI.1928): 2.

¹³⁶ R. C., «Música», *DN* (06.I.1929): 9; L. C., «Música», *Voz* (19.XI.1929): 3; A. P. S., «De música», *JC* (02.II.1930): 2; A. P. S., «De música», *JC* (09.XII.1930): 2.

¹³⁷ «Os novos concertos sinfónicos no Tivoli, amanhã», *Séc* (23.XI.1928): 3.

musicais.¹³⁸ Em Setembro de 1929, no quadro da Semana de Portugal — cuja representação musical foi concebida por Francisco de Lacerda, por incumbência do governo —, coube ao jovem maestro a direcção de dois concertos sinfónicos preenchidos com música portuguesa e espanhola, contando com uma orquestra integrada pelos melhores músicos portugueses (e ainda com a organização de Luís Cardoso).¹³⁹ E parece ter sido na sequência do sucesso então alcançado que Freitas Branco foi distinguido com o convite para visitar o Salon International de la Symphonie, em Paris — onde pouco depois se encontrou com figuras como Leopold Stokowski, Rhené Baton, Emil Cooper e Tullio Serafin —, tendo sido também contratado para dirigir dois concertos da Orquestra Filarmónica de Bilbau, que tiveram lugar ainda em Dezembro desse ano.¹⁴⁰ Novas oportunidades iriam suceder-se em breve, e no início da temporada 1930/31 era dada como confirmada a sua contratação para a regência de mais alguns concertos em Bilbau, bem como em Paris e Liège.¹⁴¹ Logo em meados dessa época, em Janeiro de 1931, pela mesma altura em que a recente projecção internacional dos seus méritos lhe valia a condecoração com o Hábito de S. Tiago (a cerimónia no palco do Tivoli incluiu discurso de Cardoso), Freitas Branco dirigia dois concertos sinfónicos naquela cidade espanhola, onde regressaria, no início da temporada seguinte, para mais quatro concertos (em Novembro e Dezembro de 1931).¹⁴² E pouco depois, em meados de Janeiro de 1932, apresentava-se em Paris, à frente da Orquestra Lamoureux, num Festival Ravel. O evento, para o qual tinha sido indicado pelo próprio compositor, incluiu a estreia absoluta do Concerto em Sol (dirigido pelo autor, com Marguerite Long ao piano) e seria repetido dias depois em Liège.¹⁴³ Com o retumbante êxito alcançado, em Março, após o encerramento da temporada sinfónica em Lisboa, Freitas Branco retornava a Paris para dirigir dois concertos no âmbito dos Concertos Colonne (com Robert Casadesus ao piano), e o mesmo voltaria a suceder na época seguinte, 1932/33, participando agora nos Concertos Padeloup, entre

¹³⁸ Ver Olimpia García LÓPEZ, «Los conciertos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa», in Amparo Graciani García & Mónica Barrientos-Bueno (coord.), *Imagen, escenografía y espectáculo en la exposición iberoamericana*, vol. I, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 155-181.

¹³⁹ Francine Benoît, «Exposição de Sevilha», *DL* (01.X.1929): 4; «O maestro Lacerda e a sua acção na Semana de Portugal», *DL* (21.X.1929): 5. Há notícia de que no ano seguinte, em Outubro de 1930, Portugal estaria também representado, com música de Viana da Mota, nos Festivais Sinfónicos Ibero-Americanos de Barcelona. Ver Rui Coelho, «Comentários à vida musical portuguesa», *DN* (29.X.1930): 11.

¹⁴⁰ «A próxima temporada», *DL* (07.XI.1929): 2; [noticiário], *DL* (27.I.1930): 1.

¹⁴¹ Luís Reis Santos, «Música», *DN* (05.XI.1930): 7; «Um problema de arte», *DN* (24.X.1930): 5.

¹⁴² H. N., «Correio musical», *Séc* (04.I.1931): 7; L. C., «Música», *Voz* (05.I.1931): 2. Ver João PAES, «Resenha cronológica da carreira de Pedro de Freitas Branco», in AAVV, «Pedro de Freitas Branco — In Memoriam», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, p. 395.

¹⁴³ H. N., «Correio musical», *Séc* (04.I.1931): 7; «Música», *DN* (26.I.1932): 4; «A Música — O que disse a crítica francesa do maestro Freitas Branco», *DL* (28.I.1932): 2. Ver PAES, *op. cit.*, p. 396.

outros.¹⁴⁴ Era o início de uma carreira internacional que no seu tempo seria amplamente reconhecida pelos pares.

Enquanto nesse plano a sua afirmação não se detinha, a situação dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa deteriorava-se rapidamente.¹⁴⁵ Tudo leva a crer que o início tenha sido auspicioso. Segundo divulgava a organização, nas duas primeiras temporadas a assinatura foi muito procurada pelas famílias da alta sociedade — também a crítica notou com frequência o carácter selecto da assistência que enchia o salão do Tivoli —,¹⁴⁶ e a documentação financeira remanescente revela até um crescimento significativo da adesão do público na segunda época: as receitas com assinaturas e bilheteira — as únicas fontes de rendimento — aumentaram, respectivamente, de 43.375\$00 para 65.686\$00, e de 145.763\$00 para 186.815\$00, o que se traduziu num notório incremento da receita em Lisboa (de 189.138\$00 para 252.501\$00), e ainda, subtraídas as despesas, em saldos claramente positivos (7.011\$91 e 13.376\$18).¹⁴⁷ Contudo, esse processo de florescimento não teria continuidade, e na terceira temporada verificou-se uma súbita e completa inversão da situação financeira do empreendimento, com a obtenção de um saldo negativo na ordem dos -86.915\$35. Tal resultado foi determinado, em parte, por uma significativa quebra nas receitas com assinaturas e bilheteira, tendo estas recuado, respectivamente, de 65.686\$00 para 59.192\$00 e de 186.815\$00 para 154.200\$00 (a receita total em Lisboa recuava, assim, de 252.501\$00 para 213.392\$00). Mas esta diminuição da adesão do público não foi o único factor — nem talvez o principal — a ditar o fracasso da operação financeira. O montante obtido foi, ainda assim, superior ao da época inaugural, e haveria que considerar também o aumento desproporcionado da despesa nesta terceira temporada, ocasionado por uma insistência em opções estratégicas arriscadas.¹⁴⁸ O espaço dado a celebridades — uma das linhas centrais da programação — tinha implicado, já na segunda temporada, um aumento dos gastos em salários de 7.450\$00 para 16.000\$00, no caso dos portugueses, e de 10.966\$65 para 29.135\$00, no caso dos estrangeiros. Mas se então a despesa foi amplamente coberta pela receita, o mesmo não sucedeu na terceira temporada, em que, mesmo com a redução dos rendimentos, os gastos em contratos com maestros e solistas aumentaram ainda mais, para 28.580\$00, no caso dos portugueses, e para 52.200\$00, no caso dos estrangeiros. Para além disso, a deslocação da orquestra ao Porto no final de

¹⁴⁴ «Música — O maestro Pedro de Freitas Branco, em Paris», *DN* (26.III.1932): 6; Conde de Boisrouvray, «Um português em Paris», *DL* (28.III.1932): 2. Ver PAES, *op. cit.*, p. 396.

¹⁴⁵ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 145-146.

¹⁴⁶ «Música», *DN* (27.X.1928): 6; «Música», *DN* (30.X.1928): 5; «Música», *DN* (09.XI.1928): 4; «Música», *DN* (01.XI.1929): 11.

¹⁴⁷ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., Anexo B, pp. 13-15.

¹⁴⁸ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 145-146.

1930/31 contribuiu igualmente para o saldo negativo. Com efeito, se em 1928/29 e 1929/30 os concertos realizados na capital do Norte tinham sido financeiramente bem-sucedidos (com lucros de 3.645\$40 e 4.290\$94), na nova tentativa a desmobilização do público teve implicações num prejuízo de 15.926\$55. O desastre financeiro então vivido terá levado a uma certa retracção na temporada 1931/32, lançada mais tarde que o habitual e com uma assinatura que recuava para 12 concertos,¹⁴⁹ mas os promotores não vacilavam muito mais nas suas opções, e a nova época voltava a apresentar várias celebridades, abrindo mesmo com dois concertos da Orquestra Filarmónica de Madrid, sob a regência de Pérez Casas. Em finais de Janeiro de 1932, numa altura em que as contas envolveriam já um défice de 53.650\$00, Pedro de Freitas Branco e Luís Cardoso requeriam ao Ministério da Instrução uma subvenção de 90.000\$00 para a Empresa dos Concertos Sinfónicos de Lisboa.¹⁵⁰ O auxílio estatal nunca chegaria, e o facto é que o empreendimento não sobreviveria a esta quarta temporada.

O afastamento do público, que não deixou de ter implicações na viabilidade dos concertos sinfónicos do Tivoli, era, de facto, um problema real, já antes sentido por outras iniciativas. Neste caso, os primeiros indícios de uma certa irregularidade na assistência surgiram ainda em 1929/30,¹⁵¹ mas foi em 1930/31 que a questão assumiu maior monta (as observações da crítica corroboram a documentação financeira): logo na inauguração dessa terceira época, um cronista notava que a assistência era «inferior em número à dos anos anteriores»,¹⁵² considerando que «não é grato sintoma o facto que se está verificando de falta de público nos nossos concertos sinfónicos»,¹⁵³ e durante a temporada suceder-se-iam apontamentos do mesmo teor.¹⁵⁴ No início de 1931/32, Alfredo Pinto (Sacavém) assinalava de novo o problema,¹⁵⁵ e perto do final da temporada afirmava que esta tinha sido conduzida «com imensas dificuldades, porque o público não tem sabido acompanhar tais esforços».¹⁵⁶ Alguns observadores coevos justificavam a inconstância dos frequentadores com as condições atmosféricas e certas características da programação. Em 1930/31, por exemplo, um cronista notava que «a chuva invernosa [...] tirou bastante público à tarde sinfónica deste salão».¹⁵⁷ São várias as ocasiões, nas épocas de 1930/31 e 1931/32, em que a crítica nota o maior

¹⁴⁹ [anúncio], *DN* (18.XI.1931): 3.

¹⁵⁰ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 145-149.

¹⁵¹ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (07.I.1930): 2; A. P. S., «De música», *JC* (02.II.1930): 2.

¹⁵² A. P., «Correio musical», *Séc* (23.XI.1930): 15.

¹⁵³ *Ibid.*: 15.

¹⁵⁴ A. P. S., «De música», *JC* (11.XI.1930): 2; A. P. S., «De música», *JC* (13.I.1931): 2; A. P. S., «De música», *JC* (03.III.1931): 2; A. P. S., «De música», *JC* (11.III.1931): 2.

¹⁵⁵ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música — A crise de bom gosto», *JC* (15.XII.1931): 2.

¹⁵⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música — No Tivoli», *JC* (08.III.1932): 2.

¹⁵⁷ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música — No Tivoli», *JC* (09.XII.1930): 2.

desinteresse do público nos concertos que não colocavam celebridades em cartaz¹⁵⁸ — essa era uma das linhas de força da estratégia de programação, mas revelou ter efeitos contraproducentes na vertente financeira. E cedo surgiram indícios de resistência, da parte do público, relativamente a algum repertório. A “primeira audição” era outro traço essencial da estratégia de programação — e, em si, nada tinha de novo —, mas a intensidade com que foi colocado em prática não foi isenta de reparos: logo no início da primeira temporada, Rui Coelho questionava o motivo da inclusão de tantas estreias no programa (eram quatro), pelo seu efeito desorientador,¹⁵⁹ estimando, noutro momento, os prejuízos que a empresa estaria a colher da incompreensão do público, nomeadamente devido à insistência de Freitas Branco no repertório modernista.¹⁶⁰ Mas, mais do que isso, a retracção dos frequentadores dos concertos sinfónicos, que em anos recentes vinha sendo cada vez mais notória e em 1930/31 se tornava mais acentuada, decorreria igualmente, de alguma forma, do impacto local da Grande Depressão que se seguiu à crise de 1929, com os seus efeitos devastadores nas economias e nas sociedades, se bem que, no caso português, tudo aponta para que os danos tenham sido relativamente atenuados.¹⁶¹ E também este aspecto é reconhecido, aliás, pelos cronistas da época. Perto do final da temporada 1930/31, Francine Benoît constata «a dificuldade que existe hoje em manter grupos grandes nos centros como o nosso pouco bafejados pelas facilidades monetárias»,¹⁶² e no início de 1931/32 a sua pena ressaltava a dificuldade do desafio que os concertos do Tivoli enfrentavam «neste momento em que a crise mundial se desencadeou em guerra sem mercê». ¹⁶³ Por seu turno, Alfredo Pinto (Sacavém) notava, pela mesma altura, «a falta de dinheiro do tempo presente»; ¹⁶⁴ porém, não julgava que fosse essa a principal causa da desmobilização do público, o que atribuía antes à sua preferência por outro tipo de espectáculos, como a revista e o cinema.

Como foi referido noutra oportunidade, o renovado fascínio do público pelo cinema foi, justamente, um dos factores responsáveis pelo seu gradual afastamento dos mundos do concerto sinfónico e do teatro na segunda metade da década de 20. No início dos anos 30, a tendência ganharia ainda mais ímpeto com o advento do cinema sonoro, uma novidade

¹⁵⁸ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (07.I.1930): 2; A. P. S., «De música», *JC* (18.II.1930): 2; H. N., «Correio musical», *Séc* (31.I.1932): 9.

¹⁵⁹ Rui Coelho, «Música», *DN* (09.XII.1928): 11.

¹⁶⁰ Rui Coelho, «Música», *Diário de Notícias* (15.XI.1930): 7.

¹⁶¹ Ver JAMES, «Economy»..., pp. 61-68; e José Luís CARDOSO, «O processo económico», in José Luís Cardoso (coord.), *Olhando para dentro — 1930-1960*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], vol. 4, Lisboa: Objectiva, 2015, pp. 112-115.

¹⁶² Francine Benoît, «A Música», *DL* (10.III.1931): 3.

¹⁶³ Francine Benoît, «A Música», *DL* (10.XII.1931): 2.

¹⁶⁴ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música — A crise de bom gosto», *JC* (15.XII.1931): 2.

protagonizada em Lisboa pelo Royal Cine, com a projecção, a 5 de Abril de 1930, de *Sombras brancas nos mares do Sul*, de W. S. Van Dyke, e rapidamente abraçada por outras salas.¹⁶⁵ A propósito do impacto das novas tecnologias de reprodução sonora nos consumos culturais da elite urbana, é imprescindível referir também a expansão que a fonografia e a radiofonia conheciam por esta altura. Quanto à fonografia, o fenómeno começou a florescer em Lisboa ainda nos primeiros anos do século XX, mas foi na viragem para a década de 30 que adquiriu nova importância.¹⁶⁶ O ano de 1926 marcou um ponto de viragem na actividade da indústria fonográfica a nível global: transformações tecnológicas recentes (a invenção da gravação eléctrica) tiveram consequências no aperfeiçoamento da qualidade sonora das gravações — tornando possível, nomeadamente, registar e ouvir grandes orquestras com notável limpidez —, e, para além disso, as *majors* de então investiram fortemente, nos anos 20 e 30, no desenvolvimento de mercados locais. Foi sob esse impulso que o mercado da fonografia se consolidou — eram várias as lojas concentradas no eixo Chiado–Baixa — e que a música gravada — em particular os discos de música erudita, que começavam a ser recenseados na imprensa — foi promovida enquanto signo de *distinção*, perdendo cada vez mais o estatuto subalterno em relação aos espectáculos ao vivo. Quanto à radiofonia, após as experiências que vinham ocorrendo desde 1914, foi igualmente no final dos anos 20 que, com os progressos tecnológicos entretanto ocorridos (a redução de ruídos e a introdução do altifalante), o aparelho de rádio conquistou o seu lugar nos lares da burguesia e a audição radiofónica se afirmou como prática socializante.¹⁶⁷ Os programas oferecidos por emissores nacionais incluíam música gravada, bem como a transmissão de pequenos concertos, e as famílias mais afortunadas, detentoras de um receptor de maior qualidade, podiam até captar as emissões oriundas de vários pontos da Europa. A partir de 1924, a imprensa generalista e especializada anunciava com frequência a programação de vários desses emissores nacionais e estrangeiros, na qual a música sinfónica ocupava uma parte significativa. Nem todos acolhiam de bom grado, não obstante, a introdução dessas novas tecnologias nos espaços domésticos e de lazer. De facto, as mudanças em curso tinham um impacto profundo na condição dos músicos, com a desagregação da rede de agrupamentos que há muito era um elemento essencial da sua subsistência, e são vários os exemplos, na imprensa da época, do

¹⁶⁵ Ver Manuel Deniz SILVA, Rui Vieira NERY & Hugo SILVA, «Música e cinema», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 3, pp. 842-843.

¹⁶⁶ Ver Leonor LOSA, *Machinas fallantes — A música gravada em Portugal no início do século XX*, Lisboa: Tinta-da-China, 2013, pp. 157-183; *id.*, «Indústria fonográfica», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, pp. 633-636.

¹⁶⁷ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*...», pp. 331-336; *id.*, «Rádio», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 4, pp. 1080-1081.

quão a classe musical se opunha à proliferação da chamada “música mecânica”.¹⁶⁸ Em face desse imparável movimento de adesão do público às novas solicitações, os próprios empresários teatrais, cujo papel tinha sido fundamental na sustentação da vida sinfónica durante o vinténio anterior, tinham saído de cena, não encontrando nos concertos públicos a mesma possibilidade de retorno financeiro de outros tempos. Em 1932, uma vez terminada a quarta temporada sinfónica do Tivoli, e não se divisando a continuidade da iniciativa, um cronista considerava que «é possível que, se houvesse um empresário que teimasse, ainda venceria, mas o visconde de S. Luís de Braga morreu há muito e dos que vivem hoje, nenhum se mostra disposto a seguir-lhe as pisadas».¹⁶⁹

O requerimento enviado pelos promotores do empreendimento ao Ministro da Instrução, solicitando uma subvenção para a Empresa dos Concertos Sinfónicos de Lisboa numa altura em que, ainda antes de encerrada essa temporada 1931/32, seria já inevitável novo défice avultado, alertava para a situação delicada que o meio musical vivia e apelava à intervenção directa do governo.¹⁷⁰ Pedro de Freitas Branco e Luís Cardoso mostravam-se certos de que, tal como já tinha sucedido com outras orquestras em Lisboa e Porto, também a sua iniciativa seria, a curto prazo, obrigada a cessar actividade por dificuldades financeiras, o que ameaçava abalar mais ainda a classe dos músicos, e consideravam ser este quadro inultrapassável sem o apoio do Estado, apontando, nesse sentido, para além da função cultural, a importante função propagandística e prestigiante que a música poderia assumir para a ditadura. Tudo indica que o ministro Gustavo Cordeiro Ramos acolheu favoravelmente o pedido, dado que chegou a preparar um decreto que concedia apoio monetário aos concertos do Tivoli. Mas isso nunca viria a acontecer, devido, presumivelmente, à problemática situação económica e social que o país vivia no início dos anos 30, assistindo aos efeitos da crise de 1929 e a um reacendimento da agitação reviralhista,¹⁷¹ sendo possível que, nesse contexto, Salazar tenha feito uso do seu direito de veto — prerrogativa com que em 1928 tinha assumido a pasta das Finanças — para inviabilizar esta despesa extraordinária (entre os seus documentos consta uma cópia do decreto projectado). Para além do mais, não deixava de estar latente também uma dimensão politico-ideológica fundamental. A partir de Janeiro de 1930, uma vez conquistada a hegemonia ao sector liberal conservador no seio da agora denominada “Ditadura Nacional”, a corrente salazarista avançava com redobrada energia no sentido da

¹⁶⁸ A. de Albuquerque, «Cinema — A música mecânica», *DL* (29.X.1930): 3; «A Música Mecânica», *EM* 614 (15.I.1929): 2; «Renovação musical», *AM* 19 (10.VII.1931): 1.

¹⁶⁹ Gomes da Silva, «Panorama musical português XXXVI — Música sinfónica», *SN* 315 (08.IX.1932): 38.

¹⁷⁰ Documento transcrito e analisado em SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 145-150.

¹⁷¹ Ver ROSAS, *O Estado Novo*..., pp. 177-187 e 233-236.

implantação de um novo regime assumidamente autoritário, nacionalista, imperialista, corporativo, anti-liberal, anti-parlamentar e anti-democrático, rejeitando, deste modo, o ideário, o sistema e as instituições associadas à I República.¹⁷² Em 1931, com a violenta repressão das últimas insurreições reviralthistas, a ditadura endurecia mais ainda as suas posições, e o projecto político salazarista, que nestes anos conhecia uma definição das suas linhas programáticas essenciais, saía inequivocamente reforçado: estava aberto o caminho para a nomeação de Salazar para a presidência do Ministério, em Julho de 1932, e para a institucionalização de uma nova ordem politico-constitucional. A impassibilidade perante a condição dos concertos do Tivoli deve também ser entendida no quadro da referida hostilidade relativamente à herança da I República, porquanto o ritual do concerto sinfónico público — embora o fenómeno tenha servido igualmente os propósitos da oposição ao regime e o requerimento levado ao ministro apontasse já noutra direcção — florescera em boa medida sustentado por uma forte adesão das camadas burguesas e associado a um tipo de vivência democrática e descristianizada totalmente alinhado com a ordem republicana que agora se enjeitava. O mesmo processo de retracção da sociedade civil estava patente, aliás, e desde o 28 de Maio, no movimento associativo e nas práticas culturais a ele adstritas. Nesta fase, a questão cultural não constituía de todo uma prioridade, e só depois de aprovada a Constituição de 1933 o Poder começaria a actuar neste campo.

Na viragem para os anos 30, algumas outras iniciativas orquestrais surgiram ainda tentando opor-se ao rumo da situação. Em meados da temporada 1927/28 foi anunciada a constituição de uma Orquestra Feminina de Lisboa, que seria dirigida pelo jovem violinista e compositor Alberto João Fernandes.¹⁷³ O projecto não parece ter ido avante, mas no final dessa mesma temporada há notícia de que um agrupamento análogo actuou no São Luís, na “festa artística” de Luís Cardoso, sob a regência de Francine Benoît.¹⁷⁴ E foi já no final da temporada seguinte, 1928/29, que Júlio Cardona impulsionou a formação da Orquestra Feminina Portuguesa, com um efectivo de 40 elementos que reunia as melhores instrumentistas da capital, realizando três concertos no Teatro da Trindade.¹⁷⁵ Em finais de 1929 debatia-se na imprensa uma proposta de criação de uma orquestra sinfónica municipal, que não passaria do papel,¹⁷⁶ e em finais de 1930, numa fase em que estaria já confirmada a

¹⁷² Ver *Ibid.*, pp. 183-187, 197-215 e 236-237.

¹⁷³ «Música», *DN* (27.XII.1927): 5; «Correio musical», *Séc* (09.I.1928): 3.

¹⁷⁴ «Música», *DN* (02.III.1928): 4; [anúncio], *DN* (15.III.1928): 3.

¹⁷⁵ «Música», *DN* (28.II.1929): 6; «Música», *DN* (02.III.1929): 4; «Orquestra Feminina Portuguesa», *DN* (03.III.1929): 9; «A Música», *DL* (01.III.1929): 4.

¹⁷⁶ Um leitor, «A música», *DL* (03.X.1929): 2; Henrique Valentim Gonçalves, «Um alvitre», *DL* (12.X.1929): 5; Aníbal Freitas, «A música», *DL* (23.X.1929): 9; Rui Coelho, «Problemas de cultura», *DN* (23.XII.1929): 9.

dissolução da orquestra que vinha actuando no Teatro do Ginásio, a Associação de Classe dos Músicos Portugueses entregava ao governo um abaixo-assinado, elencando vários pedidos relativos aos direitos dos músicos e solicitando ainda a concessão do Teatro de São Carlos para acolher a actividade da nova orquestra sinfónica que pretendia organizar.¹⁷⁷ O documento foi entregue ao próprio Presidente do Ministério, o general Domingos de Oliveira, que terá manifestado a intenção de estudar o assunto com outros membros do executivo,¹⁷⁸ mas a ideia não parece ter tido sequência. No início da temporada 1930/31, contratada pela empresa de Ricardo Covões, a Orquestra Filarmónica de Madrid realizava dois concertos no Coliseu dos Recreios sob a direcção de Perez Casas, destacando-se como solista o pianista Claudio Arrau,¹⁷⁹ e pouco depois o jovem violinista Henrique Capelo, regressado a Portugal após vários anos de estudo em França, anunciava o lançamento de um nova iniciativa orquestral, que aparentemente até entrou em ensaios, prevendo a sua estreia em Janeiro de 1931, mas não parece ter sido concretizada.¹⁸⁰ Já no início da época de 1931/32, há notícia de que um grupo de músicos tentava reerguer a Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos: constou que a orquestra já se encontrava formada, reunindo alguns dos melhores músicos portugueses, com a intenção de realizar uma série de concertos em São Carlos, nas *matinées* de Domingo, sob a direcção do maestro Artur Fão, mas o plano nunca avançaria, e o mais que se alcançou foi um concerto em benefício dos tuberculosos da Armada.¹⁸¹ Em Janeiro de 1933 a Filarmónica de Madrid apresentava-se de novo no Coliseu, com quatro concertos dirigidos por Pérez Casas,¹⁸² e pouco depois era a Academia de Amadores de Música, cuja classe de orquestra vinha realizando concertos pontuais pelo menos desde o ano lectivo 1929/30, a promover uma curta série de “concertos clássicos” em São Carlos, com Pedro Blanch à frente de um agrupamento de 50 elementos, reforçado com músicos profissionais.¹⁸³ Pela mesma altura, ainda em Janeiro de 1933, um núcleo de músicos tentava novamente lançar um empreendimento sinfónico independente, anunciando uma série de seis concertos de assinatura, em São Carlos, com uma orquestra de 80 elementos que se apresentaria sob a direcção de Venceslau Pinto e Joaquim Fernandes Fão.¹⁸⁴ Estes concertos estavam previstos

¹⁷⁷ «Músicos Portugueses», *DN* (07.XI.1930): 4.

¹⁷⁸ *Ibid.*: 4.

¹⁷⁹ «No Coliseu», *DL* (26.XI.1930): 3; Francine Benoît, «Música no Coliseu», *DL* (06.XII.1930): 2.

¹⁸⁰ «Música», *DN* (12.XII.1930): 7; «Música», *DN* (08.I.1931): 4.

¹⁸¹ «Música», *DM* (04.XI.1931): 8; «Música», *DM* (15.XI.1931): 16; «Música», *DN* (31.XII.1931): 7.

¹⁸² «Música», *DN* (01.I.1933): 5; «Música», *DN* (06.I.1933): 4. Ver Anexo L, pp. 234-235.

¹⁸³ «Música», *DN* (30.XI.1929): 11; «Música», *DN* (22.III.1930): 6; R. C., «Música», *DN* (24.III.1930): 7; «Academia de Amadores de Música», *DN* (28.III.1931): 7; «Música», *DN* (22.I.1933): 4; «Música», *DN* (03.II.1933): 4; «Música», *DN* (08.III.1933): 6; «Música», *DN* (22.IV.1933): 6.

¹⁸⁴ [anúncio], *DN* (05.I.1933): 3; «Música», *DN* (05.I.1933): 4. Ver programas no Anexo J, p. 208.

para as noites de 4.^a-feira e Sábado — já não para a *matinée* dominical, definitivamente perdida —, mas nem assim conseguiram captar a adesão do público, e a iniciativa era suspensa logo após o concerto inaugural.¹⁸⁵

Numa fase em que as condições da vida musical lisboeta não eram de molde a que qualquer daquelas iniciativas pudesse vingar, continuava a destacar-se o voluntarismo de Rui Coelho, figura que desde os anos 10 procurava assumir maior protagonismo na vida musical e que, uma vez instaurada a Ditadura Militar, esteve entre os agentes da esfera artística que mais se empenharam no sentido de conquistar a protecção do novo regime.¹⁸⁶ De facto, poucos dias após o 28 de Maio, Coelho fez de imediato publicar dois panfletos dirigidos ao Ministro da Instrução, nos quais apontava a necessidade de uma direcção unificada para as principais instituições da vida musical — o Conservatório Nacional de Música e o Teatro de São Carlos —, tentando também promover-se para a função.¹⁸⁷ Meses depois, em Fevereiro de 1927, concedia uma entrevista ao jornal *Portugal*, na qual reafirmava as suas ideias e sublinhava a necessidade de uma reforma radical, de sentido autoritário, também no campo musical.¹⁸⁸ E em Dezembro do mesmo ano publicava um artigo, no seu espaço habitual do *Diário de Notícias*, alinhando ainda uma vez as suas propostas para a resolução da crise que se vivia — a reforma do ensino, a formação de organismos musicais oficiais e a criação de uma música nacional —,¹⁸⁹ desígnios que continuariam a marcar a sua actuação nos anos seguintes. A situação do Conservatório seria abordada em sucessivos artigos dedicados à necessidade da sua reforma e à análise do funcionamento das principais instituições congéneres estrangeiras.¹⁹⁰ No início do ano lectivo 1930/31, Coelho congratular-se-ia mesmo com a orientação implementada pelo recente decreto governamental, que revertia vários dos preceitos da reforma de 1919.¹⁹¹ A situação do teatro lírico, sem esquecer a campanha pela música nacional, manteve-se igualmente no centro das suas atenções. Em Janeiro de 1927, o compositor fazia estrear *Inês de Castro* em São Carlos; pouco depois, em Junho, levava à cena *A freira de Beja* (num evento que incluiu a *Petite symphonie* [n.º 1] e as *Kacides*

¹⁸⁵ [anúncio], *DN* (13.I.1933): 3; R. C., «Música», *DN* (16.I.1933): 4; «Música», *DN* (18.I.1933): 4.

¹⁸⁶ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 108-119.

¹⁸⁷ Rui COELHO, *Carta aberta ao Senhor Ministro da Instrução*, Lisboa: edição do autor, 14.VI.1926; *id.*, *Requerimento do Maestro Ruy Coelho ao ministro da instrução*, Lisboa: edição do autor, 22.VI.1926.

¹⁸⁸ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., p. 9.

¹⁸⁹ Rui Coelho, «A grande crise musical», *DN* (23.XII.1927): 9.

¹⁹⁰ Rui Coelho, «Lá por fora», *DN* (11.XI.1926): 9; *id.*, «Lá por fora», *DN* (09.XII.1926): 9; *id.*, «Em Portugal — Reforma musical», *DN* (24.II.1927): 5; *id.*, «Entre nós», *DN* (09.VI.1927): 9; *id.*, «A Disciplina e a Música», *DN* (09.VI.1927): 9; *id.*, «Ensino da musica em Portugal», *DN* (09.XI.1927): 9.

¹⁹¹ Rui Coelho, «Comentários à vida musical portuguesa — II — A reforma do Conservatório», *DN* (29.X.1930): 11. Ver Joaquim Carmelo ROSA, «Escola de Música do Conservatório Nacional», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 2, p. 416.

mauresques); e em Dezembro do mesmo ano era a vez d'*O cavaleiro das mãos irresistíveis* (num evento em que apresentou ainda a *Suite portuguesa* n.º 3).¹⁹² Já em Abril de 1928, Coelho surgia à frente de uma Comissão de Defesa da Ópera Nacional, que em pouco tempo terá granjeado vários apoios, mas com isso nada mais terá conseguido do que promover a estreia de *Belkiss*, em Junho de 1928.¹⁹³ E também os eventos sinfónicos que promoveu na viragem para os anos 30 são reveladores das suas pretensões. Depois do concerto realizado em vésperas do 28 de Maio (17.IV.1926), um entre outros ocorridos em anos recentes ensaiando a sua auto-legitimação enquanto compositor nacional,¹⁹⁴ só no início de 1929/30, em protesto contra o facto de ter sido excluído da Semana Portuguesa em Sevilha, voltaria a realizar um concerto preenchido apenas com música sua (10.XI.1929).¹⁹⁵ Esse “Grande Festival Sinfónico”, acolhido pelo Teatro da Trindade, voltava a ter lugar no início da temporada seguinte (09.XI.1930), incluindo desta feita a primeira audição da *Suite portuguesa* n.º 2 e da *Suite africana*, e ainda no início de 1931/32, agora em São Carlos (03.XII.1931).¹⁹⁶ Pela mesma altura, Rui Coelho apresentava também a oratória *Fátima* (1931) e a *Oratória da Paz* (1932), bem como as óperas sacras *Cenas bíblicas* e *As mulheres que amaram Jesus* (1933).¹⁹⁷ Trata-se de um conjunto de obras cujas implicações ideológicas — a apologia de um ideário nacionalista, colonialista e católico — são bem reveladoras do quão o compositor se mostrava comprometido com o rumo pelo qual a vida política enveredava.¹⁹⁸

Em face do estado de paralisação da vida musical, o próprio Rui Coelho aparecia, em meados de 1932, na presidência de uma Junta Nacional de Música, cuja direcção contava ainda com Venceslau Pinto, Isidro Aranha, Joaquim Fernandes Fão e Luís Barbosa, propondo-se obter do Estado apoio material para a criação e o funcionamento de vários

¹⁹² «Uma ópera portuguesa em S. Carlos», *DN* (08.XII.1926): 2; «Teatro de S. Carlos», *DN* (16.I.1927): 2; «Música», *DN* (30.V.1927): 6; «Música», *DN* (01.VI.1927): 5; Guerra Pais, «Música», *DN* (25.VI.1927): 4; «Música», *DN* (19.XII.1927): 4; A. F., «O espectáculo de anteontem em S. Carlos», *DN* (24.XII.1927): 2.

¹⁹³ «Ópera Nacional», *DN* (09.IV.1928): 6; «Música», *DN* (07.V.1928): 4; «Belkiss», *DN* (29.V.1928): 4. Nos anos seguintes, Coelho reporia *Entre giestas* (1929), *Crisfal* (1930) e *O cavaleiro das mãos irresistíveis* (1930). Em Dezembro de 1930 realizaria ainda, no Teatro Politeama, um espectáculo com vários bailados seus, que incluiu a estreia de *A feira*. «“Entre Giestas”, de Rui Coelho», *DN* (30.I.1929): 9; «Música», *DN* (29.I.1930): 11; «Música», *DN* (29.III.1930): 9; João de Figueiredo, «Música», *DN* (27.XII.1930): 9.

¹⁹⁴ «Música», *DN* (07.IV.1926): 5; «Vida Musical», *DN* (17.IV.1926): 4.

¹⁹⁵ «Música», *DN* (30.X.1929): 6; João de Figueiredo, «Música», *DN* (11.XI.1929): 6. Por esta altura, há notícia de eventos com música de Rui Coelho noutras localidades do país, tais como Alcácer do Sal, Beja, Évora, Leiria, Santarém e Porto. «Concertos Rui Coelho», *DN* (15.I.1930): 9; «Rui Coelho em Santarém», *DN* (23.II.1930): 11.

¹⁹⁶ «Música», *DN* (28.X.1930): 7; «Música», *DN* (08.XI.1930): 4; «Festival Rui Coelho, hoje, em S. Carlos», *DN* (03.XII.1931): 5.

¹⁹⁷ «Música», *DN* (04.V.1931): 4; «Uma obra religiosa portuguesa», *DN* (18.III.1932): 2; «Música», *DN* (12.IV.1933): 9.

¹⁹⁸ Acerca do caso da oratória *Fátima*, ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 151-164.

organismos, entre os quais uma Orquestra Sinfónica Nacional.¹⁹⁹ Pela mesma altura, também a Associação de Classe voltava a apelar à intervenção estatal,²⁰⁰ mas não era ainda chegado o momento. Entretanto, em Abril de 1933, um núcleo de músicos liderado pelo violinista Luís Barbosa reunia-se em sociedade artística para formar a Orquestra de Câmara de Lisboa, convidando Ivo Cruz para a sua direcção e apresentando-se ao público, nesse mês, em São Carlos.²⁰¹ Nos anos seguintes, este agrupamento de cordas desenvolveria actividade em articulação com o Renascimento Musical, ainda sob a batuta de Ivo Cruz, que em 1937 promoveria a sua transformação na nova Orquestra Filarmónica de Lisboa, mantendo-se na regência.²⁰² Uma vez promulgada a Constituição de 1933, o Poder avançou desde logo para a aprovação de numerosa legislação que concretizava as linhas programáticas do projecto salazarista, e se até então, nos anos da Ditadura Militar, a esfera da cultura nunca mereceu especial atenção dos vários executivos, após a institucionalização do Estado Novo procurou-se desde cedo definir e implementar uma política cultural própria, assumindo-se o recém-criado Secretariado de Propaganda Nacional como uma instância determinante na regulação da vida cultural do país.²⁰³ Nessa gestão centralizada da cultura, o Poder não desconsiderou o papel que a rádio poderia desempenhar, reconhecendo o potencial propagandístico da nova tecnologia, e logo em 1933 o Ministro das Obras Públicas e Comunicações, Duarte Pacheco, avançava decididamente com o projecto de criação de uma Emissora Nacional, cuja actividade seria iniciada no ano seguinte.²⁰⁴ Entre os organismos musicais associados à instituição avultava a nova Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, para cuja direcção o próprio ministro convidou o maestro Pedro de Freitas Branco, que após a dissolução dos concertos do Tivoli se tinha radicado em Paris, continuando a consolidar a sua carreira internacional. Abria-se então um novo capítulo na história da música sinfónica em Lisboa.

¹⁹⁹ «Música — Junta Nacional de Música», *DN* (30.V.1932): 6; «A Junta Nacional de Música», *DN* (14.VI.1932): 5; «Música», *DN* (07.VII.1932): 9.

²⁰⁰ «Música — Músicos Portugueses», *DN* (15.VI.1932): 6.

²⁰¹ «Orquestra de Câmara de Lisboa», *DN* (20.IV.1933): 6; [anúncio], *DN* (24.IV.1933): 3; Rui Coelho, «S. Carlos — Orquestra de Câmara», *DN* (25.IV.1933): 7.

²⁰² Ver CRUZ, *O que fiz...*, pp. 32-192; e Cristina FERNANDES, «Orquestra Filarmónica de Lisboa», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 3, p. 943.

²⁰³ Ver ROSAS, *O Estado Novo...*, pp. 215-218; e Rui Vieira NERY, «Políticas culturais», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 3, pp. 1019-1020.

²⁰⁴ Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 334-373; Pedro Russo MOREIRA, «*Cantando espalharei por toda parte*»: programação, produção musical e o «aportuguesamento» da «música ligeira» na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949), Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012, pp. 33-72 e 115-152; e Cristina FERNANDES & Pedro Russo MOREIRA, «Orquestra Sinfónica da RDP», in CASTELO-BRANCO, *Enciclopédia da música em Portugal...*, vol. 3, pp. 944-945.

PARTE II

A MÚSICA SINFÓNICA ENTRE PRÁTICAS E REPRESENTAÇÕES

O discurso sobre a música sinfónica

Uma panorâmica histórica sobre a música sinfónica em Lisboa entre 1910 e 1933 permite observar como essa actividade a todo o momento tomou parte nos múltiplos processos políticos, económicos, sociais e culturais que marcaram o período considerado. Mas o entendimento do fenómeno pode ainda ser alargado por via da exploração do quadro discursivo em que teve lugar, estudando as práticas e representações que envolveram o objecto do discurso. Com efeito, durante a sua longa história na cultura ocidental, e dado o papel destacado que desempenhava na inculcação de determinados valores na vida musical, a instituição do concerto sinfónico foi sendo sujeita a uma série de intervenções que visavam a ratificação dos moldes de todos os seus elementos constitutivos. E esse processo não deixou de ter também as suas manifestações no caso português, numa fase em que, para mais, o fenómeno conhecia um florescimento sem precedentes na capital. O Capítulo V dá início ao desígnio de captar, numa perspectiva ampla, as várias dimensões discursivas em presença, explorando a actuação de um conjunto de agentes e instituições da vida musical em torno do estatuto de repertórios e compositores sinfónicos.

V.1. Em confronto com outras práticas

O discurso sobre a música sinfónica encontrava-se inscrito numa intrincada rede interdiscursiva, e era no seio dessa multiplicidade de discursos sobre música — numa relação conflituosa permanente com um âmbito alargado de práticas musicais (e outras práticas socioculturais) — que procurava construir a sua legitimidade. A noção da superioridade da música sinfónica em relação a quaisquer outras práticas — um pressuposto tido como auto-evidente — manifesta-se frequentemente de forma implícita no modo como essa música é aquilatada, implicando também implicitamente a exclusão daquelas outras práticas. É comum, de facto, tanto nas intervenções dos críticos musicais como em textos promocionais das empresas dos concertos, o recurso a adjectivação que confere essa condição à música

sinfónica. Em 1910, Júlio Neuparth considerava, a propósito da visita da Orquestra Filarmónica de Munique, que as grandes orquestras europeias traziam a Lisboa «um lampejo da mais pura arte».¹ Em 1912, lia-se num anúncio do Teatro da República que os seus recentes concertos sinfónicos «deixaram a mais funda saudade e satisfação aos pedidos dos amadores da boa música».² Em 1924, Rui Coelho enaltecia a actividade do Teatro de São Luís por aquilo que revelou «a um público que andava tão afastado da boa música»,³ e em 1933, aquando de uma apresentação da Orquestra Filarmónica de Madrid no Coliseu dos Recreios, o mesmo crítico aplaudia a iniciativa pelo facto de ocorrer num momento em que «nos encontramos privados de ouvir [...] as belas obras de arte da boa literatura musical».⁴ Neste âmbito, assume especial relevo o imaginário espiritual frequentemente associado à música sinfónica: em causa está a premissa, lançada pelos escritores do primeiro romantismo germânico e posteriormente amplificada por outras correntes do pensamento idealista, segundo a qual a música — em particular a música instrumental — é um reflexo de um mundo metafísico, sendo a escuta concebida enquanto modo de aceder a uma experiência estética — qual experiência religiosa — que tem lugar numa esfera transcendente.⁵ Por exemplo, a propósito da inauguração dos Concertos Blanch, Neuparth afirmava que «a música sinfónica é [...] um grande prazer espiritual»,⁶ e em 1917 um colaborador d’*O Mundo* referia-se aos concertos sinfónicos como «sessões de pura e divina arte».⁷ Em 1923, por altura da abertura da nova temporada do Teatro Politeama, Gastão de Bettencourt congratulava-se porque «a nossa alma pode, finalmente, receber esses banhos de luz divinal que nos abrem, por momentos, as portas da bendita ilusão, deixando-nos devassar o Além»,⁸ e em 1927 Teófilo Saguer considerava que as sessões sinfónicas «são verdadeiros banhos de luz que nos iluminam o espírito».⁹ Construída através de um corpo de vocabulário e metáforas sacras que se tornaram lugares-comuns na escrita sobre a música instrumental desde a primeira década de Oitocentos, esta dimensão de espiritualidade constituía-se como um critério central de valoração da música e acarretava a subalternização latente dos fenómenos que não se enquadrassem nesse paradigma.

¹ J. N., «Teatro D. Amália — Orquestra Filarmónica Munique», *DN* (12.IV.1910): 2.

² «Grande Orquestra», *DN* (23.II.1912): 5.

³ Rui Coelho, «Música — S. Luís: Concertos sinfónicos», *DN* (17.XI.1924): 3.

⁴ Rui Coelho, «Vida artística — Impressões e notícias», *DN* (03.I.1933): 4.

⁵ Ver Mark Evan BONDS, *Music as Thought — Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton/Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 22-28; Edward LIPPMAN, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1992, pp. 203-218.

⁶ J. N., «Teatro da República — O concerto de ontem», *DN* (25.XII.1911): 4.

⁷ D. G., «Vida musical — No teatro da República», *Mun* (15.I.1917): 2.

⁸ Gastão de Bettencourt, «1.º concerto da Orquestra Sinfónica de Lisboa», *JC* (06.XI.1923): 2.

⁹ T. Saguer, «Música — Ginásio — Orquestra Portuguesa», *DN* (28.XI.1927): 6.

Mas essa ideia de superioridade da música sinfónica também assoma explicitamente, em sucessivas vagas, numa oposição declarada a outras práticas. Se em anos anteriores este mecanismo de exclusão operava em relação à ópera (em particular a tradição italiana), a música teatral em geral, a denominada “música ligeira” e ainda outras práticas socioculturais (como o circo e as touradas),¹⁰ nas duas décadas posteriores ao 5 de Outubro a sua actuação incidiria igualmente sobre toda uma variedade de novas práticas que então começam a estabelecer-se no meio lisboeta, às quais a imprensa também conferia visibilidade significativa (desse modo tomando parte nos respectivos discursos). Nesse processo de confrontação constante, esse conjunto alargado de fenómenos é excluído de uma condição de “verdade” que o discurso em consideração considera apanágio da música sinfónica. Quanto ao campo da ópera, numa fase em que, no início dos anos 10, esta mantinha intacto — não obstante a crise do Teatro de São Carlos — o seu lugar nas práticas das elites (os diários mundanos da imprensa continuam a dar conta da preeminência dos trechos líricos nos salões da alta sociedade), Humberto de Avelar surgia como o mais acérrimo crítico da preponderância de Rossini *e tutti quanti* na programação. Por exemplo, a propósito de uma representação de *La favorita*, lamentava que «não há maneira de a gente se ver livre do lirismo romântico»,¹¹ e quando a *Tosca* era levada à cena, anotava que «com invulgar concorrência, lá se levou ontem mais este aborto do sr. Puccini».¹² Tal perspectiva aflorava também amiúde na apreciação dos concertos sinfónicos: uma vez, em 1912, um colaborador do *Eco Musical* reprovava o público que «não desgostaria de saborear uma selecçãozinha da *Lucia*, ou das *Vésperas Cecilianas*»,¹³ e numa ocasião em que a abertura de *Die lustigen Weiber von Windsor* foi tocada no República, em 1914, escrevia-se no mesmo periódico que se tratava de «música da época rossiniana, já bastante gasta e de há muito retirada dos concertos que se prezam».¹⁴ A depreciação da música teatral em geral observa-se, por exemplo, quando a propósito de um concerto realizado com casa cheia, em 1914, Avelar aplaude o público que «abandona os espectáculos teatrais à sua própria insuficiência»,¹⁵ ou quando, noutro momento, em 1919, Tomás Borba confessa ter ouvido a abertura d’*A noiva vendida* «sem grandes entusiasmos no coração, porque ela é, no fim de contas, uma opereta, e

¹⁰ Ver Luís M. SANTOS, «O discurso sobre a música sinfónica no periódico musical *Amphion* (1884-1887)», in Paula Gomes-Ribeiro, Paulo Ferreira de Castro & Mário Vieira de Carvalho (eds.), *Música, Comunicação e Discursos*, V. N. Famalicão/Lisboa: Húmus/CESEM, no prelo; e *id.*, «O periódico *A Arte Musical* (1899-1915) e o discurso sobre a música sinfónica em Lisboa no limiar do século XX», em preparação.

¹¹ H. de A., «Teatros — “A Favorita” em S. Carlos», *Cap* (09.II.1912): 3.

¹² H. de A., «Teatros — “Tosca” em S. Carlos», *Cap* (15.II.1912): 2.

¹³ «A Orquestra Portuguesa», *EM* 94 (16.XII.1912): 1-2.

¹⁴ «Audições musicais», *EM* 145 (08.I.1914): 11-13.

¹⁵ H. de A., «Música», *Cap* (20.XII.1914): 2.

está decretado pelos críticos que as operetas não prestam e, efectivamente, cá em Portugal não prestam para nada».¹⁶ Já o menosprezo por outras práticas socioculturais está patente, antes de mais, nas censuras dirigidas à predilecção do público por outras actividades de lazer, que tipicamente fazia diminuir as audiências por altura da chegada da Primavera: «mas que diabo fará o lisboeta nos Domingos à tarde?»,¹⁷ questionava-se Avelar certa vez, ainda em 1912. Noutras ocasiões, o mesmo Avelar considerava inaceitável, em 1913, «a deserção aos concertos por causa... das touradas»,¹⁸ um crítico deplorava a falta de público num concerto, em 1917, porque «dois homens-macacos, ali das Espanhas, se propunham trepar ao zimbório da Estrela»,¹⁹ e Borba lastimava, em 1915, que, numa tarde em que «todos os cinemas deram as suas *matinéas*, [...] a concorrência [não tenha sido] o que devia ser, nas salas consagradas exclusivamente à arte».²⁰

O tópico da rejeição da ópera italiana ressurgiu em força no momento em que, na viragem para os anos 20, renasce a actividade lírica regular do Teatro de São Carlos. Destacava-se, nesta ocasião, a figura de Viana da Mota, pela virulência das diatribes que dirigia ao teatro lírico a partir da sua nova posição de crítico musical do *Diário de Notícias*, uma colaboração que iniciou logo em Janeiro de 1920, ao lado de Luís de Freitas Branco, com a missão de garantir a cobertura daquela instituição, e que acumularia, nos meses seguintes, com a regência dos concertos do Politeama.²¹ Depois de, ainda em 1917, no artigo que fez publicar n' *A Águia* propondo todo um programa de intervenção na vida musical, ter assinalado a «funesta preponderância» e a «perniciosa influência» da ópera em Portugal,²² Viana da Mota retomava agora o tema, visando a predominância da componente italiana (e francesa) na programação de São Carlos: logo na primeira crítica, considerava que «a ópera constituiu sempre uma forma de arte inferior, uma forma em que todas as artes que para ela concorrem, em lugar de se elevarem mutuamente, são obrigadas à degradação», deplorando também o sucesso que a assinatura obtivera «com um repertório na sua quase totalidade insignificante e antiquado» e apelando a uma preferência pela ópera alemã.²³ Cotejando ainda uma vez os efeitos nefastos da ópera e as consequências benéficas dos concertos sinfónicos de anos recentes, expressava o seu desejo: «Oxalá a reabertura de S. Carlos não venha estragar o

¹⁶ T. B., «Música — Politeama», *DN* (01.XII.1919): 3.

¹⁷ H. de A., «Música — O concerto de hoje no República», *Cap* (25.II.1912): 2.

¹⁸ H. de A., «Música — Orquestra sinfónica portuguesa», *Cap* (16.III.1913): 3.

¹⁹ «Música», *Lut* (28.XI.1917): 2.

²⁰ «Música — Politeama», *DN* (01.III.1915): 2.

²¹ «Viana da Mota», *DN* (01.I.1920): 3.

²² José Viana da Mota, «O Ensino musical em Portugal», *Ág* 69-70 (IX-X.1917): 117-118.

²³ Viana da Mota, «Primeiras representações — Teatro de S. Carlos», *DN* (03.I.1920): 2.

que se ia desenvolvendo e nos faça voltar para trás.»²⁴ O teor da censura de Viana da Mota, que continua patente noutros textos seus, observa-se igualmente em intervenções de outros agentes ao longo dos anos 20: por exemplo, em 1922, aprontando o lançamento da sua Filarmonia de Lisboa, Francisco de Lacerda afirmava em entrevista que «há, decerto, *mais música*, em uma boa sinfonia, do que em 3 actos da melhor ópera»;²⁵ em 1924, Oliva Guerra enaltecia a acção de Pedro Blanch na vida musical lisboeta, por ter «[educado] pouco a pouco as inclinações do nosso público, um pouco pervertidas pela má música de ópera»;²⁶ e em 1927 era Rui Coelho que elogiava o maestro espanhol pelo seu papel na implantação das audições orquestrais em Portugal, o que «contribuiu mais solidamente para a elevação da cultura musical do país, do que os cem anos de ópera de S. Carlos».²⁷

De resto, ao longo desta década são também múltiplos os exemplos de rejeição explícita de um conjunto alargado de outras práticas, o que aliás se acentua na viragem para os anos 30, justamente no momento em que o fenómeno dos concertos sinfónicos começa a perder fulgor. Quanto à música teatral, em 1924 Freitas Branco abria uma crónica com um louvor às pessoas que, «desprezando frívolos ou bárbaros passatempos, se acolhem aos Domingos a uma sala de concertos», considerando que «a nossa música [foi] mais adiantada em doze épocas de música sinfónica, do que em século e meio de música de teatro».²⁸ E a propósito da fraca adesão a um concerto do Tivoli, em 1930, um crítico lamentava «que o público não tenha interesse em demonstrar que tem bom gosto e cultura pela boa música, pois não aparecendo nos concertos, apenas dá a entender que somente compreende e gosta da arte musical, bastante inferior das *revistas do ano!*»²⁹ O desporto era outro dos visados: numa época em que a imprensa dava nota da loucura despertada nomeadamente pelo futebol, Sagner lamentava, em 1925, a ausência de apoio financeiro aos concertos da parte do Estado, «quando até as corridas de cavalos têm valiosos auxílios das entidades oficiais».³⁰ As novas danças nessa altura tão em voga, por sua vez, eram um dos alvos preferenciais. Num dos textos que fez publicar no *Diário de Notícias* aquando da sua regência da Orquestra Sinfónica Portuguesa, em 1923/24, o maestro Joseph Lassalle examinava as consequências nefastas das dificuldades do pós-guerra na vida musical, lamentando que «as maravilhosas orquestras sinfónicas [se tenham desbaratado] ante a bárbara invasão do Jazz-Band e do Fox-trot» e que os artistas tenham tido

²⁴ Viana da Mota, «Primeiras representações — Teatro S. Carlos», *DN* (03.I.1920): 2.

²⁵ «O centenário da independência», *DL* (15.V.1922): 4. Itálico no original.

²⁶ Oliva Guerra, «A música — Pedro Blanch», *DL* (07.II.1924): 2.

²⁷ Rui Coelho, «Música — São Luís — Concertos Blanch», *DN* (28.XI.1927): 6.

²⁸ Luís de Freitas Branco, «A música — S. Luís», *DL* (25.XI.1924): 2.

²⁹ J. d'Assilva, «De música», *JC* (30.XII.1930): 2.

³⁰ T. Sagner, «As nossas orquestras sinfónicas — Os seus precursores», *DN* (29.IX.1925): 5.

de «buscar a vida em ambientes infectados pelo mau gosto».³¹ Já no final de 1928, a propósito da inauguração dos novos concertos sinfónicos do Tivoli, Rui Coelho não deixava passar em claro a componente mundana da iniciativa, que tinha sido salientada pela própria empresa: «desnecessário será dar no intervalo para o chá no salão, entre Beethoven e Debussy, como ontem, “foxs” e “Charlestons” dançados, o que não é “uma nota de bom tom”».³² Entre outros exemplos que poderiam ser citados relativamente ao impacto de novas tecnologias como a fonografia e a radiofonia, que também granjeavam grande visibilidade na imprensa, João Gomes da Silva considerava, em 1932, que os concertos sinfónicos se encontravam em dissolução porque «a geração actual, na sua imensa maioria cheia de frivolidade, repele os espectáculos de arte, para se entregar às distrações doentias dos cinemas».³³ Com esta explícita relação de oposição a outras práticas está afinal em causa um processo de exclusão que visa a definição da legitimidade de um determinado discurso sobre a música sinfónica, bem como a ratificação do pressuposto da superioridade de tal música, processo que constitui, aliás, uma das principais vias pelas quais se procura efectuar essa ratificação.

V.2. Uma constelação de ideias

A relação conflituosa que a formação discursiva em consideração mantém sistematicamente em relação a outras práticas encontra suplemento noutros aspectos centrais do seu funcionamento. Neste âmbito, os agentes e as instituições da imprensa continuam a assumir um papel de relevo, uma vez que operam no sentido de sancionar todo um conjunto de elementos igualmente conducentes à legitimação, afirmação e manutenção de um determinado discurso sobre a música sinfónica. Refira-se, antes de mais, a tentativa de ratificação da autoridade dos compositores sinfónicos, um aspecto que está bem patente desde logo na adjectivação a que habitualmente se recorre, com todo um vocabulário que coloca a descoberto o fetichismo da grandeza acalentado pela cultura do século XIX: enquanto denotador de uma faculdade muito acima do convencional, o conceito tinha antecedentes na Antiguidade, e foi a sua reinvenção pelo humanismo renascentista que lhe conferiu uma dimensão de celebração do potencial divino da criatividade humana, mas foi já no contexto do historicismo oitocentista que passou a servir a concepção de figuras modelares no passado e

³¹ «Música — Joseph Lassalle e a ópera de câmara», *DN* (21.XI.1923): 3.

³² Rui Coelho, «Música — Concertos sinfónicos», *DN* (26.XI.1928): 2.

³³ Gomes da Silva, «Panorama musical português XXXVI [XXXV]», *SN* 315 (08.IX.1932): 41.

no presente de uma dada cultura, estabelecendo-as — canonizando-as — enquanto validadores da legitimidade e da autoridade dessa mesma cultura.³⁴ Absorvido pela linguagem da crítica musical desde o início desse século, o conceito reflecte-se nomeadamente na expressão “grandes mestres” que, com décadas de uso, continua a ser recorrente em Lisboa no período em estudo: por exemplo, em 1912, o texto de um anúncio do República promove um programa «em que figuram as melhores composições dos grandes mestres»;³⁵ em 1916, Berlioz é apresentado como «o grande mestre do romantismo francês»;³⁶ e em 1926, a Sinfonia n.º 3 de Brahms é tida como «uma das obras-primas do grande mestre alemão».³⁷ Para além do mais, o compositor sinfónico é frequentemente qualificado como “célebre”, “ilustre”, “notabilíssimo”, “extraordinário”, “eminente”, “insigne”, “glorioso”, “divino”, e ainda com fórmulas laudatórias como “vulto consagrado”, “músico de sumo valor” ou “legítima glória musical”.

Essa noção de superioridade dos “grandes mestres” é, em geral, tida como auto-evidente, mas o processo de validação da autoridade que é concedida à figura do compositor passa igualmente por um mecanismo em particular: trata-se da ideia de génio, uma noção que surge associada genericamente a diferentes compositores, mas que se destaca sobretudo em Haydn, Mozart e Beethoven, embora com nuances diferentes. Com efeito, em Haydn e Mozart a ideia está mais próxima da visão kantiana do génio enquanto aptidão inata, concedida pela natureza, através da qual esta confere à arte bela as suas propriedades de originalidade e naturalidade, constituindo-a como produto exemplar.³⁸ Numa ocasião, por exemplo, um crítico declarava que «pelo seu frescor, pela espontaneidade da sua invenção e, sobretudo, pelo seu valor histórico, as mais célebres sinfonias de Haydn têm o seu lugar bem garantido nos programas dos concertos»,³⁹ e noutro momento pode ler-se num texto promocional dos Concertos Blanch que a Sinfonia em sol menor (n.º 40) testemunha «a bela actividade e a contínua frescura de inspiração do justamente chamado divino Mozart».⁴⁰ Em Beethoven, por seu turno, a ideia de génio assume antes contornos distintamente românticos: a percepção do artista criador enquanto mediador divinamente inspirado entre o celeste e o

³⁴ Ver Jim SAMSON, «The great composer», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 259-284; e William WEBER, «The History of Musical Canon», in Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1999, pp. 336-355.

³⁵ «Grande Orquestra», *DN* (21.II.1912): 3.

³⁶ «Música — Concertos no Politeama», *Séc* (21.II.1916): 3.

³⁷ G. S., «Correio Musical — Concerto Fão», *Séc* (04.I.1926): 7.

³⁸ Ver LIPPMAN, *A History of Western Musical Aesthetics*..., pp. 126-133; e Wayne D. BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1998, pp. 74-91.

³⁹ J. N., «Música — Teatro S. Luís — 6.º concerto de assinatura», *DN* (20.I.1919): 2.

⁴⁰ «Concertos Blanch», *DN* (19.XII.1913): 3.

terreno estava bem estabelecida na estética idealista do primeiro romantismo germânico, e por essa altura, em finais de Setecentos, era já comum o recurso ao mito de Prometeu na legitimação dessa figura e da sua obra, mas foi no decorrer do século XIX que a noção adquiriu uma coloração manifestamente heróica, com a ênfase colocada na dimensão messiânica e sacrificial daquele mito, como se observa nomeadamente em escritos de Liszt, os quais, sob a influência combinada do saint-simonismo e do neo-catolicismo lamennaisiano, investiram o artista da aura de um profeta e de um mártir na condução da marcha da Humanidade.⁴¹ Numa ocasião, em 1913, uma audição da Sinfonia n.º 7 levava Júlio Neuparth a considerar que «aquele segundo andamento (*allegretto*) é uma das páginas mais sublimes que se têm escrito, com que a inspiração do compositor atinge culminâncias sobre-humanas e nos transporta a regiões desconhecidas».⁴² Em 1914, *A Arte Musical* transcrevia de um periódico estrangeiro um texto em que se afirmava que «Neste Prometeu da arte domina quase sempre uma grandeza trágica num céu de tormenta.»⁴³ Pouco depois, em 1915, Humberto de Avelar escrevia que «Todas as grandes manifestações de superioridade [...] se reuniram na alma heróica e divina de Beethoven: e, se nunca de entre os homens ninguém se elevou tanto como Ele, nunca também homem algum foi tão alanceado pela Dor.» Acrescentava ainda o crítico que «Se, como diz Heine, é condição do génio o ser desgraçado, Beethoven teria realmente de ser o que foi.»⁴⁴ Já em 1911 Ernesto Vieira tinha contado ao leitor, numa passagem que não deixa de remeter para o acto transgressivo da referida figura mitológica, que «Beethoven, mais exaltado ainda por temperamento, repeliu muitas vezes com desdém os rigores escolares. A sua ideia potentíssima rompia os limites legais e nisso se comprazia.»⁴⁵ Noutro momento, em 1929, Francine Benoît tecia uma construção metafórica na qual o compositor, ele próprio, corporifica a energia vital, a criatividade artística suprema, simbolizada pelo fogo sagrado prometeico: a propósito de uma apresentação da Sétima, surpreendia-se com o facto de «o público não [aquecer], quando Beethoven é a maior labareda que se acendeu na música!...»⁴⁶

No essencial, esta formulação da tríade Haydn, Mozart e Beethoven prolonga afinal o tipo de distinção e hierarquização promovidas por E. T. A. Hoffmann, com a sua progressão teleológica desde o belo até ao sublime que teve implicações duradouras na recepção das três

⁴¹ Ver BONDS, *Music as Thought...*, pp. 10-22; Paulo F. de CASTRO, «The Composer as Prometheus: at the Birth of Musical Modernity», in Claudine Armand, Pierre Degott & Jean-Philippe Heberlé (eds.), *Créatures et créateurs de Prométhée*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 145-165.

⁴² J. N., «Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (10.II.1913): 3.

⁴³ «Santuários», *AM* 378 (15.IX.1914): 139.

⁴⁴ Humberto de Avelar, «Crónica musical — Beethoven», *Cap* (26.III.1915): 1.

⁴⁵ Ernesto Vieira, «Música clássica», *EM* 29 (01.VIII.1911): 4.

⁴⁶ Francine Benoît, «A Música — Os concertos do Tivoli e do Ginásio», *DL* (19.XI.1929): 2.

figuras.⁴⁷ De facto, no discurso que edifica a autoridade dos compositores sinfónicos, é a Beethoven que a supremacia é outorgada. Em 1912, visando fracas prestações de uma orquestra em sinfonias do compositor, Avelar advertia que «não é com rápidos ensaios que se consegue interpretar Nosso Senhor Beethoven»,⁴⁸ e ainda que «com coisas sérias não se brinca, e para levar as sinfonias de Deus é necessário muito e muito estudo». ⁴⁹ A propósito de um festival beethoveniano realizado no Politeama em 1916, Luís Trigueiros anotava que no programa avultavam «algumas das mais notáveis páginas musicais do grande mestre, justamente considerado, o maior dos músicos». ⁵⁰ E segundo Luís de Freitas Branco, como se podia ler em 1922 nos seus *Elementos de Ciências Musicais*, «Costuma-se designar Beethoven como o maior dos músicos e, de facto, em grandeza e profundidade de concepção ainda não foi igualado.»⁵¹

Intimamente associado a este mecanismo de consagração da autoridade dos compositores sinfónicos está um outro elemento central na actuação da formação discursiva em apreço: a ratificação do estatuto de determinados repertórios. A noção da superioridade da sinfonia enquanto género aparece frequentemente de modo implícito e como um pressuposto auto-evidente, mas é possível observar também a mobilização de toda uma constelação de ideias — entre as quais se contam os valores mencionados por Freitas Branco — que concorriam para a ratificação dessa preeminência por via da concessão de riqueza, densidade e permanência ao objecto.⁵² Refira-se, antes de mais, no discurso que envolve a sinfonia em particular — mas também algum outro repertório sinfónico (essencialmente excertos sinfónicos wagnerianos, bem como poemas sinfónicos de Liszt e Strauss) —, a sobrevivência de um quadro estético herdeiro dos debates que se desenvolveram em torno da natureza do

⁴⁷ Ver BONDS, *Music as Thought...*, pp. 33-37 e 45-50; e Scott BURNHAM, «The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer», in Glenn Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 272-291. Refira-se ainda que a referida imagem de Beethoven enquanto “herói romântico”, eco da tradição crítica implementada por figuras como Grillparzer, Hoffmann e A. B. Marx, surgia frequentemente associada a uma promoção da figura do artista comprometido com as reivindicações políticas e sociais do seu tempo, nomeadamente com ideais da Revolução Francesa e com valores de liberdade, progresso e superação. Tal linha interpretativa, predominante na recepção do compositor em Lisboa até ao final dos anos 10, começaria a ser contrariada ainda nessa década com a emergência de uma nova tendência, que por esta altura ascende igualmente a nível internacional, com a qual Beethoven deixa de ser tomado como símbolo de progresso e revolução, sendo antes transformado em modelo de cristandade e de moralidade sã, bem como de ordem e racionalidade. Para uma perspectiva preliminar sobre este assunto, incluindo o quadro político subjacente, ver Luís M. SANTOS, «Beethoven sinfónico en la Lisboa republicana (ca. 1910-1920)», in Teresa Cascudo García-Villaraco (ed.), *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada: Comares, 2021, pp. 257-269.

⁴⁸ H. de A., «Música — O concerto de hoje no República», *Cap* (14.I.1912): 2.

⁴⁹ H. de A., «Música — O concerto de hoje no teatro da República», *Cap* (17.III.1912): 2.

⁵⁰ L. T., «Música — No Politeama — Concertos David de Sousa», *DN* (03.IV.1916): 3.

⁵¹ Luís de Freitas Branco, *Elementos de Ciências Musicais*, vol. 2, Lisboa: Sasseti, 1922, p. 92.

⁵² Ver Michel FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971, pp. 23-28.

sublime nos finais do século XVIII. De facto, foi então que se assistiu à ascensão do prestígio da sinfonia, nomeadamente em inúmeros textos teóricos e estéticos que, tendo em conta a sua dimensão sonora massiva e o seu potencial de imprevisibilidade na manipulação da composição, consideravam o género especialmente apropriado para a expressão do sublime, entendido este não apenas como um estilo elevado e irresistivelmente persuasivo (de acordo com a tradição retórica procedente da Antiguidade Clássica), mas antes enquanto um meio para a contemplação do infinito.⁵³ Esta associação entre a sinfonia e o sublime depressa se estabeleceu tanto entre os organizadores de concertos — com o recurso a um conjunto de epítetos característicos em folhetos e programas —, como na *communis opinio* de uma crítica musical marcada pela sensibilidade romântica emergente, que agora abordava a música puramente instrumental em termos que tomavam de Kant — *malgré lui* — os dois modelos de sublime que este recentemente propusera na sua conceptualização dessa categoria estética. Na Lisboa dos anos 10 e 20, com efeito, o discurso em torno da sinfonia continua a evocar recorrentemente a impressão de uma força irreprimível, equiparável aos mais poderosos fenómenos naturais (o *dinâmico-sublime* kantiano, na esteira da experiência terrífica de que falava Burke), que exerce um irresistível efeito esmagador sobre os sentidos e conduz ao deslumbramento do observador. Por exemplo, em 1913, Júlio Neuparth registava que o último concerto do República tinha incluído «duas portentosas páginas de Wagner, os “Murmúrios da floresta”, do *Siegfried*, e a abertura dos *Mestres cantores*»;⁵⁴ em 1916, ao anunciar a estreia da Sinfonia n.º 2 de Brahms, os Concertos Blanch afirmavam que esta era «considerada a mais assombrosa composição do grande maestro»;⁵⁵ e em 1917, o crítico d’*O Século* considerava que a Sinfonia *Eroica* de Beethoven «é daquelas peças que arrastam e dominam as nossas forças, de forma a fazer-nos ocupar simplesmente das diversas imagens que a música traduz tão sublimemente».⁵⁶ Já em 1923, a empresa do São Luís apresentava a Sinfonia n.º 4 de Mahler, na ocasião da sua estreia, como «uma obra assombrosa de factura, de inspiração, de técnica»;⁵⁷ e na crítica a esse mesmo concerto Luís de Freitas Branco confessava-se arrebatado «depois de assistir a uma tão esmagadora manifestação de beleza, de

⁵³ Ver Elaine R. SISMAN, *Mozart: The ‘Jupiter’ Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 9-20; James WEBSTER, «The Creation, Haydn’s Late Vocal Music, and the Musical Sublime», in Elaine Sisman (ed.), *Haydn and His World*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, pp. 57-64; Reinhold BRINKMANN, «In the Times of the Eroica», in Scott Burnham & Michael Steinberg (eds.), *Beethoven and His World*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000, pp. 1-26.

⁵⁴ J. N., «Música — Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (22.XII.1913): 4.

⁵⁵ «Música — O próximo concerto Blanch», *DN* (19.XII.1916): 3.

⁵⁶ «Música — Concertos Pedro Blanch», *Séc* (01.I.1917): 2.

⁵⁷ «Música — A célebre sinfonia de Mahler no S. Luís», *DN* (21.XII.1923): 3.

vibrar sob uma tão dominadora impressão».⁵⁸ Para além deste modelo de sublimidade, a sinfonia surge também frequentemente associada à imagem de uma magnitude cuja descrição não é comportável pela estrutura conceptual humana (o *matemático-sublime* kantiano), sugestão que, pela sombra implicitamente projectada sobre outros fenómenos, contribui especialmente para a construção da primazia do objecto do discurso, infundindo ainda um espírito reverencial na perspectiva do observador. Em 1912, por exemplo, comentando o programa de uma “festa artística” de Pedro Blanch, o crítico do *Diário de Notícias* notava que o maestro, «querendo acrescentar-lhe alguma coisa de grandioso, de imponente, lançou mão da 5.^a sinfonia de Beethoven», salientando ainda «as dificuldades daquela obra colossal».⁵⁹ Pouco depois, em vésperas da inauguração da temporada 1912/13 do República, lia-se no *Eco Musical* que «do maravilhoso programa faz parte a colossal *sinfonia patética* de Tchaikovski».⁶⁰ Já em 1914, a crítica descrevia a Sinfonia *Eroica* como uma «colossal partitura sinfónica»⁶¹, e em 1925 anunciava para breve «a Sinfonia n.º 2 (em Ré maior), a colossal obra de Brahms».⁶² Entretanto, em 1916, aquando da estreia parcial da Nona de Beethoven, lia-se nos respectivos anúncios que se tratava de um «empolgante e majestoso trecho de uma grandiosa beleza»,⁶³ e em 1919, a propósito de uma reposição também parcial, a obra era considerada como «uma das mais grandiosas produções do imortal compositor».⁶⁴

Referências como esta última à magnitude da obra sinfónica remetem igualmente para a ideia de monumentalidade, uma ideia que, embora não deixe de apresentar pontos de contacto com a retórica da grandeza e com a estética do sublime, encerra um âmbito semântico próprio.⁶⁵ Por um lado, enquanto propriedade estilística construída sobre efeitos musicais grandiosos, por meio de um conjunto de dispositivos característicos, o monumental pode ser entendido em sentido positivo (quando se estima o seu efeito psicológico como algo animador, inspirador e avassalador), mas também em sentido negativo (quando se considera que os seus efeitos fáceis e imediatos degeneram no superficial, no bombástico e no excessivo), sendo que o apelo popular decorrente da sua fácil inteligibilidade o tornou particularmente susceptível de usos politico-ideológicos diferenciados. Por outro lado, com a sua dimensão comemorativa, presente desde logo na origem etimológica em *monere* (exortar,

⁵⁸ Luís de Freitas Branco, «Música — S. Luís», *DN* (24.XII.1923): 3.

⁵⁹ J. N., «Teatro da República — A festa de Pedro Blanch», *DN* (18.III.1912): 4.

⁶⁰ «Grande Orquestra Portuguesa», *EM* 91 (23.XI.1912): 5.

⁶¹ «Música — Concerto no teatro da República», *Séc* (16.III.1914): 2.

⁶² «Correio musical — O concerto Blanch de Domingo», *Séc* (03.XII.1925): 3.

⁶³ «Música — A consagração de Beethoven no Politeama», *DN* (31.III.1916): 4.

⁶⁴ [sem autor], «Música — S. Luís — Festa artística da orquestra», *DN* (24.III.1919): 2.

⁶⁵ Ver Alexander REHDING, *Music and Monumentality — Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2009, pp. 3-46.

fazer lembrar), a monumentalidade concede especial relevância ao património e às tradições, estando intimamente envolvida com a cultura de museu decorrente da concepção de historicidade oitocentista, e assim a música monumental — aqui não necessariamente dependente de efeitos grandes e ruidosos — constitui-se também como elemento de ligação entre o presente e o passado, invocando memórias e veiculando uma mensagem numa dada comunidade. Num ou noutro sentido — por via do espanto ou da memória —, o monumental apela sempre a uma dimensão afectiva no cumprimento da sua função social (seja na formação de identidade, seja na memória colectiva), e esta é uma linha que, com efeito, influi sobremaneira na edificação do estatuto da sinfonia em Lisboa no período em estudo. Antes de mais, todo o vocabulário acima identificado a propósito de ambos os modelos de sublimidade é igualmente sintomático de uma visão positiva do estilo monumental, o qual, com a sua acessibilidade característica, funcionava afinal como um meio para levar o sublime às massas.⁶⁶ O discurso encarregava-se de tentar garantir o cumprimento da ilusão/aspiração de transcendência que todo o monumento envolve, promovendo, mesmo que de modo latente, a sua autoridade moral e a sua natureza edificante. Mas a sinfonia é também abertamente equiparada ao monumento, por meio de expressões metafóricas que, a par da imagem de magnitude, transferem para a obra musical a noção de validade histórica perene contida naquela ideia. Por exemplo, em 1912, Humberto de Avelar aplaudia a iniciativa dos concertos do República, «pois nenhuma maneira tem o nosso povo de conhecer os grandes monumentos da Música»;⁶⁷ em 1916, um crítico d'*O Mundo* escrevia que a Sinfonia n.º 5 de Beethoven é «um soberbo monumento sonoro, grandioso e colossal»;⁶⁸ e em 1921 lia-se num anúncio que a Sinfonia em Ré menor de Franck é «um verdadeiro monumento sinfónico e de rara inspiração».⁶⁹ Após um concerto de Lassalle, Oliva Guerra considerava, em 1923, que «As sinfonias de Beethoven são monumentos de pensamento que subjagam pela grandeza e harmonia das suas linhas, como catedrais maravilhosas onde as sonoridades se fundem e estilizam em motivos esculturais duma arquitectura divina.»⁷⁰ Já em 1924, o São Luís promovia a Sinfonia n.º 4 de Bruckner, em 1.ª audição, como «um verdadeiro monumento musical, perante o qual todos os críticos e músicos se curvam entusiasmados»,⁷¹ e em 1930 os concertos do Tivoli apresentavam a Sinfonia n.º 5 de Mahler como «um dos maiores

⁶⁶ Ver REHDING, *Music and Monumentality*..., pp. 39-43.

⁶⁷ H. de A., «Música — O concerto de hoje no teatro da República», *Cap* (17.III.1912): 2.

⁶⁸ D. G., «Vida musical — No teatro da República — Concerto da Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Mun* (18.XII.1916): 3.

⁶⁹ «Música — O concerto Blanch», *DN* (06.I.1921): 3.

⁷⁰ Oliva Guerra, «A música — Concerto Lassalle», *DL* (10.XII.1923): 2.

⁷¹ «Música — O célebre Bruckner no S. Luís», *DN* (08.II.1924): 3.

monumentos da música sinfónica».⁷² Para além disso, a referida dimensão de intemporalidade do monumento sinfónico é amiúde invocada de modo explícito. Em 1913, Júlio Neuparth enaltecia um programa do República por iniciar o público «no conhecimento das mais belas obras orquestrais de todos os tempos», considerando que a Sinfonia n.º 40 de Mozart é «uma das que tem atravessado incólume o decorrer dos séculos».⁷³ Em 1915, o mesmo crítico afirmava que a Quinta de Beethoven «representa um dos monumentos imortais do puro classicismo»,⁷⁴ e em 1917 Tomás Borba asseverava que «Uma sinfonia de Beethoven há-de constituir, em todos os tempos, o maior regalo espiritual de um músico.»⁷⁵ Na sequência da estreia da Sinfonia n.º 4 de Mahler, no final de 1923, Oliva Guerra escrevia que nessa obra «há páginas que podem ser consideradas das mais belas da música sinfónica de todos os tempos»,⁷⁶ e em reacção à estreia integral da Nona de Beethoven, em 1925, Eduardo Libório aquilatava essa «soberba catedral sonora», nos mesmos termos, como «uma obra fundamental da literatura sinfónica de todos os tempos».⁷⁷ Neste sentido, destaca-se ainda o recurso à metáfora da montanha, entre outras metáforas geológicas: depois de ter sido um elemento central nos debates em torno do sublime, esta figura, que encapsula as referidas dimensões estilística e comemorativa da ideia de monumentalidade — as proporções impressionantes e a intemporalidade essencial da obra —, tinha-se disseminado entre os comentadores musicais ao longo do século XIX, no âmbito da sua tentativa de apreender e representar por palavras o monumental em música,⁷⁸ e também em Lisboa continua a surgir pontualmente. Por exemplo, nas vésperas da abertura de mais uma temporada de concertos no Politeama, no final de 1914, os organizadores apelavam ao público salientando a apresentação de «obras que têm a solidez inabalável dos rochedos inamovíveis».⁷⁹

Esta ideia de monumentalidade encontrava-se também patente em certos elementos da linha discursiva que operava a ratificação da autoridade do compositor sinfónico, por entre todo um vocabulário inerente à retórica da grandeza. De facto, para além dos termos em que se fabrica a superioridade da sinfonia enquanto género, o âmbito semântico acima explorado — essencialmente a noção de uma magnitude artística e histórica irrefutável — surge igualmente aposto à figura do próprio compositor, por via do recurso ao mesmo tipo de expressões metafóricas. Assim é construída a condição sobre-humana dos protagonistas da

⁷² «Música — O grandioso concerto de Sábado no Tivoli», *DN* (09.XII.1930): 7.

⁷³ J. N., «Música — Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (22.XII.1913): 4.

⁷⁴ J. N., «Música — Teatro de S. Carlos — Concertos Blanch», *DN* (04.I.1915): 3.

⁷⁵ T. B., «Música — Politeama», *DN* (01.I.1917): 3.

⁷⁶ Oliva Guerra, «A música — Concerto Lassalle», *DL* (26.XII.1923): 2.

⁷⁷ E. L., «Correio musical — Concerto Blanch», *Séc* (01.III.1925): 4.

⁷⁸ Ver REHDING, *Music and Monumentality*..., pp. 28-32.

⁷⁹ «Um belo empreendimento — Os concertos do Politeama», *DN* (28.XI.1914): 3.

monumentalidade musical, bem como a valia incontestável dos seus feitos no campo da cultura — um processo com implicações óbvias no estabelecimento da canonicidade do autor e da sua obra. A dimensão de intemporalidade dos compositores de referência assoma recorrentemente: por exemplo, logo na inauguração dos concertos do República, podia ler-se n’*O Mundo*, no final de 1911, que «o programa é constituído por célebres peças de concerto orquestral devidas aos imortais compositores Beethoven, Liszt, Mendelssohn, Weber, Wagner, Tchaikovski, e outros».⁸⁰ A extraordinária magnitude do compositor também é regularmente evocada: em entrevista a *O Mundo* no lançamento da temporada 1912/13, Pedro Blanch revelava que era seu objectivo familiarizar o público com «as obras primas dos titãs da grande arte, que são Beethoven, Mozart, etc.»;⁸¹ em 1914, sugestionado por uma audição da Quinta no Politeama, Stuart Torrie referia-se a Beethoven como «o colosso de Bona»;⁸² e em 1923, na introdução ao artigo exegético que publicou no *Diário de Notícias* preparando a estreia nacional da Sinfonia n.º 4 de Mahler, o maestro Joseph Lassalle apresentava o compositor como «o génio poderoso, o sinfonista ciclópico».⁸³ A metáfora da montanha, por sua vez, era igualmente empregada neste sentido: em 1929, a propósito de um concerto no Tivoli, João de Figueiredo considerava que «Stravinski e Strauss são dois dos cumes da vasta cordilheira de talentos, mais ou menos musicais, que se ramifica hoje por todos os países».⁸⁴ Muito comum era ainda uma variante astronómica desta última figura: entre muitas outras ocorrências, Gastão de Bettencourt escrevia em 1925, a propósito da Sinfonia n.º 5 de Beethoven, que a obra «corresponde ao período de plena maturidade do grande astro, que iluminará todas as gerações com o seu estranho fulgor».⁸⁵ E era justamente em torno de Beethoven — a figura a quem era outorgada a primazia no âmbito do discurso que erigia a autoridade dos compositores sinfónicos — que a ideia de monumentalidade mais claramente se concretizava, como é possível observar na imprensa lisboeta em Março de 1927, aquando da passagem do primeiro centenário da morte do compositor, nomeadamente na profusão de textos de homenagem publicados, entre outros materiais (imagens da casa natal, de bustos, de autógrafos e de estátuas diversas), nos quais era manifesta a consonância fundamental entre elevação estética e elevação ética, bem como a concepção da intemporalidade do modelo celebrado.

⁸⁰ «Vida artística — Concerto sinfónico por grande orquestra», *Mun* (24.XII.1911): 2.

⁸¹ Santos Vieira, «Vida artística — Os concertos da grande orquestra portuguesa», *Mun* (17.XI.1912): 3.

⁸² S. T., «Música — O concerto sinfónico no Politeama», *Rep* (02.III.1914): 2.

⁸³ Joseph Lassalle, «A Sinfonia n.º 4 de Gustav Mahler», *DN* (20.XII.1923): 3.

⁸⁴ João de Figueiredo, «Música — Concertos sinfónicos — Tivoli», *DN* (14.I.1929): 6.

⁸⁵ G. de B., «Música — Concertos Fão», *DN* (05.I.1925): 3.

A ratificação do estatuto da sinfonia enquanto género passava também pela ideia de profundidade, cuja história remonta igualmente ao processo de ascensão do romantismo germânico.⁸⁶ Com efeito, o fascínio por esta ideia esteve presente na geração de literatos dos finais do século XVIII, que na sua dimensão de indeterminabilidade — decorrente da intrínseca evocação de regiões inacessíveis e incognoscíveis — encontrava correspondência com o carácter indescritível que a nova estética enaltecia na música instrumental, atribuindo-lhe uma capacidade única para se embrenhar no âmago da subjectividade. Neste ponto, os seus escritos reaproveitavam todo um léxico oriundo da tradição do Pietismo germânico, o movimento reformista do final de Seiscentos que promoveu uma intensificação da devoção interior luterana — o cultivo de uma interioridade altamente espiritualizada que via a profundidade subjectiva como o *locus* do encontro místico com a divindade —, exercendo uma influência cultural duradoura, em particular no Norte germânico. Esse espírito de busca interior seria transmitido nomeadamente à cultura da *Empfindsamkeit*, em que se vulgarizaram as figuras literárias em torno da ideia de profundidade que viriam também a saturar a prosa dos primeiros românticos, que por sua vez irrigou as influentes intervenções de E. T. A. Hoffmann. Nas primeiras décadas do século XIX, os textos de A. B. Marx, tão ou mais influentes, continuariam a ecoar aquele interesse pela profundidade, mas os contornos da questão eram agora marcados pela ascendência de elementos da estética idealista de Hegel, designadamente pela relação entre as categorias de *sensação* e *espírito* (com as respectivas conotações de superfície e profundidade), embora a abordagem pouco sistemática daquele teórico e crítico berlinense dispensasse a procura de uma solução dialéctica conciliadora e se inclinasse antes para a polarização dos termos da antítese, denunciando os perigos potenciais da superficialidade em música e enfatizando a relevância da profundidade do conteúdo da obra (que já no sistema hegeliano se constituía como um dos critérios fundamentais de valorização da arte).⁸⁷ Na perspectiva de Marx, a vida musical contemporânea assistia a uma contenda entre a música sensual/superficial (a ópera italiana e francesa) e a música espiritual/profunda (a música instrumental germânica, em particular a de Beethoven) — recorde-se a sistemática exclusão da tradição operática italiana na formação discursiva em apreço —, o que se enquadrava afinal numa preocupação de fundo, nos anos que se seguiram às Guerras Napoleónicas, com a sobrevivência de um traço que há muito vinha sendo forjado enquanto algo emblemático da identidade colectiva germânica. Esta ligação reforçada entre

⁸⁶ Ver Holly WATKINS, *Metaphors of Depth in German Musical Thought — From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 22-50.

⁸⁷ Ver WATKINS, *Metaphors of Depth...*, pp. 51-85; e BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music...*, pp. 94-112.

profundidade, música e identidade germânica reverberaria durante mais de um século numa tradição discursiva salvaguardada pela actuação de críticos, teóricos e compositores, que não deixou de se manifestar também em Lisboa na época em consideração. Por exemplo, no início de 1913, os Concertos Blanch anunciavam a *Patética* de Tchaikovski como uma «peça de uma complexidade profunda e substancial»;⁸⁸ no ano seguinte, Neuparth considerava o poema sinfónico *Tasso*, de Liszt, uma «página profundíssima de concepção»;⁸⁹ e em 1923, Gastão de Bettencourt referia-se a *Tod und Verklärung*, de Strauss, como uma «obra cheia de um profundo sentimento filosófico».⁹⁰ A metáfora do edifício surge também pontualmente associada à ideia de profundidade: uma vez, em 1919, um crítico do *Eco Musical* salientava na mesma peça a «sólida construção que assenta sobre profundos alicerces filosóficos».⁹¹ E para além desta, destaca-se ainda o recurso à metáfora do mineral, ela própria com origem no quadro do primeiro romantismo germânico, em que eram abundantes, tanto no campo das crenças populares como na esfera literária, as alegorias construídas em torno do tema da mineração, um fascínio que espelhava não só o desenvolvimento que essa indústria então conhecia na região, mas também a preponderância da referida influência cultural pietista.⁹² a exploração do mundo subterrâneo constituía-se como alegoria da viagem subjectiva proporcionadora da aproximação à divindade, e assim as metáforas associadas às preciosidades providas das profundezas da terra viriam a servir a concessão de valor à obra musical, evocando o seu carácter a um só tempo profundo e divino. Por exemplo, na inauguração da temporada 1914/15 do Politeama, Stuart Torrie notava que o programa era composto de «algumas das mais belas jóias do escrínio musical»;⁹³ no final de 1915, Luís Trigueiros referia-se à Sinfonia n.º 1 de Beethoven como «a mais rútila jóia musical desse concerto»;⁹⁴ e em 1929, Hermínio do Nascimento considerava também a Sinfonia n.º 8 de Beethoven «uma jóia musical».⁹⁵ De resto, a persistente conexão entre a profundidade subjectiva e a transcendência divina redundava na mistura de metáforas de profundidade e de altitude, que em Lisboa assomavam também com frequência: em 1916, Humberto de Avelar via na sinfonia *Júpiter* de Mozart um exemplo das «altas belezas do classicismo»;⁹⁶ em 1918,

⁸⁸ «Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (06.I.1913): 3.

⁸⁹ J. N., «Música — Teatro de S. Carlos — Concertos Blanch», *DN* (30.XI.1914): 4.

⁹⁰ Gastão de Bettencourt, «1.º concerto da Orquestra Sinfónica de Lisboa», *JC* (06.XI.1923): 2.

⁹¹ A. & A., «Audições musicais — S. Luís», *EM* 351 (01.II.1919): 1.

⁹² Ver WATKINS, *Metaphors of Depth...*, pp. 22-24.

⁹³ Stuart Torrie, «Música — Concerto sinfónico no Politeama», *Rep* (28.XII.1914): 3.

⁹⁴ L. T., «Música — No Politeama — Concertos David de Sousa», *DN* (13.XII.1915): 4.

⁹⁵ H. N., «Correio musical — Tivoli», *Séc* (06.I.1929): 7.

⁹⁶ H. de A., «Música — Concerto da Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Cap* (02.I.1916): 2.

Isidro Aranha apreciava a Sinfonia n.º 2 de Brahms «uma obra de um alto sabor clássico»;⁹⁷ e em 1929, Francine Benoît considerava a Oitava de Beethoven uma «obra tão estupenda na sua inspiração aérea» que «é para nós uma porta aberta sobre o Paraíso».⁹⁸

A metáfora da jóia, acima referida, remete não apenas para o carácter precioso da matéria da obra musical, mas também para o engenho criativo com que foi elaborada pelo compositor, um aspecto que se constituía como um dos critérios determinantes na legitimação da superioridade da sinfonia. Aqui está mais uma vez patente a herança dos debates teóricos e estéticos que, no final de Setecentos, consideraram o género particularmente adequado para a expressão do sublime, tendo em conta as suas virtualidades ao nível da sonoridade massiva e da manipulação imprevisível.⁹⁹ Nesse contexto, o estilo que alguns observadores da época viam como arrojado e exaltante, praticado pelos compositores sobretudo no habitual *Allegro* inicial da sinfonia, era sugestivamente equiparado ao da ode pindárica: tal como no prestigiado género literário da Antiguidade, também neste seu equivalente musical se valorizava a extrema originalidade da inspiração e o elevado grau de artifício poético/composicional — o virtuosismo sobre-humano revelado na exploração de dispositivos técnicos —, isto para além da importante função do género enquanto expressão de um sentimento comunal. Assim se concedia à sinfonia um lugar cimeiro no quadro da hierarquia de valor em que se inseriam os diversos géneros musicais, e assim se robustecia a importância da figura e do papel do compositor, que no campo em desenvolvimento da música instrumental encontrava via aberta para a sua afirmação enquanto agente artístico. Este elemento — o virtuosismo técnico do autor — continuava a ser determinante, entre os críticos lisboetas das décadas de 1910 e 1920, na avaliação dos méritos do compositor e da obra sinfónica. Entre muitos exemplos, no início da temporada 1912/13 da Orquestra Sinfónica Portuguesa, Júlio Neuparth estimava que o 1.º andamento da *Patética* de Tchaikovski «só por si fazia a glória de um compositor, tão bem trabalhado ele é, e tanta ciência revela o autor na disposição dos vários trechos da orquestra».¹⁰⁰ Na temporada seguinte, por ocasião da inauguração da sua nova série de concertos, a empresa do Politeama recomendava a Sinfonia n.º 2 de Borodín como «um mimo e um atestado vívido do seu delicado engenho e riqueza nas formas orquestrais».¹⁰¹ Em 1915, o crítico do *Diário de Notícias* assinalava na Sinfonia n.º 3 de Saint-Saëns «a ciência técnica e o engenho extraordinário que são as características do

⁹⁷ Isidro Aranha, «Teatros — O 2.º concerto da Orquestra Blanch», *Cap* (09.XII.1918): 3.

⁹⁸ Francine Benoît, «Orquestra Sinfónica — O concerto de Sábado no “Tivoli”», *DL* (08.I.1929): 5.

⁹⁹ Ver Mark Evan BONDS, «The Symphony as Pindaric Ode», in Elaine Sisman (ed.), *Haydn and His World*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, pp. 131-153.

¹⁰⁰ «Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (06.I.1913): 3.

¹⁰¹ «Concertos sinfónicos — David de Sousa», *DN* (06.XII.1913): 4.

autor»,¹⁰² e em 1919, a propósito de uma audição de *Tod und Verklärung*, de Strauss, um crítico do *Eco Musical* salientava «a maravilhosa técnica de factura que se observa no desenrolar dos diferentes temas».¹⁰³ Já em 1929, Hermínio do Nascimento — numa menção que evoca, por outras palavras, os elementos condensados na figura literária da jóia (o conteúdo simultaneamente profundo e transcendente elaborado com engenho) —, notava que o poema sinfónico *Orpheus*, de Liszt, «como todas as partituras do grande mestre, possui a profunda ciência de compor aliada às ideias musicais mais nobres e superiores».¹⁰⁴

Este interesse pela dimensão formal da obra musical tinha continuidade num outro princípio também incluído entre as ideias em análise: a noção de organicidade. Instalada de modo difuso em várias áreas do pensamento ocidental, a doutrina do organicismo — a compreensão dos fenómenos por analogia com o ser vivo — começou a ser aplicada à arte ainda na Antiguidade Clássica, mas foi já nos séculos XVIII e XIX, numa fase em que a própria Biologia se autonomizava e desenvolvia enquanto disciplina científica, que se vulgarizou na linguagem crítica como modo de explicação da coerência da obra, na questão da relação entre as partes e o todo.¹⁰⁵ Nesse período, os escritos estéticos de Hegel foram os que mais claramente pronunciaram um conceito de organicismo musical: tendo em conta a necessidade de congruência entre a forma e o conteúdo na obra de arte genuína, para que esta pudesse cumprir o seu potencial de revelação da verdade em forma sensível, a condição de unidade formal da obra musical constituía-se — a par da profundidade do conteúdo — como um dos critérios fundamentais da sua valoração, uma condição que, no tipo de coerência interna que promovia, estava fundada em pressupostos organicistas. A ideologia seria determinante nas actividades da teoria e da crítica musical, campos que por essa altura foram céleres a adoptar uma imagística orgânica na descrição da organização da obra, tendo-se destacado, uma vez mais, os casos de E. T. A. Hoffmann e A. B. Marx, figuras centrais na disseminação deste tipo de estratégia no âmbito musical¹⁰⁶ — uma estratégia que, como é sabido, durante muito tempo serviria a legitimação da tradição musical germânica.¹⁰⁷ Aplicada à música, a doutrina implicava, acima de tudo, a noção de unidade orgânica — como uma entidade biológica em que as partes se combinam entre si num sistema integrado

¹⁰² J. N., «Música — Teatro de S. Carlos – Concertos Blanch», *DN* (25.I.1915): 4.

¹⁰³ A. & A., «Audições musicais — S. Luís», *EM* 351 (01.II.1919): 1.

¹⁰⁴ H. N., «Correio musical — Tivoli», *Séc* (24.XI.1929): 9.

¹⁰⁵ Ver Ruth A. SOLIE, «The Living Work: Organicism and Music Analysis», *19th-Century Music*, 4/2, autumn 1980, pp. 147-156; David BEARD & Kenneth GLOAG, *Musicology — The Key Concepts*, 2.^a edição, London/New York: Routledge, 2016 [2005], pp. 184-186; e BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music...*, pp. 94-112.

¹⁰⁶ Ver BONDS, *Music as Thought...*, pp. 55-57; e WATKINS, *Metaphors of Depth...*, pp. 44-50.

¹⁰⁷ Ver Joseph KERMAN, «How We Got into Analysis, and How to Get Out», in Joseph Kerman, *Write All These Down — Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994, pp. 15-16.

—, o ponto de convergência de um conjunto de ideias relacionadas, que evocavam processos de crescimento, expansão e transformação por meio de metáforas relacionadas com a natureza e com o corpo. Na crítica musical lisboeta, esta concepção emerge também em múltiplas ocasiões, concorrendo para a ratificação da preeminência da sinfonia e de algum outro repertório sinfónico. Por exemplo, em 1918, Júlio Neuparth relevava na Sinfonia n.º 7 de Beethoven os «ritmos muito simples e muito sugestivos que engendram uma infinidade de motivos, formando um todo em que a unidade é encantadora»,¹⁰⁸ e no ano seguinte, o mesmo crítico destacava o *adagio* da sinfonia *Oxford* de Haydn «pela nobreza do estilo e pela natural sequência das ideias melódicas».¹⁰⁹ Em 1925, na sequência da estreia integral da Nona de Beethoven, Eduardo Libório vinha a público reprovar o facto de os solistas e o coro só terem entrado em palco após o 3.º andamento da obra, uma vez que tal opção «veio interromper e quebrar a unidade estética que ela possui».¹¹⁰ E em 1927, num panegírico sobre o compositor de Bona e a sua obra orquestral, João da Silva Figueiredo salientava em particular «as sinfonias, tornadas por Beethoven organismos vivos, em que até os membros mais simples têm significação».¹¹¹

A constelação de ideias que se congregava na ratificação do estatuto supremo da sinfonia encontrava-se, enfim, umbilicalmente associada ao pressuposto da superioridade absoluta da germanidade musical — quadro em que era incensada enquanto o tesouro cultural germânico por excelência —, o que se tratava de uma manifestação local de um processo longo e complexo que marcou indelevelmente a história da música ocidental.¹¹² As reivindicações em torno do lugar da música na cultura musical germânica foram-se tornando mais ousadas à medida que, durante o século XVIII, era forjada a consciência de uma identidade nacional comum, situação que conheceria novo impulso no contexto que sobreveio às Guerras Napoleónicas, em que se assistiu a um redobramento do activismo nacionalista. Dada a fragmentação política que caracterizava as terras germânicas, tratava-se essencialmente, nesta fase, de um nacionalismo cultural (mais tarde secundarizado por um ideário imperialista), e foi no âmbito desse ideal ainda cosmopolita que a sinfonia granjeou

¹⁰⁸ J. N., «Música — Teatro Politeama», *DN* (25.XI.1918): 2.

¹⁰⁹ J. N., «Música — Teatro S. Luís — 6.º concerto de assinatura», *DN* (20.I.1919): 2.

¹¹⁰ E. L., «Correio musical — Concerto Blanch», *Séc* (02.III.1925): 3.

¹¹¹ João da Silva Figueiredo, «Beethoven — Mestre da orquestra», *DN* (26.III.1927): 5.

¹¹² Ver Sanna PEDERSON, «A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity», *19th-Century Music*, 18/2, autumn 1994, pp. 87-197; Celia APPLEGATE, «How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century», *19th-Century Music*, 21/3, spring 1998, pp. 274-296; e Celia APPLEGATE & Pamela POTTER, «Germans as the “People of Music”: Genealogy of an Identity», in Celia Applegate & Pamela Potter (eds.), *Music and German National Identity*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, pp. 1-35.

prestígio e se afirmou como um género distintamente germânico: associada a um leque de traços idealizados da identidade colectiva germânica, a sinfonia, cultivada aqui mais do que em qualquer outro ponto da Europa, era tomada como celebração das aspirações comunais, em boa parte pela sua dimensão massiva e pela sua diversidade tímbrica, funcionando como contrapeso em relação aos géneros operáticos italianos e franceses estabelecidos. No decorrer do século XIX, foram numerosos os agentes e instituições que sustentaram a consolidação deste processo, nomeadamente as florescentes associações de amadores, a intensíssima vida musical profissional e a interventiva crítica musical, sem esquecer a nascente investigação musicológica e, sobretudo a partir do último terço do século, a determinante participação estatal, tanto que, já no início de Novecentos, e mesmo no primeiro pós-guerra, a supremacia da germanidade musical se afigurava de facto inquestionável. A medida em que tal ideologia se impôs — até aos nossos dias — em diferentes realidades nacionais variou de acordo com o vigor das respectivas tradições musicais,¹¹³ e a vida musical lisboeta do tempo da I República não deixaria também de anuir nesse sentido. Por exemplo, em 1923, a propósito da estreia da Sinfonia n.º 4 de Mahler, Humberto de Avelar escrevia que o autor «foi sempre considerado o segundo compositor germânico da geração pós-wagneriana, reservado o primeiro lugar a Ricardo Strauss», acrescentando ainda que isso «é muitíssimo, pois ser o segundo compositor germânico é quase o mesmo que ser o segundo compositor do mundo».¹¹⁴ Em 1920, o veterano Manuel Ramos considerava que «o génio alemão trouxe sobretudo para o património da humanidade a sinfonia, o seu maior título de glória».¹¹⁵ No ano anterior, D. Luís da Cunha e Menezes tinha-se manifestado em discordância com o banimento de que a música alemã estava a ser alvo na França do pós-guerra, asseverando que «A Alemanha foi e será o país da música por excelência.»¹¹⁶ E poucos anos antes, ainda em plena Grande Guerra, um cronista do *Eco Musical* tinha assinalado com humor, na sequência do mais recente concerto da Orquestra Sinfónica Portuguesa: «Tendo no programa os nomes de Beethoven, Wagner, Liszt e Mozart, vê-se que a música foi quase toda alemã. Simplesmente colossal! Deutschland über alles... na música...»¹¹⁷

¹¹³ Ver KERMAN, «How We Got into Analysis»..., p. 15. Cf. Richard TARUSKIN, «Review: Speed Bumps», *19th-Century Music*, 29/2, fall 2005, pp. 185-207.

¹¹⁴ H. de A., «Música — Teatro S. Luís — A 4.ª Sinfonia de Mahler [...]», *Cap* (24.XII.1923): 2.

¹¹⁵ Manuel Ramos, «Folhetim — Semana Musical», *DN* (22.III.1920): 1.

¹¹⁶ D. Luís da Cunha e Menezes, «Crónica Musical — Música alemã», *JC* (16.XII.1919): 1.

¹¹⁷ «Audições musicais — S. Carlos — 2.º Concerto “Blanch”», *EM* 237 (16.XII.1915): 381.

V.3. A música sinfónica e a autonomia estética

É sabido que a máxima espiritualmente evocada pelo crítico — a preeminência da germanidade musical — se encontrava ancorada de modo fundamental na ideia de autonomia estética, na medida em que era justamente a qualidade “abstracta” e “pura” em que pretensamente assentava a dita “música absoluta” (isto é, a sua autonomia material) que lhe permitia colocar-se acima de diferenças nacionais, garantindo-lhe uma dimensão de universalidade.¹¹⁸ Em Portugal, as primeiras aparições claras do conceito — entendido ainda à semelhança dos escritores do primeiro romantismo germânico — parecem remontar, mesmo que esporadicamente, à obra literária inicial de autores como Antero de Quental e Eça de Queirós.¹¹⁹ Antes do final do século, os periódicos musicais começariam a veicular, ocasionalmente, manifestações de um outro modelo de autonomia estética, em que já não estavam tanto em causa as elucubrações românticas em torno da capacidade da música instrumental para transcender o dizível,¹²⁰ mas antes uma concepção mais próxima da divagação de Hanslick, que, recusando tais excessos metafísicos, propugnara pelo carácter especificamente musical do belo em música: forma e conteúdo são uma e a mesma coisa, e a verdadeira essência da obra nada tem que ver com o que está fora de si nem pode ser acedida por meio da subjectividade da escuta “patológica” — uma concepção de “pureza” que circunscrevia a música a uma esfera inteiramente auto-referencial, ao articular a sua autonomia material (independente de referências externas para atingir a sua dignidade estética, demarcava-se claramente de todas as outras artes) e a sua autonomia ética (enquanto fim em si mesma, dissociava-se de funções sociais específicas, constituindo-se nomeadamente como refúgio da política).¹²¹ Por exemplo, em 1885, no âmbito do apoio que a crítica mobilizou em favor dos “concertos clássicos” da Orquestra 24 de Junho, José Ferreira Braga considerava no *Amphion* que a música sinfónica «encerra em si todas as belezas, sem carecer do auxílio da poesia, da acção dramática, da pintura e da mímica», acrescentando ainda que

¹¹⁸ Mark Evan BONDS, *Absolute Music — The History of an Idea*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2014, pp. 287-289; e APPLGATE & POTTER, «Germans as the “People of Music”»..., p. 13.

¹¹⁹ Ver Rui Vieira NERY & Paulo Ferreira de CASTRO, *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, pp. 141-142; Mário Vieira de CARVALHO, «Da música absoluta ao couplet de Offenbach», in Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa: Edições Colibri/FCSH-UNL, 1999, pp. 47-63; e Mário Vieira de CARVALHO, «Música, ópera e literatura romântica: intertextualidades», in Mário Vieira de Carvalho, *Escutar a literatura. Universos sonoros da escrita*, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2014, pp. 44-56.

¹²⁰ Ver Mark Evan BONDS, «Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, 95/2-3, summer-autumn 1997, pp. 387-420.

¹²¹ Ver BONDS, *Absolute Music*..., pp. 141-209.

«Ela só, é a reprodução do belo e apresenta-se desacompanhada de todos os efeitos exteriores que podem afectar os sentidos.»¹²² Pouco depois, em 1899, Ernesto Vieira fazia-se eco, n’*A Arte Musical*, da controvérsia que envolvia a recepção de Brahms, opondo este compositor a Wagner com base na percepção de que o seu ideal seria o da «música exclusivamente sinfónica, despida do aparato cénico, da acção dramática, a música, enfim, que procura interessar e comover o auditório só pela pura combinação de sons, que se dirige aos espíritos mais cultos e mais profundos».¹²³ No seu caso, pelo menos, é certo que o contacto com a tese de Hanslick não ocorreu apenas por interposta pessoa, como presuntivamente terá sucedido com outros críticos, em leituras desordenadas nas revistas musicais estrangeiras que por essa altura chegavam a Lisboa (designadamente nas francesas, que vinham difundindo esses argumentos desde meados da década de 1860).¹²⁴ Com efeito, Vieira tinha na sua posse, desde 1885, o opúsculo *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), na primeira tradução francesa publicada em 1877 a partir da 5.^a edição (1876) do original alemão,¹²⁵ e o seu exemplar preserva anotações várias, a grafite, que realçam diversas passagens de teor formalista. Por exemplo, o capítulo VII, “La forme et le fond dans la musique”, é encimado com o termo «Importante», sendo ainda destacado o passo em que se lê que «La musique se compose de combinaisons et de formes sonores qui n’ont d’autre sujet qu’elles mêmes.»¹²⁶ E seria já na década de 1910 que a imprensa musical lisboeta reproduziria a primeira exposição teórica algo aprofundada da doutrina hanslickiana. Entre Janeiro e Março de 1913, o mesmo Vieira publicou no *Eco Musical* dois artigos, intitulados «Ouvido Musical» e «O Fundo e a Forma», que consistiam numa tradução abreviada dos capítulos XXIII e XXIV do *Lehrbuch der Harmonie* (1883) de Salomon Jadassohn (1831-1902), obra que possuía na versão francesa de 1893.¹²⁷ O manual pedagógico do afamado professor do Conservatório de Leipzig testemunhava o quão as ideias de Hanslick foram absorvidas e disseminadas, nas décadas subsequentes, pela actuação de críticos, historiadores, pedagogos e tratadistas — nomeadamente no âmbito da disputa

¹²² Ferreira Braga, «Concertos», *Amp* 8 (16.VII.1885): 61-62.

¹²³ Ernesto Vieira, «Johannes Brahms», *AM* 11 (15.VI.1899): 86.

¹²⁴ Ver Katharine ELLIS, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995, pp. 167-179; e BONDS, *Absolute Music...*, p. 229.

¹²⁵ Eduard HANSLICK, *Du Beau dans la musique: Essai de réforme de l’esthétique musicale*, (Charles Bannelier, trad.), Paris: Brandus, 1877 [*Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 5.^a edição revista, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1876 [1854]]. O exemplar de Ernesto Vieira está assinado com a data de 1885 e contém o carimbo da Casa Sassetti, encontrando-se em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal (M.1275V.).

¹²⁶ HANSLICK, *Du Beau dans la musique...*, pp. 117 e 119. BNP/M.1275V..

¹²⁷ Salomon JADASSOHN, *Traité d’Harmonie*, (Édouard Brahy, trad.), Leipzig/Bruxelas: Breitkopf & Härtel, 1893 [*Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883]. O exemplar de Ernesto Vieira contém o carimbo da Casa Lambertini, encontrando-se em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal (M.P.604V.).

ideológica em torno da “música absoluta” —,¹²⁸ e é justamente a convicção na superioridade da música sinfônica “pura” que transparece nas palavras do crítico português. Seguindo de perto o autor alemão, e denunciando a referida ascendência, escreve que «As tentativas que se têm feito para lhe dar um conteúdo idêntico ao das outras artes [...] provam completa ignorância do papel especial que pertence à música instrumental.»,¹²⁹ esclarecendo ainda, noutro momento, que «o fundo, isto é, o espírito que anima uma obra de arte na música instrumental, nada tem de material, pois que as ideias nela contidas [...] constituem uma espécie de mundo à parte».¹³⁰

A adopção de um ideal de autonomia estética enquanto fundamento da primazia da música sinfônica “pura” reflectia-se igualmente na subalternização de outras abordagens no seio da própria música sinfônica. Ainda em 1913, pouco depois daquelas intervenções de Ernesto Vieira, um colaborador do *Eco Musical* repelia explicitamente a “música programática” em termos que deixam perceber uma adesão severa ao ideário hanslickiano, defendendo «a superioridade artística da música pura sobre a ópera em primeiro lugar, e, em seguida, sobre a música de programa», e culminando a sua digressão com a asseveração de que «a música literária, a música de programa é, pois, antes um retrocesso do que um progresso».¹³¹ Não era essa, porém, a perspectiva que se encontrava difundida entre a generalidade dos críticos lisboetas, que reconheciam, embora num patamar hierárquico inferior e com certas nuances, o interesse próprio desse tipo de música, assim se acercando da linha da proposta lisztiana. Com efeito, quando em 1855 Liszt cunhou o termo “música programática”, estava em causa não só a marcação de uma posição diferenciada em relação a uma tradição de música descritiva que remontava a eras anteriores — vista com desconfiança em certos sectores pelo simplismo do seu modo de representação —, mas também a legitimação do estatuto estético do *Tondichter* e da música instrumental concebida a partir de uma ideia poética ou narrativa, apta a participar na *Zukunftsmusik*: uma música cujo título evocativo ou programa não eram um fim em si mesmo, servindo antes, na esteira do pensamento idealista, o encaminhamento do ouvinte para uma esfera transcendente.¹³² O

¹²⁸ Ver James DEAVILLE, «Negotiating the “Absolute”: Hanslick’s Path Through Music History», in Nicole Grimes, Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (eds.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, pp. 17-21; e BONDS, *Absolute Music...*, pp. 219-236. Sobre Jadassohn, ver Janna SASLAW, «Jadassohn, Salomon», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, London: Macmillan, 2001, pp. 746-747.

¹²⁹ E. Vieira [trad.], «Ouvido Musical», *EM* 99 (23.I.1913): 26.

¹³⁰ E. Vieira [trad.], «O Fundo e a Forma», *EM* 103 (23.II.1913): 58.

¹³¹ V. S., «A música literária», *EM* 130 (16.IX.1913): 274-275.

¹³² Ver Vera MICZNIK, «The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt’s *Die Ideale*», *Music & Letters*, 80/2, 1999, pp. 207-240; e BONDS, *Absolute Music...*, pp. 210-218 e 237-249.

debate que desde logo se estabeleceu entre os partidários da “música absoluta” e da “música programática” — cujo teor ainda ecoa na opinião daquele crítico que nega o cariz progressista da “música literária” — acabaria por começar a dissipar-se ainda antes da viragem para o século XX, sob o impacto da filosofia de Schopenhauer. E é justamente à posição mais conciliatória daí resultante que o próprio Ernesto Vieira surge associado noutra ocasião, nomeadamente quando, entre Outubro de 1913 e Fevereiro de 1914, fez publicar no folheto do *Eco Musical* um conjunto de textos de estética baseados em *Die Elemente der musikalischen Ästhetik* (1900), de Hugo Riemann (1849-1919), obra que possuía na versão francesa de 1906.¹³³ O tratado do influente professor da Universidade de Leipzig foi, assim como outros trabalhos seus, mais um contributo para o referido processo de harmonização de perspectivas no debate em torno da faculdade de representação da música, admitindo essa possibilidade, mas continuando a outorgar a primazia à “música pura”.¹³⁴ Essa foi, aliás, uma das ideias que despertaram o interesse do crítico português: por exemplo, na abertura do capítulo XV, “Caractéristique musicale et musique descriptive”, salientou a grafite a passagem em que o autor, justificando-se pelo pouco espaço até então concedido à referida capacidade de representação, escreveu que «Nous n’avons point voulu par là afficher quelque mépris pour l’une des facultés de notre art, mais simplement affirmer que l’essence même de la musique ne réside *pas* en cette faculté spéciale.»¹³⁵ No mesmo sentido, e seguindo Riemann de perto, Vieira asseverava que «a música só por si, isto é, a *música pura*, constitui o género mais apreciado pelos músicos intelectuais, que o consideram a forma superior, mais nobre e mais livre», complementando essa convicção pouco depois, a propósito do que considerava ser o subgénero da “música descritiva”, com a ideia de que «quanto maior liberdade o músico conservar na sua descrição musical, quanto menos se afastar da música pura, tanto maior valor terá a sua obra».¹³⁶ Os escritos da generalidade dos críticos lisboetas eram permeados por esta linha de pensamento que, embora concedendo-lhe um estatuto secundário em relação à “música pura”, admitia o interesse inerente à “música programática”, enaltecendo a dimensão “poética” de que falava Liszt — recorde-se a frequência com que a ideia de profundidade surge associada a poemas sinfónicos seus e de Strauss — e rejeitando a abordagem descritiva mais simplista. Em 1914, por exemplo, o próprio Vieira escrevia acerca

¹³³ Hugo RIEMANN, *Les Éléments de l’Esthétique musicale*, (Georges Humbert, trad.), Paris: Félix Alcan, 1906 [*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin/Stuttgart: W. Spemann, 1900.] O exemplar de Ernesto Vieira encontra-se em depósito na Biblioteca Nacional de Portugal (M.1241V.).

¹³⁴ Ver BONDS, *Absolute Music...*, pp. 234-249. Sobre Riemann, ver Brian HYER & Alexander REHDING, «Riemann, Hugo», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXI, London: Macmillan, 2001, pp. 362-366.

¹³⁵ RIEMANN, *Les Éléments de l’Esthétique musicale...*, p. 247. BNP/M.1241V. Itálico no original.

¹³⁶ E. Vieira, «Estética Musical», *EM* 133 (09.X.1913): 297. Itálico no original.

do poema sinfónico *Stenka Razin*, de Glazunov, que «as descrições musicais que ele produz só muito vagamente poderão sugerir no auditório quaisquer ideias análogas», aditando ainda que «Feitas estas reservas, que são aplicáveis a toda a música descritiva, o poema sinfónico de Glazunov é cheio de emoção e de originalidade.»¹³⁷ No mesmo sentido ia Alfredo Pimenta, que, segundo um cronista d'*A Capital*, numa conferência proferida no âmbito de um concerto de David de Sousa, em 1915, terá revelado que «Não lhe agrada a música descritiva, que julga inferior, mas sim aquela que inspira emoções e desperta sentimentos.»¹³⁸ Em 1919, Tomás Borba afirmava, a propósito da *Pastoral*, que «O cuco que canta, o trovão que ribomba, o vento que sibila para nos amedrontar, são meros acidentes neste género de arte, porquanto esta tem mais elevada missão do que a que alguns mestres lhe atribuem, para nos sensibilizar.», acrescentando ainda — e parafraseando a explicação fornecida pelo compositor, antecipando-se à crítica do seu tempo —, que «A música não descreve sensações, expressa sentimentos.»¹³⁹ Já em 1926, Manuel Ramos considerava que «a sinfonia [*Im Walde*] de Raff é uma bela composição descritiva, não do descritivo estreito e de pura imitação, que é sempre uma onomatopeia insuportável, do descritivo lírico da grande escola».¹⁴⁰

Mais apaziguadora ainda seria a postura adoptada por uma nova geração de músicos intelectuais, que rejeitava de todo a retórica divisionista de outros tempos na disputa sobre os méritos da “música absoluta” e da “música programática”. Com efeito, ainda antes do final do século XIX, o impacto da filosofia de Schopenhauer foi determinante para o esvaziamento do debate em torno da superioridade de uma ou de outra: ao mesmo tempo que era fortalecida a crença na condição singular e privilegiada da música como revelação — aqui um reflexo directo da própria Vontade —, era também enfatizada a importância dos sentimentos que se expressam nesta arte — enquanto manifestação da Vontade na psique humana, são eles que constituem o verdadeiro significado da obra —, numa perspectiva segundo a qual a música consentia mas se desobrigava de todas as possíveis formas de mediação.¹⁴¹ Esse tipo de distanciamento crítico em relação à antiga querela, que se acentuou entre os comentadores após a morte de Wagner, reforçado por avanços nos campos da acústica, da psicologia e da fisiologia, é justamente aquele que se observa na Lisboa dos anos 10 na abordagem de Luís de

¹³⁷ E. Vieira, «Audições musicais», *EM* 145 (08.I.1914): 11-13.

¹³⁸ «As opiniões do sr. Alfredo Pimenta», *Cap* (11.IV.1915): 2.

¹³⁹ T. B., «Música — Politeama», *DN* (06.I.1919): 2. Cf. BONDS, *Absolute Music...*, p. 213.

¹⁴⁰ M. R., «Música — Os concertos sinfónicos no São Luís», *DN* (15.XI.1926): 6.

¹⁴¹ Ver Carl DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music*, (J. Bradford Robinson, trad.), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989 [*Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. VI), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980], pp. 360-361; BONDS, *Absolute Music...*, pp. 237-249; e BOWMAN, *Philosophical Perspectives on Music...*, pp. 112-125.

Freitas Branco. Em 1911, por exemplo, o jovem compositor contestava n' *A Arte Musical* «esta pueril discussão de superioridades entre a música pura e a música descritiva», partindo do princípio de que «o que nos interessa é *sentir* e pouco nos importa saber a causa remota a palpável de onde partiu o sentimento», para mais à frente concluir que aquelas denominações «são usualmente empregadas num sentido material demais, menoscabando o atributo essencial da música, que é: triunfar no inconsciente, no indefinível, onde caem as outras artes».¹⁴² Noutra ocasião, em 1912, insurgia-se no mesmo periódico contra a posição hanslickiana assumida por André Gedalge no prefácio da sua Sinfonia n.º 2: depois de constatar que esse autor «não reconhece aos sons qualquer virtude necessariamente evocadora de coisas, sensações ou sentimentos», e que «a música não é para ele uma linguagem, um sistema de sinais destinados a representar coisas que não sejam *ela mesma*», questiona se «este prefaciozinho não teria ficado melhor na gaveta», uma vez que «as ideias deste ilustre professor sobre música pura, confundem-se um pouquinho demais com as do dogmático avelhado que não quer ver na arte dos sons senão: *o sistema de sinais, temas, etc.*, “a música em si”, como eles dizem».¹⁴³ Já em 1915, de novo n' *A Arte Musical*, tomava como alvo tanto a tese de Hanslick como a do Wagner anterior à absorção de Schopenhauer, afirmando que «a teoria wagneriana da música subordinada é tão falsa como a doutrina de Hanslick de que a música é um corpo só que não tem significação fora de si», e considerando antes que a música «é muito mais simplesmente, como arte que é, um elemento, uma vibração para agir sobre a sensibilidade».¹⁴⁴ De resto, a postura mais conciliadora assumida por Freitas Branco era corroborada ainda por alguns outros. Em 1923, o maestro Joseph Lassalle abria a sua exegese da Sinfonia n.º 4 de Mahler, no *Diário de Notícias*, precisamente colocando em causa a incompatibilidade entre as noções de “música absoluta” e “música programática”, ponderando que «O certo é que, fundamentalmente, não existe nem pode existir tal classificação, porque a música é apenas um meio de expressão e, portanto, não é um paradoxo afirmar que não pode criar-se sem um *programa*».¹⁴⁵ E em 1929 era Francine Benoît que se mostrava avessa a uma tal diferenciação, quando, a propósito de uma apresentação da Sinfonia n.º 1 de Luís de Freitas Branco, revelou que «o debate entre a “música a programa” e a “música pura” [...] não consegue, como até hoje coisa alguma conseguiu, fazer-nos aceitar a possibilidade de uma demarcação de valores levada até ao absoluto».¹⁴⁶

¹⁴² Luís de Freitas Branco, «Páginas de estética», *AM* 311 (30.XI.1911): 181-183.

¹⁴³ Luís de Freitas Branco, «Música de programa», *AM* 322 (15.V.1912): 88-89.

¹⁴⁴ Luís de Freitas Branco, «Filosofia wagneriana», *AM* 406 (15.XI.1915): 185-187.

¹⁴⁵ Joseph Lassalle, «A Sinfonia n.º 4 de Gustav Mahler», *DN* (20.XII.1923): 3.

¹⁴⁶ Francine Benoît, «A Música», *DL* (04.XII.1929): 2.

Por fim, o quadro discursivo que operava a legitimação da transcendência da música sinfónica — e em particular da sinfonia germânica — envolvia igualmente a secundarização de repertórios classificados genericamente como “música ligeira”. O mecanismo de exclusão notado noutra oportunidade, então levando a efeito a rejeição explícita de um âmbito alargado de práticas musicais e socioculturais, manobrava também no seio do discurso sobre a própria música orquestral, materializando-se nomeadamente numa constelação de oposições binárias que articulavam muitas das ideias mobilizadas pelos agentes discursivos na ratificação do estatuto estético dos diferentes géneros, e que, com o prevalecimento do primeiro termo sobre o segundo, redundavam na subalternização dos fenómenos em desacordo com esse paradigma.¹⁴⁷ Amplamente difundidos no discurso da crítica musical desde a viragem para Oitocentos, no contexto da afirmação da germanidade musical,¹⁴⁸ pares conceptuais como “sério vs ligeiro” e “arte vs entretenimento” prolongavam-se numa série de outros esquemas relacionados — “monumental vs insignificante”, “profundo vs superficial”, “extraordinário vs trivial”... —, os quais eram expressos por via de um léxico variado em que não era uma questão de somenos o tipo de adjectivação usada ou até o recurso ao grau diminutivo do substantivo. Este processo está patente, por um lado, e com implicações mais moderadas, na apreciação de uma faixa intermédia de repertório “ligeiro”, ao qual a crítica não deixava de conceder certo valor, embora aquém dos géneros incensados pelo discurso (tendo em conta também, em boa parte, o estatuto do autor no campo sinfónico). Em 1913, por exemplo, um crítico aquilatava a *Valse triste* de Sibelius como «uma linda composição, de género ligeiro, mas trabalhada com muito gosto e arte».¹⁴⁹ Em 1915, depois de apresentar a Sinfonia n.º 5 de Beethoven como «um dos monumentos imortais do puro classicismo», Júlio Neuparth considerava o Entreacto n.º 3 da *Rosamunde*, de Schubert, um «trecho encantador de ingenuidade e de singeleza»,¹⁵⁰ e em 1918, depois de informar que essa sinfonia «ocupava o lugar de honra» no programa de um concerto, o mesmo crítico revelava que a “Chanson de printemps” e “La Fileuse”, de Mendelssohn, foram «recebidas com o carinho que nos merecem as coisas mais simples e delicadas».¹⁵¹ Mas por outro lado, o processo referido operava igualmente, desapiedado, na depreciação explícita de uma outra faixa de repertório “ligeiro” (devido também, não pouco, à irrelevância do autor no campo sinfónico). Em 1914,

¹⁴⁷ Cf. Paulo Ferreira de CASTRO, «Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal», in Manuel Pedro Ferreira & Teresa Cascudo (coord.), *Música e História — Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2017, pp. 215-216.

¹⁴⁸ Ver BONDS, *Music as Thought...*, pp. 88-91.

¹⁴⁹ [T.B.?], «Música — Teatro Politeama», *DN* (22.XII.1913): 4.

¹⁵⁰ J. N., «Música — Teatro de S. Carlos — Concertos Blanch», *DN* (04.I.1915): 3.

¹⁵¹ J. N., «Música — Teatro S. Luís — 3.º concerto de assinatura», *DN* (30.XII.1918): 2.

por exemplo, Humberto de Avelar condenava a *Scène de ballet*, de Bériot, pela «sua desoladora banalidade»,¹⁵² e em 1915 informava que o mais recente programa da Orquestra Sinfónica Portuguesa tinha incluído «uma abertura e uma sinfonia clássicas, e um numerozinho [de Grieg] para agradar à massa». ¹⁵³ Já em 1921, um crítico reprovava unilateralmente a «insignificante *Serenata*, de Moszkowski, cuja banalidade ultrapassa todos os limites». ¹⁵⁴ A actuação reguladora levada a cabo por um conjunto alargado de agentes e instituições da vida musical, que deste modo, por meio da operação deste e de outros mecanismos acima identificados na formação discursiva em apreço, exercia implicações determinantes na hierarquização do estatuto de compositores e de repertórios, tinha continuidade, como se constatará, noutros aspectos centrais do evento concertístico.

¹⁵² H. de A., «Música», *Cap* (08.III.1914): 2.

¹⁵³ Humberto de Avelar, «Música», *Cap* (12.XII.1915): 2.

¹⁵⁴ «Música — Politeama», *DN* (12.XII.1921): 2.

CAPÍTULO VI

Os espaços e as audiências

O discurso que se desenvolveu em torno do valor de repertórios e compositores sinfônicos, assumido por um conjunto de agentes e instituições da vida musical (em particular no âmbito da crítica), visava a construção e o estabelecimento da legitimidade da música sinfônica entre as práticas socioculturais vigentes. Nessa medida, essa actuação envolveu um conjunto de mecanismos discursivos, começando desde logo numa explícita e permanente relação de oposição a outras práticas, e passando ainda pela mobilização de toda uma constelação de ideias e metáforas na ratificação da preeminência de determinados compositores e géneros no seio da música sinfônica, desse modo exercendo implicações de relevo na construção da sua percepção hierarquizada. Mas o processo identificado não se deteria por aqui, abrangendo ainda outras dimensões essenciais. O Capítulo VI persiste nessa inquirição, abordando o modo como o discurso incidiu também sobre os espaços em que os concertos se realizavam e as audiências que neles participavam.

VI.1. Os espaços dos concertos

O espaço do concerto público merece atenção especial no âmbito da análise do discurso em consideração, porquanto — e considerando a música enquanto actividade que envolve indivíduos em determinados contextos — os seus elementos característicos em termos físicos e simbólicos, bem como o sentido em que diversos agentes intervêm nesse domínio, influem de modo fundamental na complexa dinâmica que se estabelece entre as várias partes no momento do evento musical, e assim na construção do objecto “música sinfônica”.¹ No período que medeia entre o início do século XVIII e a viragem para o século XX, o espaço do

¹ Ver Christopher SMALL, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998, pp. 1-18 e 19-29; Patrice VEIT, «Introduction [IV. Lieux et construction de l'espace]», in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 243-251; e Zdravko BLAZEKOVIĆ, «On the Margins of Performance: Theaters, Their Decorations, and Audience Habits», *Music in Art — International Journal for Music Iconography*, XLII/1-2, spring-fall 2017, pp. 7-16.

concerto foi acompanhando as transformações em curso na vida musical, à medida que o culto da música sinfónica florescia em cidades um pouco por toda a Europa: tirando casos raros de salas especializadas — os Hanover Square Rooms (1774), em Londres, e o (Altes) Gewandhaus (1781), em Leipzig —, os concertos realizavam-se inicialmente numa grande variedade de recintos, nomeadamente em salões que assumiam funções sociais diversas, e foi já no decorrer de Oitocentos que se intensificou o movimento de construção de edifícios concebidos expressamente para esse fim, com capacidade para acomodar audiências e orquestras de maiores dimensões.² A música sinfónica passava assim a ser reverenciada em verdadeiros templos seculares, projectos arquitectónicos crescentemente ousados e sofisticados que se constituíam como pontos estruturantes da vida musical, tal como sucedeu com os importantes modelos do Musikverein (1870), em Viena, do (Neues) Gewandhaus (1884), em Leipzig, e do Concertgebouw (1886), em Amesterdão.

No caso de Lisboa, a fase inicial desse processo não seria muito diferente. Ainda antes do final do Antigo Regime, a música instrumental era praticada não só nas residências reais e no âmbito de eventos litúrgicos, mas também, num período em que começava a esboçar-se o desenvolvimento de uma esfera pública e de novas práticas culturais em contexto urbano, em salões domésticos, bailes e teatros públicos, bem como em academias e assembleias, que habitualmente recorriam a espaços alugados em palácios da nobreza.³ Já nas décadas iniciais da Monarquia Constitucional, as práticas em torno da música instrumental continuaram a ser albergadas pela variedade de espaços disponíveis na capital.⁴ Nos primeiros anos após a Revolução Liberal, para além da actividade das assembleias em salas da nobreza, de benefícios e outros concertos no Teatro de São Carlos, bem como de outras exhibições concertísticas nos teatros secundários, destacou-se a tentativa efémera da Sociedade Filarmónica (1822-1828), encabeçada por João Domingos Bomtempo, que se instalou primeiro numa casa da Rua Nova do Carmo, depois no palácio do duque de Cadaval. E durante o reinado de D. Maria II, a música instrumental continuaria a integrar as práticas da elite nas suas residências, estendendo-se pelo número significativo de sociedades de amadores

² Ver Michael FORSYTH, *Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, pp. 21-67, 129-161 e 199-231; e Philip G. DOWNS, *Classical Music — The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York/London: W.W. Norton, 1992, pp. 25-28, 123-126, 344-348 e 632-635.

³ Ver Cristina FERNANDES, «Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807)», in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime — contextos, circulação e repertórios*, Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 77-106.

⁴ Ver Francesco ESPOSITO, *“Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal” — Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, Lisboa: Edições Colibri / CESEM, 2016, pp. 45-210.

que proliferavam nessa altura e que realizavam as suas actividades em salões de casas particulares e de palácios da nobreza: foram os casos destacados da Assembleia Lisbonense (1836-51), num palácio da Rua da Horta Seca, da Academia Filarmónica de Lisboa (1838-1856), primeiro no palácio do conde de Rio Maior, e depois num palácio da Rua do Alecrim, e ainda da sua rival Assembleia Filarmónica de Lisboa (1839-?), na casa do barão de Barcelinhos. Independentemente da orientação mais séria ou mais recreativa, a música e a dança eram assim objecto de consumo em espaços de sociabilidade marcados por uma atmosfera mundana que se constituía como referência de elegância e de bom gosto. Foi ainda nesta ocasião que se registou aquela que parece ter sido a primeira movimentação concreta no sentido de dotar a cidade de um espaço concebido especificamente para a realização de concertos instrumentais: em Junho de 1845, considerando que «os concertos não alcançaram ainda no nosso país a importância que lá fora se lhes dá», um cronista da *Revista Universal Lisbonense* apelava ao interesse de algum capitalista pela construção de tal edifício, tentando fazer ver o interesse comercial da iniciativa, uma vez que «chamaria a si todos os concertos públicos de Lisboa, mas ainda poderia ser aproveitado também num sem número de outros usos», e sugerindo até para o efeito o Largo da Abegoaria.⁵ Sabe-se, de facto, que o conde de Farrobo, o melómano excêntrico e megalómano que tanto influenciou a vida musical do seu tempo, esteve em 1846 envolvido num projecto desse cariz, visando a edificação de um espaço, com toda a opulência que se encontrava nas principais capitais europeias, próprio para acolher a instituição que resultaria da ideal fusão da Academia e da Assembleia Filarmónica, mas a ideia rapidamente acabaria abortada.⁶

Entretanto, a nova Academia Melpomenense (1846-1861; designada Academia Real dos Professores de Música a partir de 1853), que funcionava nas dependências de um palácio do Chiado, assumia um protagonismo crescente, pretendendo também promover a afirmação dos músicos profissionais num meio concertístico que continuava a abarcar uma grande diversidade de locais, dos salões aos teatros.⁷ Mais tarde, as séries de concertos sinfónicos que a Associação Música 24 de Junho organizou entre 1879 e 1888, sob a direcção de maestros estrangeiros, recorreram igualmente a esse tipo de soluções: o Teatro de São Carlos, o Salão da Trindade (espaço polivalente aberto em 1867) e até dois concorridos teatros-circos.⁸ No caso das instituições de ensino da música, o próprio Farrobo tinha aparecido na década de

⁵ «Teatro de S. Carlos – Concertos», *Revista Universal Lisbonense* V/1 (26.VI.1845): 9-10, *apud* ESPOSITO, “Um Movimento Musical...”, p. 208.

⁶ Ver ESPOSITO, “Um Movimento Musical...”, pp. 207-209.

⁷ Ver ESPOSITO, “Um Movimento Musical...”, pp. 211-333.

⁸ Ver Maria José ARTIAGA, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life, 1870-1900*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2007, pp. 126-147.

1850 empenhado no projecto de construção de uma sala de concertos que suprisse as necessidades do Conservatório, mas este só seria retomado vários anos depois, sendo concluído em 1892.⁹ Preocupação similar surgiu também no seio da Real Academia de Amadores de Música, a instituição fundada em 1884 e que até à implantação da República, não obstante o seu cariz amador, viria a assumir a liderança do movimento sinfónico em Lisboa. Com efeito, de acordo com o testemunho *a posteriori* de D. Luís da Cunha e Menezes, pouco depois da sua criação surgiu entre os influentes aristocratas que lideravam o projecto — e que usufruíam de acesso facilitado à própria família real — a intenção de a dotar de uma grande sala de concertos que também lhe servisse de sede, tendo sido escolhido para essa edificação de raiz um terreno pertencente à Casa de Bragança, que desde o início concedia o seu alto patrocínio à Real Academia.¹⁰ Porém, ainda segundo Menezes, e apesar de a planta do novo salão até ter chegado a ser meticulosamente concretizada no papel, com toda a elegância e cuidados indispensáveis ao seu propósito, este Musikverein lisboeta nunca seria materializado por causa da oposição do administrador da Casa de Bragança, então o conselheiro Avelino, que não aprovou o aforamento do terreno visado devido à sua incredulidade relativamente às possibilidades de sustentação financeira do empreendimento, dada a inexistência de uma orquestra profissional estabelecida (a da Real Academia era essencialmente amadora e a da 24 de Junho encontrava-se dispersa), bem como de garantias quanto à adesão de um público fiel. Em causa estava o mesmo terreno que muito em breve a Casa de Bragança viria a ceder ao grupo de empresários encabeçado pelo “brasileiro” Luís de Braga, entretanto feito visconde, para a construção do Teatro de D. Amélia. Como foi referido noutra oportunidade, esta instituição do meio teatral, inaugurada em 1894, afirmava-se desde o início — centrando-se na figura da rainha consorte — como mais um importante local de culto do regime monárquico, que então procurava atrair para o seu seio camadas da sociedade disputadas pela crescente oposição republicana, limitando-se deste modo a reproduzir a estratégia, há muito estabelecida, de destinar à função de prestígio (e de representação do Poder) um espaço dedicado essencialmente a actividade teatral e musico-teatral. No entanto, contrariamente à descrença manifestada por aquele administrador monárquico, a Real Academia suscitaria nesses anos um intenso movimento de interesse por parte da mesma burguesia que então aderira de forma massiva ao novo Coliseu dos Recreios (desde 1890) e ao

⁹ Ver Joaquim Carmelo ROSA, *Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910)*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2009, pp. 49-50.

¹⁰ D. Luís da Cunha e Menezes, «Música — Crónica semanal», *DNa* (13.II.1917): 4. Para uma perspectiva sobre a criação e a actividade da Real Academia de Amadores de Música neste período, ver ROSA, *Struggling at the Margins...*, pp. 171-218.

novo D. Amélia — não pouco devido à habitual presença da família real, que promovia o prestígio social dessa participação —, vendo-se até obrigada a transferir os seus concertos de uma casa particular para espaços maiores como o Salão da Trindade, a Sala Portugal da Sociedade de Geografia e o Salão do Conservatório.¹¹

Na República recém-implantada, o ritual burguês do concerto sinfónico público, numa ampliação daquela simpatia que envolveu os concertos privados da Real Academia, começaria a florescer — ironia da história — precisamente no teatro surgido no terreno em que a administração monárquica havia recusado a hipótese de edificação de uma sala de concertos concebida expressamente para o efeito. Fora nesse mesmo espaço que, aliás, ainda antes de 1910, impulsionada pelo sucesso obtido a todos os níveis pelas apresentações de orquestras estrangeiras de renome, se iniciara a onda de interesse dos empresários teatrais pelos concertos sinfónicos, que dessa forma afrouxavam a sua actuação enquanto força de bloqueio, dado o poder que detinham na organização da vida cultural, no processo de expansão do movimento sinfónico. Agora sob outra denominação, nada inócua em termos políticos — Teatro da República —, esta instituição, comandada pelo visconde de S. Luís de Braga, assumia-se logo em 1911 como a primeira grande protagonista do fenómeno, seguindo-se-lhe a partir de 1913, com igual protagonismo, o novo Teatro Politeama, dirigido pelo empresário Luís Pereira. Para além destes, e sem esquecer os casos do Teatro de São Carlos e do Salão do Conservatório, diversos equipamentos disponíveis na cidade serviram para acolher outras iniciativas orquestrais efémeras empreendidas nesta década de 1910, numa clara demonstração do referido interesse empresarial — o Salão da Trindade (1912 e 1917/18), o Éden-Teatro (1914) e o Salão Foz (1916/17) —, ao que acrescia a intensa actividade no âmbito da música instrumental registada em animatógrafos como o Salão Central, o Chiado Terrasse, o Salão Olímpia e o mesmo Salão Foz. Refira-se ainda a existência de um conjunto de outros locais de frequência mais restrita — já para não falar dos salões privados de certas figuras da elite —, que pontualmente acolhiam também concertos de música de câmara: o Salão da Liga Naval, o Salão da Ilustração Portuguesa, o Salão do Grémio Literário e o Salão do Automóvel Club. Há notícia, no entanto, de que no início dessa década Lisboa esteve novamente perto de obter a desejada sala de concertos. Mais uma vez de acordo com o testemunho *a posteriori* de D. Luís da Cunha e Menezes, por volta de 1911, alguém teve a ideia de constituir uma empresa que pudesse assumir a conversão do palácio do falecido conde de Magalhães, na Rua de São José, considerado ideal pela sua dimensão e pela

¹¹ Luís de Morais Carvalho, «Folhetim — Colonne», *DN* (22.XII.1902): 1.

sua localização (eram também célebres, há muitos anos, as festas de beneficência que lá se realizavam reunindo senhoras da aristocracia).¹² Mas esse projecto nunca avançaria, e a empresa que então tomou conta do espaço logo optaria por se dedicar à exploração do jogo ilegal, à exibição de danças lúbricas, à projecção de fitas indecorosas e a outras actividades ilícitas, tendo motivado a denúncia de alguma imprensa em reportagens escandalizadas, bem como os apelos à intervenção do Governador Civil.¹³ Em meados dos anos 10 destacou-se ainda o voluntarismo de Alexandre Rey Colaço, que em Novembro de 1915, contando com o apoio empenhado de António Arroio na revista *Atlântida*, tomou a iniciativa de fundar uma assim denominada Sala Beethoven, procurando suprir a necessidade de um espaço adequado para a audição de música de câmara em Lisboa.¹⁴ A subscrição pública então lançada, solicitando contribuições individuais de 50\$00, precisou de apenas duas semanas para conseguir cerca de 70 subscritores (ainda assim, muito aquém dos 250 que Colaço julgara fácil de conquistar), entre os quais se contavam a Sociedade Propaganda de Portugal, muitas pessoas da aristocracia (em grande parte senhoras), elementos do mundo das artes e das letras, a par de figuras da vida musical, e o próprio Ministério da Instrução Pública, então liderado pelo democrático Frederico Ferreira de Simas, chegou a participar com 150\$00, mas o facto é que a iniciativa nunca passaria desse ponto.¹⁵

Durante os anos do pós-guerra, numa fase em que a vida musical lisboeta assistia a uma nova vaga de florescimento, a actividade sinfónica continuou a ser albergada essencialmente pelos principais espaços estabelecidos: o agora designado Teatro de São Luís, o Teatro Politeama e também o Teatro de São Carlos. A Sociedade de Concertos de Lisboa, fundada em finais de 1917, organizava os seus eventos (recitais a solo e concertos de música de câmara) no São Luís e em São Carlos, e a Sociedade Nacional de Música de Câmara, criada em 1919, recorria ao Salão do Conservatório. Entretanto, episódios como o da Filarmonia de Lisboa, em 1923, e o da Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos, em 1925 — ambas iniciativas malogradas no seu propósito de colocar em causa práticas e interesses instalados no meio musical —, vinham recordar, entre outros aspectos, a preponderância que os empresários teatrais continuavam a ter na organização da vida cultural. Já na segunda metade dos anos 20, novos espaços haveriam de se afirmar no acolhimento de concertos sinfónicos, destronando aqueles que conservavam esse protagonismo desde o início da década anterior: o

¹² D. Luís da Cunha e Menezes, «Música — Crónica semanal», *DNa* (13.II.1917): 4.

¹³ Victor Falcão, «Em plena Lisboa — Espectáculos imorais», *Cap* (26.VII.1912): 1.

¹⁴ António Arroio, «Sala Beethoven», *Atl* 2 (15.XII.1915): 171-174; Alexandre Rey Colaço, «Revista do mês — A Sala Beethoven — O motivo da sua fundação», *Atl* 3 (15.I.1916): 278-279.

¹⁵ «A sala Beethoven», *Cap* (24.XI.1915): 1; «Nova sala de concertos», *DN* (04.I.1916): 3; «Música — A Sala Beethoven», *DN* (04.I.1916): 3.

Teatro do Ginásio, reinaugurado em 1925, abrigava desde logo o agrupamento que transitava do Politeama, e pouco depois, em 1928, o cinema Tivoli, que tinha sido inaugurado em 1924, passava também a albergar um novo empreendimento sinfónico, concorrente perante o qual a antiga e pioneira série de concertos do São Luís depressa viria a sucumbir. Para além das actividades promovidas pelas associações de concertos mencionadas, o pianista Lourenço Varela Cid aventurou-se, numa iniciativa isolada na temporada 1930/31, na organização de uma série de recitais instrumentais por figuras de renome internacional (Nathan Milstein, Wanda Landowska, Benno Moiseiwitsch...), usufruindo para o efeito da sala do Royal Cine, o espaço inaugurado em 1929 e que em 1930 fora responsável pela introdução do cinema sonoro em Lisboa.¹⁶ Porém, o regime puramente empresarial em que se escorava a vida musical sinfónica desde o início da década de 10 não conseguiria sobreviver às circunstâncias que se impuseram no final dos anos 20: no quadro das dificuldades económicas e financeiras em que viveu a Ditadura Militar, de certa forma agravadas pelos efeitos locais da Crise de 1929, e em face da proliferação do interesse do público por novas solicitações (a rádio, a fonografia e o cinema sonoro), os próprios empresários voltavam a desinteressar-se do assunto.

VI.2. O discurso sobre os espaços dos concertos

No tempo da I República, portanto, os concertos sinfónicos públicos proliferaram apoiados essencialmente nos espaços teatrais existentes em Lisboa, localizados todos eles em pontos destacados do principal eixo do entretenimento e do comércio da cidade — o eixo Chiado–Baixa–Restauradores —, no qual essa oferta musical se encontrava plenamente integrada, ao lado dos espectáculos de teatro, ópera, opereta, revista, cinema, e ainda das actividades de clubes, restaurantes, cafés e lojas. Era toda uma indústria que por essa altura medrava na cidade, correspondendo às necessidades de ócio da nova burguesia florescente, numa era de democratização e de massificação do consumo.¹⁷ Mas não é pelo facto de não estarem em causa salas concebidas especificamente para o efeito que deixa de ser pertinente considerar as suas características materiais: enquanto expressão simbólica — e imposição —

¹⁶ «Música — Concertos Royal», *DN* (28.X.1930): 7.

¹⁷ Ver Paula Gomes MAGALHÃES, *Belle Époque — A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014, pp. 17-45 e 103-155; Luís TRINDADE, «A cultura», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 202-209.

de uma série de pressupostos acerca das relações que lá se estabelecem (tanto entre indivíduos como entre estes e os objectos artísticos), essa dimensão arquitectural e decorativa constitui-se igualmente como elemento fundamental na formação discursiva em consideração, e também neste campo a crítica assume um papel de relevo, uma vez que opera no sentido de sancionar todo um conjunto de elementos em torno da concepção e da organização do espaço do concerto sinfónico.¹⁸

Rebaptizado como Teatro da República no rescaldo do 5 de Outubro, o antigo Teatro de D. Amélia mantinha inalterado o carácter luxuoso, cómodo e moderno das suas linhas. Como foi referido noutra oportunidade, neste projecto de inspiração parisiense da autoria de Ernest-Louis Reynaud destacava-se, para além de um Jardim de Inverno que brindava o público com várias atracções nos intervalos e fora dos espectáculos, a concepção da sala, que, sem deixar de plasmar a forte estratificação social da época, na disposição dos vários sectores, incluía no topo uma galeria que no centro se alargava em anfiteatro (assim conferindo uma visibilidade inusual ao público menos abastado), sendo todo o espaço adornado com decoração ao estilo Luís XV concebida por Claudio Rossi (que colaborara no Palais Garnier).¹⁹ Os Concertos Blanch tiveram início nesta sala, que no início da temporada 1913/14, antecipando-se ao novo concorrente da Rua de Santo Antão, se apresentava pintada de novo, em tons claros e alegres, beneficiando também de um novo sistema de iluminação eléctrica, que nesta fase ainda permanecia ligado durante todo o espectáculo teatral: a propósito da récita inaugural, um cronista observava — entre outras passagens que revelam o fascínio que a tecnologia suscitava nos comentadores — «muitas senhoras, *toilettes* da última moda, em geral brancas, postas em evidência por uma iluminação abundantíssima e inteligentemente distribuída».²⁰ Contudo, para alguns críticos esse teatro não seria inteiramente adequado para a audição sinfónica. Por exemplo, aquando da mudança provisória para o Teatro de São Carlos, onde esses concertos decorreram na temporada 1914/15 e no início da seguinte, Júlio Neuparth, deixando implícita a comparação, mostrava-se mais agradado com as condições proporcionadas por este espaço, tanto pelo que considerava ser «a severidade das suas linhas», como pelas suas «esplêndidas condições acústicas».²¹ No mesmo sentido ia a opinião de Humberto de Avelar, que nessa ocasião salientava também as «magníficas condições

¹⁸ Ver SMALL, *Musicking...*, p. 20; VEIT, «Introduction»..., p. 246.

¹⁹ Ver Gervásio Lobato, «Crónica Ocidental», *Oci* 556 (01.VI.1894): 129-130; «Teatros — D. Amélia», *Amp* 11 (01.VI.1894): 83-84; A. Sousa BASTOS, *Carteira do artista*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898, pp. 195-196; e Eduardo NORONHA, *Reminiscências do tablado*, Lisboa: Guimarães & C.^a, 1927, p. 88.

²⁰ E. N., «Teatros — Primeiras representações — República», *DN* (02.XI.1913): 2.

²¹ J. N., «Música — Teatro de S. Carlos — Concertos Blanch», *DN* (30.XI.1914): 4.

acústicas da soberba sala».²² Depois do incêndio que destruiu completamente o República na madrugada de 13 de Setembro de 1914, a sua reconstrução foi lançada ainda em Março de 1915 — sob o traço do arquitecto Tertuliano Lacerda Marques, que reconstituiu as plantas originais — e a sua reinauguração teria lugar passados cerca de 10 meses, a 15 de Janeiro de 1916, calorosamente perspectivada pelos vários jornalistas que visitaram o espaço, em vésperas do evento, recebidos pelo empresário e guiados por Luís Cardoso.²³ Entre os vários melhoramentos descritos conta-se, antes de mais, o reforço dos espaços destinados à interacção fora da sala de espectáculos propriamente dita: o *foyer* da primeira ordem era agora mais amplo, e sobre ele fora aberta uma nova varanda destinada à segunda ordem de camarotes, ao que acrescia o alargamento dos corredores nos dois pisos superiores. No caso do concerto sinfónico, estas transformações contribuíam para promover a separação entre o momento da interacção e o momento da experiência musical, de certa forma contrabalançando outras medidas entretanto adoptadas para o local e a ocasião desta última. Já o interior da sala mantinha a antiga configuração (apenas foram retiradas as colunas que sustentavam o pavimento da primeira ordem, agora construído em betão armado), incluindo um moderno sistema de iluminação eléctrica, um mecanismo que permitia ocultar a plateia para dar lugar a um salão de baile e ainda nova maquinaria de palco, mas o aspecto que mais se destacava era o abandono da fantasiosa decoração ao estilo Luís XV e a opção pelo Luís XVI, com a sua ornamentação mais simples e equilibrada, sobre tons de vermelho esmaecido, da autoria do espanhol Manuel Marín. Para além do mais, segundo a informação cedida a um visitante, o novo República incorporava igualmente «novas caixas harmónicas dispostas para dar aos concertos uma acústica superior já verificada em experiências»,²⁴ melhoramento que logo colheria os elogios da crítica, reconhecendo esta que as condições acústicas da nova sala eram «incomparavelmente superiores às da antiga».²⁵ Foi nestas circunstâncias que o teatro desenvolveu a sua actividade nos anos seguintes, mesmo depois de renomeado como Teatro de São Luís, até nova intervenção ser levada a cabo no início de 1928, preparando a sua conversão ao modelo do *picture palace*.²⁶

Quanto ao Teatro Politeama, cujo projecto fora tornado público ainda no início de 1911, a sua construção seria iniciada em Março de 1912, financiada pelo empresário Luís Pereira (o

²² Humberto de Avelar, «Música», *Cap* (29.XI.1914): 2.

²³ «Vida artística — Teatro da República», *Cap* (16.III.1915): 2; «Vida de Lisboa — O novo República», *Cap* (09.I.1916): 1-2; «Teatro da República», *DN* (15.I.1916): 2.

²⁴ «Vida de Lisboa — O novo República», *Cap* (09.I.1916): 1-2.

²⁵ J. N., «Música», *DN* (17.I.1916): 2; H. de A., «Música», *Cap* (16.I.1916): 2.

²⁶ A. R., «O claro-escuro animado — A Arte Cinematográfica», *DL* (28.III.1928): 3.

proprietário), e a inauguração teria lugar a 6 de Dezembro de 1913.²⁷ O novo edifício da Rua de Santo Antão era assinado pelo arquitecto Miguel Ventura Terra — já então detentor de quatro Prémios Valmor —, que nele imprimiu uma decoração mista de liberdades Arte Nova e temas classicizantes,²⁸ e a sua sala, concebida também segundo a usual organização hierárquica que reflectia a estratificação social da época, permitia acolher perto de 2300 espectadores, embora neste caso, como foi referido noutra oportunidade, ao público menos abastado não fosse concedida qualquer visibilidade especial.²⁹ Os cronistas que puderam visitar o espaço antes da abertura realçavam um conjunto de elementos que são reveladores, afinal, da importância conferida pela empresa à questão da sociabilidade, tanto no exterior como no interior da sala de espectáculos. A primeira e a segunda ordem tinham os seus próprios *foyers* elegantes e luxuosos, com os seus amplos corredores e escadarias.³⁰ E também a sala de espectáculos fora pensada para que o público visse e fosse visto: um dos visitantes notava que o sistema de iluminação eléctrica «dá luz em profusão a toda a sala, sem ferir a vista aos espectadores», para além de que «os parapeitos dos camarotes e balcões são baixos, de maneira a deixarem brilhar as *toilettes* das senhoras».³¹ Visando o interesse de potenciais frequentadores, os materiais publicitários da empresa salientavam igualmente a modernidade e a comodidade do espaço. Pouco depois da inauguração, lia-se num anúncio que este era o «único teatro que tem *chauffage* apropriada e que maiores comodidades oferece ao público pela óptima temperatura de todas as suas salas [...], convidando as senhoras ao seu aproveitamento, nos intervalos dos espectáculos».³² Por esta altura, com efeito, a insuficiência dos sistemas de aquecimento e de arrefecimento das salas, conforme a época do ano, era frequentemente alvo das admoestações da crítica. Em Dezembro de 1915, por exemplo, Humberto de Avelar notava com humor, a propósito de um concerto em São Carlos, que no respectivo programa «os russos predominavam, sendo essa porventura uma das razões do frio intensíssimo que havia na sala».³³ De resto, as condições acústicas da sala do Politeama, no que respeita à audição da música sinfónica, nunca parecem ter sido particularmente enaltecidas. De qualquer modo, foi aqui que se estabeleceu a série de concertos que

²⁷ «Noticiário», *AM* 292 (15.II.1911): 24; «Politeama de Lisboa», *Séc* (28.II.1912): 3; «Os nossos teatros», *Cap* (05.XII.1913): 2.

²⁸ Ver José Manuel FERNANDES, «A arquitectura do ferro e do betão», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], p. 282.

²⁹ «O novo teatro Politeama», *DN* (01.XII.1913): 4; «Noticiário», *AM* 359 (30.XI.1913): 238; «Teatros», *EA* 70 (20.XI.1913): 10; «Teatros de Lisboa — O Politeama», *Cap* (22.XI.1913): 2.

³⁰ «Nova casa de espectáculos», *DN* (06.XII.1913): 3.

³¹ «Teatros», *EA* 70 (20.XI.1913): 10.

³² [anúncio], *Cap* (22.XII.1913): 2.

³³ H. de A., «Música», *Cap* (19.XII.1915): 2.

concorreria com aquela iniciada no República — a florescente actividade sinfónica em Lisboa seria marcada por esta intensa rivalidade institucional —, até ao episódio em que, em vésperas do lançamento da temporada 1925/26, a orquestra resolveu romper definitivamente a ligação com a empresa de Luís Pereira.

A actividade desse agrupamento prosseguiria a partir de então no novo Teatro do Ginásio.³⁴ Inaugurado originalmente em 1846, reaproveitando um edifício já existente, e reconstruído em 1852, o espaço depressa se tinha afirmado enquanto um popular teatro de comédia, condição em que desenvolveu a sua actividade mesmo durante a República, até ao dia em que foi completamente destruído por um incêndio, a 6 de Novembro de 1921.³⁵ Uma vez determinada pelos proprietários, a reconstrução, iniciada em Março de 1923, foi entregue à Sociedade Dramática do Teatro do Ginásio de Lisboa, a nova entidade privada que para si garantia também o direito de exploração, e a inauguração teria lugar a 27 de Novembro de 1925.³⁶ O plano elaborado pelo arquitecto João Antunes, recentemente laureado pela Academia de Belas-Artes, introduzia modificações substanciais em relação ao original, com a ampliação das dimensões do palco e da lotação da sala, que agora podia acolher 1335 pessoas na sua expectável configuração hierárquica, e com o acréscimo de um café-restaurante num piso inferior.³⁷ Tal como sucedia com outros espaços da mesma natureza, também aqui a empresa exploradora insistia em ressaltar a comodidade e o requinte que o caracterizavam, assim valorizando a dimensão da sociabilidade no seu apelo à sociedade elegante. Nas palavras de um comentador, «se exceptuarmos a *chauffage*, satisfaz amplamente as necessidades correntes duma casa de espectáculos moderna».³⁸ No entanto, nem todas as características do teatro seriam recebidas com o mesmo agrado. Com efeito, não faltou entre a crítica quem reprovasse o traçado da sala de espectáculos, considerando *démodé* o seu estilo Arte Nova, e muito menos passaria em claro a concepção da decoração no edifício em geral, nomeadamente devido ao que era visto como uma mescla de elementos incompatíveis: «arremessos de arte modernista, amostras de estilo egípcio, fatias de arte nova, “pontinhos” de D. João V, com estuques D. Maria I, e tudo isto enquadrado no último suspiro dos “Luíses” a

³⁴ «Correio musical», *Séc* (23.XI.1925): 3; «Correio musical — Concertos Fão», *Séc* (29.XI.1925): 6.

³⁵ Ver Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2003, pp. 49-51; Glória BASTOS & Ana Isabel VASCONCELOS, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004, pp. 46-47; Paula MAGALHÃES, «Teatro do Ginásio — Uma fábrica de gargalhadas», *Sinais de cena*, 9, Junho 2008, pp. 121-128.

³⁶ «Os Teatros — A reconstrução do Ginásio», *DL* (05.I.1922): 4; «A nova empresa do Ginásio», *DN* (28.V.1915): 2; A. P., «As “premières”», *DL* (30.XI.1925): 4.

³⁷ «Vida artística», *DN* (02.III.1923): 3; «Teatros — O novo teatro do Ginásio», *DN* (04.VI.1923): 3; «Vida artística», *DN* (03.I.1925): 3; «O novo Ginásio no Inverno», *DN* (08.X.1925): 2.

³⁸ L. de B., «Notas de arquitectura citadina», *DL* (30.XI.1925): 3.

que os franceses já chamaram o “abominable blanc et or”». ³⁹ No mesmo sentido, outro crítico desaprova absolutamente essa decoração, julgando-a «rescendente de tintas e de modernismos confusos, lambuzados em frescos de periclitante estética». ⁴⁰ No que concerne à acústica da sala, as suas “magníficas condições” eram ocasionalmente mencionadas nos materiais publicitários, mas na verdade este aspecto nunca parece ter despertado a atenção dos críticos que acompanharam os concertos sinfónicos que aqui decorreram até 1930.

Refira-se, por fim, o caso do Tivoli, que foi inaugurado a 30 de Novembro de 1924 depois de alguns anos de indecisão por parte da família Lima Mayer quanto à tipologia do equipamento cultural a construir em terrenos seus a meio da Avenida da Liberdade. ⁴¹ Concebido especificamente enquanto cinema — e introduzindo em Lisboa o novo modelo cosmopolita do *picture palace* —, o edifício fora projectado pelo arquitecto Raul Lino, e os traços gerais do plano, segundo o próprio revelou, iam ao encontro dos desejos do seu amigo Frederico de Lima Mayer, de quem tinha partido o convite, mas não da linguagem expressiva pessoal que vinha desenvolvendo desde que terminara os estudos na Alemanha, nem das suas propostas inovadoras em torno do paradigma da *casa portuguesa*. ⁴² Assim, correspondendo à inclinação do proprietário pelo gosto parisiense, a referência neoclássica manifestava-se desde logo nas feições da fachada, que assumiam a aparência de um elegante palácio, bem como nas linhas da sala de formato rectangular, a qual, incorporando elementos decorativos que patenteavam a ascendência do estilo Luís XVI, culminava num sóbrio proscénio ladeado por pilastras e encimado com um frontão, cujo tímpano era adornado com uma rosácea. Ao evocar a imagem de um templo da Antiguidade Clássica, o Tivoli estava afinal preparado, desde a sua génese, para se assumir não como simples cinema, mas antes como uma referência da vida cultural e artística da cidade, como de facto viria a suceder durante várias décadas. No seu apelo aos comportamentos de *distinção* das elites sociais, promovendo o espaço enquanto o seu ponto de encontro, a estratégia publicitária da empresa colocava justamente em destaque, com frequência, tanto a sobriedade, a imponência e o refinamento das linhas do edifício, como a qualidade e a modernidade das condições que proporcionava, desde a confortável plateia e a original iluminação, às amplas áreas de convívio e ao luxuoso

³⁹ L. de B., «Notas de arquitectura citadina», *DL* (30.XI.1925): 3.

⁴⁰ A. P., «As “premières”», *DL* (30.XI.1925): 4.

⁴¹ Ver «A família Lima Mayer e o Tivoli», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 48-54; e «There’s no business like show business...», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 22-27.

⁴² Ver Flávio TIRONE, «A arquitectura ao serviço da cultura», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 39-41; e Rute FIGUEIREDO, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa: Edições Colibri/IHA, 2007, pp. 348-366.

salão de chá e de baile, sem esquecer a cortesia de porteiros e arrumadores.⁴³ Comprovando as virtudes do espaço na ocasião do concerto inaugural da orquestra dirigida por Pedro de Freitas Branco, Francine Benoît salientava «o ambiente atraente, luxuoso sem exagero, tépido, agradavelmente iluminado».⁴⁴ A empresa costumava ainda realçar na imprensa as características acústicas da sala, afirmando que, embora não tenha sido concebida para esse fim, se prestava também para a realização de concertos,⁴⁵ um aspecto que até foi reconhecido pela crítica musical, mas não sem suscitar recomendações: logo no início da temporada 1928/29, Rui Coelho comentava que essas boas condições «melhorarão no dia em que se coloque, no palco, um simples tecto de papel, cuja falta diminui enormemente o valor sonoro dos naipes centrais e dos planos inferiores».⁴⁶

Este e outros comentários apontam para a actuação interventiva que a crítica musical também exerceu, sistematicamente, na ratificação do próprio espaço físico dos concertos, algo que já era bem visível no discurso sobre a música sinfónica em décadas anteriores e que era reflexo, afinal, de uma insatisfação de fundo quanto às limitações dos locais disponíveis e quanto à inexistência de uma sala concebida especificamente para esse fim.⁴⁷ Era essa preocupação que servia de mote, por exemplo, para um artigo de D. Luís da Cunha e Menezes, em 1917, no qual afirmava que «todas as vezes que assisto aos concertos do antigo teatro D. Amélia e do Politeama me vou convencendo mais da imperiosa necessidade que existe em se construir uma sala que reúna todas as qualidades que essas audições exigem», considerando ainda que «nenhum dos teatros a que me refiro satisfaz as ambições dos devotos da arte; a começar pela acústica, que não é boa, muitos são os defeitos que para tal fim essas salas apresentam».⁴⁸ Nesse sentido, o autor dirigia o seu apelo aos capitalistas de Lisboa, procurando fazer-lhes ver as circunstâncias favoráveis à viabilidade económica do empreendimento (dada a existência de duas orquestras estabelecidas e de um público fiel), e sugerindo ainda a inclusão de salas para música de câmara, exposições e conferências, bem como de locais destinados à socialização do público. Depois de mencionar requisitos vários a propósito da dimensão, da segurança, da higiene, do conforto e da acústica, Menezes referia-

⁴³ «Teatros, Música, Cinemas — Inauguração do Tivoli», *DN* (01.XII.1924): 5; «Os novos concertos sinfónicos no Tivoli, amanhã», *DN* (23.XI.1928): 3. Ver «Os vários Tivoli e a origem do nome», in MAYER & RODRIGUES, *Cinema Tivoli...*, pp. 19-20.

⁴⁴ Francine Benoît, «Música», *DL* (27.XI.1928): 2.

⁴⁵ «Teatros, Música, Cinemas — Inauguração do Tivoli», *DN* (01.XII.1924): 5.

⁴⁶ Rui Coelho, «Música — Concertos Sinfónicos — Tivoli», *DN* (03.XII.1928): 11.

⁴⁷ Ver Luís M. SANTOS, «O discurso sobre a música sinfónica no periódico musical *Amphion* (1884-1887)», in Paula Gomes-Ribeiro, Paulo Ferreira de Castro & Mário Vieira de Carvalho (eds.), *Música, Comunicação e Discursos*, V. N. Famalicão/Lisboa: Húmus/CESEM, no prelo; e *id.*, «O periódico *A Arte Musical* (1899-1915) e o discurso sobre a música sinfónica em Lisboa no limiar do século XX», em preparação.

⁴⁸ D. Luís da Cunha e Menezes, «Música — Crónica semanal», *DNa* (13.II.1917): 4.

se à dimensão arquitectónica e decorativa do espaço, salientando que este deveria ser concebido num «estilo simples de linhas nobres sem a preocupação do luxo», que não deveria conter «nada de ornamentos perfeitamente dispensados», e prevenindo, por fim, que «não se pode prescindir de um bom órgão, que como sucede em todas as grandes salas de concertos deve ser colocado no fundo do palco».⁴⁹ Embora não o especifique, a ênfase que coloca nas qualidades de simplicidade e nobreza, bem como na colocação do órgão, parece apontar essencialmente para os modelos do Musikverein, de Viena, e do (Neues) Gewandhaus, de Leipzig, que em finais do século XIX se tinham afirmado a nível internacional como exemplos modelares dos novos templos seculares dedicados ao culto da música sinfónica, constituindo-se os próprios edifícios, com a sua sobriedade de inspiração neoclássica, como expressão dessa atitude reverencial.⁵⁰ Desta forma, a ideia de monumentalidade, que noutra ocasião foi observada nas linhas discursivas que operavam a ratificação da obra sinfónica e do seu compositor, manifestava-se igualmente nesta preferência por uma arquitectura que em diversos elementos tomava a Antiguidade Clássica como modelo de harmonia, proporção, elevação, seriedade e superioridade ética: também esta dimensão, em plena consonância com o que sucedia naqueles campos, contribuía para a promoção da natureza edificante, da autoridade moral e da validade histórica perene do objecto artístico venerado dentro de portas.⁵¹

Pouco antes dessa intervenção de Menezes, em 1915, o mesmo tipo de referência neoclássica tinha ficado em evidência na ocasião em que Alexandre Rey Colaço avançou com a iniciativa de criação de uma Sala Beethoven, apropriada para a audição de música de câmara. Na missiva que dirigiu a António Arroio, numa passagem em que se mostrava consciente das implicações do espaço no fenómeno da escuta, o pianista depreciava os espaços habitualmente usados para esse efeito, considerando que «nenhuma destas salas reúne as condições de intimidade e intelectualidade exigida», pelo facto de «não disporem bem o público para a concentração espiritual [...] por não terem sido preparadas para tal fim».⁵² E no seu comentário acerca do anteprojecto elaborado por Raul Lino, Arroio aprovava o traçado da sala no estilo dórico, «cuja sobriedade e rectidão de linhas de todo se alia à sublime ingenuidade do Homem a quem ela é levantada», assim como aplaudia a escolha, para a decoração interior, de «uma cor doce e grave que favoravelmente nos dispõe para ouvirmos

⁴⁹ D. Luís da Cunha e Menezes, «Música — Crónica semanal», *DNa* (13.II.1917): 4.

⁵⁰ Ver FORSYTH, *Buildings for Music...*, pp. 129-161 e 199-231.

⁵¹ Ver Alexander REHDING, *Music and Monumentality — Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2009, pp. 3-46.

⁵² António Arroio, «Sala Beethoven», *Atl* 2 (15.XII.1915): 171-172.

coisas sérias», mas rejeitava o carácter fúnebre da fachada (sobre a cornija, os acrotérios consistiam em quatro pares de urnas), preferindo uma de cariz mais apolíneo, com «uma sóbria ornamentação que, nobilitando-a e alegrando-a, lhe não perturbe todavia, a calma augusta e grave das suas linhas».⁵³ Já em 1926, era Francisco de Lacerda que se manifestava na imprensa sobre a necessidade de uma sala de concertos que se constituísse como «um verdadeiro “Templo da Música”» em Lisboa: desaprovando o Teatro de São Carlos, não obstante a sua «casual mas excelente acústica», pela sua «disposição convencional e antiquada», pela sua «iluminação mal graduada e imprópria», bem como pela sua «ornamentação pesada e absorvente», e reprovando ainda todos os outros espaços pelas suas «irremediáveis insuficiências ou incapacidades acústicas», enquanto «verdadeiros atentados contra o gosto, o bom senso e a saúde pública», o maestro propunha o Théâtre des Champs-Élysées como modelo a seguir (apesar das reservas em relação ao seu carácter misto) e destacava, para além da facilidade de acesso, das dimensões, da acústica e do conforto, as suas «linhas arquitectónicas de uma sóbria elegância, a decoração discreta e de bom gosto».⁵⁴ Também neste alvitre, tratando-se muito embora não de uma referência neoclássica mas antes de um paradigma do novo *Art Déco* parisiense (com a revolucionária geometria simples dos seus traços arquitectónicos e decorativos, que se distanciava dos excessos do *Art Nouveau*), estava em causa uma opção estilística que vinha corroborar a noção da inconveniência da profusão ornamental — enquanto estímulo divergente — na criação do ambiente mais propício à veneração da música sinfónica.

As preocupações manifestadas em torno da dimensão arquitectónica e decorativa tinham continuidade num outro elemento — o cenário do concerto sinfónico — que, para além da sua utilidade acústica (auxiliando na projecção do som da orquestra), contribuía de modo fundamental, na formação discursiva em consideração, para a construção do objecto “música sinfónica”, bem como das relações que o público estabelecia entre si e para com este. No início dos anos 10, os cenários dos concertos sinfónicos lisboetas começaram por reproduzir o aspecto interior de um salão de palácio, desta forma simulando, com todo o seu apelo de *distinção*, a atmosfera inerente a um círculo restrito de sofisticação aristocrática: era ainda o modelo do elegante recinto palaciano que cumpria funções sociais variadas e que desde o século XVIII (até em Lisboa) servira também para a realização de concertos, de cuja arquitectura, aliás, descendeu o protótipo da sala de concertos especializada que se

⁵³ António Arroio, «Sala Beethoven», *Atl* 2 (15.XII.1915): 173-174.

⁵⁴ F. de L., «Música», *Ilu* 1 (01.I.1926): 32.

disseminou no século XIX.⁵⁵ De facto, os concertos sinfónicos do Teatro da República — em harmonia com o estilo Luís XV que nessa fase envolvia o público — terão adoptado esse dispositivo desde muito cedo, como parece revelar uma imagem fotográfica do princípio da década,⁵⁶ e há notícia de que no lançamento da temporada 1913/14, a par de outros melhoramentos que se antecipavam à nova concorrência da Rua de Santo Antão, o palco dos concertos apresentava um novo salão pintado pelo afamado cenógrafo Joaquim Viegas, no qual se destacavam medalhões de alguns compositores célebres (incluindo Bomtempo).⁵⁷ No caso dos concertos do Teatro Politeama, a escolha inicial passou igualmente pela sugestão de um ambiente palaciano, como também revela uma imagem fotográfica datada do período da regência de David de Sousa.⁵⁸ Mas tal opção seria imediatamente colocada de parte no momento em que Viana da Mota assumiu a direcção desses concertos: em entrevista ao diário *A Capital* em vésperas da inauguração da temporada 1918/19, o maestro revelava que, entre os vários melhoramentos que promovia, contava-se a introdução de um novo cenário, «representando um simplicíssimo, mas grave templo, que envolverá dignamente a orquestra, que ali fará ouvir as sinfonias de Beethoven, porque é preciso que a vista não desvie a atenção do auditor, mas ao mesmo tempo se dê a este um prazer estético».⁵⁹ Encontrando-se plenamente em uníssono com as propostas de outras figuras da vida musical para a dimensão física dos espaços dos concertos, a iniciativa de Viana da Mota era sintomática, afinal, da sua imersão, enquanto artista e intelectual, na constelação de ideias estéticas exploradas noutra ocasião — da crença na condição peculiar e privilegiada da música como revelação, à concepção da sua essência ética e da sua magnitude intemporal.

De resto, tudo indica que esta viragem neoclássica nos cenários dos concertos sinfónicos continuou a prevalecer nos anos 20. A imprensa não parece ter anotado as mudanças ocorridas a este nível no República, nem aquando da sua reinauguração em Janeiro de 1916, nem após a alteração da sua denominação em 1918, mas num registo fotográfico captado já na ocasião da estreia da Nona de Beethoven, em Fevereiro de 1925, é possível observar a evocação do interior de um salão de palácio que incorpora — em conformidade com o estilo Luís XVI que desde 1916 decorava o interior do teatro — elementos de inspiração neoclássica (com destaque para a sugestão de pilastras regularmente distribuídas

⁵⁵ Ver FORSYTH, *Buildings for Music...*, pp. 21-67 e 199-231.

⁵⁶ Ver Anexo A, Figura 2, p. 4

⁵⁷ «Música — Teatro República», *DN* (08.XII.1913): 2; H. de A., «Música», *Cap* (07.XII.1913): 2.

⁵⁸ Ver Anexo A, Figura 4, p. 6.

⁵⁹ «Música — Os concertos do Politeama», *Cap* (23.XI.1918): 1.

pelas paredes).⁶⁰ Quanto ao Politeama, é possível que o cenário de templo introduzido por Viana da Mota tenha sido mantido para além do seu abandono da direcção da orquestra, no final de 1920, e só no início da temporada 1924/25 a imprensa voltaria a fazer referência a este elemento: a propósito do 4.º concerto — abordando este assunto, nas suas palavras, «porque não é desconhecida a enorme influência do ambiente em que se dão os concertos» — Gastão de Bettencourt dava nota da estreia de «um novo cenário que se impõe pela sobriedade e pelo bom gosto», realçando a existência de um friso, embora a tipologia do edifício não seja clara, em que se salientavam os retratos de Beethoven, Liszt, Wagner e Mozart.⁶¹ E se no que respeita aos concertos do Teatro do Ginásio os dados sobre este tema parecem ser completamente inexistentes, o mesmo não sucede no caso do Tivoli, havendo registo, na documentação financeira da Empresa dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, de que a preparação da temporada inaugural envolveu efectivamente gastos com a elaboração de um cenário.⁶² Porém, nada mais elucidativo parece ter sido escrito sobre isso para além de um comentário de Francine Benoît, que a propósito do primeiro concerto da orquestra dirigida por Pedro de Freitas Branco assinalou «o “fundo” do palco de um gosto apurado», dando o seu contributo para a «impressão visual de harmonia e impressão moral de confiança» — uma observação que parece tornar lícita a suposição de que, nos concertos do Tivoli, este componente não deixaria de estar em consonância com a orientação classicizante da sóbria moldura do proscénio e de toda a concepção arquitectónica e decorativa do edifício.

Por fim, as transformações em curso nos espaços dos concertos sinfónicos na Lisboa da Primeira República passaram ainda pela implementação da prática da audição às escuras, um processo em que, uma vez mais, os agentes da crítica musical desempenharam um relevante papel regulador. A ocasião da estreia nacional de *Der Ring des Nibelungen*, no Teatro de São Carlos, em 1909, tinha constituído um momento marcante no processo de assimilação do *drama* wagneriano em Lisboa, e entre os vários elementos então levados a efeito, que punham em causa a *praxis* estabelecida no teatro lírico — nomeadamente a *exibição do eu* —, contava-se, pela primeira vez, a resolução de não iluminar a sala durante a representação, o que vinha reforçar a separação de competências entre a sala e o palco, para o qual se pretendia que a comunidade dos espectadores dirigisse toda a sua atenção.⁶³ O evento despertou um interesse assinalável um pouco por toda a imprensa, tendo proliferado os textos de introdução à obra, e o entusiasmo com o modelo do Teatro de Bayreuth continuava bem visível em

⁶⁰ Ver Anexo A, Figura 5, p. 7.

⁶¹ G. de B., «Música — Concertos Fão», *DN* (01.XII.1924): 3.

⁶² Ver SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., Anexo B, pp. 13-15.

⁶³ Ver CARVALHO, «*Pensar é Morrer*»..., pp. 164-166.

intervenções de diversos críticos no início dos anos 10.⁶⁴ Mas a aplicação do mesmo princípio aos concertos sinfónicos nunca gerou um debate particularmente rico. Foi já em Janeiro de 1915 que, numa iniciativa isolada, o periódico *A Arte Musical* tentou lançar a discussão sobre o assunto, seguindo os passos de uma revista musical francesa de referência. O artigo instigador questionava se, no âmbito dos concertos sinfónicos, o intuito de exponenciar o poder estético da música poderia colher vantagem da ocultação completa da orquestra, transcrevendo, para reflexão, as opiniões divergentes de Albert Laurent e Augé de Lassus: se o primeiro não considerava que a solução estivesse nessa medida radical, mas antes na apropriação da sala de concertos à sua finalidade (promovendo a concentração do público e as «funções puramente emotivas» da música por meio da simplificação da decoração e do recurso à meia obscuridade), já o segundo crítico adoptava uma postura mais drástica, menosprezando completamente o interesse da visualização dos intérpretes numa arte que «será mais encantadora e mais pura se nos vier como que de um mundo de além».⁶⁵ Entretanto, em Agosto do mesmo ano, o periódico lisboeta transcrevia um outro artigo relevante para o tema, desta feita uma comunicação apresentada no último Congresso Internacional de Música pelo maestro, musicólogo e compositor Philipp Wolfrum (com quem Viana da Mota chegou a estudar direcção de orquestra), intervenção na qual, entre outros tópicos, assinalava os cuidados que devem ser tidos com a iluminação, uma vez que, nas suas palavras, «sabe-se há muito que a diminuição de luz na sala influi consideravelmente na receptividade do ouvinte», e asseverava até, tendo em mente a música sacra e o grande repertório sinfónico, que «há grandes obras de arte que para obterem a plenitude do seu efeito exigem a ausência completa de todo o elemento de distração», embora não lhe parecesse razoável impor a invisibilidade dos músicos em todas as ocasiões.⁶⁶ Sem que nenhuma figura do meio musical se tivesse manifestado, o debate viria a ser encerrado em Setembro de 1915 pelo seu presumível iniciador, o wagneriano Esteves Lisboa, que então se mostrava entusiasmado com certas experiências realizadas por Wolfrum, sugerindo que também em Lisboa os excertos sinfónicos de Wagner, com solista vocal, fossem ouvidos numa sala obscurecida e com a orquestra oculta num “abismo místico” idêntico ao de Bayreuth.⁶⁷

⁶⁴ Ver, p. ex., J. Neuparth, «Bayreuth», *EM* 17 (03.V.1911): 7; Henrique Ferreira (trad.), «A orquestra do teatro de Bayreuth», *EM* 55 (16.II.1912): 4-5; Henrique Ferreira, «O teatro de Bayreuth», *EM* 63 (23.IV.1912): 4-5; Júlio Eduardo dos Santos, «Um projecto de Grétry», *EM* 64 (01.V.1912): 5; Alfredo Pinto (Sacavém), «Notas d'arte — Impressões de Bayreuth», *EA* 34 (30.IX.1912): 1-2.

⁶⁵ «A orquestra oculta», *AM* 386 (15.I.1915): 5-6.

⁶⁶ Philipp Wolfrum, «Salas de concerto», *AM* 401 (31.VIII.1915): 147-151.

⁶⁷ Esteves Lisboa, «Orquestra oculta», *AM* 402 (15.IX.1915): 157-159.

No meio musical lisboeta, a única reacção directa ao debate lançado n’*A Arte Musical* parece ter sido aquela do pianista Alexandre Rey Colaço, que na Primavera de 1915, em colaboração com o violinista Júlio Cardona, apresentou a integral das sonatas para violino e piano de Beethoven, no Salão do Grémio Literário, numa série de audições que decorreram numa sala colocada numa escuridão quase absoluta.⁶⁸ A experiência assim levada a cabo — que em breve motivaria Colaço a avançar com a proposta de criação da Sala Beethoven — não escapou às censuras de um comentador desconcertado, que escreveu num jornal que esta «é uma ideia que terá a sua razão de ser, mas para a qual debalde procuramos explicação plausível».⁶⁹ Mas o facto é que, entretanto, as instituições e os agentes organizadores dos concertos sinfónicos também já vinham promovendo transformações a este nível, adoptando paulatinamente a nova prática, sob o olhar atento da crítica. No caso do Teatro da República, há indícios de que no início a opção não terá sido essa: em Dezembro de 1912, a propósito do 5.º concerto da temporada 1912/13, o wagneriano Humberto de Avelar relatava que a certa altura, na 1.ª parte, quando se repetia “A morte de Åse”, «faltou a luz eléctrica, ficando a sala mergulhada numa deliciosa penumbra, admiravelmente propícia para a audição musical», acrescentando ainda, com o seu humor típico, que «no súbito aumento da emoção, mais uma vez se demonstrou a enorme superioridade das audições às escuras».⁷⁰ E tudo indica que foi já a partir do início da temporada 1913/14 (em que a sala deste teatro conheceu vários melhoramentos, antecipando-se a um novo concorrente), que a inovação foi definitivamente implementada, não tanto na sua actividade dramática, como foi referido, mas sim nos seus Concertos Blanch: a propósito do concerto de abertura (07.XII.1913), anunciava-se na imprensa que «este ano durante os concertos a sala conserva-se quase às escuras».⁷¹ Quanto ao Teatro Politeama, que abria as suas portas justamente por essa altura, a opção inicial foi também a de manter as luzes acesas nos Concertos David de Sousa (em conformidade, demais a mais, com a preocupação que tinha presidido à concepção do espaço: servir as necessidades da sociabilidade). Tanto assim era que, logo a propósito do 2.º concerto dessa temporada 1913/14, o não menos wagneriano Alfredo Pinto (Sacavém) escrevia que «achámos a sala do teatro demasiado iluminada durante as execuções dos trechos», apelando à empresa para «seguir o que se faz em todas as cidades do mundo onde sabem *ouvir* música».⁷² Mas a organização tardou em corresponder à recomendação, o que apenas viria a suceder no 10.º

⁶⁸ «Música — Rey Colaço e Júlio Cardona», *DN* (26.I.1915): 3; «Sonatas de Beethoven», *DN* (16.II.1915): 3; Esteves Lisboa, «Orquestra oculta», *AM* 402 (15.IX.1915): 157-159.

⁶⁹ «Sala do Grémio Literário — Ciclo Beethoven», *DN* (19.II.1915): 4.

⁷⁰ H. de A., «Música — Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Cap* (29.XII.1912): 1.

⁷¹ J. N., «Música — Teatro da Republica — Concerto Blanch», *DN* (08.XII.1913): 2.

⁷² Alfredo Pinto (Sacavém), «Concertos — Politeama», *EA* 73 (20.XII.1913): 5. Itálico no original.

concerto dessa época (25.I.1914), suscitando o agrado do crítico: «Durante a execução dos trechos, a sala conservou-se numa semi-obscuridade. Ainda bem que fomos ouvidos.»⁷³ Assim, na esteira do pensamento idealista dos primeiros românticos, bem como da recente influência da estética de Schopenhauer (por via da impactante recepção de Wagner), a concepção da música como revelação que se embrenha para lá do véu da razão reflectia-se numa medida que, também no mundo do concerto sinfónico, tinha implicações de fundo na contestação da *praxis* oriunda da esfera da ópera italiana — uma tentativa de regulação do funcionamento da sala de concertos que se prolongaria, desde logo, no muito que havia a apontar no comportamento da assistência.

VI.3. O público dos concertos

A constituição de um público musical remonta, como é sabido, ao século XVIII, tendo sido proporcionada por um quadro de profundas mudanças de ordem política, económica, social e cultural. Tais mudanças não deixariam de desencadear transformações igualmente profundas na vida musical europeia, destacando-se, a par do florescimento da prática musical doméstica, a gradual emergência do concerto público, a partir de antecedentes diversos em diferentes locais, uma instituição que — embora a base social dos seus frequentadores seja na verdade difícil de descrever com exactidão — cedo forneceu campo aberto para os comportamentos de *distinção* de uma nova camada endinheirada e de uma nova classe média educada, nascidas dos processos de industrialização, urbanização e terciarização em curso, que assim disputavam o protagonismo da aristocracia tradicional na sociedade.⁷⁴ Em Portugal, tolhida por pertinazes valores tradicionais e por um débil desenvolvimento industrial, a construção da sociedade burguesa avançou de facto na sequência das mudanças estruturais que a Regeneração implementou na economia, assistindo-se, nos finais do século XIX, a um desenvolvimento dessa progressiva tomada de consciência da burguesia enquanto classe, que em diversas manifestações revelava a sua ambição de constituição e legitimação de uma dignidade social própria.⁷⁵ Como foi referido noutra oportunidade, a vida cultural lisboeta

⁷³ Alfredo Pinto (Sacavém), «Concertos — Teatro Politeama», *EA* 77 (30.I.1914): 5-6.

⁷⁴ Ver DOWNS, *Classical Music...*, pp. 25-28, 122-126, 344-348 e 632-635; e Leon PLANTINGA, *Romantic Music — A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, New York/London: W.W. Norton, 1984, pp. 1-12.

⁷⁵ Ver Irene VAQUINHAS & Rui CASCÃO, «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 441-457; Jorge M. PEDREIRA, «População e sociedade», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in

registava reflexos deste processo na actividade de um conjunto de espaços — em particular o Coliseu dos Recreios, a Real Academia de Amadores de Música, o Teatro de D. Amélia —, e na actividade concertística que nesse quadro se desenrolou é discernível a nova propensão para a música sinfónica que então se desenhava entre certas camadas — uma importante linha de mudança que, após o 5 de Outubro, desembocaria num extraordinário fenómeno de adesão aos concertos públicos. Contudo, os entraves metodológicos impõem-se, tal como em muitos outros casos a nível internacional, no estudo das audiências dos concertos sinfónicos da I República.⁷⁶ A reconstituição precisa e a análise da sua composição é, com efeito, limitada pela carência de fontes: se, por um lado, não parece ter sido conservada documentação das entidades organizadoras com dados concretos sobre assinantes, ou adquirentes de bilhetes avulsos, que possam revelar algo sobre as suas ocupações profissionais e o seu estatuto social, por outro lado, os escassos preçários remanescentes, embora criem e reflectam toda uma hierarquia social que atribui maior prestígio a certos lugares e aos seus ocupantes, assim como atestam, com a sua graduação de variedade assinalável, a coexistência de segmentos muito diferentes no seio do sala, por si só também não bastam para perceber exactamente a estrutura de classe do público, porquanto não se conhece o suficiente sobre a evolução dos rendimentos das diferentes categorias socioprofissionais ou sobre os orçamentos familiares médios, ao que acrescem, em todo o caso, os possíveis desvios e a indefinição em torno da lotação de vários sectores do teatro.⁷⁷ Quanto à identificação deste público, mantém-se, ainda assim, a possibilidade de elaborar algumas observações de conjunto partindo desses elementos e sobretudo dos abundantes indícios que sobrevivem em críticas e crónicas coevas, no intuito de apurar em que medida a configuração e reconfiguração da sua composição poderá reflectir tendências mais alargadas no âmbito da história económica e social do período.

A estrutura social do público que aderiu aos concertos sinfónicos no dealbar da República era, sem margem para dúvidas, substancialmente diferente daquela que até então dominara na instituição mais destacada do meio musical, o Teatro de São Carlos. O surto económico ambicionado pelo novo regime, sem que o modelo de fomento herdado fosse alterado de modo significativo, visava o reforço da sua sustentação na classe média urbana, a qual, no caso de Lisboa, vinha crescendo exponencialmente nas últimas duas décadas,

António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*, Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 187-198.

⁷⁶ Ver Hans Erich BÖDEKER, «Introduction [V. Publics: écoutes et comportements]», in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 337-341; e William WEBER, *Music and the Middle Class — The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, 2.^a edição, Farnham: Ashgate, 2004 [1975], pp. 1-34.

⁷⁷ A transcrição dos preçários localizados encontra-se no Anexo B, pp. 8-11.

conhecendo, no início dos anos 10, uma melhoria do seu padrão de vida.⁷⁸ Em causa estava toda uma camada caracterizada essencialmente pelo nível dos seus rendimentos e pelo tipo das suas actividades profissionais (funcionalismo, comércio, pequena e média indústria, profissões liberais), mas, nos seus limites, difícil de distinguir tanto dos sectores mais aliviados do proletariado como daqueles que começavam a confundir-se com a elite económica. E tudo indica que, com efeito, era esta massa burguesa tão diversa que agora assumia o protagonismo na vida cultural. Antes de mais, a saída de cena da antiga aristocracia no contexto pós-revolucionário é confirmada por alguns comentadores, como é o caso do conde de Monsaraz: anos mais tarde, numa intervenção a propósito do passado e do futuro do teatro lírico, recordaria que «a velha sociedade monárquica retraiu-se, na sua maior parte, depois da república e aqueles poucos que continuam a frequentar os teatros fizeram greve positivamente à plateia de S. Carlos»,⁷⁹ desagradados com as alterações simbólicas que lhe haviam sido impostas. No caso dos concertos sinfónicos, vários elementos permitem perceber que tipo de público sustentou o seu estabelecimento na vida musical. O espaço em que o fenómeno começou a florescer — o Teatro da República — vinha desde o seu nascimento em 1894, enquanto Teatro de D. Amélia, propiciando a coabitação entre o *grand monde* que cortejava a realeza e um público burguês alargado, o qual terá naturalmente assumido maior destaque após o 5 de Outubro, numa fase em que, em consonância com a orientação política perfilhada de apoio à situação, estava bem patente o compromisso da instituição com um ideal de democraticidade, materializado nos apelos que a sua estratégia publicitária dirigia «a todas as bolsas», «a pobres e a ricos». Foram certamente esses variados estratos intermédios da sociedade que, depois de uma primeira temporada ainda algo irregular, afluíram em grande número aos Concertos Blanch, chegando em certas ocasiões (o Festival Wagneriano e a “festa artística” do maestro) a esgotar completamente a sua lotação,⁸⁰ embora esse interesse aparentemente afrouxasse por altura da mudança de estação, em que esses frequentadores não resistiriam ao apelo de outras práticas de lazer típicas da burguesia de então: a propósito dessa deserção, um cronista do *Eco Musical*, por exemplo, comentava em Março de 1913 que «os alfacinhas, em lhe cheirando a Primavera [...], não querem saber de mais nada que do farnelzinho petiscável, à sombra aperitiva das árvores, nos arredores da capital, sempre cheios

⁷⁸ Ver António José TELO, «A busca frustrada do desenvolvimento», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 123-143; e Paulo GUINOTE, «A sociedade: da agitação ao desencanto», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 197-202.

⁷⁹ C. de M., «Comentários — S. Carlos», *Mon* (19.IX.1917): 1.

⁸⁰ Ver testemunhos vários ao longo das duas primeiras épocas: J. N., «Teatro da República», *DN* (08.I.1912): 4; L. C., «Concertos», *AM* 314 (15.I.1912): 10-11; H. de A., «Música», *Cap* (25.II.1912): 2; H. de A., «Música», *Cap* (16.II.1913): 2; «Orquestra Portuguesa», *EM* 104 (01.III.1913): 69.

de gente ao Domingo».⁸¹ Não surpreende que, nessa fase, a variedade dos frequentadores e, muito em particular, a presença em peso de membros das classes menos abastadas, fosse motivo de júbilo para alguma imprensa republicana, com a dose de idealização que seria de esperar: por exemplo, depois de um concerto ainda na primeira temporada do República, Santos Vieira notava n' *O Mundo* que «os lugares inferiores estavam todos ocupados e o entusiasmo do seu público desconheceu bitolas», congratulando-se com «estes consoladores sintomas de ânsia cultural das nossas camadas».⁸²

Em meados dessa década, a situação começaria a adquirir outros contornos. Com a eclosão da Grande Guerra, sobretudo a partir do envolvimento português, em 1916, os efeitos de uma inflação crescente não tardaram a fazer-se sentir na economia, mas por esta altura as subidas no índice do custo de vida não deixaram de ser acompanhadas de aumentos praticamente equivalentes no índice dos salários, não bastantes, contudo, para evitar que as camadas urbanas comesçassem a ver diminuir o seu poder de compra, ao mesmo tempo que, no clima instalado de especulação, excepcionais “lucros de guerra” davam origem a novas fortunas em certos sectores industriais e comerciais.⁸³ Não obstante o gradual agravamento do quadro económico, nestes anos não há quaisquer indícios de um esmorecimento do interesse do público; pelo contrário. Depois da incerteza inicial, a iniciativa lançada no Teatro Politeama em finais de 1913 depressa viu a afluência aumentar, sendo comuns as casas cheias (aparentemente em torno de 2000 pessoas), uma adesão intensa que se manteve durante as temporadas seguintes.⁸⁴ O preçário para 1915/16 incluía uma descida no preço de *fauteuils* e cadeiras em relação à época anterior, para \$70 e \$50,⁸⁵ o que pode ser entendido no âmbito da relação concorrencial com a série pré-existente e/ou como resposta à crise que chegava aos estratos intermédios, mas a assistência não terá decaído, já que no ano seguinte o preço das frisas subia de 3\$00 para 3\$50 e a plateia era nivelada a \$70.⁸⁶ Entre os presentes, em frisas, camarotes, balcões e *fauteuils*, um crítico notava «as mais distintas figuras da nossa sociedade elegante».⁸⁷ Outro observava «deputados, senadores, damas em *toilettes* caprichosas»,

⁸¹ «Orquestra Portuguesa», *EM* 107 (23.III.1913): 90.

⁸² S. V., «Vida artística — O concerto sinfónico de ontem, no República», *Mun* (01.I.1912): 3.

⁸³ Ver TELO, «A busca frustrada do desenvolvimento»..., pp. 143-150; e GUINOTE, «A sociedade: da agitação ao desencanto»..., pp. 171 e 184-188.

⁸⁴ Ver críticas várias: «2.º Concerto Sinfónico no “Politeama”», *DN* (13.XII.1913): 5; «No Politeama», *AM* 360 (15.XII.1913): 243-245; Justus, «Concertos», *EA* 72 (10.XII.1913): 7-8; «Vida musical», *Mun* (02.II.1914): 2; P., «Música — Concertos no Politeama», *DN* (17.I.1916): 3; Augusto Quintela, «Audições musicais — Politeama», *EM* 242 (23.I.1916): 37-38.

⁸⁵ «Concertos David de Sousa», *Van* (05.XII.1915): 2.

⁸⁶ [anúncio], *DN* (19.XI.1916): 3.

⁸⁷ «No Politeama — O concerto sinfónico de ontem», *Séc* (05.I.1914): 3.

deixados à porta por carruagens e automóveis.⁸⁸ Outro ainda via «grandes nomes do mundo musical, críticos, literatos, artistas».⁸⁹ É certo que a estratégia publicitária dirigia o seu apelo às «pessoas de categoria na sociedade lisboeta»,⁹⁰ mas a camada mais desfavorecida não estava de modo nenhum banida: de acordo com uma descrição coeva, a geral tinha nove bancadas que comportavam 500 espectadores (quase tantos como os 545 da plateia), ao que acrescia um *promenoir* com lugar para mais 150 pessoas.⁹¹ Entretanto, ainda na temporada inaugural, cedo se destacou a reaparição de muitos antigos assinantes do Teatro de São Carlos, toda uma antiga elite que alguma imprensa conservadora se apressou a enumerar em longas listas.⁹² Já nos Concertos Blanch, não há registo de que a adesão do público se tenha ressentido com a actividade do novo concorrente, sucedendo-se as referências ao grande volume de assinaturas, a salas cheias e a concertos esgotados.⁹³ Há indícios de que a empresa insistia, mais do que antes, no apelo à sociedade elegante, mas isso não implicou o abandono do espírito democrático que vinha promovendo: aquando da passagem pelo teatro lírico, durante a temporada 1914/15 e o início da seguinte, o preçário e a sala do teatro foram moldados à imagem do que se praticava no República, enquanto a publicidade deixava claro que estes concertos seriam «de fácil acesso a todas as camadas sociais, pois há várias categorias de lugares por preços ao alcance de todas as bolsas».⁹⁴ Também aqui os observadores viam «a Lisboa elegante e todo um mundo de artistas de elite e de homens de letras», bem como «larga representação de políticos»,⁹⁵ e após o regresso ao República reedificado, continuava a ser notada a presença significativa dos «desfavorecidos da fortuna», que «lá estavam, firmes, enchendo a geral e o *promenoir*».⁹⁶ Entretanto, a passagem por São Carlos tinha proporcionado também aqui a aproximação de antigos assinantes das épocas líricas.⁹⁷ Nesta fase, portanto, ambas as séries de concertos eram frequentadas por um público socialmente diverso, e as tabelas de preços remanescentes, referentes às temporadas de 1915/16 e 1916/17 do Politeama (por certo não muito diferentes das do República),

⁸⁸ «O 3.º Concerto David de Sousa», *Mun* (22.XII.1913): 2.

⁸⁹ «Música — Concertos sinfónicos no Politeama», *A Capital* (22.XI.1914), p. 2.

⁹⁰ «7.º concerto David de Sousa», *Diário de Notícias* (04.I.1913): 3.

⁹¹ «Teatros de Lisboa — O Politeama», *Cap* (22.XI.1913): 2.

⁹² «Palcos e circos — Música», *Lut* (05.I.1914): 3; «Música — Teatro Politeama», *Séc* (19.I.1914): 5; Stuart Torrie, «Música — O concerto sinfónico no teatro Politeama», *Rep* (19.I.1914): 3; S. T., «Música — O concerto sinfónico de ontem no Politeama», *Rep* (16.II.1914): 2.

⁹³ Ver críticas várias: «Concertos Blanch», *DN* (10.XI.1913): 4; J. N., «Música — Teatro da República», *DN* (08.XII.1913): 2; «Música — Teatro da República», *DN* (29.XII.1913): 2; J. N., «Música — Teatro de S. Carlos — Concertos Blanch», *DN* (30.XI.1914): 4; J. N., «Música — Teatro de S. Carlos», *DN* (21.XII.1914): 3; J. N., «Música — Teatro de S. Carlos», *DN* (18.I.1915): 3.

⁹⁴ «Em S. Carlos», *DN* (13.XI.1914): 3; e «Novas de bastidores», *Cap* (30.X.1914): 2.

⁹⁵ «Vida musical», *Mun* (04.I.1915): 2; H. de A., «Música», *Cap* (13.XII.1914): 2.

⁹⁶ «Música», *Lut* (21.II.1916): 2.

⁹⁷ «Concertos Blanch», *Cap* (16.XI.1914): 2; P. L., «Música — S. Carlos», *Rep* (06.XII.1915): 3.

demonstram bem a variedade de segmentos em causa.⁹⁸ Era nesse sentido que ia ainda um depoimento de Humberto de Avelar, em 1917, que então considerava benéfico o encerramento dos teatros líricos porque, «já pelo elevado preço dos seus lugares, já pela sua reduzida lotação, não eram acessíveis ao grande público», enquanto «pelo contrário, os concertos sinfónicos das duas orquestras que se fundaram em Lisboa [...] são extraordinariamente concorridos por pessoas de todas as classes».⁹⁹

Na viragem para os anos 20, as transformações sociais desencadeadas pela Grande Guerra tornavam-se visíveis também na composição do público dos concertos sinfónicos. Durante o episódio sidonista, a contenção dos salários levou a que deixassem de seguir o aumento do custo de vida, e na Nova República que lhe sucedeu, no quadro do ímpeto económico externo do pós-guerra, foi desenvolvida uma política inflacionista e de desvalorização do escudo que visava a promoção de um surto industrial, em paralelo com aumentos nos índices salariais que, no entanto, não conseguiam acompanhar as constantes subidas dos preços, até que, em 1924, a adopção de uma nova política económica trazia sintomas de estabilidade monetária, equilíbrio orçamental e controlo da inflação. A crise atingia em particular a pequena e média burguesia, que via os seus rendimentos aproximarem-se do nível do proletariado, dando origem à camada dos “novos-pobres”, enquanto, por outro lado, via crescer o fosso para os “novos-ricos”, uma camada composta sobretudo de comerciantes e industriais (entre outros financeiros, especuladores e políticos) que prosperara rapidamente tirando partido das condições económicas da guerra e do pós-guerra, e que agora procurava marcar o seu lugar na sociedade.¹⁰⁰ Por esta altura, no âmbito dos concertos, continua a não haver quaisquer sinais de recuo na adesão do público. Se no caso do Politeama as crónicas da imprensa prosseguem a descrever «sempre uma soberba concorrência, pela qualidade e pela quantidade»,¹⁰¹ no caso do São Luís as referências sugerem que as temporadas se sucediam igualmente com o sucesso habitual — um crítico notava que «estas tardes de arte [...] todos os anos se repetem, sempre com maior número de assinantes» —,¹⁰² havendo mesmo dados que apontam, em 1923/24, para o início de uma breve fase de maior pujança (entre outras iniciativas, a assinatura passava de 10 para 15 concertos). Um olhar sobre os preçários remanescentes revela que também neste campo se fizeram sentir os efeitos da inflação galopante: comparando a tabela praticada no Politeama em 1915/16 e 1916/17

⁹⁸ Ver preçários dos concertos do Teatro Politeama em 1915/16 e 1916/17 no Anexo B, p. 8.

⁹⁹ Humberto de Avelar, «A música em Portugal», *Atl* 25 (15.XI.1917): 191-192.

¹⁰⁰ Ver TELO, «A busca frustrada do desenvolvimento»..., pp. 147-164; e GUINOTE, «A sociedade: da agitação ao desencanto»..., pp. 184-199.

¹⁰¹ «Música — Concertos no Politeama», *DN* (24.XII.1920): 3.

¹⁰² Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música — (Crónica semanal)», *JC* (21.XI.1922): 2.

(por certo análoga à do República) com a dos concertos da Orquestra Filarmónica de Madrid em São Carlos em Abril de 1922 (a ver por outros exemplos, não seria muito diferente daquela das orquestras portuguesas), constata-se um aumento percentual dos preços entre os 1600% e os 2300%, conforme o sector, e o facto de este último modelo se manter, sem grandes alterações, até ao início dos anos 30, permite concluir que a onda de aumentos se deu essencialmente no imediato pós-guerra.¹⁰³ Mas mais do que isso, estes preçários apontam ainda para um processo de reconfiguração da composição do público: a variação percentual mencionada encontrava-se bastante acima daquilo que então ocorria com os mais variados géneros essenciais,¹⁰⁴ para além de que o acréscimo foi mais expressivo nos lugares mais baratos, o que, num quadro de acentuada quebra do poder aquisitivo da pequena e média burguesia, sugere que as empresas teatrais terão tentado capitalizar entre as camadas mais endinheiradas, assim promovendo a elitização do público (mas sem que os menos abastados fossem totalmente excluídos). No São Luís, por exemplo, numa fase em que já tinha abandonado os apelos “a todas as bolsas”, há indícios de que o ímpeto vivido estaria a ser sustentado em boa parte pela invasão das elites: em 1922/23, a empresa comunicava ter obtido a maior assinatura de sempre, «dando-se desta vez o caso de muitas senhoras e famílias, não tendo podido obter camarotes nem balcão, terem deliberado ir para os *fauteuils* que este anos, por este motivo, oferecem uma animação de requintada elegância».¹⁰⁵ Aqui como no Politeama, a imprensa recuperava a prática de listar as figuras da elite, mas apesar de tudo, como numa ocasião dava a entender Oliva Guerra, a ambas as séries continuava a afluir «não somente uma camada social mais ou menos elevada, mas um público numeroso, variado e eclético»:¹⁰⁶ por lá se via «desde o profissional de cabeleira e fato coçado [...] ao inconfundível tipo *blasé* de fim de raça, passando pelo gordo merceeiro, eterna máquina de amearhar, e pelo *D. Juan* de profissão», até «uma sociedade mesclada de artistas, de janotas, de ricos e... dos que o querem parecer».¹⁰⁷ Entre o segmento mais pomposo, e tal como em São Carlos, os cronistas não deixavam de observar «os enriquecidos de hoje, os triunfadores do momento actual, rindo dos preconceitos, virem para estes concertos a atirar com o seu luxo *pires* à cara dos verdadeiros elegantes».¹⁰⁸

¹⁰³ Ver preçários no Anexo B, pp. 9-11. Não entra em linha de conta a tabela referente ao “Serão da valsa vienense”, no Teatro de São Carlos, em finais de 1927, dado o seu carácter excepcional.

¹⁰⁴ Como termo de comparação, o preço do pão de centeio (kg) tinha subido de 0\$08 em 1915 para 0\$78 em 1922, o que representa um aumento percentual de 875%. Ver GUINOTE, «A sociedade: da agitação ao desencanto»..., pp. 186-187, Quadros n.ºs 8 e 9.

¹⁰⁵ «Música — Concertos Blanch», *DL* (10.XI.1922): 2.

¹⁰⁶ Oliva Guerra, «Música — Concerto Fão», *DL* (13.XI.1922): 2.

¹⁰⁷ Oliva Guerra, «Música — O concerto de ontem no Teatro Politeama», *DL* (14.XI.1921): 8.

¹⁰⁸ Oliva Guerra, «Concertos Fão», *DL* (04.IV.1922): 2. Itálico no original.

Este processo de reconfiguração da estrutura social do público não se deteria até à viragem para a década seguinte, fase em que, no entanto, a adesão aos concertos sinfónicos declinaria sob o efeito combinado de um conjunto de factores. Na sequência da estabilização económica e financeira alcançada em 1924, a pequena deflação registada em 1925 e 1926 ocasionava uma certa melhoria das condições de vida nos meios urbanos, mas as dificuldades logo voltariam a impor-se, primeiro em resultado da ruínosa governação das primeiras lideranças da Ditadura Militar, que no início de 1928 deixava o país à beira da bancarrota, e depois com o impacto local da Grande Depressão que sobreveio à crise de 1929, embora no caso português as consequências não tenham sido tão devastadoras como noutros locais.¹⁰⁹ Em Lisboa, o panorama sinfónico não deixaria de reflectir toda esta conjuntura. No São Luís, tudo indica que em 1925/26 os Concertos Blanch se mantinham ainda no ciclo mais vigoroso que vinha de 1923/24, continuando a atrair um público muito numeroso (da antiga e da nova elite),¹¹⁰ e é justamente a partir de 1926/27 que se acumulam os sintomas de deterioração da sua saúde: embora mantendo a assinatura de 15 concertos, a empresa anunciava então uma redução geral de preços, com o intuito de não perder os seus frequentadores habituais (no que aparentemente foi bem-sucedida),¹¹¹ mas na temporada seguinte voltava a reconsiderar, encurtando a assinatura para 10 concertos, até que, no início de 1928/29, a iniciativa era mesmo dissolvida. A desmobilização do público, que vários cronistas tinham observado particularmente em 1927/28 e que agora se tornava fatal,¹¹² decorria não só da situação económica, mas também dos novos apelos de *distinção* exercidos pelo cinema, pela rádio e pelo disco, bem como por uma nova e efémera série de concertos. Em paralelo, a actividade sinfónica do Ginásio — em que os cronistas destacavam a presença de um público elegante, mas inconstante¹¹³ — era igualmente vitimada por estas circunstâncias: foi também na

¹⁰⁹ Ver TELO, «A busca frustrada do desenvolvimento»..., pp. 164-170; Fernando ROSAS, *O Estado Novo (1926-1974)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. 13, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008 [1994], pp. 178-187; e José Luís CARDOSO, «O processo económico», in José Luís Cardoso (coord.), *Olhando para dentro — 1930-1960*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 4, Lisboa: Objectiva, 2015, pp. 112-115.

¹¹⁰ «Música — Concertos Blanch», *DN* (28.X.1925): 6; «Música — Blanch», *DN* (11.XI.1925): 6; «Música — Concertos Blanch», *DN* (16.XI.1925): 6.

¹¹¹ [anúncio], *DN* (03.XI.1926): 3; «Música», *DN* (05.XI.1926): 5; M. R., «Música», *DN* (15.XI.1926): 6; Luís de Freitas Branco, «A música», *DL* (15.XI.1926): 2; H. N., «Correio musical», *Séc* (29.XI.1926): 3; M. R., «Música», *DN* (20.XII.1926): 4; H. N., «Correio musical», *Séc* (17.I.1927), p. 3.

¹¹² Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (29.XI.1927): 2; Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (31.I.1928): 2; L. F. B., «A música», *DL* (04.I.1928): 2; Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (18.XII.1928): 2; D. Luís da Cunha e Menezes, «Música», *Voz* (11.XII.1928): 2.

¹¹³ R. C., «Música — Ginásio», *DN* (18.I.1926): 6; G. S., «Correio musical — Concerto Fão», *Séc* (15.III.1926): 5; Francine Benoît, «Os concertos — No Ginásio», *DL* (15.XII.1926): 2; Rui Coelho, «Música — Ginásio», *DN* (27.XII.1927): 5; «A Música», *DL* (28.XI.1929): 2.

temporada 1926/27 que a organização promoveu uma redução de preços,¹¹⁴ o que, de qualquer modo, não impediria a suspensão do empreendimento já no início de 1930. Quanto ao Tivoli, também os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, depois de um início promissor, depressa veriam a sua sobrevivência posta em causa. A ver pela imprensa e pela documentação financeira remanescente,¹¹⁵ o florescimento que se verificou entre 1928/29 e 1929/30, com o interesse manifestado pela alta sociedade (atraída pelo apelo de mundanidade explorado à exaustão na estratégia publicitária), conheceria uma inversão completa em 1930/31, com a obtenção de um saldo negativo originado tanto pela insistência em opções arriscadas em termos da despesa como pela quebra nas receitas de bilheteira, sendo o afastamento do público assinalado pelos cronistas com frequência ao longo dessa temporada e da seguinte.¹¹⁶ E a observação dos preços revela que os valores foram aumentados após o sucesso da primeira época (o que também explica o aumento das receitas em 1929/30), mas após as dificuldades que se entrepuseram, a empresa ver-se-ia obrigada, já no decorrer da última temporada (em que a assinatura tinha sido reduzida de 15 para 12 concertos), a deliberar uma redução dos mesmos para os níveis originais, poucas semanas antes de requerer a subvenção ao Ministério da Instrução, no final de Janeiro de 1932.¹¹⁷ Ainda a propósito dos preços, verifica-se, desde o início, que os valores das entradas, em todos os sectores, são mais elevados do que aqueles praticados no São Luís no ano anterior, para além de que a habitual faixa de preços mais baixos, correspondente aos lugares na geral e no *promenoir* (que se mantinham noutras iniciativas pela mesma altura), é aqui inexistente, nem a sala do Tivoli estava concebida para acolher esse segmento, o que remete, ainda uma vez, para o processo em curso de elitização do público dos concertos sinfónicos. As crónicas realçavam o carácter selecto da assistência, por vezes enumerando os nomes de senhoras ainda reconhecidas como duquesas, marquesas, condessas e viscondessas, mas na verdade não era só a elite que se fazia presente: no início de 1929/30, Francine Benoît comentava que, não obstante o foco dos promotores na Lisboa elegante, «tratando-se de apresentações públicas, pagas, quem quer que seja vestindo com decência e obtendo um lugar pode aproveitar-se dos ditos concertos — e

¹¹⁴ «Música — Concertos Fão no Ginásio», *DN* (09.XI.1926): 3.

¹¹⁵ «Música», *DN* (27.X.1928): 6; «Música», *DN* (09.XI.1928): 4; «Música», *DN* (01.XI.1929): 11. Os orçamentos do empreendimento encontram-se transcritos em SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., Anexo B, pp. 13-15.

¹¹⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (11.XI.1930): 2; A. P., «Correio musical», *Séc* (23.XI.1930): 15; J. d'Assilva, «De música», *JC* (30.XII.1930): 2; A. P. (Sacavém), «De música», *JC* (13.I.1931), p. 2; A. P. (Sacavém), «De música», *JC* (03.III.1931): 2; A. P. (Sacavém), «De música», *JC* (15.XII.1931): 2; A. P. (Sacavém), «De música», *JC* (08.III.1932): 2.

¹¹⁷ [anúncio], *DN* (18.XI.1931): 3. Ver preços no Anexo B, p. 10. Ver também SILVA, «*La musique a besoin d'une dictature*»..., pp. 145-149.

felizmente que assim é».¹¹⁸ Em menor medida do que nos primeiros anos da República, os concertos continuavam a proporcionar a coabitação de diferentes camadas da sociedade, sempre atentamente observadas pela crítica.

VI.4. O discurso sobre os comportamentos do público

Durante o período em estudo, o comportamento do público dos concertos sinfónicos em Lisboa correspondia ainda apenas em pequena parte à postura silenciosa que, desde meados do século XIX, se tinha começado a impor gradualmente nas salas de concertos a nível internacional.¹¹⁹ Tudo indica, com efeito, e tal como tinha sucedido noutros contextos, que prevalecia então um modo de comportamento desenvolvido e assimilado na esfera musico-teatral. Foi ainda nas primeiras décadas do século XVIII que a ópera italiana começou a cumprir uma função de prestígio para a antiga nobreza, uma associação que seria reforçada, a partir de 1793, no âmbito do novo Teatro de São Carlos, mas agora também com o envolvimento activo da alta burguesia, a qual, assumindo um peso crescente na sociedade, se apropriava da instituição visando essencialmente o desenvolvimento da sociabilidade, sem que tivesse qualquer modelo cultural alternativo a apresentar, e assim, no decorrer de Oitocentos, mesmo depois da Revolução Liberal e da experiência setembrista, a *praxis* do teatro lírico, alimentada por um público em que se cruzavam os interesses dessas camadas, foi construída e consolidada em torno de uma função de prestígio e de divertimento, predominando uma estrutura de *exibição do eu*.¹²⁰ Por outras palavras, o espectáculo operático constituía-se como mero pretexto para que a realeza — e aqueles que ali se reuniam a cortejá-la — dessem satisfação à sua necessidade de geração de reputação pública, bem como para a persecução da sociabilidade (mas não de uma função educativa e civilizacional em sentido iluminista), e deste modo a estrutura comunicativa de *separação de competências* entre o palco e a sala dava afinal lugar ao predomínio da representação do *eu* pelos intérpretes e pelo público. Sendo São Carlos o ponto mais eminente do “passeio” a que se resumia o modo de vida romântico, no seu espaço se congregavam comportamentos provenientes de todos aqueles outros lugares de divertimento que também faziam parte desse quotidiano — o jardim, o café, o circo, a tourada e o parlamento —, modelo que acabaria por absorver a

¹¹⁸ Francine Benoît, «A música — O concerto de Sábado no Tivoli», *DL* (26.XI.1929): 2.

¹¹⁹ Ver William WEBER, «Did People Listen in the 18th Century?», *Early Music*, 25/4, Nov. 1997, pp. 678-691; BÖDEKER, «Introduction»..., p. 342; SMALL, *Musicking*..., pp. 43-44.

¹²⁰ Ver CARVALHO, «Pensar é Morrer...», pp. 30-129.

generalidade das manifestações teatrais e musico-teatrais. O mesmo pode ser dito, igualmente, da prática instrumental que, desde os finais de Setecentos, vinha integrando os hábitos culturais da elite não só nas suas residências mas também em florescentes sociedades de amadores, que realizavam as suas actividades em recintos palacianos numa atmosfera marcadamente mundana.¹²¹ E na viragem para o século XX, a ver pela frequência com que a crítica visava os comportamentos dos presentes, isso continuava a ser uma realidade nos concertos da Real Academia de Amadores de Música, a instituição que por essa altura liderava o movimento sinfónico em Lisboa, atraindo um público nobre e burguês, e na qual, dada a habitual presença da família real, a música orquestral começara também a ser associada a uma função de prestígio.

Mas o quadro referido perduraria ainda para além dessa fase. Tal como comentam vários observadores contemporâneos, nos concertos públicos que prosperaram durante os anos 10 e 20 aquela assistência heterogénea, maioritariamente burguesa, continuava essencialmente a procurar ver saciada a sua necessidade de sociabilidade — e assim ter ensejo de colocar em prática as estratégias conducentes à sua legitimação no contexto da sociedade. Antes de mais, o papel comumente reconhecido ao espaço teatral mantinha-se intacto: por exemplo, na abertura da época de 1913/14, podia ler-se num diário de referência que «o teatro [...] não é unicamente um factor educativo, em que o espírito entre em comunhão com as grandes obras de arte, mas principalmente — forçoso é reconhecer — um ponto de reunião da sociedade».¹²² E os concertos sinfónicos eram considerados na mesma linha: por essa altura lia-se noutro jornal, a propósito do lançamento da nova temporada do República, que «agora que o teatro lírico se conserva fechado, aí temos as *matinéés*-concertos da Grande Orquestra Sinfónica a marcar o ponto culminante do Inverno mundano».¹²³ A noção da importância do espaço do concerto enquanto ponto de reunião da sociedade era partilhada pela generalidade da crítica: por exemplo, logo no final da época de 1913/14, numa reflexão a propósito da extraordinária adesão que os concertos registavam, António Joyce escrevia que «há, realmente, entre a massa heterogénea de que é formado o nosso público [...] uma porção maior ou menor de criaturas para quem o fim da reunião, ou seja a arte, pouco ou nada importa; a tais pessoas, com efeito, o que interessa é a reunião em si».¹²⁴ E as próprias empresas teatrais, na estratégia publicitária adoptada, insistiam em realçar a dimensão mundana desses eventos: no lançamento da temporada 1916/17, em face da grande procura

¹²¹ Ver ESPOSITO, “*Um Movimento Musical...*”, pp. 45-210.

¹²² «Reabrem os teatros — A nova temporada no República», *Séc* (22.X.1913): 3.

¹²³ «O acontecimento artístico de hoje — A reabertura do Teatro da República», *Rep* (01.XI.1913): 2.

¹²⁴ «A Arte em Portugal — O desenvolvimento do gosto pela música», *Séc* (20.III.1914): 5-6.

que envolveu a assinatura para os Concertos Blanch, os promotores anunciavam que «as tardes dos Domingos no teatro República vão ser, pois, o ponto de reunião de toda a sociedade elegante»,¹²⁵ do mesmo modo que, anos mais tarde, antecipando o inauguração dos concertos do Tivoli, os organizadores chamavam o público afirmando que estas «belas tardes de grande arte [...] serão também ponto de reunião elegante e excepcionais festas mundanas».¹²⁶ Para uma fracção mais restrita dos seus frequentadores — em mais um apelo de *distinção* —, as empresas ofereciam ainda outra atracção, nomeadamente sessões de chá: segundo anunciava o República no início de 1916, foi «acolhida com entusiasmo a ideia dos *teas* no majestoso jardim de inverno [...], depois dos concertos aos Domingos», dirigidos a uma elite,¹²⁷ e a prática seria seguida por todos os outros empreendimentos, mesmo os efémeros — em 1917/18, por exemplo, o Salão da Trindade anunciava para «depois do concerto, *tea-dance* no salão privativo dos assinantes do balcão»¹²⁸ —, sobrevivendo ainda nos concertos do Tivoli, que cedo apresentou o seu «novo e luxuoso salão, onde haverá serviço de chá à americana»,¹²⁹ destinado às famílias da sociedade elegante. Dado o peso que o desenvolvimento da sociabilidade assumiu no florescimento da actividade sinfónica, constituindo-se o evento musical como pouco mais do que um pretexto para o encontro dos espectadores, os concertos sinfónicos cumpriam essencialmente, portanto, uma função de divertimento, à qual acrescia uma função de prestígio que, como em tempos sucedera em São Carlos, conferia outra dignidade a essa sociabilidade. De facto, os governantes republicanos, que nunca chegaram a um consenso sobre o papel que o teatro lírico poderia assumir no novo regime, apropriaram-se com frequência destes concertos — destacando-se especialmente as inaugurações das temporadas — no sentido da construção da sua imagem pública. Por exemplo, na abertura da época de 1915/16 do República, um cronista descrevia «a sala do teatro [engalanada] no seu *décor* brilhante com uma assistência numerosíssima e selecta», registando ainda que «os membros do corpo diplomático assistiram ao concerto que foi honrado com a presença do sr. Presidente da República, acompanhado do sr. dr. Afonso Costa».¹³⁰

Nessa demanda da sociabilidade, nos concertos sinfónicos tal como na ópera, a estrutura comunicativa de *separação de competências* tornava-se aparente e dava afinal lugar à preponderância de uma estrutura de *exibição do eu*, sendo inúmeras e recorrentes, na

¹²⁵ «Música — Concerto Blanch», *Séc* (24.XI.1916): 2.

¹²⁶ «Concertos sinfónicos no Tivoli», *DL* (01.XI.1928): 2.

¹²⁷ «Vida musical — O 6.º concerto da Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Mun* (21.II.1916): 2.

¹²⁸ «O concerto de hoje — no Salão da Trindade», *DN* (15.XII.1917): 2.

¹²⁹ «A Música — Concertos no Tivoli», *DL* (12.XI.1928): 2.

¹³⁰ «Vida Musical — No teatro de S. Carlos», *Mun* (06.XII.1915): 2.

imprensa coeva, as observações que apontam no sentido da reprodução do mesmo tipo de comportamentos, importados da esfera musico-teatral, que colocavam a pessoa do espectador no centro do espectáculo.¹³¹ Entre os frequentadores, continuava a haver daqueles que chegavam atrasados apenas para chamar a atenção: uma vez, em 1922, Alfredo Pinto (Sacavém) censurava «os tais retardatários que nunca chegam a horas, que incomodam todos», questionando: «Julgar-se-ão elegantes, e darem nas vistas quando atravessam uma fila, obrigando a levantar, os verdadeiros amadores da arte?!»¹³² Muitos eram também aqueles que ostentavam as indumentárias: em 1914, um crítico observava que todos os andares do teatro estavam «guarnecidos totalmente de senhoras em que o encanto das *toilettes* fazia avultar mais ainda, se era possível, os encantos naturais»,¹³³ e noutra ocasião, em 1915, alguém via «rostos gentilíssimos de damas, ostentando formosas e sumptuosas *toilettes*, dando ao templo magnífico de arte uma grande nota de beleza e encanto».¹³⁴ Ao guarda-roupa somavam-se ainda as jóias: pela mesma altura, um cronista descrevia que «nos camarotes alinhavam-se, como em um sugestivo concurso de beleza, as mais formosas mulheres da capital, fazendo ressaltar-lhe os encantos naturais as *toilettes* bizarramente caprichosas e as pedrarias faiscantes com que se embelezavam».¹³⁵ De resto, muitos são os indícios da importância das relações que se estabeleciam no seio do público: como notava Oliva Guerra em 1922, «reina dentro do teatro uma atmosfera de elegância e os olhares que se cruzam dizem toda a psicologia profunda ou superficial de tudo o que nos rodeia».¹³⁶ O próprio exercício da crítica enquanto retrato social contribuía, aliás, a par das colunas mundanas que listavam os nomes da “gente conhecida”, para alimentar essa *exibição do eu*, um espírito que se ramificava, para além do mais, numa série de outros comportamentos, provenientes do circuito de ócio desse público heterogéneo, e também eles então bem enraizados na esfera operática.¹³⁷ Como elementos característicos do passeio, refira-se, por um lado, o evento concertístico enquanto ocasião propícia a galanteios: por exemplo, referindo-se a um concerto no República no início de 1913/14, um crítico relatava que «Lá vimos os rostos gentis do costume e os respectivos admiradores. Flirtou-se e ouviu-se boa música.»¹³⁸ Por outro lado,

¹³¹ Cf. CARVALHO, «*Pensar é Morrer...*», pp. 30-129. O estudo detalhado das estruturas de comunicação em presença nos concertos sinfónicos necessitaria de considerar alguns outros elementos, o que ultrapassa os objectivos do presente trabalho.

¹³² Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (14.II.1922): 2.

¹³³ G. e Cruz, «Música», *Lut* (21.XII.1914): 2.

¹³⁴ «Vida Musical — No teatro de S. Carlos», *Mun* (06.XII.1915): 2.

¹³⁵ G. e Cruz, «Música — O 3.º concerto de Blanch em S. Carlos», *Lut* (14.XII.1914): 2.

¹³⁶ Oliva Guerra, «Música — A festa artística do maestro Blanch», *DL* (08.III.1922): 2.

¹³⁷ Ver CARVALHO, «*Pensar é Morrer...*», pp. 71-75.

¹³⁸ Justus, «Concertos — Teatro República», *EA* 74 (30.XII.1913): 8.

espectadores havia que levavam consigo animais de estimação: uma vez, num concerto no Politeama em 1921, Oliva Guerra conta que «lá aparece a roçar-se por nós, acolhedor e sociável, o gato negro do costume que tem assinatura de coxia e sabe escutar impassível»,¹³⁹ e noutra vez a mesma autora identificava, num concerto no São Luís em 1922, «um cãozinho microscópico aconchegado dentro do regalo de uma dama loira e bonita».¹⁴⁰ Quanto a aspectos característicos do café, são recorrentes as menções a conversas durante a execução musical: por exemplo, em 1916, escrevendo sobre um concerto no República, Humberto de Avelar lamentava o facto de haver «quem chegue à falta de educação e gosto de se deleitar em conversas mais ou menos íntimas»,¹⁴¹ e já em 1923 era Alfredo Pinto (Sacavém) a lamentar que houvesse quem frequentasse o São Luís «não direi para ouvir música, mas para conversar, incomodar os que a desejam ouvir, e fazer horas para o *chá* na Garrett».¹⁴² Não faltava também quem comesse e bebesse durante o concerto: uma vez, em 1916, um colaborador do *Eco Musical* contou que, no República, durante o Prelúdio do Acto III de *Tristan und Isolde*, «até o estalo duma rolha de garrafa ouvimos a meio do solo do corne inglês».¹⁴³ E as referências a conversas em torno da política, que remetem para o âmbito do parlamento, são igualmente comuns: em 1914, debruçando-se sobre os Concertos Blanch, um cronista recordava que «no *foyer*, nos camarotes e na sala, durante os intervalos, notava-se uma animação extraordinária, formavam-se grupos que discutiam calorosamente, desde a música até à política, como nas antigas noites de ópera».¹⁴⁴ Por fim, as atitudes desrespeitosas em geral eram por vezes associadas ao âmbito das touradas: em 1916, um crítico reprovava «os espectadores malcriados a perturbar e a irritar o espírito dos que vão ao República só para ouvir música», neste caso visando «conversas, portas que se abriam e fechavam com toda a *delicadeza*» e considerando que se tratava de «gente que vai para um concerto como se fosse para uma praça de touros, ou para uma cavalaria».¹⁴⁵

Os modos de manifestação de agrado por parte da assistência contam-se igualmente entre as práticas herdadas de outras esferas, sendo o acto de aplaudir, que já era conhecido na Antiguidade e que começou a estabelecer-se no âmbito dos concertos no espaço germânico ainda em finais do século XVIII, um dos principais comportamentos simbólicos em causa.¹⁴⁶ Na Lisboa da I República, pelo menos numa fase inicial, as primeiras palmas do público dos

¹³⁹ Oliva Guerra, «Música — Concertos Fão», *DL* (27.XII.1921): 2.

¹⁴⁰ Oliva Guerra, «Os concertos — Blanch», *DL* (27.XII.1922): 2.

¹⁴¹ H. de A., «Música», *Cap* (06.II.1916): 2.

¹⁴² Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (13.XI.1923): 2.

¹⁴³ Catão, «Audições musicais — República», *EM* 244 (08.II.1916): 49-50.

¹⁴⁴ «Música — Concertos Blanch», *Séc* (30.XI.1914): 2.

¹⁴⁵ Catão, «Audições musicais — República», *EM* 244 (08.II.1916): 49-50. Itálico no original.

¹⁴⁶ Ver BÖDEKER, «Introduction»..., p. 342.

concertos eram ouvidas no momento da abertura do pano de boca, como se de um espectáculo musico-teatral se tratasse: por exemplo, na inauguração da temporada 1915/16 do Politeama, um cronista relatava que «logo ao subir do pano toda a sala, de pé, vitoriou a orquestra e o seu regente», antes de se dar início ao programa.¹⁴⁷ De resto, são muito comuns na imprensa as descrições do entusiasmo vivido durante os eventos, previsivelmente insufladas por uma crítica musical que, interessada antes de mais na promoção do movimento sinfónico, costumava envolver as suas referências ao aplauso num léxico imaginoso. Segundo Júlio Neuparth, uma vez, em 1912, após a abertura de *Tannhäuser*, «os aplausos estrugiam violentos de todos os lados da sala»,¹⁴⁸ noutra vez a “Marcha húngara” de Berlioz «fechou o concerto, provocando um dilúvio de aplausos»,¹⁴⁹ e ainda noutro momento, em 1913, o mesmo notava realçava «os aplausos veementes com que foram acolhidos todos os números do programa».¹⁵⁰ Num concerto em 1914, terminada a “Cavalgada das Valquírias”, Stuart Torrie ficou com «a impressão de que o auditório fora tocado por uma corrente eléctrica, tal o entusiasmo com que os aplausos explodiram»,¹⁵¹ e noutra ocasião, António Pinto observou como, ao findar a Sinfonia n.º 5 de Tchaikovski, «por toda a sala correu um frémito de comoção seguido dos mais delirantes aplausos».¹⁵² Paulo de Lemos descreve, em 1916, como uma vez acabado um concerto «os aplausos foram unânimes e frenéticos»,¹⁵³ e outro crítico conta que se tocou a “Torch dance”, de German, «que o público saudou com nutridos aplausos»,¹⁵⁴ enquanto no ano seguinte Luís Trigueiros notava como a “Cavalgada das Valquírias” entusiasmou o público, «sendo o seu agrado exteriorizado em vibrantíssimos aplausos».¹⁵⁵ Já nos anos 20, Luís de Freitas Branco relatava que a abertura da *Cleopatra* «provocou uma tempestade de aplausos»,¹⁵⁶ e Gastão de Bettencourt registava o sucesso de uma Rapsódia húngara de Liszt, «que o público sublinhou com apoteóticos aplausos».¹⁵⁷ O acto de aplaudir era, para além do mais, acompanhado amiúde de outras exteriorizações de apreço, entre as quais aclamações (incluindo bravos e acenos com lenços) que se prolongavam em chamadas especiais a maestros, solistas e compositores, bem como em

¹⁴⁷ «Música — Concertos David de Sousa», *Séc* (06.XII.1915): 2. Há indícios de que por volta de 1922 a prática já teria sido abandonada. Oliva Guerra, «Música — Concertos Blanch», *DL* (02.I.1922): 2.

¹⁴⁸ [J. N.], «O concerto sinfónico no teatro da República», *DN* (01.I.1912): 3.

¹⁴⁹ J. N., «Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (23.XII.1912): 3.

¹⁵⁰ J. N., «Música — Teatro da Republica», *DN* (08.XII.1913): 2.

¹⁵¹ Stuart Torrie, «Música — O concerto sinfónico no teatro Politeama», *Rep* (19.I.1914): 3.

¹⁵² [António Pinto?], «Música — Concertos Blanch», *Séc* (14.XII.1914): 2.

¹⁵³ P. L., «Música — Teatro República», *Rep* (14.II.1916): 2.

¹⁵⁴ «Música — Teatro Politeama», *DN* (20.XI.1916): 2.

¹⁵⁵ L. T., «Música — Concertos David de Sousa», *DN* (03.XII.1917): 2.

¹⁵⁶ Luís de Freitas Branco, «Música — Politeama», *DN* (06.II.1922): 4.

¹⁵⁷ G. de B., «Música — Concerto Fão», *DN* (17.XI.1924): 3.

pedidos de bis e de número extra. Por exemplo, em 1916, um crítico narrava que, no Politeama, ao terminar o *1812*, «todo o público, de pé, palmeava, e a ovação prolongou-se até ao acenar com lenços nos camarotes».¹⁵⁸ Sobre o mesmo evento, um colaborador do *Eco Musical* escreveu que «um *bravo* unísono e espontâneo, quase abafou os últimos acordes».¹⁵⁹ Pouco depois, em 1917, a estreia dos *Cantares portugueses* de David de Sousa originava «uma tempestade de palmas e bravos que de todos os lados da sala se ouviam, calorosos, espontâneos».¹⁶⁰ No mesmo ano, Neuparth conta que, quando Lourenço Varela Cid tocou o concerto de Grieg no República, «o público não se cansou de aplaudir o novel e talentoso pianista, chamando-o repetidas vezes ao proscénio».¹⁶¹ Já em 1923, Lassalle levava a assistência do São Luís ao rubro com a *Symphonie fantastique*, em especial com «a “Marche au supplice”, bisada por solicitação de estrondosas e apoteóticas aclamações».¹⁶² As manifestações de agrado ocorriam inclusivamente durante a execução musical. Em certos casos, tratava-se de comportamentos mais discretos: numa ocasião, em 1915, Ernesto Vieira testemunhava o interesse geral pela sinfonia *Do Novo Mundo*, que «oferece ao auditório ingénuo ritmos e cantos que ele sublinha meneando a cabeça e marcando o compasso na copa do chapéu».¹⁶³ Mas também havia outros mais ostensivos, particularmente em momentos solísticos: certa vez, em 1920, um crítico conta que José Henrique dos Santos tocou a sua parte na “Dança dos espíritos abençoados” com tal propriedade que «foi alvo, no fim, e até pelo meio do seu solo, de entusiásticas ovações».¹⁶⁴ Acresce ainda referir a subsistência, durante todo o período em consideração, da prática de aplaudir a cada andamento de uma mesma obra, como atestam inúmeras menções na imprensa à apresentação de suites e sinfonias, bem como a existência de clagues — mais um elemento que sobrevive do meio musico-teatral — a que os promotores recorriam como forma de potenciar o sucesso dos seus concertos.¹⁶⁵

Para além das manifestações de agrado, é possível identificar também um conjunto de comportamentos reveladores de desinteresse da parte do público, os quais ficavam à vista, desde logo — mas não só —, nas cambiantes do aplauso. Com efeito, a crítica registou com

¹⁵⁸ P., «Música — Concertos no Politeama», *DN* (17.I.1916): 3.

¹⁵⁹ Augusto Quintela, «Audições musicais — Politeama», *EM* 242 (23.I.1916): 37-38.

¹⁶⁰ «Música — A festa de David de Sousa», *Século* (29.I.1917): 2.

¹⁶¹ J. N., «Música — Teatro República», *DN* (19.III.1917): 3.

¹⁶² A. J., «Música — Concertos Blanch, no S. Luís», *Séc* (26.XI.1923): 2.

¹⁶³ Ernesto Vieira, «Audições musicais — S. Carlos», *EM* 193 (16.I.1915): 18.

¹⁶⁴ M. A., «Música — Politeama», *DN* (05.I.1920): 4.

¹⁶⁵ Ver testemunhos de Alexandre Rey Colaço e Humberto de Avelar em «A Arte em Portugal — O desenvolvimento do gosto pela música — A que atribuí-lo?», *Séc* (20.III.1914): 5-6; e também Alfredo Pinto (Sacavém), «Concertos — Teatro República», *EA* 74 (30.XII.1913): 7-8.

frequência toda uma variedade de atitudes que deixam entrever reacções de frieza e de perplexidade (como a contenção e a indecisão nos aplausos), quando não mesmo sinais claros de enfado (como bocejar e adormecer durante a execução). Tais observações surgiam a propósito de um âmbito alargado de repertório, havendo, também aqui, ilações importante a tirar sobre o gosto estabelecido. Muitos são os exemplos relativos à música dos compositores do Classicismo. Em 1912, D. Luís da Cunha e Menezes notava «a reserva de aplausos» na Sinfonia n.º 8 de Beethoven,¹⁶⁶ e em 1913, a propósito da Sinfonia n.º 1, o mesmo crítico constata «a frieza com que o público acolhe a música de Beethoven».¹⁶⁷ Pouco depois, Humberto de Avelar dizia que «a sinfonia [n.º 40] de Mozart deixou o público quase indiferente»,¹⁶⁸ e já em 1916, na sequência de uma apresentação da sinfonia *Júpiter*, lamentava a condição «da massa de ouvintes que ainda permanece impassível perante as altas belezas do classicismo».¹⁶⁹ Mais tarde, em 1927, na ocasião de um Festival beethoveniano, um cronista ainda podia observar que «o público [...] manteve-se quase sempre reservado, poucos aplausos concedendo».¹⁷⁰ No que toca ao sinfonismo romântico, os casos são ainda mais abundantes. Em 1913, após um concerto com a sinfonia *Im Walde*, de Raff, um cronista informava que «durante a sua execução o público bocejou»,¹⁷¹ e em 1914, a propósito do *Siegfried-Idyll*, Ernesto Vieira registava que «a composição de Wagner pareceu a muita gente um tanto soporífera, a ponto de se fecharem algumas pálpebras e caírem algumas lunetas dos respectivos narizes».¹⁷² Em 1916, um colaborador do *Eco Musical* lastimava que o público «não compreendeu as belezas que existem na *Sinfonia em ré menor* [de Franck] e por isso só meia dúzia de *palminhas*, dadas talvez pelos poucos entendedores presentes, se ouviram».¹⁷³ No ano seguinte, escrevendo sobre *Harold en Italie*, de Berlioz, o mesmo crítico notava que «o público é que não foi pródigo em aplausos à sinfonia, talvez por ser muito extensa»,¹⁷⁴ e em 1919, referindo-se às *Variações sobre um tema de Haydn*, de Brahms, era Tomás Borba a lamentar que «o conjunto, porém, não teve os aplausos que o sr. Mota queria e eu também».¹⁷⁵ Mais tarde, em 1924, Alfredo Pinto (Sacavém) observaria que a Sinfonia n.º 4 de Bruckner, em estreia nacional, «fatigou o público, que não lhe deu a atenção devida»,¹⁷⁶ e em

¹⁶⁶ L. C., «Concertos», *AM* 336 (15.XII.1912): 216-217.

¹⁶⁷ L. C., «Concertos», *AM* 340 (15.II.1913): 32-33.

¹⁶⁸ H. de A., «Música», *Cap* (21.XII.1913): 2.

¹⁶⁹ H. de A., «Música», *Cap* (02.I.1916): 2.

¹⁷⁰ M. L., «Concertos», *JC* (15.III.1927): 2.

¹⁷¹ Justus, «Concertos — Teatro da República», *EA* 51 (20.III.1913): 5-6.

¹⁷² Ernesto Vieira, «Audições musicais — República», *EM* 145 (08.I.1914): 11-12.

¹⁷³ Augusto Quintela, «Audições musicais», *EM* VI/282 (20.XII.1916): 362-363. Itálico no original.

¹⁷⁴ Augusto Quintela, «Audições musicais — Politeama», *EM* 285 (20.I.1917): 18-19.

¹⁷⁵ T. B., «Música — Politeama», *DN* (10.III.1919): 2.

¹⁷⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (19.II.1924): 2.

1930 anotaria que na primeira audição completa da Sinfonia n.º 5 de Mahler «o público em geral não gostou da obra, maçou-se».¹⁷⁷ E como seria de esperar, a recepção da música dos primeiros modernistas era particularmente marcada por este tipo de reacções de frieza e perplexidade (mas geralmente sem indícios de atitudes mais hostis). Serve de exemplo, desde logo, a estreia dos *Paraísos artificiais* de Luís de Freitas Branco, em 1913, evento em que, de acordo com Humberto de Avelar, «o público ficou perplexo e um tanto surpreso»,¹⁷⁸ tal como anotariam vários outros críticos. Entretanto, sucediam-se apontamentos do mesmo teor: em 1914, a propósito de *L'Apprenti sorcier*, de Dukas, Stuart Torrie escrevia que a peça «deixou assaz surpreso o auditório»;¹⁷⁹ em 1917, sobre *Ma mère l'Oye*, de Ravel, um crítico observava que «o efeito produzido na maioria dos ouvintes foi de espanto»;¹⁸⁰ pouco depois, a propósito de “Dialogue du vent et de la mer”, de Debussy, outro registava que a obra «deixou a assistência um tanto embaraçada em se pronunciar após a terminação»;¹⁸¹ e em 1918, após a primeira audição da “Dança infernal de todos os súbditos de Kastchei”, d’*O pássaro de fogo*, Isidro Aranha notava que «a impressão que a peça de Stravinski deixou no público, em geral, foi principalmente a de surpresa».¹⁸² Até ao final dos anos 20 a situação não se alteraria: quando em 1920 Blanch dirigiu “Nuages” e “Fêtes”, de Debussy, Luís Trigueiros disse que «não se pode dizer que o acolhimento, sobretudo ao primeiro dos *Nocturnos*, fosse dos mais entusiásticos»;¹⁸³ quando em 1923 Lassalle dirigiu o *Minuetto e Trio* de Halffter, escreveu-se que «não foi a obra preferida do público, um pouco surpreendido diante dela»;¹⁸⁴ quando em 1926 Fão dirigiu a Suite n.º 1 de *Daphnis et Chloé*, de Ravel, Luís de Freitas Branco notou que «o acolhimento foi frio»;¹⁸⁵ e quando em 1927 Blanch dirigiu *La Valse*, de Ravel, Alfredo Pinto (Sacavém) observou que «a *claque* aplaudiu e o restante público ficou mudo e quedo, sem perceber e sem gostar».¹⁸⁶

Por fim, devem ainda ser mencionadas as reacções impulsivas de desaprovação suscitadas por aquilo que sucedia em palco. Refira-se, por um lado, os relatos que surgem ocasionalmente na imprensa mostrando o público lisboeta dos concertos sinfónicos a responder de modo espontâneo, designadamente com variadas atitudes de escárnio, a fífias

¹⁷⁷ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (16.XII.1930): 2.

¹⁷⁸ H. de A., «Música — Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Cap* (09.III.1913): 2.

¹⁷⁹ Stuart Torrie, «Música — Concerto sinfónico no Politeama», *Rep* (28.XII.1914): 3.

¹⁸⁰ «Concertos — Teatro República», *EA* 133 (?? XI.1917): 3.

¹⁸¹ «Música — Concertos Blanch», *Séc* (24.XII.1917): 2.

¹⁸² Isidro Aranha, «Música», *Cap* (06.XII.1918): 3.

¹⁸³ L. T., «Música — S. Luís», *DN* (19.I.1920): 2.

¹⁸⁴ C., «Música — O concerto de ontem no S. Luís», *DN* (12.XI.1923): 3.

¹⁸⁵ Luís de Freitas Branco, «A música — Ginásio», *DL* (12.I.1926): 2.

¹⁸⁶ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música», *JC* (29.XI.1927): 2. Itálico no original.

por parte de membros da orquestra — um elemento que persiste do tipo de relações que se estabeleciam entre o palco e a sala na esfera operática.¹⁸⁷ Uma vez, por exemplo, em 1914, os apupos da assistência ficam sugeridos num relato de Ernesto Vieira sobre uma apresentação da sinfonia *Eroica* no República, quando, aludindo a um difícil trecho do *Scherzo* que coloca as trompas expostas, conta que «o natural receio dos executantes na estreia da passagem fez com que o compasso mais escabroso não saísse com perfeita nitidez, e tanto bastou para que alguns ouvintes dessem demonstração de que à finura do seu ouvido nada escapa...», acrescentando ainda o crítico, não sem ironia: «pois fizeram muito bem, porque provaram interessar-se pelo que ouvem; antes disso do que estarem distraídos, conversando e olhando uns para os outros».¹⁸⁸ Noutra ocasião, no início da temporada 1914/15 dos Concertos Blanch, Humberto de Avelar narra que se tocava *Les Préludes*, de Liszt, quando a certa altura «houve um “couac” de trompa, que provocou grande murmúrio»,¹⁸⁹ e nas palavras de outro cronista, nessa altura «houve quem riu, como há quem ria quando um transeunte se estatela num passeio, mesmo que parta uma perna...».¹⁹⁰ Por outro lado, refira-se também o caso de outras manifestações ostensivas de desagrado. Acontecia a assistência — pelo menos uma parte dela — protestar contra o atraso no início do espectáculo: uma vez, no Politeama, no princípio da época de 1916/17, Tomás Borba conta que «a abertura de Chabrier começa depois de a plateia e as gerais terem feito, com razão, sentir que já não era cedo, que tinham ido ali para ouvir música e não para flirter ou discutir política».¹⁹¹ Também acontecia serem vistos espectadores a exteriorizar o seu desacordo por motivos políticos: numa ocasião, pelo final da temporada 1915/16, um concerto do Politeama foi encerrado com *A marsehesa* e *A portuguesa*, e segundo comentava ironicamente um cronista num jornal republicano, «parece, porém, que o hino nacional não agradou a umas pitorescas damas, que se retiraram, o que não fariam... se se tratasse da dança dos *apaches* ou do tango argentino».¹⁹² Quanto a reacções de protesto por parte do público dirigidas a certo repertório considerado demasiado arrojado, note-se que, ao longo do período em estudo, os vestígios na imprensa são quase inexistentes, sendo as únicas referências explícitas datadas já do final da década de 1920, nomeadamente a propósito do *Pacific 231*, de Honegger: se na ocasião da estreia, no início da temporada 1929/30 dos concertos do Tivoli, a obra foi, segundo Francine Benoît, «coroadada por uns

¹⁸⁷ Ver CARVALHO, «Pensar é Morrer...», pp. 76-84.

¹⁸⁸ Ernesto Vieira, «Audições musicais — República», *EM* 153 (16.III.1914): 80-81.

¹⁸⁹ H. de A., «Música», *Cap* (20.XII.1914): 2.

¹⁹⁰ G. e Cruz, «Música», *Lut* (21.XII.1914): 2.

¹⁹¹ T. B., «Politeama», *DN* (04.XII.1916): 2.

¹⁹² «Música — O concerto de ontem no Politeama», *Lut* (20.III.1916): 2.

tímidos protestos»,¹⁹³ quando poucas semanas depois Pedro de Freitas Branco a colocou de novo no programa, de acordo com o testemunho de António Pinto, «uma parte da assistência não gostou da repetição do trecho e manifestou-se nesse sentido, talvez com razão, premiando com ruído outro ruído». ¹⁹⁴

Perante o quadro comportamental estabelecido — revelador do quão o modelo enraizado da ópera como divertimento ofereceu resistência aos pressupostos que envolviam o novo gosto pela música instrumental¹⁹⁵ — vários agentes e instituições comprometidos com o movimento sinfónico viriam, desde cedo, mostrar o seu empenho em intervir em favor da mudança do estado de coisas. Antes de mais, há notícia de que o próprio governo da República — no caso, o primeiro governo de Afonso Costa — procurou impulsionar, pela via legislativa, a regulação do comportamento dos frequentadores dos teatros. O decreto publicado em finais de 1913, impondo um novo regulamento e prevendo penas em caso de transgressão, determinava, entre várias outras disposições, que os espectadores «são obrigados a manter-se sossegados, silenciosos e nos seus respectivos lugares durante a representação, de modo que não perturbem os artistas nem incomodem o público», e, para além disso, que «é proibido dar pateada ou fazer manifestações de desagrado nos camarotes, frisas, balcões e galerias», mas constou que as providências não foram facilmente aceites pelos empresários teatrais e não só, tendo a aplicação do diploma sido suspensa.¹⁹⁶ Seja como for, não deixa de ser significativo, por si, que esta preocupação tenha surgido entre governantes republicanos: tratava-se, também aqui, por meio da rejeição de todo um conjunto de práticas que haviam florescido associadas a uma etiqueta de corte, de formalizar a ruptura com o regime deposto. No âmbito dos concertos sinfónicos, os críticos musicais e outros agentes envolvidos não se coibiriam de tentar promover essa regulação do comportamento do público pelos seus próprios meios, sendo a questão dos atrasos um dos aspectos em que se incide ao longo de todo o período. No caso do República, o problema foi abordado logo na inauguração da temporada 1912/13, altura em que Júlio Neuparth observou que os espectadores cumpridores «estão constantemente a ser perturbados pelos retardatários que ainda por cima, pouco cautelosos, arrastam os pés e batem com as cadeiras», apelando por isso à organização para tomar medidas: «Não seria possível à direcção dos concertos evitar que os espectadores entrassem na sala durante a execução dos trechos? Dir-nos-ão que é um

¹⁹³ Francine Benoît, «A Música — Os concertos do Tivoli e do Ginásio», *DL* (19.XI.1929): 2.

¹⁹⁴ A. P., «Correio musical — No Tivoli», *Séc* (19.I.1930): 5.

¹⁹⁵ Ver CARVALHO, «*Pensar é Morrer...*», pp. 171-173.

¹⁹⁶ «Teatros — O novo regulamento», *Cap* (26.XII.1913): 1.

costume já muito inveterado. Mas é um mau costume e os maus costumes tiram-se.»¹⁹⁷ Também neste ponto há que notar a influência que a crítica exercia sobre a prática, dado que, a propósito do concerto imediato, o mesmo crítico registava que «os retardatários, se os houve, não entraram durante a execução dos trechos, o que prova terem sido bem acatadas as nossas observações a esse respeito».¹⁹⁸ Porém, a nova regra não se estendia ainda a todos os sectores: em meados da mesma época, Humberto de Avelar relatava que, no início do concerto, «não nos foi dado ouvir o trecho [*Die Hebriden*], por termos chegado tarde, e a proibição de entrar ser rigorosa», acrescentando que «resta agora ampliar a medida, de forma a tornar-se extensiva também aos últimos andares».¹⁹⁹ Até à dissolução da orquestra, a situação não se terá alterado: por exemplo, em 1922, Alfredo Pinto (Sacavém) censurava uma senhora por entrar ruidosamente num camarote de primeira ordem durante a execução de *Tod und Verklärung*,²⁰⁰ e em 1926 ainda há registo da entrada de espectadores atrasados nas pausas entre cada número da primeira parte.²⁰¹ Quanto ao caso do Politeama, há indícios de que a adaptação do público terá sido mais difícil. Entre vários episódios, refira-se um concerto em finais de 1916, no qual, segundo um colaborador do *Eco Musical*, «os retardatários entravam com ruído [...] sendo o maestro David de Sousa forçado a mandar parar a orquestra [...], à espera que as cadeiras deixassem de ser movimentadas», comentando ainda o cronista que «é certo que em cada entrada para a plateia está um aviso indicando que não pode entrar-se durante a execução de qualquer trecho, mas o que é facto é que essa disposição não se cumpre».²⁰² Entretanto, embora as fontes não esclareçam o processo, a situação terá mudado: em 1923, Luís de Freitas Branco escrevia que «não nos foi possível entrar na sala antes de principiar o minuetto do sr. Sampaio Ribeiro [...], [e] embora não estivéssemos na sala, pudemos verificar um lisonjeiro acolhimento».²⁰³ Para além desta questão, ao olhar interventivo da crítica também não escapariam as conversas mantidas durante a execução musical, bem como tosses, espirros e outros ruídos. Sendo detectável no discurso sobre a música sinfónica em Lisboa pelo menos desde finais de Oitocentos,²⁰⁴ este elemento — a ratificação de modos de comportamento — conta-se, com efeito, entre os mais importantes na formação discursiva em apreço, ao exercer consequências graduais mas determinantes, como aliás vinha sucedendo a nível internacional, na moldagem da postura do público, no sentido

¹⁹⁷ J. N., «Teatro da República — Concertos Blanch», *DN* (03.XII.1912): 5.

¹⁹⁸ J. N., «Teatro da República — Concerto Blanch», *DN* (09.XII.1912): 2.

¹⁹⁹ H. de A., «Música — Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Cap* (05.I.1913): 2.

²⁰⁰ Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (14.II.1922): 2.

²⁰¹ «Música — No S. Luís», *DL* (25.XI.1926): 2.

²⁰² Augusto Quintela, «Audições musicais — Politeama», *EM* 283 (01.I.1917): 5-6.

²⁰³ Luís de Freitas Branco, «Música — Politeama», *DN* (05.III.1923): 3.

²⁰⁴ Ver SANTOS, «O discurso sobre a música sinfónica...»; e *id.*, «O periódico *A Arte Musical*...».

da sua submissão a um regime estrito — fazendo prevalecer o silêncio e o respeito — que visava concentrar no palco a atenção de todos os espectadores.²⁰⁵

Sob a pressão conjunta dos ditames da sociabilidade priorizada pela generalidade dos frequentadores (a necessidade de uns se equipararem a outros enquanto portadores de uma cultura musical sofisticada), bem como da intervenção reguladora de um conjunto de agentes e instituições do discurso (no sentido da concretização dos preceitos que rodeavam a música instrumental), um novo fenómeno estava a desenvolver-se entre o público: o snobismo. Esta atitude dissimulada de posse de um gosto e de um conhecimento em determinado assunto considerado próprio de uma elite, de forma a legitimar a integração nessa camada, despontou em Lisboa na viragem para o século XX associada à recepção de Wagner, cujas obras começaram a ser usadas como critério de diferenciação entre níveis de erudição musical, mas nessa fase predominava ainda a “sinceridade” dos comportamentos próprios do modelo de divertimento praticado em São Carlos, e seria já após a implantação da República, com o alargamento das iniciativas artísticas e o interesse manifestado por um público mais diverso, ambicionando a satisfação das suas necessidades culturais e de afirmação social, que o snobismo encontraria campo aberto para o seu desenvolvimento.²⁰⁶ Com efeito, no âmbito dos concertos sinfónicos, se parece certo que, como atestam inúmeras descrições, aqueles comportamentos terão prevalecido durante todo o período, não parece menos certo que em determinados segmentos do público se terá começado a instalar a nova postura dissimulada, fenómeno cuja expansão também foi, aliás, atentamente notada — e condenada — por observadores contemporâneos. A consciência do peso que isso assumia na mobilização do público surgiu cedo entre a crítica: por exemplo, quando no final da temporada 1913/14 o *Século* auscultou um conjunto de figuras do meio musical no sentido de compreender as razões da extraordinária adesão que se verificava, António Joyce referia-se à abundância dos «genuínos representantes do *falso amador*», daqueles que vão ao concerto «movidos unicamente pela infantil e rudimentar curiosidade de verem como é para não sofrerem o vexame de serem apanhados *em branco* pelos amigos e pessoas das suas relações».²⁰⁷ Também neste âmbito, o snobismo desenvolvia-se mais destacadamente em torno da música de Wagner. Em 1915, a propósito do sucesso de mais um Festival wagneriano, Humberto de Avelar escrevia que «é preciso gostar de Wagner, admirá-lo, e vá de encher literalmente a

²⁰⁵ Ver WEBER, «Did People Listen...?», pp. 678-691.

²⁰⁶ Ver CARVALHO, «*Pensar é Morrer...*», pp. 143-147 e 193-200.

²⁰⁷ «A Arte em Portugal — O desenvolvimento do gosto pela música — A que atribuí-lo?», *Séc* (20.III.1914): 5-6. Itálicos no original.

sala, não se diga que a *élite* lisboeta é menos culta».²⁰⁸ Pouco depois, em 1917, Alfredo Pinto (Sacavém) considerava, em ocasião idêntica, que «Essa enchente não foi mais do que uma demonstração de crónico *snobismo* de uma sociedade que se dá ares de gostar de música. Não seria *chic* deixar de ir ao festival de Wagner, do mestre do *Lohengrin* e da *Tetralogia*!»²⁰⁹ Já em 1922, o mesmo crítico voltava a afirmar que «a corrente por Wagner, que se vem notando em Lisboa, ainda não é demonstrativa de um sólido amor pela música do grande músico», uma vez que «a maior parte vai na corrente da moda, com a maior das inconsciências!»²¹⁰ E em 1930 Francine Benoît ainda podia notar que «mais uma vez bastou anunciar um festival wagneriano sob a regência de Fernandes Fão, para que o público viesse trazer ao Ginásio uma enchente imponente».²¹¹ Entretanto, há indícios de que, durante os anos 20, outros repertórios começaram a ser abrangidos: por exemplo, em 1923, na sequência de um Festival beethoveniano, Gastão de Bettencourt dizia que «Beethoven já começa a entrar pelos domínios do snobismo infrene desta pobre capital simiesca»;²¹² em 1924, aquando de um concerto dirigido por Lassalle, Alfredo Pinto (Sacavém) via o «público com certo interesse pela Sinfonia n.º 1, de Mahler», comentando que «é agora, entre nós, o compositor *chic* para os *novos ricos*»;²¹³ e em 1921, na sequência da bem-sucedida estreia de *Iberia*, de Debussy, Oliva Guerra expunha que «não deixa de ser com espanto que constatamos este entusiasmo, dada a circunstância de o público ser o mesmo que momentos antes, com entusiasmo igual, aplaudiu a «serenata» de Moszkowski...»²¹⁴ De resto, a crítica não se limitava a condenar o snobismo em expansão. Alguns relativizavam os malefícios do fenómeno, enquanto uma espécie de fase transitória: em 1914, por exemplo, um cronista escrevia: «Deixem lá os *snobs*, porque a distração de hoje ser-lhes-á amanhã uma necessidade espiritual.»²¹⁵ Outros iam ainda mais longe, lisonjeando o snobismo do público, como forma de apelo à frequência dos concertos, e assim contribuindo, mesmo que inadvertidamente, para o seu desenvolvimento: por exemplo, em 1916 um crítico dizia que os Concertos David de Sousa «se impuseram ao gosto dos refinados amadores que Lisboa possui»,²¹⁶ e que nos Concertos Blanch «via-se tudo quanto de mais distinto entre nós aprecia a divina arte dos sons».²¹⁷

²⁰⁸ H. de A., «Música», *Cap* (07.II.1915): 2.

²⁰⁹ Alfredo Pinto (Sacavém), «Concertos — Teatro República», *EA* 124 (??.II.1917): 2-3.

²¹⁰ Alfredo Pinto (Sacavém), «De Música», *JC* (17.I.1922): 2.

²¹¹ Francine Benoît, «A Música — Festival Wagneriano nos Sinfónicos do Ginásio», *DL* (15.I.1930): 2.

²¹² G. de B., «De Música — Politeama», *JC* (23.I.1923): 2.

²¹³ Alfredo Pinto (Sacavém), «De música — No S. Luís», *JC* (26.II.1924): 2.

²¹⁴ Oliva Guerra, «Sob a regência de Fão», *DL* (13.XII.1921): 2.

²¹⁵ G. e Cruz, «Música», *Lut* (21.XII.1914): 2.

²¹⁶ «Música — Concertos no Politeama», *Séc* (21.II.1916): 3.

²¹⁷ «Música — Concertos Blanch», *Séc* (20.III.1916): 2.

Uma das facetas dessa postura dissimulada do snob, que se estabelecia entre uma certa fracção do público, seria por certo a de ouvinte respeitoso e atento. Era esse, afinal, o modo de escuta que se constituía como o corolário de todo aquele discurso que se desenvolveu em torno do pressuposto da superioridade da música sinfónica, bem como a propósito da dimensão arquitectónica e decorativa dos espaços dos concertos, incluindo a implementação da audição às escuras, ao que se juntava ainda esta tentativa de regulação do comportamento dos espectadores. Como é sabido, a escuta da música instrumental atravessou um processo de mudança (da superficialidade ao empenho, pelo menos na aparência), que decorreu em paralelo com as mudanças em curso nos comportamentos das audiências, uma história cujos pontos fundamentais se localizam entre os finais do século XVIII e o início do século XIX: na Europa central, os primeiros sinais de uma nova postura atenta surgiram na década de 1770, tanto na ópera como nos concertos instrumentais, no contexto do impacto da cultura da *Empfindsamkeit*, que, com o seu espírito de busca de uma interioridade subjectiva, oriundo da tradição do Pietismo germânico, se reflectia no florescimento de um novo gosto pelo sentimento e na procura de uma experiência musical mais pessoal, e se nessa fase nem a antiga etiqueta estava absolutamente excluída, nem a música instrumental gozava de um estatuto estético privilegiado, seria já no início de Oitocentos que essa nova atitude seria reajustada, sob o influxo do ideário do primeiro romantismo germânico, que via a essência da música como algo abstracto que se encontrava para além de um significado determinado centrado na palavra, assim intensificando a subjectividade da experiência musical e infundindo-a de um sentimento místico, quase-religioso, todo um imaginário em torno da condição única da música enquanto revelação que depois se fortaleceria com o impacto de Schopenhauer.²¹⁸ Para a sedimentação da nova postura do espectador contribuiriam igualmente as transformações em curso na dimensão física dos espaços dos concertos, bem como o processo de emergência da psicologia social da burguesia, que num clima político e económico de afirmação do liberalismo forjava todo um conjunto de valores orientadores — e delimitadores das suas fronteiras de classe —, entre os quais se salientava nomeadamente uma noção de decoro, e desta forma a escuta empenhada assumia gradualmente o carácter de um imperativo social.²¹⁹

²¹⁸ Ver James H. JOHNSON, *Listening in Paris — A Cultural History*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995, pp. 53-95, 206-227 e 270-280; Holly WATKINS, *Metaphors of Depth in German Musical Thought — From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 22-50; Mark Evan BONDS, *Music as Thought — Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton/Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 22-28; Mark Evan BONDS, *Absolute Music — The History of an Idea*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2014, pp. 237-249.

²¹⁹ Ver JOHNSON, *Listening in Paris...*, pp. 228-236.

Quanto à Lisboa da I República, são justamente os referidos tópicos da interioridade e da religiosidade, decorrentes de uma perspectiva que tomava a experiência musical como acesso a uma esfera transcendente, que continuam a sustentar o discurso que sanciona o modo de escuta da música sinfónica, em passagens que dirão mais sobre os ideais do crítico do que sobre os do público.²²⁰ Por exemplo, logo a propósito do primeiro dos Concertos Blanch, no final de 1911, o crítico d’*O País* observava que «é de notar o recolhimento estético, a atenção profunda com que o auditório escutou o programa»,²²¹ e pelo final da temporada inaugural de David de Sousa, em 1914, o cronista d’*A Capital* considerava que «o desenvolvimento do gosto público [se revela] na recolhida, profunda e religiosa atenção que presta às execuções de trechos clássicos».²²² No início de 1914/15 lia-se n’*O Século* que os “Murmúrios da floresta”, sob a direcção de Blanch, «foram ouvidos com verdadeiro êxtase»,²²³ e no final de 1915/16 alguém escrevia no *Eco Musical* que, no último Festival wagneriano do Politeama, «um público atento e numerosíssimo escutou com religioso silêncio todo o programa».²²⁴ Entretanto, em 1921, um crítico do *Diário de Lisboa* registava que, num concerto dirigido por Vittorio Gui em São Carlos, «os *dilettanti* [...] manifestaram a sua admiração e entusiasmo por uma religiosa atenção durante os trechos»,²²⁵ e em 1925, um colaborador d’*O Mundo* notava que, no São Luís, os andamentos da Nona de Beethoven «foram ouvidos pelo público quase em religioso silêncio».²²⁶ Já em 1926, Rui Coelho escrevia no *Diário de Notícias*, a propósito dos concertos do Ginásio, que «o público ontem ouviu quase religiosamente todo o programa»,²²⁷ e em 1928 Hermínio do Nascimento notava que, no São Luís, a Fantasia Coral de Beethoven foi «escutada com religiosidade».²²⁸ De facto, tendo em conta as contradições em relação a outras descrições do quadro comportamental estabelecido, não parece crível que estas menções possam ser levadas ao pé da letra na apreciação do processo de transformação da escuta, contribuindo antes para matizar o entendimento da fase em que esse processo se encontrava: retirando a fracção daqueles que conservavam o espírito de divertimento herdado da esfera musico-teatral, entre os espectadores silenciosos contar-se-iam aqueles que aderiam sinceramente aos pressupostos estéticos que envolviam a música instrumental, mas sobretudo

²²⁰ A compreensão das mudanças em curso na escuta das audiências lisboetas envolveria igualmente um estudo mais abrangente do seu *horizonte de expectativas* e dos aspectos composicionais das obras ouvidas, o que ultrapassa os objectivos do presente trabalho. Ver JOHNSON, *Listening in Paris...*, pp. 1-6.

²²¹ «A orquestra portuguesa», *Pa* (26.XII.1911): 1.

²²² «Música», *Cap* (08.III.1914): 2.

²²³ «Música — Concertos Blanch», *Séc* (21.XII.1914): 2.

²²⁴ «Audições musicais — Teatro Politeama», *EM* 245 (16.II.1916): 60.

²²⁵ J. L., «Música — Os concertos de S. Carlos», *DL* (19.XII.1921): 2.

²²⁶ N. M., «No S. Luís — A nona sinfonia de Beethoven», *Mun* (01.III.1925): 3.

²²⁷ R. C., «Vida Musical — Ginásio: Concerto Fão», *DN* (04.I.1926): 4.

²²⁸ H. N., «Correio musical — Concerto Blanch», *Séc* (30.I.1928): 7.

o número crescente daqueles que dissimulavam a sua integração nesse modelo, construído como mais adequado por pressões sociais e discursivas, o que é indicativo, afinal, de uma mudança fundamental em curso na estrutura de comunicação em presença nos concertos sinfônicos: tal como sucedia no campo da ópera, e também aqui previsivelmente à medida que avançava a reconfiguração da composição social do público, a *exibição do eu* disfarçava-se em *separação de competências* por via do snobismo, que assimilava a necessidade de cultivar a nova postura.²²⁹ As considerações sobre a atmosfera quase-religiosa em que se dava a escuta da música sinfónica pouco mais seriam, portanto, do que *wishful thinking*, mas o desígnio de sacralização do evento concertístico, bem visível nos modos de construção do espaço do concerto e de modelação do comportamento do público, não deixaria de ter continuidade no discurso sobre aquilo que acontecia em palco.

²²⁹ Ver CARVALHO, «*Pensar é Morrer...*», pp. 193-200.

Os intérpretes e a programação

A actuação do discurso sobre os espaços dos concertos e o público que os frequentava, em absoluta coerência com o que sucedia em torno do valor de repertórios e compositores, visava a regulação da dimensão física e simbólica em que se dava a escuta da música sinfónica, bem como dos comportamentos das diferentes camadas da sociedade que, na sua demanda da sociabilidade, coabitavam entre a assistência do evento concertístico. Mais uma vez, em causa estava, para além de toda uma constelação de ideias sobre música, uma significativa relação de oposição a outras práticas (nomeadamente, em particular, a rejeição de aspectos importados da esfera musico-teatral), com os seus efeitos determinantes na construção de uma perspectiva sacralizante do evento concertístico. O Capítulo VII leva essa análise por diante, abordando, por um lado, o discurso sobre os intérpretes, e por outro, partindo de uma panorâmica quantitativa do repertório apresentado, um conjunto de questões em torno dos modelos, práticas e estratégias de programação vigentes.

VII.1. O director de orquestra

No que se refere aos intérpretes — e especificamente ao caso dos directores de orquestra —, é possível observar que, de facto, as instituições e agentes da crítica musical actuam não só enquanto instrumento da sua mediatização individual, mas também, examinando o discurso mais detidamente, no sentido da promoção de um conjunto de valores e de perspectivas sobre o significado e importância dessa figura, nomeadamente por meio de um processo em que é necessário ter em atenção toda uma dimensão metafórica. Tal mecanismo, não obstante, nada tinha de novo. Com efeito, desde o início da história da orquestra, a partir de finais do século XVII, que se observava o recurso frequente a metáforas para explicar aquilo em que consistia: elaborando equações metafóricas entre a orquestra e outros campos, os comentadores dos séculos XVII e XVIII assimilavam a nova instituição a ideias e experiências já familiares para os seus leitores, desse modo transferindo determinados

atributos para a orquestra no sentido de destacar as suas características. Recorrentes no século XVIII eram por exemplo metáforas que tomavam como referência os coros celestes, a sociedade civil, o exército e diferentes instrumentos musicais, para além dos dualismos organismo vs máquina e natureza vs arte — todo um conjunto de metáforas sobre a orquestra cuja relevância se alteraria no decorrer do tempo.¹

O mesmo se observa relativamente à figura do director de orquestra. Um dos aspectos a notar na história da orquestra enquanto instituição é a influência crescente assumida pelo regente, cuja emancipação se verifica em particular nas primeiras décadas do século XIX, período em que essa função gradualmente deixa de ser acumulada por outros elementos. Na segunda metade de Oitocentos o director de orquestra torna-se uma figura poderosa por direito próprio, que começa a ser rodeada de uma certa aura carismática, de modo que nas décadas seguintes, e até aos dias de hoje, vários foram os maestros que se assumiram como ícones do *glamour* no mundo musical. As metáforas que, durante esse processo de emancipação, foram aplicadas a essa figura procuravam explicitar para o público a importância e significado da sua função, assimilando-a a diferentes ideias e experiências conhecidas de outros contextos.²

De facto, no discurso sobre o director de orquestra produzido na imprensa lisboeta nas décadas de 1910 e 1920, é possível identificar todo um conjunto de metáforas comuns nos escritos dos mais diversos agentes da crítica musical, incidindo sobre todas as figuras que, no período em consideração, exerceram aquela função nos concertos sinfónicos lisboetas. Uma das mais comuns é, por exemplo, a metáfora militar, que vinha colocar em evidência a indispensável capacidade de liderança, coordenação e precisão da parte do regente. Em 1913, Ernesto Vieira escrevia o seguinte sobre o maestro David de Sousa, a propósito do seu concerto de estreia à frente da nova orquestra do Teatro Politeama:

[...] a maior impressão foi produzida pelas superiores qualidades de excelente director, que patenteou duma forma exuberante, mostrando possuir todos os predicados para dirigir uma orquestra e cativar o público. Cabeça de Liszt bronzeado, coroando uma figura correcta e aprumada, olhar de Guarany e gesto de general em campo de batalha, David de Sousa poderá facilmente tornar-se o director ideal que nos faltava, nascido no nosso país.³

¹ Ver John SPITZER & Neal ZASLAW, *The Birth of the Orchestra — History of an Institution, 1650-1815*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2004, pp. 507-531.

² Ver Tim CARTER & Erik LEVI, «The history of the orchestra», in Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 1-21; Jeremy SIEPMANN, «The history of direction and conducting», in Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 112-125; José Antonio BOWEN, «The rise of conducting», in José Antonio Bowen (ed.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 93-113.

³ Ernesto Vieira, «Associação dos Músicos Portugueses — O seu concerto», *EM* 135 (23.X.1913): 314.

No mesmo sentido, atente-se ainda naquilo que uma cronista escrevia a propósito de um concerto dirigido por Joaquim Fernandes Fão, também no Teatro Politeama, em 1923:

Os fanáticos da religião de Bayreuth são entre nós cada vez mais numerosos e o maestro Fão reúne, como regente, qualidades admiráveis para fazer sobressair todas as qualidades desta música. A sua batuta firme e enérgica possui o segredo de arrancar da orquestra, com uma segurança que só por um extremo equilíbrio de naipes se consegue, todo aquele febril arrebatamento, toda aquela sonoridade forte, máscula e dominadora que estas titânicas páginas exigem, sabendo pôr em relevo toda a sua grandeza maravilhosa.⁴

A mesma metáfora militar surgia também por vezes tingida com colorações românticas, como numa passagem em que Ernesto Vieira considerava que «[...] o grande triunfador no República continua a ser Pedro Blanch, que com incontestável talento dirige os soldados pacíficos da Arte».⁵

Outras metáforas que surgem com frequência baseiam-se na equiparação da orquestra e do maestro a mecanismos, por um lado, e às artes visuais, por outro. Um exemplo comum é o da assimilação da orquestra a um instrumento musical e do maestro ao respectivo executante. Em 1927, Teófilo Saguer garantia que Pedro Blanch, «ao empunhar a batuta, sabe perfeitamente que o seu grande “instrumento” lhe corresponde como o teclado dum órgão nas mãos dum bom organista».⁶ Outro caso é o da equiparação da orquestra a uma paleta e do maestro a um pintor. Em 1921, Oliva Guerra avaliava desta forma a prestação do maestro italiano Vittorio Gui, a propósito de uma curta série de concertos sinfónicos no Teatro de São Carlos: «O maestro Gui possui no mais elevado grau essa grande intuição da cor e essa ciência eurítmica da linha absolutamente necessárias para completar um espírito de música que aspire a ser um Verdadeiro pintor de sensações, um intermediário de almas».⁷

Um dos aspectos mais relevantes no processo de ratificação da autoridade do director de orquestra é a sua construção enquanto génio romântico, sendo inúmeras as passagens que evocam a antiga noção romântica do artista «genial» que possui uma visão privilegiada do mundo, incluindo incursões por uma dimensão religiosa. Em 1929, Francine Benoît escrevia o seguinte sobre um dos primeiros concertos da série dirigida por Pedro de Freitas Branco:

Pedro de Freitas Branco foi sempre um invulgar temperamento artístico, mas então desde que se entregou de vez à vida musical calçou a passo de gigante uma estrada onde outros têm esbarrado a cada passo.

⁴ Oliva Guerra [?], «Concertos — Fão», *DL* (16.I.1923): 2.

⁵ Ernesto Vieira, «Audições musicais — República», *EM* 145 (08.I.1914): 11-12.

⁶ T. Saguer, «Música — São Luís», *DN* (05.XII.1927): 6.

⁷ Oliva Guerra, «Vida Musical — A arte do maestro Vittorio Gui», *DL* (26.XII.1921): 2.

E quando vemos, na vida corrente, Nossa Senhora da Perfeição tão avara da sua presença, que quem lhe vê uma pontinha do manto lá de longe a longe pode já considerar-se feliz, qual não é a nossa gratidão, aos eleitos que sabem levantar-lhe o véu para que se nos revelem os seus luminosos traços! A memória evoca, vibrante, a recordação das raras horas que Nossa Senhora da Perfeição lhe deu; ergue-se em sonho a esplendorosa nudez; e o sonho não se esbate mas sim fica a nosso lado, como a caminho de uma ridente realidade... [...]».⁸

Dias depois, e no mesmo sentido, a mesma autora escrevia:

«Seguimos hoje a ordem do programa à risca, principiando, pois, pela 8.^a sinfonia de Beethoven. A incrível riqueza musical com que Beethoven nos delicia nessa obra tão estupenda na sua inspiração aérea, como são estupendas de inspiração dramática as 3.^a, 5.^a e 9.^a sinfonias, também é para nós uma porta aberta sobre o Paraíso. Pedro de Freitas Branco assim o permite, porque entende o espírito que rege e anima a forma!»⁹

Refira-se ainda o lugar assumido pela batuta como elemento simbólico central em várias das metáforas antes referidas. Objectos similares haviam sido tomados, noutros contextos, como importantes símbolos de poder: basta pensar em vários tipos de armas, no ceptro tradicionalmente usado por monarcas, na própria férula papal, símbolo do poder espiritual e temporal atribuído a essa figura, ou até na lança de Wotan. Como é sabido, a própria direcção de orquestra foi também em tempos praticada com diferentes tipos de bastões, e alguns regentes ficariam na história pela disciplina militar que implementavam nos agrupamentos sob a sua responsabilidade, como foram os casos de Lully e Spontini. Ainda na segunda metade do século XIX, alguns comentadores da técnica de direcção de orquestra referiam a importância do uso da batuta ao nível do contacto visual com os músicos, salientando as consequências quase hipnotizantes dessa prática em que ambos os elementos saíam mutuamente reforçados.¹⁰ No quadro discursivo em análise, este elemento — a batuta — surgia também associado à concessão de uma espécie de poder sobrenatural ao director de orquestra. Em 1913, Ernesto Vieira cria que a «batuta cintilante [de David de Sousa] despede eflúvios que electrizam a orquestra dando-lhe extraordinário vigor».¹¹ O mesmo aspecto está claramente em evidência nas considerações de um cronista a propósito de um dos concertos sinfónicos dirigidos por Vittorio Gui no Teatro de São Carlos em 1921:

⁸ Francine Benoît, «A semana musical», *DL* (05.I.1929): 2.

⁹ Francine Benoît, «Orquestra Sinfónica — O concerto de Sábado no “Tivoli”», *DL* (08.I.1929): 5.

¹⁰ Ver CARTER & LEVI, «The history of the orchestra»..., pp. 1-21.

¹¹ Ernesto Vieira, «Concertos sinfónicos — No Politeama», *EM* 143 (23.XII.1913): 381-382.

Principiou o concerto pela abertura de «Euryanthe», de Weber. Enquanto os nossos ouvidos ficavam enlevados pela preciosa composição, os nossos olhos atentos seguiam os gestos do maestro Vittorio Gui.

Silhueta elegante e nervosa, o maestro arrasta a orquestra e leva-a até às sublimes regiões da sua compreensão musical. Temos a impressão de que, sem saber uma nota de música, se pegássemos num arco, tocaríamos a abertura de Weber e tudo o que o admirável director quisesse, só olhando para ele, hipnotizados, por assim dizer, pelos gestos das suas mãos de artista.

Essas mãos são, elas próprias, um poema sinfónico. Calmas, ternas, amorosas, iradas, imperiosas, frementes de paixão, exuberantes de vida, exprimem, indicam, destacam, sublinham, pontuam a frase musical com uma maestria inigualável. Ainda sob essa impressão de pasmo admirativo, quase nos passou despercebido o intervalo que separa o primeiro do segundo trecho, e eis-nos sob a influência de um verdadeiro encanto, presos e suspensos pelas frases, ora ternas e amorosas, ora estranhas e melancólicas, da sinfonia de Brahms.¹²

Um último aspecto relevante neste processo de ratificação da autoridade do director de orquestra enquanto intérprete observa-se também na actuação da crítica ao nível da qualidade interpretativa, tendo como referência valores de seriedade e sobriedade, de respeito pelas intenções do compositor e de fidelidade ao texto musical. É nesse sentido, por exemplo, que Júlio Neuparth destacava, em 1918, a propósito de um concerto dirigido por Viana da Mota, na ocasião da inauguração da nova série do Politeama, «a justeza da execução e a segurança com que foram observados os mínimos detalhes de movimento».¹³ Em 1923, Oliva Guerra elogiava Francisco de Lacerda pela «sua regência cuidada, precisa e elegante, sem gestos inúteis nem teatralidades rebuscadas, [que] soube comunicar como uma chama oculta todo aquele frémito de emoção indefinível, que é a grande vitória da verdadeira Arte».¹⁴ No mesmo ano, Rui Coelho descrevia desta forma a execução da Quinta Sinfonia de Beethoven sob a direcção de Joseph Lassalle:

Dentro da orquestra, senti logo a energia decidida, da marcação da primeira pausa do célebre motivo, o que apresentou as três colcheias sem equívocos auditivos de tercinas. A raiz da sinfonia assim lançada por pulso firme, dava-nos a certeza duma interpretação da obra como a estudei em Berlim com Max Bruch, a maior autoridade universalmente reconhecida nestes assuntos; — não perverter e adulterar as linhas construtivas da sinfonia, no mais puro sentido musical, pelas sugestões mais ou menos fantasistas das preocupações literárias. Assim, Lassalle, foi um verdadeiro *Músico* a interpretar uma obra musical. [...]»¹⁵

No discurso sobre a figura do director de orquestra é possível observar, de facto, o recurso continuado a todo um conjunto de metáforas que visam justificar e legitimar a sua

¹² J. L., «Música — Os concertos de S. Carlos», *DL* (19.XII.1921): 2.

¹³ J. N., «Música — Teatro Politeama», *DN* (25.XI.1918): 2.

¹⁴ Oliva Guerra, «A música», *DL* (08.VI.1923): 2.

¹⁵ «Vida Musical — “A Quinta Sinfonia” e o maestro Lassalle», *DL* (08.XII.1923): 5.

posição de autoridade perante os músicos e o público, não só pelo poder de que efectivamente dispunha na direcção da orquestra, mas também pelas faculdades artísticas e visão privilegiada do mundo que lhe eram atribuídas. A legitimação de tal posição de autoridade vinha igualmente contribuir para validar um certo tipo de abordagem séria e respeitosa do maestro (e do público) em relação ao repertório sinfónico — uma exigência em que, com coerência assinalável, os agentes da crítica musical actuavam em consonância com o processo de ritualização que estava em curso em vários outros campos do evento concertístico.

VII.2. A formação do repertório

Os preceitos que sustentavam todo este discurso sobre os intérpretes encontravam-se em total coerência com aquilo que foi possível observar noutras linhas da formação discursiva em consideração, incidindo sobre o estatuto de repertórios e de compositores, a concepção do espaço e os comportamentos do público. De facto, o concerto assumia um papel fundamental enquanto instituição no quadro discursivo em análise, uma vez que permitia justamente reproduzir e implementar na prática o conjunto de valores com os quais se construía a transcendência de determinada música, e foi por isso que todas as dimensões envolvidas foram objecto das reivindicações de diversos agentes do discurso, que assim procuravam garantir a essa instituição uma posição de autoridade.¹⁶ A organização do evento concertístico passava também, inevitavelmente, por um conjunto de escolhas em termos da selecção do repertório e do modo da sua disposição sequencial num programa, escolhas que, ao implicarem uma negociação entre gostos, necessidades e propósitos diversos, correspondendo estes a forças sociais distintas, não deixavam de representar um acto político.¹⁷ Deste modo, as estratégias de programação devem igualmente ser consideradas no âmbito de uma análise do discurso sobre a música sinfónica, no sentido de compreender, mais do que as transformações ocorridas no próprio repertório das diferentes orquestras, que factores determinavam a programação dos concertos, que modelos e práticas estavam em causa, e em que medidas estes — bem como o modo da sua sanção por um conjunto de agentes — se articulavam com as restantes componentes da formação discursiva. Para esse efeito, revela-se bastante frutífera uma abordagem aos abundantes materiais fornecidos pela imprensa coeva,

¹⁶ Ver David GRAMIT, *Cultivating Music — The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002, pp. 125-160.

¹⁷ Ver William WEBER, *The Great Transformation of Musical Taste — Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 1-9.

entre os anúncios regulares, contendo inclusivamente a programação completa, e os escritos dos críticos musicais, que revelam ocasionais alterações de última hora e outras práticas não registadas nas folhas de sala, sendo muito raros os problemas com a identificação das obras que constituem o alinhamento.¹⁸ Seria interessante perceber as escolhas dos programadores na sua relação com os resultados financeiros obtidos, mas lamentavelmente não parece ter sobrevivido documentação com dados que possibilitem esse estudo detalhado.¹⁹ De qualquer modo, esse seria, por certo, um dos factores que entravam em linha de conta nas decisões que eram tomadas a cada semana na composição dos programas — as temporadas nunca parecem ter sido inteiramente desenhadas à partida —, e que, na conciliação assim promovida entre diversos interesses, durante vários anos foram garantindo a sobrevivência dos empreendimentos sinfónicos.

Uma parte significativa das opções tomadas na concepção da programação decorria das ambições cosmopolitas dos vários directores de orquestra em torno do repertório sinfónico “sério”. No caso dos concertos dirigidos por Pedro Blanch no Teatro da República, essa preocupação com a introdução regular de obras já consagradas a nível internacional — algumas trazidas recentemente a Lisboa por orquestras estrangeiras de renome — é visível desde muito cedo, o que se aliás encontrava de acordo com a orientação geral da actividade da instituição comandada pelo visconde de S. Luís de Braga.²⁰ A temporada 1911/12 era baseada ainda num conjunto muito circunscrito de obras de Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Liszt, Wagner, Saint-Saëns, Grieg e Tchaikovski, algumas tocadas mais do que uma vez, mas em 1912/13 o repertório conheceu desde logo um alargamento, nomeadamente no campo da sinfonia: se na primeira época apenas em três ocasiões foi tocada uma obra nesse género (uma vez a 5.^a de Beethoven e duas vezes a 8.^a de Schubert), na seguinte isso aconteceu já em doze ocasiões (para além daquelas, introduz a n.º 7 e a n.º 8 de Beethoven, bem como a n.º 6 de Tchaikovski, a n.º 9 de Dvořák e a n.º 3 de Raff, as duas últimas em estreia nacional). O próprio maestro revelava em entrevista a *O Mundo*, no lançamento dessa segunda época, ser sua pretensão orientar e acostumar o público «a amar a sinfonia, essência do género sinfónico».²¹ Em face da sua carência no repertório da orquestra, era comum nestes

¹⁸ Na “Nota prévia” aos Anexos consideram-se os casos das sinfonias de Haydn, Dvořák e alguns outros.

¹⁹ Ver, p. ex., Jann PASLER, «Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne», in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l’homme, 2002, pp. 209-240. Haveria também que considerar o modo como diferentes agendas políticas influíam na programação sinfónica, tema afluído em vários momentos da Parte I, mas o tratamento devidamente circunstanciado desse assunto ultrapassa o âmbito deste trabalho.

²⁰ Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por Pedro Blanch no Anexo D, pp. 24-48.

²¹ Santos Vieira, «Vida artística — Os concertos da grande orquestra portuguesa», *Mun* (17.XI.1912): 3.

primeiros anos construir uma parte inteira com uma sequência de peças que simulava a habitual sucessão de andamentos de uma sinfonia. Outro expediente seria, durante algum tempo, o recurso ao Septimino Op. 20, de Beethoven, em versão orquestral.²² Também em 1912/13, entre outras primeiras audições, e entre os vários excertos wagnerianos, destacava-se particularmente a estreia de dois excertos do *Parsifal* — o Prelúdio do Acto I (22.XII.1912) e “O jardim encantado de Klingsor e as flores animadas” (23.II.1913) —, obra que assim começava a ser conhecida em Lisboa ainda antes de expirada a interdição da sua encenação fora de Bayreuth (no final de 1913). No caso de Blanch, essa intenção de emular os modelos internacionais de maior projecção era irrigada pelo contacto que com eles estabelecia regularmente, nomeadamente nas “viagens artísticas” que realizou, no final de certas temporadas, por várias cidades europeias, contactando com afamados regentes estrangeiros, assistindo a ensaios e concertos seus, e adquirindo novo repertório. É isso que sucede logo no Verão de 1913 com a peregrinação que realizou por Madrid, Paris, Bruxelas, Zurique, Berlim e Munique,²³ do que resultaria um estímulo ao alargamento do repertório da sua orquestra nas épocas imediatas. No campo da sinfonia, em 1913/14 introduzia a n.º 3 e a n.º 6 de Beethoven, bem como a n.º 40 de Mozart e a n.º 4 de Mendelssohn, todas já ouvidas em Lisboa, e ainda a n.º 2 de Saint-Saëns (esta em estreia); em 1914/15 introduzia a n.º 5 de Tchaikovski, bem como, em primeira audição, a n.º 39 de Mozart e a n.º 3 de Saint-Saëns; e em 1915/16, para além de seis sinfonias diferentes de Beethoven, incluindo a estreia parcial da Nona (02.IV.1916), introduzia a n.º 88 de Haydn e a n.º 41 de Mozart (já conhecidas). Para além disso, outras peças passaram a integrar o repertório da orquestra: por exemplo, em 1913/14, *Tasso: lamento e trionfo* e *Siegfried-Idyll*; em 1914/15, o *Prélude à “L’Après-midi d’un faune”*; e em 1915/16, *Mazeppa*, *L’Apprenti sorcier*, e ainda, em estreia, a *Pavane pour une infante défunte*. E após nova “viagem artística” no Verão de 1916,²⁴ Blanch continuava na mesma senda: em 1916/17 introduzia a Sinfonia em Ré menor de Franck (tocada na capital, poucos meses antes, pela Orquestra Sinfónica do Porto)²⁵ e a *Symphonie fantastique* de Berlioz, bem como, em primeira audição, a Sinfonia n.º 2 de Brahms, e em 1917/18 dava em estreia a n.º 9 de Schubert, a n.º 3 de Mendelssohn e a *Symphonie sur un chant montagnard français* de d’Indy, destacando-se ainda, no primeiro ano, obras como *Tod und Verklärung* e

²² Esta prática estabeleceu-se a nível internacional desde 1837, a partir da Société des Concerts du Conservatoire de Paris, e Blanch tê-la-á conhecido certamente na Sociedad de Conciertos de Madrid. Ver Jeffrey COOPER, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1828-1871*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983, p. 28.

²³ «Vida musical», *Séc* (05.XI.1913): 2; Santos Vieira, «Os Domingos de arte», *Mun* (05.XI.1913): 3.

²⁴ «Teatro República», *DN* (12.X.1916): 3; «Os concertos Blanch no República», *DN* (10.XI.1916): 3.

²⁵ «Orquestra Sinfónica do Porto», *DN* (27.IV.1916): 2. O concertino da orquestra, o violinista belga René Bohet, acabaria por estabelecer-se em Lisboa.

as *Variações Enigma*, e no segundo, *Ma mère l'Oye*, “Dialogue du vent et de la mer” (n.º 3 de *La mer*) e *Till Eulenspiegels lustige Streiche*. Nesta última temporada, todas as 13 sinfonias tocadas eram diferentes, um sinal elucidativo do quão em poucos anos Blanch tinha enriquecido este sector do repertório.

Em paralelo, desde 1913/14 vinham decorrendo no Teatro Politeama as temporadas sinfónicas dirigidas por David de Sousa, e também aqui se observava uma preocupação especial com a constituição de um repertório alargado de obras substanciais de compositores consagrados, sendo inúmeros os exemplos da disputa que cedo se começou a desenrolar a este nível entre os dois agrupamentos estabelecidos.²⁶ Mais uma vez, a experiência internacional do regente (que em tempos realizara algumas digressões na Rússia Imperial) tinha os seus reflexos na concepção da programação, nomeadamente num interesse particular pelos «apreciáveis compositores da escola russa», como os anúncios da empresa destacavam desde o concerto inaugural.²⁷ Em 1913/14, Sousa introduzia desde logo no repertório da orquestra as sinfonias n.º 40 de Mozart, n.º 94 de Haydn e n.ºs 3, 5 e 6 de Beethoven, bem como, em primeira audição, a n.º 2 de Borodin e a n.º 4 de Glazunov. Foi também nessa temporada que ocorreram as estreias nacionais de peças como *Orpheus*, de Liszt, *Finlandia*, de Sibelius, *Le Carnaval romain*, de Berlioz, ou dos n.ºs 1 e 3 de *La mer*, de Debussy, para além da abertura-fantasia *Romeu e Julieta*, de Tchaikovski, do *Poema lírico* e do poema sinfónico *Stenka Razin*, de Glazunov, e ainda da *Rêverie*, de Skriabin. Em 1914/15, acrescentava-se a *Symphonie fantastique*, de Berlioz, e *L'Apprenti sorcier*, de Dukas, peças já conhecidas, bem como, em primeira audição, a *Petite suite*, de Debussy (orquestrada por Büsler) e *O cisne de Tuonela*, de Sibelius, e ainda, de entre os compositores russos, *Baba Yaga*, de Liadov, *Esboços caucasianos* (Suite n.º 1), de Ippolitov-Ivanov, a suite de *Raymonda* e o quadro “Outono” do bailado *As Estações*, de Glazunov, e *Xeherazad*, de Rimski-Korsakov. Os excertos wagnerianos tiveram sempre lugar de destaque nos programas de David de Sousa, mas foi neste ano que, seguindo exemplo de Blanch, lhes adicionou vários excertos do *Parsifal*. Já em 1915/16 era a vez da Sinfonia n.º 9 de Dvořák e também da Nona de Beethoven (esta dada em estreia parcial, a par do República, a 02.IV.1916). Entre outras obras, ouviu-se *A floresta*, de Glazunov e o *1812*, de Tchaikovski, bem como, em primeira audição, a *Tragische Ouvertüre* e as *Variações sobre um tema de Haydn*, de Brahms, o bailado *La Péri* (na íntegra), de Dukas, “Jeux de vagues” (n.º 2 de *La mer*), de Debussy, e *Ma mère l'Oye*, de Ravel, para além de *Francesca da Rimini*, de Tchaikovski, a abertura de *Noite*

²⁶ Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por David de Sousa no Anexo E, pp. 83-109.

²⁷ «Concertos sinfónicos — David de Sousa», *DN* (06.XII.1913): 4.

de Maio, de Rimski-Korsakov, e a “Dança russa” do *Petruchka*, de Stravinski. Em 1916/17, Sousa dirigiria também as *premières* da Sinfonia n.º 1 de Schumann, de *Harold en Italie*, de Berlioz e da Sinfonia n.º 2 de d’Indy, para além de *Antar*, de Rimski-Korsakov, a suite de *Noites egípcias*, de Arenski, e *Tamara*, de Balakirev. E por fim, em 1917/18, todas as sinfonias programadas faziam já parte do repertório da orquestra, que não deixou de estreiar ainda a *Ouverture de fête*, de Saint-Saëns, as *Musiques de plein air*, de Schmitt, a *Marcha da coroação*, de Tchaikovski, e a suite d’*O galo de ouro*, de Rimski-Korsakov. Para além da ênfase colocada na música russa, outra diferença importante a assinalar entre os concertos do Politeama e do República, nesta fase, era o espaço concedido aos compositores portugueses: se para Blanch isso nunca foi (nem nunca seria) uma prioridade — embora em certos momentos tenha feito esse esforço, em face da concorrência e da pressão de certos críticos na imprensa —, para Sousa essa foi desde o início uma das linhas orientadoras, o que decorria, antes de mais, da ligação privilegiada que esta orquestra tinha com a Associação de Classe dos Músicos Portugueses (que nas suas disposições estatutárias previa a concessão desse apoio). Desta forma, os programas do Politeama incluíam com frequência o seu próprio nome e o de João Arroio, mas também os de Luís de Freitas Branco, Venceslau Pinto, Augusto Machado, António Tomás de Lima, Filipe da Silva, Teófilo Saguer, João Passos, Rui Coelho, Alfredo Napoleão e Artur Fão, bem como de um pequeno núcleo de compositores amadores.²⁸ Porém, ainda durante a regência de David de Sousa, esta orientação tenderia a esmorecer após a primeira temporada, o que chegou a valer ao maestro os reparos de uma parte da crítica,²⁹ mas, afinal, mostrava como eram as suas ambições cosmopolitas a prevalecer na relação concorrencial com Pedro Blanch.

A assumpção da regência dos concertos do Politeama por Viana da Mota, em 1918/19, trazia para o domínio da programação transformações perfeitamente em linha com o que ali sucedia noutras componentes do evento sinfónico.³⁰ De facto, o novo maestro concentrava-se em torno daquela camada mais “séria” do repertório já adquirido — enjeitando outra, como veremos —, deste modo promovendo a sua consolidação mas acrescentando-lhe, ainda assim, algumas novidades de relevo. Entre sinfonias de Haydn, Mozart, Beethoven, Berlioz e Schumann, introduzia, na primeira época, a *Symphonie sur un chant montagnard français*, de

²⁸ Contam-se aqui os nomes do actor Luís Pinto, do escritor e jornalista José Boavida Portugal, do jovem escritor José Gomes Ferreira, do médico e senador José de Pádua, do conde D. Luís Quesada, do conde D. Fernando de Azevedo e Silva (diplomata), bem como de Josefina Vaz Monteiro (jovem senhora da elite), Grace Mellor Contret (esposa do embaixador britânico em Lisboa e antiga aluna do Conservatório de Hamburgo), e Lício Solheiro (jovem da colónia brasileira em Lisboa).

²⁹ P. ex., «Audições musicais — Politeama», *EM* 246 (23.II.1916): 67.

³⁰ Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por Viana da Mota no Anexo F, pp. 110-118.

d'Indy, e na seguinte acrescentava-lhes a Sinfonia n.º 4 de Mendelssohn e a n.º 3 de Saint-Saëns, para além de dirigir as estreias nacionais da Sinfonia n.º 3 de Brahms e de *Eine Faust Symphonie*, de Liszt. As suas primeiras audições incluíram também, em 1918/19, obras como *Roméo et Juliette* (2.ª parte), de Berlioz, *Namouna* (Suite n.º 1) e *Symphonie espagnole*, de Lalo, bem como, em 1919/20, *A grande Páscoa russa* e o *Capricho espanhol*, de Rimski-Korsakov, e ainda as “Danças polovtsianas” d’*O príncipe Igor*, de Borodin. Em ambas as temporadas, os amadores antes acolhidos perdiam totalmente o seu lugar na programação de Viana da Mota, que não deixou de continuar a dar espaço, embora com menor frequência, a compositores portugueses como David de Sousa, António Tomás de Lima, Luís de Freitas Branco, Venceslau Pinto, Teófilo Saguer, José Henrique dos Santos, João Passos, António Eduardo da Costa Ferreira, Flaviano Rodrigues e Joaquim Fernandes Fão. Durante esses dois anos, as temporadas de Pedro Blanch no agora designado Teatro de São Luís, precedidas ambas por uma *tournee* sua em Espanha (à frente da companhia lírica de Tito Schipa),³¹ mantiveram-se essencialmente numa linha de consolidação do repertório adquirido, registando-se também algumas novas inclusões de relevo.³² Em 1918/19, entre sinfonias de Haydn, Beethoven (incluindo uma reposição parcial da Nona), Schubert, Raff, Franck, Brahms e Tchaikovski, há apenas a notar a primeira audição da n.º 92 de Haydn (*Oxford*), e na temporada seguinte todas as dez sinfonias apresentadas integravam já o repertório da orquestra. Quanto a outras peças sinfónicas, 1918/19 foi a época em que Blanch dirigiu, entre algumas outras, as estreias nacionais da “Dança infernal de todos os súbditos de Kastchei”, d’*O pássaro de fogo* de Stravinski, bem como de “Nuages” e “Fêtes”, dos *Nocturnes* de Debussy. Já em 1919/20, introduzia o *Don Quixote* de R. Strauss (trazido a Lisboa meses antes pela Orquestra Sinfónica de Madrid),³³ e ainda, em primeira audição, a abertura de *Die Geschöpfe des Prometheus*, de Beethoven, bem como *La procession nocturne*, de Rabaud. Mas apesar do propósito de consolidação, como se constatará, a sua estratégia de programação começava desde já a não ser imune à proposta de Viana da Mota.

No início dos anos 20, os concertos sinfónicos de Pedro Blanch continuavam a ser marcados pela linha de consolidação recentemente iniciada, acompanhada de um processo mais moderado de alargamento do repertório da orquestra.³⁴ As temporadas 1920/21 e 1921/22, precedidas ambas por *tournees* do maestro em Espanha em colaboração com a

³¹ «Pedro Blanch», *DN* (22.IX.1918): 2; «Música — Concertos Blanch», *Séc* (17.XI.1919): 3.

³² Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por Pedro Blanch no Anexo D, pp. 49-54.

³³ T. B., «S. Carlos — Orquestra de Madrid sob a direcção de Arbós», *DN* (16.IV.1919): 2.

³⁴ Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por Pedro Blanch no Anexo D, pp. 54-71.

Orquestra Sinfónica de Madrid,³⁵ continham como novidades, respectivamente, as primeiras audições das sinfonias n.º 3 de Schumann e n.º 2 de Rakhmaninov. Para além da introdução do *Don Juan*, de R. Strauss (que tinha sido trazido a Lisboa em Abril de 1919 precisamente por aquela orquestra espanhola), estreava-se, na primeira época, a Introdução ao Acto I de *Fervaal*, de d'Indy, e na segunda, as aberturas de *A vida pelo tsar*, de Glinka, e de *La clemenza di Tito*, de Mozart. Depois, antecedita de nova “viagem artística” que levou Blanch a passar por Paris e Bruxelas,³⁶ a temporada 1922/23 seria enriquecida com as partituras adquiridas, e foi então que, para além de finalmente apresentar *La mer*, de Debussy, na íntegra, incluiu no repertório da orquestra a Abertura de *Ruslan e Liudmila*, de Glinka, a *Akademische Festouvertüre*, de Brahms, e o *Étude pour “Le Palais hanté” d’Edgar Poe*, de Schmitt, para além de dar em primeira audição, entre outras peças, concertos de Vivaldi e C. P. E. Bach, a *Rapsodie norvégienne*, de Lalo, e *Le Carnaval des animaux*, de Saint-Saëns. 1923/24 foi a época em que, lançando o agrupamento no que se pretendia que fosse uma nova fase do seu desenvolvimento, o maestro cedeu a batuta, na maior parte das ocasiões, a Joseph Lassalle, que seria responsável pelas primeiras audições das sinfonias n.ºs 1 e 4 de Mahler e n.º 4 de Bruckner, compositores cuja divulgação há alguns anos vinha promovendo a nível internacional. Entre outra música de Lully, Händel, Franck, Rimski-Korsakov e Halffter, destacou-se também a estreia nacional das *Noches en los jardines de España*, de Falla. E 1924/25 foi a época em que Blanch concretizou um “Ciclo beethoveniano”, com todas as sinfonias do compositor, incluindo a primeira audição da versão integral da Nona (28.II.1925), cedendo ainda o posto, pontualmente, a Lassalle e de Grignon, que a Lisboa trouxeram muita música espanhola, incluindo excertos de *El amor brujo*, de Falla. Em paralelo, ao assumir a direcção dos concertos do Politeama em 1920/21, Joaquim Fernandes Fão começava essencialmente por reciclar repertório adquirido (assim mantendo o peso que, já desde David de Sousa, assumia na programação a música russa e de compositores portugueses), antes de enveredar, nos anos seguintes, por um conjunto muito numeroso de novas primeiras audições, para além da assimilação de algum repertório praticado no São Luís (como a Sinfonia *Patética*, de Tchaikovski, *Tasso*, de Liszt, e *Tod und Verklärung*, de Strauss).³⁷ No campo da sinfonia, há apenas a referir, em 1922/23, o caso da n.º 104 de Haydn, e em 1923/24 da n.º 7 de Bruckner (esta em resposta à iniciativa de Lassalle). Mas no que toca ao restante repertório sinfónico, os exemplos são mais abundantes: em 1921/22

³⁵ «Música», *DN* (02.XI.1920): 4; «Música», *DN* (01.XI.1921), p. 5.

³⁶ «Música», *DN* (29.X.1922): 3; «Música», *Séc* (01.XI.1922): 2.

³⁷ Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por J. F. Fão no Anexo G, pp. 119-144.

estreava “Ibéria” (n.º 2 das *Images pour orchestre*), de Debussy, o *Étude pour “Le Palais hanté” d’Edgar Poe*, de Schmitt, e *En saga*, de Sibelius; em 1922/23, oferecia *Le Chasseur maudit* e *Les Éolides*, de Franck, bem como a abertura de *Ruslan e Liudmila*, de Glinka; em 1923/24, era a vez de *Le Festin de l’araignée*, de Roussel, da *Abertura solene*, de Glazunov, de *Fontane di Roma*, de Respighi, e de *La Princesse lointaine*, de Tcherepnin; e na época de 1924/25 apresentava a integral do ciclo *Má Vlast*, de Smetana. Uma característica distintiva das suas opções de programação estava na preferência pela música italiana, notória já em 1923/24 e mais ainda em 1924/25, temporada que contou inclusivamente, em dois concertos, com a direcção de Alceo Toni. Como foi referido noutra oportunidade, a tal preferência não seria estranho o entusiasmo suscitado entre certos sectores da sociedade pela ascensão do fascismo italiano, mas, no cômputo geral dos seus programas, também Fão acabava por revelar uma ambição cosmopolita semelhante à dos seus colegas.

Em 1925/26, os concertos sinfónicos do Teatro de São Luís davam continuidade aos propósitos da nova etapa de desenvolvimento lançada poucos anos antes.³⁸ A “viagem artística” realizada por Pedro Blanch nas vésperas da temporada, com paragem em Paris, Bruxelas e Amesterdão,³⁹ estimulava mais um alargamento moderado do repertório, ao longo das três épocas seguintes, mesmo apesar das dificuldades que, no novo contexto político e económico, cedo começaram a impor-se. Estabilizado essencialmente em torno de um conjunto de obras de referência, o campo da sinfonia não deixou de conhecer algumas novidades pontuais: em 1925/26, estreava a Sinfonia n.º 1 de Luís de Freitas Branco; em 1926/27, estreava a Sinfonia em Mi menor de Franchetti; e em 1927/28, era a vez da *Symphonie gothique* de Godard e da Sinfonia n.º 2 daquele compositor português. Quanto a outro repertório, ocorreram também algumas primeiras audições: em 1925/26, apresentava *Rêves* de Schmitt, em 1927/28, *Shéhérazade* de Ravel, e ainda no mesmo ano *A lenda dos bailarins* de Frederico de Freitas. De resto, foram anos em que se observou um maior interesse pela música russa, o que envolveu até a absorção de algumas obras já bem conhecidas no Politeama, salientando-se, em 1926/27, o caso da Sinfonia n.º 2 de Borodin. Entretanto, em meados dessa década, a tentativa de uma Sociedade Portuguesa de Concertos Sinfónicos, apesar da brevidade na sua existência, em finais de 1925, tinha trazido a Lisboa várias primeiras audições originais: destacaram-se, sob a batuta de Emil Cooper, a Sinfonia n.º 4 de Tchaikovski e as n.ºs 3 e 4 de Skriabin (*O poema divino* e *O poema do êxtase*), assim

³⁸ Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por Pedro Blanch no Anexo D, pp. 72-82.

³⁹ «Música», *DN* (02.XI.1925): 3; «Os concertos Blanch», *Séc* (01.XI.1925): 5. Antes de 1927/28, Blanch dirigiu também nova *tournee* de ópera em Espanha. «Vida Musical», *DN* (07.XI.1927): 4.

como a Suite (de 1919?) d’*O pássaro de fogo*, de Stravinski, enquanto a Joaquim Fernandes Fão coube a direcção da *Rapsodie espagnole*, de Ravel.⁴⁰ No Verão desse ano de 1925, Fão tinha realizado também a sua “viagem artística” pela Europa, passando por várias cidades de Espanha, França, Bélgica, Inglaterra, Alemanha, Suíça e Itália, em que assistiu a concertos, contactou com maestros e compositores, e adquiriu repertório numeroso,⁴¹ o qual alimentaria as épocas seguintes dos concertos que passavam a ser acolhida pelo Teatro do Ginásio.⁴² No que se refere a sinfonias, e no quadro da preferência manifestada pela sinfonia romântica, em 1925/26 o maestro introduzia no repertório da orquestra a Sinfonia n.º 4 de Schumann (que já tinha sido dada em Lisboa, em 1916, pela Orquestra Sinfónica do Porto), e dirigia as estreias da n.º 1 de Goldmark e da n.º 4 de Brahms, estreando depois, em 1926/27, a n.º 5 de Glazunov e, em 1928/29, a n.º 5 de Schubert. Continuou também a haver novidades noutros sectores do repertório, sendo de notar que a aproximação já verificada em séries anteriores, mas muito comedida, aos compositores modernistas, era agora algo mais intensa: em 1925/26, introduzia a Suite n.º 1 de *Daphnis et Chloé*, de Ravel (estreada em Lisboa pela Orquestra Sinfónica de Madrid em Abril de 1925) e dava em primeira audição, entre outras, a *Rapsódia oriental*, de Glazunov e a “Alborada del gracioso”, de Ravel; em 1926/27, estreava a suite d’*A donzela de neve*, de Rimski-Korsakov; em 1927/28, apresentava *Children’s Corner*, de Debussy (orquestrada por Caplet), a Suite n.º 2 de *Daphnis et Chloé*, de Ravel, e a *Pastorale d’Été*, de Honegger; já em 1928/29, era a vez do *Chant de joie* de Honegger, 1929/30, entre outras, ouvia-se o *Carnaval*, de Glazunov, e *La Chasse du Prince Arthur*, de Ropartz. Para além do mais, durante todos estes anos a música italiana manteve-se em destaque nos programas de Fão, com reposições e primeiras audições de obras de Respighi, Malipiero, Pizzetti, Zandonai, Pratella e outros autores. Refira-se, por fim, o caso dos concertos sinfónicos dirigidos por Pedro de Freitas Branco no Tivoli, entre 1928/29 e 1931/32, nos quais, apesar da ênfase colocada pelos organizadores na novidade, pouco havia de inovador, em rigor, nas linhas orientadoras da programação.⁴³ Nessas quatro épocas, o repertório de sinfonias baseou-se essencialmente em obras já conhecidas em Lisboa, havendo apenas a notar a estreia da Sinfonia n.º 5 de Mahler, em 1930/31. E o mesmo pode ser dito de boa parte do restante repertório, em que ainda assim se registou um número significativo de primeiras audições de obras de Albéniz, Brahms, Mussorgski, d’Indy, R. Strauss e Glazunov, entre outros. Mas neste âmbito destacava-se, de facto, a linha modernista: embora o interesse dos

⁴⁰ Ver a reconstituição da programação respectiva no Anexo J, pp. 201-202.

⁴¹ «Música — Uma rápida conversa com Fernandes Fão», *DN* (19.VII.1925): 7.

⁴² Ver a reconstituição da programação dos concertos dirigidos por J. F. Fão no Anexo H, pp. 145-163.

⁴³ Ver a reconstituição da programação dos concertos do Tivoli no Anexo I, pp. 164-182.

programadores pelas estéticas mais arrojadas de certos compositores da actualidade — e a sua exploração pela estratégia publicitária enquanto signo de sofisticação — nada tivessem de novo, sendo visíveis desde o início dos anos 10, esse aspecto é aqui claramente mais intenso do que em qualquer dos empreendimentos sinfónicos precedentes, nomeadamente em torno de figuras como Debussy, Ravel, Dukas, Stravinski, Falla, Halffter, Honegger e Bartók, entre outros.

Uma abordagem quantitativa ao repertório apresentado em ambas as séries de concertos durante a totalidade do período em consideração permite conhecer, no seu conjunto, as diversas tendências que se estabeleceram e o percurso da sua evolução.⁴⁴ No cômputo geral, Wagner foi, de muito longe, o compositor mais tocado.⁴⁵ O número de ocorrências de música de Wagner nos programas dos Concertos Blanch, que se cifra nos 359, representa 22,08% do total (1626). Já no caso das temporadas do Politeama e do Ginásio, o número total é ligeiramente superior, cifrando-se nas 361, mas representa 17% do total de ocorrências (2124). Nesta série, se considerados individualmente os vários períodos correspondentes aos diversos regentes, a percentagem representada por Wagner no total de ocorrências é na verdade superior a 17% com David de Sousa (17,40%; 122 de 701), e com Viana da Mota é mesmo superior a 20% (20,19%; 42 de 208), mas com Fão recua para pouco mais de 15% (15,27%; 111 de 727) enquanto no Politeama, ultrapassando novamente os 17% (17,62%) na fase decorrida no Ginásio (86 de 488). Já nas quatro temporadas dos concertos do Tivoli, Wagner está igualmente no topo em número de ocorrências (48 de 340), mas a percentagem do total é de apenas 14,12%. Numa perspectiva diacrónica, verifica-se, depois do extraordinário interesse que se verificou pelo compositor em meados dos anos 10, uma diminuição gradual, apesar das oscilações, dessa presença de Wagner em número de ocorrências (no República, atinge o pico máximo de 37 em 1915/16 e o mínimo de 7 em 1927/28, enquanto no Politeama/Ginásio o pico é de 30 também em 1915/16, atingindo o mínimo de 14 em 1925/26 e 1927/28, com ligeira subida nos últimos anos).⁴⁶ A essa diminuição do número de ocorrências corresponde uma redução da importância percentual do repertório wagneriano em cada temporada: nos Concertos Blanch, o ponto máximo dessa importância percentual acontece também em 1915/16 (32,74%) e o mínimo em 1927/28, com 10,45%; no Politeama/Ginásio, essa percentagem andou um pouco abaixo e acima dos 20% com David de Sousa, com Viana da Mota chegaria mesmo aos 23,53% em 1918/19, mas com

⁴⁴ Ver Anexo P, pp. 300-312 e Anexo Q, pp. 314-333.

⁴⁵ Ver Anexo P, pp. 300-312.

⁴⁶ Ver Anexo T, pp. 342-343.

Fão andaria vários anos em torno dos 14%, tirando oscilações até aos 19,15% em 1924/25 e 21,88% em 1928/29; e no Tivoli, com um mínimo de 8,7% em 1928/29 e um pico de 24% em 1930/31, a importância percentual de Wagner nunca foi a mesma que nos concertos de meados dos anos 10. Com Beethoven, o segundo compositor mais representado, observa-se algo semelhante.⁴⁷ O número de ocorrências de música de Beethoven nos programas dos Concertos Blanch, que se cifra nos 152 (de 1626), representa 9,35% do total. Já no caso das temporadas do Politeama/Ginásio, o número total é algo inferior, cifrando-se nos 132 (de 2124), e a correspondente percentagem do total, de 6,21%, é também inferior à dos Concertos Blanch. Quando considerados individualmente os vários períodos correspondentes aos diversos regentes, a percentagem representada por Beethoven no total de ocorrências é na verdade de 9,56% com David de Sousa (67 de 701), e de 7,69% com Viana da Mota (16 de 208), mas com Fão recua para os 4,54% enquanto no Politeama (33 de 727), e ainda mais para os 3,28% (16 de 488) na fase decorrida no Ginásio (Beethoven é aqui apenas o quinto compositor mais tocado, atrás também de Rimski-Korsakov, Tchaikovski e Liszt). Já nas quatro temporadas dos concertos do Tivoli, Beethoven está igualmente na segunda posição em número de ocorrências (20 de 340), mas a percentagem do total é de apenas 5,88%. Para além destes dois compositores mais representados, as preferências variaram de acordo com a série,⁴⁸ e o mesmo pode ser dito, assim, sobre as flutuações que se observaram no peso percentual do repertório associado às diferentes escolas nacionais.⁴⁹ Especificamente quanto à sinfonia, o género particularmente incensado pelo discurso, Beethoven é de muito longe, neste campo, o compositor mais representado.⁵⁰ Por fim, um olhar sobre os números relativos à evolução da importância percentual da música de compositores falecidos, ao longo do período em estudo, mostra claramente um processo de formação de um núcleo de repertório composto essencialmente por música do passado.⁵¹ É preciso referir, porém, que os números resultantes de uma análise quantitativa do repertório apresentado não reflectem de modo transparente a maior ou menor popularidade dessa música junto do público, tendo também em consideração os dados apurados sobre as suas manifestações e o seu gosto, bem como os diferentes factores que influíam na concepção da programação.

⁴⁷ Ver Anexo P, pp. 300-312.

⁴⁸ Ver Anexo P, pp. 300-312.

⁴⁹ Ver Anexo Q, Gráficos 2 a 21, pp. 314-333.

⁵⁰ Ver Anexo R, pp. 334-337 e Anexo S, pp. 338-341.

⁵¹ Ver Anexo Q, Gráfico 1, p. 313.

VII.3. Práticas e estratégias de programação

Se a ambição cosmopolita dos vários directores de orquestra em torno do repertório “sério” — em sintonia, aliás, com o discurso da crítica — determinava, como foi possível observar, uma parte significativa das opções ao nível da programação, esse não era, contudo, o único factor a influir nesse sentido, estando os programas dos concertos dependentes antes de uma negociação constante entre diversos factores. Com efeito, tratando-se de empreendimentos que viviam exclusivamente de receitas de bilheteira, não existindo qualquer indício da obtenção de subvenções estatais, há também que ter em conta todas as imposições decorrentes do modo de organização empresarial e do sistema concorrencial vigente, incluindo a necessidade não só de construir, mas também de corresponder ao gosto de um público anónimo alargado. Nesse sentido, os anúncios publicados profusamente pela imprensa diária constituíam-se como uma das formas de modelação das expectativas do público, por meio de diversos elementos de linguagem (toda a adjectivação remetendo para a esfera do monumental), bem como de elementos gráficos (maiúsculas, negritos, itálicos). Um dos factores era a necessidade de apresentar novidades ao público frequentador, merecendo estas amplo destaque, na preparação e durante toda a temporada, na estratégia publicitária adoptada pelos promotores dos concertos, frequentemente até sem grande rigor. Tudo indica, de facto, que este seria um dos meios mais persuasivos de atracção do público, dada a dimensão de sofisticação, progresso e prestígio que transportava para a instituição e os seus frequentadores,⁵² mas a insistência das empresas nessa estratégia da “primeira audição” por vezes não foi isenta dos reparos da crítica, que desse modo intervinha também na regulação das práticas de programação. Por exemplo, logo no início da temporada 1928/29, Rui Coelho questionava nos programas do Tivoli «a ansiedade de dar a conhecer ao público a maior quantidade possível de obras novas», considerando que essa intenção «pode conduzir a exageros que afinal contribuam, em grande parte, para a desorientação das pessoas que desejam fortalecer, em bases sérias, a sua cultura musical».⁵³ Um olhar sobre a programação das várias séries de concertos revela o ponto a que chegou a competição que cedo se desenvolveu em torno de compositores e obras.⁵⁴ Para além do mais, o mesmo espírito de competição verificava-se igualmente na organização de festivais temáticos. A ideia em si nada tinha de novo: a concepção de todo um programa dedicado a um só compositor parece

⁵² Ver Simon McVEIGH, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993, pp. 78-79 e 92-94.

⁵³ Rui Coelho, «Música — Tivoli», *DN* (09.XII.1928): 11.

⁵⁴ Ver Relação de primeiras audições no Anexo M, pp. 236-272, bem como o Anexo U, Gráfico 28, p. 344.

remontar pelo menos às actividades do Concert Spirituel de Viena (em 1824, fê-lo com Haydn, Mozart e Beethoven),⁵⁵ e também em Paris há registo da existência da prática, como por exemplo nos Concertos Colonne, que em 1883 avançavam com a realização do seu primeiro “Festival wagneriano”, ao qual se seguiram outros concertos temáticos, numa relação concorrencial com os Concertos Lamoureux, lucrando ambos com o sucesso financeiro desse tipo de eventos.⁵⁶ No caso de Lisboa, este modelo parece ter sido colocado em prática no seguimento de uma proposta de Humberto de Avelar, que logo no início de 1913, após estimar a quantidade de peças de Wagner já trabalhadas por Pedro Blanch, sugeria n’*A Capital* a realização de um festival wagneriano na passagem do 30.º aniversário do falecimento do compositor.⁵⁷ Os concertos do Teatro da República concretizariam de facto essa ideia, logo em Fevereiro do mesmo ano, lançando uma moda que a partir de 1915/16, seria adoptada também pelos concertos do Politeama. Assim florescia, em ambas as séries, uma variedade de festivais temáticos, a pretexto de várias figuras ou temas, que se encadeavam e chegavam até a ocorrer em simultâneo, sendo frequentemente acolhidos, de acordo com a imprensa, em salas completamente esgotadas: estão em causa também festivais beethovenianos, russos, franceses, portugueses, espanhóis e alguns outros.⁵⁸

Outro factor a determinar a concepção da programação era o sucesso com que o público acolhia todo aquele repertório que proporcionasse algum tipo de exibição virtuosística. Com efeito, o recurso a estas demonstrações e à reputação dos intervenientes envolvidos foi uma estratégia que se estabeleceu desde muito cedo na história do concerto público enquanto modo de os promotores conferirem prestígio ao evento, e nisto também a Lisboa da Primeira República não seria excepção.⁵⁹ Refira-se, antes de mais, a prática frequente de incluir números que serviam a exibição virtuosística da própria orquestra, promovidos nos anúncios das empresas como o *clou*, a “atração principal” do programa, como sucedia, por exemplo, com o *Moto perpetuo*, de Paganini, ou a *Scène de ballet*, de Bériot, peças que eram executadas por todos os primeiros violinos e orquestra, por vezes até sem a direcção do regente. Quanto a solistas instrumentais propriamente ditos, estes foram uma presença constante em todas as séries de concertos que se desenrolaram durante o período em estudo, embora haja circunstâncias específicas a notar nos anos anteriores e posteriores à Grande

⁵⁵ Ver WEBER, *The Great Transformation...*, p. 176.

⁵⁶ Ver PASLER, «Building a public...», pp. 224 e 230-232.

⁵⁷ H. de A., «Música — Orquestra Sinfónica Portuguesa», *Cap* (05.I.1913): 2.

⁵⁸ Ver Anexo U, Gráfico 29, p. 345.

⁵⁹ Ver MCVEIGH, *Concert life in London...*, pp. 79-87.

Guerra.⁶⁰ Durante a década de 1910, o número de actuações solísticas por temporada foi em geral superior no Politeama, mas convém notar que estes números dizem respeito, numa parte significativa, a apresentações de membros da própria orquestra em peças concertantes, o que se deveria à ligação privilegiada mantida com a Associação de Classe dos Músicos Portugueses, que nos seus estatutos estabelecia a protecção dos instrumentistas nacionais (tanto como dos compositores). Nos concertos do República isso também acontecia, mas em menor medida, existindo aqui maior equilíbrio com a actuação de profissionais externos ao agrupamento, nomeadamente Viana da Mota, que em várias ocasiões se apresentou na execução de concertos para piano e orquestra, enquanto no Politeama este elemento foi, durante os primeiros anos, praticamente irrelevante. Em ambas as séries havia ainda a notar a colaboração pontual como solistas de estudantes avançados do Conservatório (de piano, mas também de violino e violoncelo). No Politeama, por exemplo, apresentaram-se jovens pianistas alunas de Alexandre Rey Colaço e de Marcos Garin, as quais por essa altura surgiam também frequentemente em destaque nas actividades dos clubes burgueses de amadores. Já no República, apresentaram-se, entre alguns outros, alunas de Pedro Blanch na Academia de Amadores de Música, destacando-se o jovem Lourenço Varela Cid, discípulo de Garin, que se exibiu em duas temporadas antes da sua partida para o Conservatório de Paris, em finais de 1917, para estudar com Isidor Philipp.⁶¹ Entretanto, nos anos do pós-guerra, a situação rapidamente ganharia outros contornos: membros das orquestras, profissionais externos e estudantes adiantados continuavam a ter o seu espaço pontual, mas cedo as empresas começam a tentar promover a integração dos concertos sinfónicos lisboetas no circuito internacional de concertistas que então ganhava novo fôlego. Ao contrário do que havia sucedido antes, nos anos 20 o número de actuações solísticas por temporada foi em geral superior nos Concertos Blanch, onde, para além do mais, este interesse assumia maior monta. Tirando Viana da Mota, Luís Costa, Varela Cid (regressado a Lisboa no início de 1923),⁶² Marie-Antoinette Aussenac e Marie-Antoinette Lévêque Castelo Lopes (pianistas francesas estabelecidas em Portugal), numa primeira fase as contratações do São Luís incidiram essencialmente em concertistas oriundos de Espanha (Enrique Aroca, Tomás Terán e José Cubiles, Antonio Bordas, Juan Ruiz Casaux e Léa Bach), e só numa fase posterior, a partir de 1925/26, esse âmbito seria alargado (Artur Rubinstein, Jan Kubelík, Mischa Elman, Nina Kochitz e Vera Janacópulos). Em paralelo, no Politeama continuou sempre a prevalecer o

⁶⁰ Ver Relação de intérpretes portugueses e estrangeiros no Anexo N, pp. 273-285, bem como o Anexo U, Gráfico 30, p. 346.

⁶¹ «Pensionista da arte musical», *DN* (04.IX.1917): 3.

⁶² «Música — Varela Cid», *DN* (27.II.1923): 4.

interesse de certos membros da orquestra, aos quais continuavam a juntar-se alguns solistas externos (tais como Viana da Mota, Luís Costa e Varela Cid), sendo bem mais limitada a contratação de estrangeiros (mencione-se apenas os nomes dos pianistas Birger Hammer, Pablo de Román Vago e Carolina Peczenik, bem como, já no Ginásio, de Eleonora Amzel). E tanto uma como outra série continuaram ocasionalmente a dar espaço, durante os anos 20, a toda uma geração de estudantes promissores, entre os quais se contavam Florinda Santos, Jaime Silva (filho), Joaquim da Silva Pereira, Evaristo Campos Coelho, Eurico Tomás de Lima e ainda João Abreu Mota (nos seus 14 anos). Na viragem para os anos 30, a actividade do Tivoli viria intensificar a orientação já iniciada nos concertos do São Luís, promovendo um verdadeiro desfile de celebridades de âmbito internacional.

Para além da primeira audição e da exibição virtuosística, os promotores dos concertos sinfónicos insistiam ainda num conjunto de outros elementos que eram igualmente reflexo dessa necessidade de diálogo com o gosto do público. Entre as estratégias seguidas contava-se a tentativa frequente de amenizar os programas com a inclusão, em pontos estratégicos, de obras consideradas mais ligeiras ou sentimentais — no dizer de um crítico, «acepipes que os *dilettanti* não dispensam para condimento dos programas»⁶³ —, um tipo de repertório que era reconhecidamente do agrado geral das audiências: em 1914, por exemplo, outro crítico escrevia que David de Sousa concebeu um programa «com muito daquilo de que o público gosta, porque compreende e goza sem esforço, sem grandes dispêndios de inteligência e de estudo».⁶⁴ Em causa estavam pequenas peças tais como o *Minuetto* de Westerhout, a “Serenata” de Moszkowski, o “Célebre Minuete” de Boccherini, a *Valse triste* de Sibelius, ou “Dorabella” de Elgar, entre muitas outras, as quais cedo motivaram a censura de alguns: ainda em 1916, por exemplo, Cunha e Menezes manifestava-se contra a apresentação da “Canção de Solvejg”, de Grieg, nos concertos sinfónicos, uma vez que entretanto já se tinha vulgarizado nos animatógrafos.⁶⁵ A par deste repertório, a música particularmente ruidosa encontrava-se igualmente entre os favoritos do público, e também a esta os promotores dos concertos concederam espaço frequente e estratégico nos seus programas. A propósito do acolhimento que estas peças alcançavam, um colaborador do *Eco Musical* considerava em 1916 que «bem sabemos que é preciso atender um pouco a maioria do público que parece inclinar-se mais para as obras de grande estridência metálica ou ainda para aquelas em que há

⁶³ J. N., «Música — Teatro de S. Carlos – Concerto Blanch», *DN* (01.II.1915): 3.

⁶⁴ «Música — *Politeama*», *DN* (14.XII.1914): 3.

⁶⁵ D. Luís da Cunha e Menezes, «Música — Crónica semanal», *DNa* (25.XII.1916): 3.

efeitos extraordinários de barulho».⁶⁶ Era o caso, por exemplo, do *1812* de Tchaikovski: numa ocasião, perto do final da temporada 1918/19, Tomás Borba escrevia que «este fraco é já do domínio dos empresários de concertos que, muitas vezes, quando se vêem em apuros, anunciam o *1812* e as casas enchem-se»,⁶⁷ testemunho que mostra bem como as necessidades financeiras das empresas podiam influir na concepção da programação. Importa ainda referir a existência um conjunto de outras práticas que promoviam justamente o aprofundamento do diálogo entre os programadores e o gosto das audiências. Por um lado, era comum a programação de repertório “a pedido” do público: por meio de carta, por vezes contando com mais do que uma assinatura, dirigida ao maestro, solista ou empresa, solicitava-se a inclusão de determinada peça no programa de um dos concertos seguintes. Há indícios de que a prática se manteve ao longo de todo o período, talvez com maior expressão nos primeiros anos.⁶⁸ Por outro lado, era também muitíssimo frequente a prática do “bis”: no momento do concerto, a assistência solicitava que a orquestra repetisse peças parcialmente ou na íntegra. Mais uma vez, há indícios de que a prática existiu durante todo o período, mas aparentemente com uma expressão um pouco menor nos anos 20.⁶⁹ Uma situação bem mais incomum é a prática do número “extra” executado pela orquestra. Os dados quantitativos em relação a estas práticas (que envolvem uma significativa margem de erro) apontam mais uma vez — a par do caso do interesse pela exibição virtuosística — para a permanência de hábitos anteriormente estabelecidos na esfera operática.

Há que considerar, por fim, com a sua composição típica em três partes, o próprio modelo do programa de concerto que prevaleceu durante praticamente todo o período em estudo, cujas origens remontam ao século XVIII. No caso de Londres, um dos centros de actividade musical que assumiu um papel determinante no estabelecimento de padrões no campo do concerto público, o formato do programa dos concertos por subscrição foi uniformizado em duas partes a partir de 1751, depois de alguma heterogeneidade durante as décadas anteriores, mas na verdade a organização em três partes nunca desapareceu, subsistindo aparentemente em concertos de oratória e em concertos de benefício, e mesmo durante o século XIX, em diferentes pontos da Europa, há registo da sua adopção frequente em concertos de benefício, concertos *promenade* e outros em salões de variedades, enquanto os principais centros de actividade sinfónica — Leipzig, Londres, Paris e Viena — continuavam invariavelmente a estruturar os seus concertos “sérios” em duas partes,

⁶⁶ «Audições musicais — Politeama», *EM* 246 (23.II.1916): 67.

⁶⁷ [T. B. ?], «Música — Politeama», *DN* (10.II.1919): 2.

⁶⁸ Ver o número de ocorrências (apuradas) de obras programadas a pedido no Anexo U, Gráfico 31, p. 347.

⁶⁹ Ver o número de ocorrências (apuradas) de obras bisadas, no Anexo U, Gráfico 32, p. 348.

libertando-se ainda, gradualmente, de certas componentes, assim fazendo a programação acompanhar as transformações que sucediam nos próprios espaços físicos e nos comportamentos do público.⁷⁰ Portanto, o formato em três partes parece ter sobrevivido associado essencialmente a eventos marcados por uma atmosfera de maior informalidade, nele sendo particularmente manifesta a influência da *praxis* operática pré-estabelecida, embora isso também não tenha deixado de acontecer com o modelo que cedo começou a tentar romper com essa equivalência aos três actos: é sabido que, desde a sua génese, o concerto público em geral não foi imune a essa ascendência (veja-se a concepção do alinhamento dos programas, conciliando números operáticos e instrumentais), o que, não obstante o processo em curso da sua autonomização, continuaria a verificar-se até bem entrado o século XIX, por exemplo na subsistência de designações como *Act* (para “parte”) e *Finale* (para o número de encerramento).⁷¹ Mas se esse era o estado de coisas nos principais centros europeus, o caso ibérico parece apresentar particularidades a este nível. Em Espanha, pelo menos no âmbito da Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903), que Blanch conheceu por dentro, a estruturação em três partes constituiu sempre o modelo típico dos concertos sinfónicos “sérios”, e assim continuaria a ser, pelos menos durante a primeira década da sua existência, com a instituição que lhe sucedeu em 1904, a Orquestra Sinfónica de Madrid: quando o maestro Alonso Cordelás, que por essa altura regia em Munique, veio assumir a sua direcção, tentou implementar um formato de programa em duas partes, logo sendo obrigado, por pressões da crítica e do público, a retomar as três partes, com os seus dois intervalos.⁷²

Em Lisboa era também esse o modelo prevalecente nos concertos sinfónicos ocorridos nas décadas que antecederam a República, e é igualmente significativo notar, a par daquele episódio, que as orquestras alemãs e francesas em digressão, nas suas paragens na capital portuguesa no início do século XX, se apresentassem não em duas mas em três partes. Em Madrid como em Lisboa, este aspecto remete para o predomínio da estrutura de comunicação estabelecida na *praxis* da ópera italiana. Com efeito, aplicado ao mundo do concerto instrumental, o formato em três partes permitia fazer cumprir e potenciar o importante papel social que o evento assumia desde o início da sua história, uma dimensão de sociabilidade para a qual os espaços teatrais estavam devidamente preparados, conscientes da sua função

⁷⁰ Ver MCVEIGH, *Concert life in London...*, pp. 73-103; e WEBER, *The Great Transformation...*, pp. 7-8 e 208-231.

⁷¹ Ver WEBER, *The Great Transformation...*, pp. 7-8 e 41-48.

⁷² Ver Ramón SOBRINO, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175.

enquanto ponto de encontro da sociedade (nesta altura, o mesmo acontecia, aliás, nas actividades dos animatógrafos). A isto acresce o facto de este formato permitir conciliar diferentes tipos de repertório, com os seus estatutos e funções diferenciadas, dispondo-os em momentos distintos do alinhamento, deste modo correspondendo simultaneamente a diversos interesses, gostos e expectativas: da crítica, dos directores de orquestra, dos instrumentistas, dos empresários e do público. Em destaque estava geralmente a segunda parte do concerto, pela centralidade e seriedade do seu conteúdo, que era suposto consistir numa sinfonia completa. A imprensa — anunciantes e cronistas — referem-se frequentemente a essa parte como “o lugar de honra” do programa, e era comum a crítica ser iniciada precisamente por aí. Outras obras sinfónicas de relevo eram colocadas no início e no final das diferentes partes do programa, sendo típica, em números de encerramento, a procura de um final apoteótico. Já em posições intermediárias surgiam peças de cariz mais sentimental, ligeiro, ou vistoso, a cuja presença a crítica mais rigorosa não se opunha totalmente, na condição de que a sua função não fosse outra que a de amenizar o programa, preparando o ouvinte para a concentração na música mais “séria”. Refira-se ainda, a este respeito, o uso disseminado, ao longo de todo o período em estudo, de expressões metafóricas que desmultiplicavam a ideia de música como alimento, contribuindo igualmente, a par da concepção do alinhamento do programa, para a percepção hierarquizada de repertórios e compositores. Por exemplo, logo no início da temporada 1912/13, D. Luís da Cunha e Menezes escrevia que «nos dois *banquetes* musicais que o maestro Pedro Blanch ofereceu aos *gourmets* de boa música [...] deu-nos como *pratos de resistência*, uma sinfonia de Tchaikovski no primeiro e a 8.^a *sinfonia* de Beethoven no segundo». ⁷³ Em 1914, a propósito da apresentação excertos de *Tristan und Isolde* e de *Rienzi* no República, o cronista d’*A Luta* apreciava «as magistrais páginas wagnerianas já tão nossas conhecidas, que sempre saboreamos como raro manjar». ⁷⁴ E já em 1928, quando “O voo do moscardo”, de Rimski-Korsakov, e *A caixa de música*, de Liadov, foram bisadas num concerto do Ginásio, um crítico do *Diário de Notícias* considerou que eram «duas guloseimas que é preciso dar ao público, para o fazer tomar alimento mais substancial». ⁷⁵

Com esta harmonização entre diferentes gostos e interesses, o que estava em causa era, afinal, o modelo da miscelânea. Este princípio cultural setecentista, de acordo com o qual um mesmo programa era construído de modo inclusivo, acomodando elementos variados e díspares, independentemente do seu cariz mais ou menos “sério” ou “ligeiro”, visando a

⁷³ L. C., «Concertos», *AM* 336 (15.XII.1912): 216-217. Itálicos no original.

⁷⁴ G. e Cruz, «Música — O 2.º concerto no S. Carlos», *Lut* (07.XII.1914): 2.

⁷⁵ João de Figueiredo, «Música — Ginásio», *DN* (25.XII.1928): 7.

satisfação da referida diversidade de expectativas, tinha norteado a actividade dos concertos públicos desde o século XVIII, envolvido por uma atmosfera de sociabilidade informal e associado a um certo espírito de democraticidade, no quadro então vivido de florescimento da instituição do concerto e de alargamento dos seus frequentadores, mas a partir da década de 1830 fora cada vez mais deixando de ser uma referência no campo do concerto sinfónico, à medida que neste se impunha um conjunto de transformações no sentido da sua autonomização, que passavam, entre outras, pelo estabelecimento e reforço de uma abordagem “séria” em que se salientava o estatuto da sinfonia.⁷⁶ A prática de programação em uso nos concertos sinfónicos da Lisboa da Primeira República começa por recorrer justamente àquele antigo princípio inclusivo, num quadro político e social também ele marcado por um novo espírito de democraticidade, ainda no rescaldo do 5 de Outubro. É isso que se observa, desde o início, nas séries de concertos dirigidas em paralelo por Pedro Blanch e David de Sousa, ambos partindo, para o efeito, da exploração das potencialidades oferecidas pelo formato em três partes. O momento em que Viana da Mota assume a regência dos concertos do Politeama, em 1918/19, marca um ponto de viragem nesta situação, uma vez que, mesmo mantendo a estrutura habitual, concebe programas com menos números no alinhamento, promove uma concentração em torno da camada mais “séria” do repertório adquirido e começa a abordar as três partes de modo diferente (nomeadamente apresentando a sinfonia logo na primeira). A reacção de Blanch não tardaria, e logo nessa temporada os concertos do São Luís começavam a avançar no mesmo sentido (programando menos música e focando-se na fatia mais “séria” do seu repertório), uma orientação que aqui se reforçaria no decorrer dos anos 20, enquanto no Politeama a substituição de Viana da Mota por Fão ocasionava uma reaproximação à estratégia de David de Sousa, embora não na mesma medida. Já nos concertos do Tivoli, em coerência com a intenção declarada pelos promotores de «contribuir para elevar o gosto musical e estético da sociedade portuguesa»,⁷⁷ o repertório de “acepipes” seria mais uma vez secundarizado.

Para além deste movimento de contestação “por dentro” da lógica do formato de programa em três partes, surgiram igualmente algumas tentativas no sentido de promover o estabelecimento do outro modelo em duas partes, há muito enraizado nos principais centros europeus de actividade sinfónica. Antes de mais, o âmbito da crítica musical não deixou de comentar com frequência sobre as estratégias de programação vigentes no meio concertístico, sendo notória a mudança da perspectiva dominante ao longo do período: se em 1913 Júlio

⁷⁶ Ver WEBER, *The Great Transformation...*, pp. 1-29, 40-81, 173-184 e 235-272.

⁷⁷ «Os novos concertos sinfónicos no Tivoli, amanhã», *Séc* (23.XI.1928): 3.

Neuparth ainda destacava, no seu espaço habitual no *Diário de Notícias*, um programa dos Concertos Blanch que quanto a si «obedeceu a uma judiciosa escolha no duplo sentido de agradar ao público, iniciando-o ao mesmo tempo no conhecimento de páginas sinfónicas de grande valor»,⁷⁸ já em 1928, a propósito do lançamento dos concertos dirigidos por Pedro de Freitas Branco, D. Luís da Cunha e Menezes preferia elogiar a série por ambicionar «apresentar programas artisticamente elaborados, sem as costumadas transigências com o gosto do público».⁷⁹ De resto, também os próprios directores de orquestra se assumiram como agentes fundamentais da transformação em curso. A primeira intervenção de relevo no sentido da mudança do formato vigorante parece ter acontecido pela mão de Francisco de Lacerda (que em 1908, ao assumir a direcção da orquestra do Kursaal de Montreux, abandonara definitivamente a concepção de alinhamentos longos à maneira da miscelânea):⁸⁰ os programas apresentados pela sua Filarmonia de Lisboa em Junho de 1923 consistiam em duas partes, e o mesmo princípio iria orientar a nova temporada sinfónica, dirigida por si, que chegou a ser anunciada para o Teatro de São Carlos no início da época de 1923/24. Pouco depois, os concertos regidos por Vittorio Gui no teatro lírico, em Março e Abril de 1926, eram também concebidos em duas partes, sendo a primeira (com uma abertura e uma sinfonia) caracteristicamente mais “séria” do que a segunda. Mas o primeiro a colocar esse modelo em prática de modo mais consistente em Lisboa seria Pedro de Freitas Branco, no âmbito das quatro temporadas que dirigiu no Tivoli a partir de 1928/29. Há indícios de que, pela mesma altura, Pedro Blanch pretendia igualmente implementar esse princípio na actividade da Orquestra Sinfónica Portuguesa, mas o empreendimento extinguir-se-ia logo após o segundo concerto. Assumida por uma variedade de agentes e instituições, e mesmo em face da pressão de um conjunto alargado de factores, a sanção de modelos de programação concertística constituía-se também, com as suas implicações na hierarquização e na exclusão de repertórios, como uma das linhas fundamentais do discurso em consideração, actuando de modo fundamental, a par daquelas que incidiam especificamente sobre repertórios, compositores, espaços, públicos e intérpretes, no sentido da modelação da relação dos indivíduos com a música sinfónica.

⁷⁸ J. N., «Música — Teatro da República», *DN* (08.XII.1913): 2.

⁷⁹ D. Luís da Cunha e Menezes, «Música — Concerto Freitas Branco», *Voz* (26.XI.1928): 2.

⁸⁰ Ver José Bettencourt da CÂMARA, *Francisco de Lacerda: musicien portugais en France, 1869-1934*, Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian, 1996, pp. 60-61.

EPÍLOGO

A actividade sinfónica que marcou a vida cultural lisboeta da Primeira República, com a sua vitalidade sem precedentes na capital, floresceu suportada por um conjunto de factores de ordem política, económica, social e cultural, linhas de mudança que se vinham conjugando desde as vésperas da alteração revolucionária de regime e que após esse ponto proporcionaram novos desenvolvimentos na vida musical. A cidade assistiu então ao estabelecimento de duas temporadas paralelas de concertos sinfónicos, instituições que, a juntar à relação concorrencial que entre si desenvolveram, de modo nenhum conseguiram ficar imunes à luta política e ideológica que, nesse tempo tão efervescente, por essa altura se impunha também no campo cultural. No princípio dos anos 20, as instituições sinfónicas estabelecidas num regime puramente empresarial viveriam uma nova e vigorosa vaga de florescimento, suportada pelas transformações económicas e sociais que ocorriam no pós-guerra, o que propiciou a realização de numerosas iniciativas de relevo, mas a partir do final dessa década nenhum empreendimento passaria incólume pelas novas mudanças que se começavam a instalar, entre o novo quadro de dificuldades económicas e financeiras, de certa forma agravadas pela Crise de 1929, e a proliferação do interesse do público por novas solicitações culturais como a radiofonia, a fonografia e o cinema sonoro. Durante toda essa década, a luta política e ideológica continuou a manter a sua preponderância sobre o campo cultural, mas agora num quadro em que se assistia a uma radicalização de posições.

De resto, para além desta dimensão histórica, a actividade sinfónica que floresceu em Lisboa no período considerado estava igualmente inserida num quadro discursivo alargado. No âmbito da luta pela sua afirmação, e envolvendo-se frequentemente numa relação conflituosa com outras práticas socioculturais, o discurso sobre a música sinfónica intervinha, por meio de um conjunto diverso de instituições e agentes, na ratificação de elementos como a autoridade dos compositores sinfónicos, a superioridade da música sinfónica, a hierarquização de géneros no seio da própria música sinfónica, bem como as características físicas dos espaços dos concertos e os comportamentos do público, passando ainda pela autoridade de intérpretes e pelos modelos de programação concertística. O panorama que assim se revela vem abrir inúmeras perspectivas de significado em torno da música sinfónica produzida e recebida em Lisboa nos anos que medeiam entre a implantação da República e a ascensão do Estado Novo.

FONTES

Arquivos

Arquivo Histórico da Academia de Amadores de Música

Fundo Francine Benoît

Fundo Pedro Blanch

Arquivo Histórico da Banda da Guarda Nacional Republicana

Espólio de Joaquim Fernandes Fão

Arquivo Histórico da Irmandade de Santa Cecília & Montepio Filarmónico

Fundo da Associação Música 24 de Junho

Arquivo Municipal de Lisboa

Arquivo Fotográfico

Arquivo particular da família de Pedro Blanch

Arquivo particular do autor

Biblioteca & Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II

Colecção de programas

Biblioteca Nacional de Portugal

Colecção de programas de Michel'Angelo Lambertini

Espólio de Rui Coelho

Espólio de Michel'Angelo Lambertini

Espólio de Eduardo Libório

Espólio de [António] Tomás de Lima

Espólio de José Viana da Mota

Espólio de Hermínio do Nascimento

Espólio de Mário de Sampaio Ribeiro

Espólio de José Henrique dos Santos

Espólio de Ernesto Vieira

Centro de Documentação do Museu da Música

Espólio de Júlio Cardona

Espólio de Maria da Graça Amado da Cunha

Espólio de Michel'Angelo Lambertini

Museu de Angra do Heroísmo

Espólio de Francisco de Lacerda

Periódicos musicais

Amphion (1884-1887; 1890-1898) — [Amp]

A Arte Musical (1899-1915) — [AM]

Arte Musical [1930-1933] — [AM]

Arte Peninsular (1929)

Eco Musical (1911-1931) — [EM]

Eco Artístico (1911-1920) — [EA]

Lyra (1927-1928)

De Música (1930-1931)

Música — *Revista de Artes* (1924-1925)

Revista do Conservatório Nacional de Música (1920) — [RCNM]

Revista do Conservatório Real de Lisboa (1902) — [RCRM]

Revista musical (1924)

A Semana Musical (1923-1924)

Outros periódicos

ABC (1920-1940) — [ABC]

A Águia [1917] — [Ág]

Alma Nova [1917] — [AN]

Atlântida (1915-1920) — [Atl]

A Batalha [suplemento literário ilustrado] (1923-1927) — [Bat]

Brasil-Portugal [1910-1914] — [BP]

Homens Livres (1923) — [HL]

A Ideia Nacional (1915-1916)

Ilustração [1926] — [Ilu]

O Ocidente [1910-1914] — [Oci]

Seara Nova [1921-1933] — [SN]

Jornais

Acção Nacionalista (1924-1926)

Acção Realista (1926)

O Algarve [1912, 1915, 1916] — [Alg]

A Batalha (1919-1927) — [Bat]

A Capital (1910-1938) — [Cap]

Correio dos Açores [1921-1922]

O Dia [1910] — [Dia]

Diário de Lisboa [1921-1933] — [DL]

Diário da Manhã [1931-1933] — [DM]

Diário Nacional [1916-1917] — [DNa]

Diário de Notícias [1900-1933] — [DN]

A Época (1919-1927) — [Épo]

Gazeta de Coimbra [1914, 1916, 1917] — [GC]

O Intransigente (1910-1915) — [Int]

O Jornal [do Partido Republicano Nacionalista] (1923-1924)

Jornal do Comércio [e das Colónias] [1910-1933] — [JC]

O Liberal (1909-1918) — [Lib]

O Liberal (1919-1921) — [Lib]

A Luta [1910-1933] — [Lut]

A Monarquia (1917-1925) — [Mon]

O Mundo [1910-1936] — [Mun]

A Nação [1910-1928] — [Na]

Novidades [1910-1930] — [Nov]

O País [1910-1933] — [Pa]

República [1911-1933] — [Rep]

O Século [1910-1933] — [Séc]

O Sidonista (1920-1922)

A Situação [1918-1922] — [Sit]

A Vanguarda [1910-1911] — [Van]

A Vanguarda (1914-1929) — [Van]

A Voz (1927-1932) — [Voz]

Filmografia

Assistência do Teatro da República na festa do maestro Blanch, acessível em <http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=4764&type=Video>.
Último acesso a 31 de Julho de 2023.

Publicações Oficiais, Legislação, Estatutos e Regulamentos

Associação de Classe dos Músicos Portugueses — Regulamento interno e tabela de preços mínimos, Lisboa: Tipografia La Bécarre, 1910.
Associação de Classe dos Músicos Portugueses — Regulamento interno e tabela de preços mínimos, Lisboa: Tipografia do Comércio, 1911.
Boletim da Associação de Classe dos Músicos Portugueses, Lisboa: Tipografia do Comércio, 1911-1913. — [BACMP]
O Comércio Português — Boletim da Associação Comercial de Lojistas de Lisboa [1928]
Diário da Câmara dos Deputados — [DCD]
Diário do Congresso — [DC]
Diário do Governo — [DG]
Diário do Senado — [DS]
Estatutos da Real Academia dos Amadores de Música, Lisboa: Netto & Companhia, 1884.
Estatutos da Real Academia dos Amadores de Música, Lisboa: Netto & Companhia, 1887.

Monografias, Memórias e Opúsculos

ABRANCHES, Adelina, *Memórias de Adelina Abranches — apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1947.
AMORIM, Eugénio, *Dicionário biográfico de músicos do Norte de Portugal*, Porto: Maranus, 1941.
BASTOS, A. Sousa, *Carteira do artista*, Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898. [Edição facsimilada de Arquimedes Livros, 2007.]
———, *Recordações de Teatro*, Lisboa: Editorial Século, 1947.
BRANCO, Luís de Freitas, *Elementos de Ciências Musicais*, Lisboa: Sassetti, 1922.

- , *A música em Portugal*, Lisboa: Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929.
- BRAZÃO, Eduardo, *Memórias de Eduardo Brazão — que seu filho compilou e Henrique Lopes de Mendonça prefacia*, [Lisboa]: Empresa da Revista de Teatro Lda. Editora, 192-.
- BREYNER, Tomás de Mello, *Diário de um monárquico*, 3 vols., (Transcrição, selecção, anotações e nota prévia de Gustavo de Mello Breyner Andresen), Porto: Ramos dos Santos, 1994.
- COELHO, Rui, *Carta a um compositor célebre*, Lisboa: Livraria Brasileira, 1915.
- , «Música e Músicos — Notas à margem duma questão» [documento impresso], Lisboa: [25.XI.1923]. [AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa]
- , «Música e Músicos — N.º 2 — Crítica Livre» [documento impresso], Lisboa: [01.XII.1923]. [AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa]
- , «Música e Músicos — N.º 3» [documento impresso], Lisboa: [08.XII.1923]. [AHISC&MF/AHMF/AM24J, maço relativo à Filarmonia de Lisboa]
- , *Carta aberta ao Senhor Ministro da Instrução*, Lisboa: edição do autor, 14.VI.1926.
- , *Requerimento do Maestro Ruy Coelho ao ministro da instrução*, Lisboa: edição do autor, 22.VI.1926.
- , *Rui Coelho — sua acção e suas obras*, Lisboa: Éditions Lisboa, 1967.
- CRUZ, Ivo, *Gotas de tinta — início duma campanha nacionalista*, [Olhão: Tip. Olhanense], 1923.
- , *O que fiz e o que não fiz*, Lisboa: [s. n.], 1985.
- FERREIRA, José Gomes, *Música — minha antiga companheira desde os ouvidos da infância*, Porto: Campo das Letras, 2003.
- HANSLICK, Eduard, *Du Beau dans la musique: Essai de réforme de l'esthétique musicale*, (Charles Bannelier, trad.), Paris: Brandus, 1877 [*Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 5.^a edição revista, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1876 [1854]]. BNP/M.1275V.
- JADASSOHN, Salomon, *Traité d'Harmonie*, (Édouard Brahy, trad.), Leipzig/Bruxelas: Breitkopf & Härtel, 1893 [*Lehrbuch der Harmonie*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1883]. BNP/M.P.604V.
- LOPES, Francisco Fernandes, «Carta de Lisboa — Recordações», *Notícias do Algarve* (26.VIII.1956), pp. 1 e 4.

- MADUREIRA, Joaquim, *Impressões de teatro — Cartas a um provinciano & notas sobre o joelho (1903-1904)*, Lisboa: Ferreira & Oliveira, 1905.
- MEREIA, Adriano, *Crónicas musicais [1901-1925]*, Barcelos: Companhia Editora do Minho, 1943.
- MOTA, José Viana da, *Música e músicos alemães — Recordações, ensaios, críticas*, Coimbra: Instituto Alemão, 1941.
- NEUPARTH, Júlio, *Os grandes períodos da música: breve resumo da história geral da música desde os tempos mais remotos até aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1911.
- NORONHA, Eduardo, *Reminiscências do tablado*, Lisboa: Guimarães & C.^a, 1927.
- Pedro de Freitas Branco — *maestro português (No 1.º decénio da sua carreira)*, s. l.: Rádio Semanal, 1940.
- PINHEIRO, António, *Contos largos... — Impressões da vida de teatro (1900-1905)*, Lisboa: Tipografia Costa Sanches, 1929.
- PINHEIRO, Chaby, *Memórias de Chaby*, (Transcritas e organizadas por Tomás Ribeiro Colaço e Raúl dos Santos Braga), Lisboa: Livraria Portugália, 1938.
- PINTO (SACAVÉM), Alfredo, *Música moderna portuguesa e os seus representantes*, Lisboa: Féris, 1930.
- PROENÇA-A-VELHA, Condessa de, *Alguns séculos de música — (Impressões de Arte)*, Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1930.
- RIEMANN, Hugo, *Les Éléments de l'Esthétique musicale*, (Georges Humbert, trad.), Paris: Félix Alcan, 1906 [*Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin/Stuttgart: W. Spemann, 1900]. BNP/M.1241V.
- ROSA, Augusto, *Memórias e estudos*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1917.
- , *Recordações da cena e de fora da cena*, Lisboa: Livraria Ferreira, 1915.
- SANTOS, José Henrique dos, *Subsídios para a história da Irmandade de Santa Cecília e do Montepio Filarmónico*, Lisboa: Tipografia Universal, 1917.
- SARMENTO, Olga de Moraes, *As minhas memórias — (tempo passato, tempo amato...)*, Lisboa: Portugália Editora, s. d..
- SCHWALBACH, Eduardo, *À lareira do passado — Memórias*, Lisboa: [ed. do autor], 1944.
- VIEIRA, Ernesto, *Diccionario biographico de musicos portuguezes*, 2 vols., Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900. [Edição facsimilada de Arquimedes Livros, 2007.]

BIBLIOGRAFIA

- AAVV, «Pedro de Freitas Branco — *In Memoriam*», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, pp. 217-462.
- ABREU, Edward Ayres de, *Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d'Orpheu*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2014.
- AGULHON, Maurice, *Marianne au combat — L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880*, Paris: Flammarion, 1979.
- , *Marianne au pouvoir — L'imagerie et la symbolique républicaines de 1880 à 1914*, Paris: Flammarion, 1989.
- ALVES, Jorge Fernandes, «O «brasileiro» oitocentista: representações de um tipo social», in Benedicta Duque Vieira (org.), *Grupos sociais e estratificação social em Portugal no século XIX*, Lisboa: ISCTE (C.E.H.C.P.), 2004, pp. 193-199.
- ANDERSEN, Niels Åkerstrøm, *Discursive analytical strategies — Understanding Foucault, Koselleck, Laclau, Luhmann*, Bristol: Policy Press, 2003.
- ANDRADE, Constança Vieira de, «Tecnologia, inovação e património imaterial de uma sociedade musical», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 181-193.
- APPLEGATE, Celia, «How German Is It? Nationalism and the Idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century», *19th-Century Music*, 21/3, spring 1998, pp. 274-296.
- APPLEGATE, Celia & POTTER, Pamela, «Germans as the “People of Music”: Genealogy of an Identity», in Celia Applegate & Pamela Potter (eds.), *Music and German National Identity*, Chicago: University of Chicago Press, 2002, pp. 1-35.
- ARAÚJO, Henrique Luís Gomes de, «Músicos e empresários, fundadores do Orpheon Portuense», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 37-49.
- ARCHER, Elvira, «Vianna da Motta em Portugal», in Maria Helena TRINDADE & Teresa CASCUDO (coord.), *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 1998, pp. 17-29.

- ARNOLD, John H., *History — A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- ARTIAGA, Maria José, *Continuity and Change in Three Decades of Portuguese Musical Life, 1870-1900*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2007.
- BALSA, Francisco, *Da Irmandade de Santa Cecília ao Sindicato dos Músicos*, Lisboa: Edição do Sindicato dos Músicos, 1999.
- BANKS, Paul, «Vienna: Absolutism and Nostalgia», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 74-98.
- , «Fin-de-siècle Vienna: Politics and Modernism», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 362-388.
- BAPTISTA, Tiago, «Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)», *Ler História*, 52, 2007, pp. 29-56.
- BARCLAY, Robert, «The development of musical instruments: national trends and musical implications», in Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 22-41.
- BARRETO, José, «António Ferro: Modernism and Politics», in Steffen Dix & Jerónimo Pizarro (eds.), *Portuguese Modernisms: Multiple Perspectives on Literature and the Visual Arts*, London: Legenda, 2011, pp. 135-154.
- BASTOS, Glória & VASCONCELOS, Ana Isabel, *O teatro em Lisboa no tempo da Primeira República*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2004.
- BASTOS, Patrícia Lopes, «Sociedade de Concertos de Lisboa», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 1229.
- , «Sociedade Nacional de Música de Câmara», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 1230.
- BEALES, Derek, «Religion and culture», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 131-177.
- BEARD, David & GLOAG, Kenneth, *Musicology — The Key Concepts*, 2.^a edição, London/New York: Routledge, 2016 [2005].

- BEAUXVALET-BOUTOUYRIE, Scarlett, *Les femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris: Belin, 2003.
- BEIRÃO, Christine Wassermann (coord.), *Diários (1883-1893) — José Vianna da Motta*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal / CESEM, 2015.
- BEIRÃO, Christine Wassermann & BEIRÃO, José Manuel, «Vianna da Motta em Berlim», in Maria Helena TRINDADE & Teresa CASCUDO (coord.), *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 1998, pp. 31-41.
- BEIRÃO, Christine Wassermann, BEIRÃO, José Manuel de Melo & ARCHER, Elvira (org.), *Vianna da Motta e Ferruccio Busoni — Correspondência — 1898-1921*, Lisboa: Caminho, 2003.
- BENICHOU, Paul, *Le Temps des prophètes — Doctrines de l'âge romantique*, Paris: Éditions Gallimard, 1977.
- BESSEL, Richard, «European Society in the Twentieth Century», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 231-254.
- , «Society», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 116-137.
- BLANNING, T. C. W., «The Commercialization and Sacralization of European Culture in the Nineteenth Century», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 120-147.
- , «Conclusion: into the twentieth century», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 241-247.
- , «Conclusion: the French Revolution and beyond», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 247-254.
- , «Introduction», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 1-10.
- , «Introduction: the beneficiaries and casualties of expansion», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 1-10.

- , «Introduction: the end of the old regime», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 1-9.
- BLANNING, T. C. W. (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.
- (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000.
- (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996.
- BLAŽEKović, Zdravko, «On the Margins of Performance: Theaters, Their Decorations, and Audience Habits», *Music in Art — International Journal for Music Iconography*, XLII/1-2, spring-fall 2017, pp. 7-16.
- BÖDEKER, Hans Erich, «Introduction [V. Publics: écoutes et comportements]», in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 337-345.
- BONASTRE, Francesc, «El Asociacionismo musical sinfónico en Barcelona (1910-1936): la Orquesta Simfónica de Barcelona, la Orquesta Pau Casals y la Banda Municipal», *Cuadernos de música iberoamericana*, VIII-IX, 2001, pp. 255-276.
- BONDS, Mark Evan, *Absolute Music — The History of an Idea*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2014.
- , «Idealism and the Aesthetics of Instrumental Music at the Turn of the Nineteenth Century», *Journal of the American Musicological Society*, 95/2-3, summer-autumn 1997, pp. 387-420.
- , *Music as Thought — Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*, Princeton/Oxford: Oxford University Press, 2006.
- , «The Symphony as Pindaric Ode», in Elaine Sisman (ed.), *Haydn and His World*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, pp. 131-153.
- BONIFÁCIO, Maria de Fátima, *A Monarquia Constitucional (1807-1910)*, 3.^a edição, Lisboa: Texto Editores, 2010.
- BOTSTEIN, Leon, «Listening through Reading: Musical Literacy and the Concert Audience», *19th-Century Music*, 16/2, autumn 1992, pp. 129-145.
- , «Music of a century: museum culture and the politics of subsidy», in Nicholas Cook & Anthony Pople (eds.), *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*,

- (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2004, pp. 40-68.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction — Critique sociale du jugement*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1987.
- , «Espace social et pouvoir symbolique», in Pierre Bourdieu, *Choses dites*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1987, pp. 147-166.
- , «Les trois états du capital culturel», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 30, novembre 1979, pp. 3-6.
- , «Quelques propriétés des champs», in Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2002 [1984], pp. 113-120.
- , «Violence symbolique et luttes politiques», in Pierre Bourdieu, *Méditations pascaliennes*, (Édition revue et corrigée), Paris: Édition du Seuil, 2003 [1997], pp. 235-295.
- BOWEN, José Antonio, «The rise of conducting», in José Antonio Bowen (ed.), *The Cambridge Companion to Conducting*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 93-113.
- BOWIE, Andrew, «Music and the rise of aesthetics», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 29-54.
- BOWMAN, Wayne D., *Philosophical Perspectives on Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1998.
- BRANCO, João de Freitas, *História da Música Portuguesa*, 4.^a edição, Lisboa: Europa-América, 2005 [1959].
- , *Viana da Mota — Uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2.^a edição, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 [1972].
- BRANCO, Rui, «A vida política», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 31-74.
- BRINKMANN, Reinhold, «In the Times of the Eroica», in Scott Burnham & Michael Steinberg (eds.), *Beethoven and His World*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2000, pp. 1-26.

- BRISSOS, Ana Cristina & NERY, Rui Vieira, «Lambertini, Michel'angelo», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 684-685.
- BRITO, Manuel Carlos de & CYMBRON, Luísa, *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- BROWN, Bruce Alan, «Maria Theresa's Vienna», in Neal ZASLAW (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989, pp. 99-125.
- BRUNDAGE, Anthony, *Going to the Sources — A Guide to Historical Research and Writing*, 5.^a edição, Chichester: Wiley-Blackwell, 2013 [1989].
- BURNHAM, Scott, «The four ages of Beethoven: critical reception and the canonic composer», in Glenn Stanley (ed.), *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, pp. 272-291.
- CÂMARA, José Bettencourt da, *O essencial sobre Francisco de Lacerda*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1997.
- , *Francisco de Lacerda: musicien portugais en France, 1869-1934*, (Présences portugaises en France), Paris: Centre Culturel C. Gulbenkian, 1996.
- , «Lacerda, Francisco de», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 679-680.
- CARDOSO, Abílio Hernandez, «O cinema: do mudo aos anos de agonia», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 697-704.
- CARDOSO, José Luís, «O processo económico», in José Luís Cardoso (coord.), *Olhando para dentro — 1930-1960*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 4, Lisboa: Objectiva, 2015, pp. 109-143.
- CAREW, Derek, «The consumption of music», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 237-258.
- CARTER, Tim & LEVI, Erik, «The history of the orchestra», in Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 1-21.

- CARVALHO, Mário Vieira de, «Da *música absoluta* ao *couplet* de Offenbach», in Mário Vieira de Carvalho, *Eça de Queirós e Offenbach: A ácida gargalhada de Mefistófeles*, Lisboa: Edições Colibri/FCSH-UNL, 1999, pp. 47-63.
- , «Música, ópera e literatura romântica: intertextualidades», in Mário Vieira de Carvalho, *Escutar a literatura. Universos sonoros da escrita*, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2014, pp. 29-63.
- , «Da oposição ópera-teatro musical ao nacionalismo na música», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 1, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 673-688.
- , «*Pensar é Morrer*» ou *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- , «A República como revolução iluminista e os rumos da cultura musical», in Mário Vieira de Carvalho, *Razão e Sentimento na Comunicação Musical — Estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*, Lisboa: Relógio d'Água, 1999, pp. 158-174.
- , «Snobismo e confrontação ideológica na cultura musical», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 297-310.
- CARVALHO, Soraia Milene, «António Maria Bettencourt Rodrigues (1854-1933): Biografia política de um Ministro dos Negócios Estrangeiros da Ditadura Militar de 1926», *Instituto Diplomático — Estudos*, disponível em <https://idi.mne.pt/images/docs/estudos/Bettencourt_Rodrigues.pdf> (acedido a 31 de Julho de 2022).
- CASCUDO, Teresa, «Mota, José Viana da», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 821-823.
- , «A música em Portugal entre 1870 e 1918», in Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 61-71.
- , «“Por amor do que é português”: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934», in Juan José Carreras & Miguel Ángel Marín (eds.), *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia e historia cultural*, Logroño: Universidad de La Rioja, 2004, pp. 303-324.

- CASTRO, Paulo Ferreira de, «The Composer as Prometheus: at the Birth of Musical Modernity», in Claudine Armand, Pierre Degott & Jean-Philippe Heberlé (eds.), *Créatures et créateurs de Prométhée*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 2010, pp. 145-165.
- , «Figuras da temporalidade na música erudita portuguesa na transição do séc. XIX para o séc. XX», in Maria Luísa Couto Soares, *et al.* (orgs.), *Expressões da Analogia — Actas do Colóquio*, Lisboa: Edições Colibri, 2009, pp. 265-278.
- , «Quão musical é a República?», in Ana Paiva Morais *et al.* (org.), *Pensar a República 1910-2010*, Coimbra: Almedina, 2014, pp. 197-226.
- , «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa», *Revista Portuguesa de Musicologia*, II, 1992, pp. 171-183.
- , «Sobre os primórdios da crítica musical em Portugal», in Manuel Pedro Ferreira & Teresa Cascudo (coord.), *Música e História — Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, Lisboa: Edições Colibri/CESEM, 2017, pp. 213-228.
- , «Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX», in Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, Vila do Conde: Verso da História, 2015, pp. 215-247.
- CATROGA, Fernando, «Os caminhos polémicos da “geração nova”», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 569-581.
- , *O republicanismo em Portugal — da formação ao 5 de Outubro de 1910*, 3.^a edição, Alfragide: Casa das Letras, 2010 [1991].
- CID, Miguel Sobral (coord.), *Memórias de um Gesto — Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Pedro de Freitas Branco*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- COOPER, Jeffrey, *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1828-1871*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1983.
- CYMBRON, Luísa, «A música em Portugal no século XIX: uma panorâmica», in Jorge Alexandre Costa (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*, Vila do Conde: Verso da História, 2015, pp. 163-212.
- DAHLHAUS, Carl, *The Idea of Absolute Music*, (Roger Lustig, trad.), Chicago/London: The University of Chicago Press, 1989 [*Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1978].

- , *Nineteenth-Century Music*, (J. Bradford Robinson, trad.), Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1989 [*Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, vol. VI), Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980].
- DAVIS, Natalie Zemon, «La femme «au politique»», in Natalie Zemon Davis & Arlette Farge (coord.), *XVI^e-XVIII^e siècle* [in Georges Duby & Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident*, Vol. 3], Paris: Perrin, 2002, pp. 213-232.
- DEATHRIDGE, John, «Germany: the ‘Special Path’», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 50-73.
- DEAVILLE, James, «Negotiating the “Absolute”: Hanslick’s Path Through Music History», in Nicole Grimes, Siobhán Donovan & Wolfgang Marx (eds.), *Rethinking Hanslick: Music, Formalism, and Expression*, Rochester, NY: University of Rochester Press, 2013, pp. 15-37.
- DEVOTO, Mark, «Paris, 1918-45», in Robert P. MORGAN (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 33-59.
- DIPPER, Christof, «Orders and classes: eighteenth-century society under pressure», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 52-90.
- DÖHRING, Sieghart, «Dresden and Leipzig: Two Bourgeois Centres», in Alexander RINGER (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 141-159.
- DOWNS, Philip G., *Classical Music — The Era of Haydn, Mozart, and Beethoven*, (The Norton Introduction to Music History), New York/London: W.W. Norton, 1992.
- DREYFUS, Hubert L. & RABINOW, Paul, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, 2.^a edição, Chicago: The University of Chicago Press, 1983 [1982].
- DURÃES, Margarida, *A rainha mal-amada — Amélia de Orleães*, (Rainhas de Portugal, 18), Lisboa: Círculo de Leitores, 2012.
- ECO, Umberto, *Como se faz uma tese em ciências humanas*, 13.^a edição, Lisboa: Editorial Presença, 2007 [1980].
- EKSTEINS, Modris, «Culture», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 173-198.

- ELLIS, Katharine, *Music Criticism in Nineteenth-Century France: La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- , «The structures of musical life», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 343-370.
- Equipa redactorial, «Fão, Artur Fernandes», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 457-458.
- ESPOSITO, Francesco, “*Um Movimento Musical como nunca houve em Portugal*” — *Associativismo musical e vida concertística na Lisboa liberal (1822-1853)*, (Estudos Musicológicos, 16), Lisboa: Edições Colibri / CESEM, 2016.
- FARINHA, Luís (coord.), *Viva a República — 1910-2010*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010.
- FERGUSON, Niall, «The European economy, 1815-1914», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 78-125.
- FERNANDES, Cristina, «Da cultura de corte aos desafios da esfera pública: instrumentistas e repertórios instrumentais em trânsito entre a Real Câmara e os concertos públicos (1755-1807)», in Vanda de Sá & Cristina Fernandes (coord.), *Música instrumental no final do Antigo Regime — contextos, circulação e repertórios*, Lisboa: Edições Colibri, 2014, pp. 77-106.
- , «Orquestra Filarmónica de Lisboa», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 943.
- FERNANDES, Cristina & MOREIRA, Pedro Russo, «Orquestra Sinfónica da RDP», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 944-945.
- FERNANDES, José Manuel, «A arquitectura do ferro e do betão», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 281-296.
- FERNANDES, Paulo Jorge, «A vida política», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 31-85.

- FERREIRA, David, «O chamado “Grupo da Biblioteca”», in Jacinto Baptista (ed.), *Jaime Cortesão, Raul Proença — Catálogo da Exposição Comemorativa do Primeiro Centenário (1884-1984)*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1985, pp. 305-313.
- FERREIRA, Manuel Pedro, «Mensagem de abertura — Conhecer é preciso», in Manuel Pedro Ferreira (coord.), *Dez compositores portugueses — Percursos da escrita musical no século XX*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 13-21.
- , «Da música na história de Portugal», *Revista Portuguesa de Musicologia*, IV-V, 1994-1995, pp. 167-216.
- , «Trajectórias da música em Portugal no século XX: esforço histórico preliminar», in Manuel Pedro Ferreira (coord.), *Dez compositores portugueses — Percursos da escrita musical no século XX*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2007, pp. 25-52.
- FERREIRA, Margarida Rebocho, «Nota biográfica», in Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 19-30.
- FIGUEIREDO, Rute, *Arquitectura e discurso crítico em Portugal (1893-1918)*, Lisboa: Edições Colibri/IHA, 2007.
- FORSYTH, Michael, *Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- FORTESCUE, William, *The Third Republic in France 1870-1940 — Conflicts and Continuities*, (Routledge Sources in History), London/New York: Routledge, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.
- , *L'ordre du discours*, Paris: Gallimard, 1971.
- FULCHER, Jane F., *French Cultural Politics & Music — From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York/Oxford: Oxford University Press, 1999.
- , «Introduction: Defining the New Cultural History of Music, Its Origins, Methodologies, and Lines of Inquiry», in Jane F. Fulcher (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2011, pp. 3-14.
- GARCÍA, Manuel Sancho, *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*, Tese de Doutoramento, Facultad de Geografía e Historia, Universitat de València, 2003.
- GARRATT, James, *Music, Culture and Social Reform in the Age of Wagner*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

- GIBBS, Jr., Raymond W., «Metaphor and thought: The state of the art», in Raymond W. Gibbs, Jr. (ed.), *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, pp. 3-13.
- GILDEA, Robert, *Barricades and Borders — Europe 1800-1914*, (The Short Oxford History of the Modern World), 3.^a edição, Oxford: Oxford University Press, 2003 [1987].
- GOMERY, Douglas, «The Hollywood Studio System», in Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The History of World Cinema*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 43-53.
- GRAMIT, David, *Cultivating Music — The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2002.
- GUINOTE, Paulo, «A sociedade: da agitação ao desencanto», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 171-230.
- , «Vida boémia, vida elegante: à conquista da noite», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 343-368.
- HARDING, James, «Paris: Opera Reigns Supreme», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 99-125.
- HENRIQUES, Raquel Pereira, *António Ferro — Estudo e antologia*, (Testemunhos Contemporâneos), Lisboa: Publicações Alfa, 1990.
- HEYWOOD, Colin, «Society», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 47-77.
- HINTON, Stephen, «Germany, 1918-45», in Robert P. MORGAN (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 83-110.
- HORA, Tiago, «História institucional do Orpheon Portuense», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 25-35.
- HORTON, Julian (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

- , «Introduction: understanding the symphony», in Julian HORTON (ed.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 1-12.
- HOWELL, Martha & PREVENIER, Walter, *From Reliable Sources — An Introduction to Historical Methods*, Ithaca/London: Cornell University Press, 2001.
- HUNT, Lynn, «Introduction: History, Culture, and Text», in Lynn Hunt (ed.), *The New Cultural History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1989, pp. 1-22.
- HYER, Brian & REHDING, Alexander, «Riemann, Hugo», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XXI, London: Macmillan, 2001, pp. 362-366.
- JACKSON, Julian, «Conclusion», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 199-204.
- , «Introduction», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 1-15.
- JACKSON, Julian (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002.
- JAMES, Harold, «Economy», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 48-76.
- , «The Fall and Rise of the European Economy in the Twentieth Century», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 182-209.
- JARMAN, Douglas, «Vienna after the Empire», in Robert P. MORGAN (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 60-82.
- JAY, Martin, «From Modernism to Post-modernism», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 255-278.
- JOHNSON, James H., *Listening in Paris — A Cultural History*, Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 1995.
- JOLL, James, *Europe Since 1870 — An International History*, 4.^a edição, London: Penguin Books, 1990 [1973].

- JORDANOVA, Ludmilla, *History in Practice*, 2.^a edição, London/New York: Bloomsbury, 2006 [2000].
- KERMAN, Joseph, «How We Got into Analysis, and How to Get Out», in Joseph Kerman, *Write All These Down — Essays on Music*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1994, pp. 12-32.
- LAKOFF, George, «The contemporary theory of metaphor», in Andrew ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, 2.^a edição, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979], pp. 202-251.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 1980.
- LATINO, Adriana, «Branco, Pedro de Freitas», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 165-166.
- LEAL, Ernesto Castro, *Partidos e Programas — O campo partidário republicano português (1910-1926)*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- LEAL, Ernesto Castro (coord.), *Manifestos, Estatutos e Programas Republicanos Portugueses (1873-1926) — Antologia*, (Biblioteca res publicana), Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2014.
- LIPPMAN, Edward, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1992.
- LOCKE, Ralph P., «Paris: Centre of Intellectual Ferment», in Alexander RINGER (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 32-83.
- LOPES, Fernando Farelo, «Um regime parlamentarista de partido dominante», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 85-100.
- LÓPEZ, Olimpia García, «Los conciertos en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930): un acercamiento a través de la prensa», in Amparo Graciani García & Mónica Barrientos-Bueno (coord.), *Imagen, escenografía y espectáculo en la exposición iberoamericana*, vol. I, Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2018, pp. 155-181.
- LOSA, Leonor, «Indústria fonográfica», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 633-636.

- , *Machinas fallantes — A música gravada em Portugal no início do século XX*, Lisboa: Tinta-da-China, 2013.
- MACHADO, Carla Capelo, «A actividade musical de Michel'angelo Lambertini», in Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 73-91.
- MAGALHÃES, Paula Gomes, *Belle Époque — A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014.
- , «Teatro do Ginásio — Uma fábrica de gargalhadas», *Sinais de cena*, 9, Junho 2008, pp. 121-128.
- MARIANO, Fátima, *As mulheres e a I República*, Lisboa: Caleidoscópio, 2011.
- MARTINS, Mónica & SANTOS, Lina, «Fão, Joaquim Fernandes», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 458.
- MATOS, José Sarmiento de, «O Tivoli e a Avenida», in Duarte de Lima MAYER & João Monteiro RODRIGUES (coord.), *Cinema Tivoli — Memórias da Avenida*, s. l.: Building Ideas, 2016, pp. 34-37.
- MAYER, Duarte de Lima & RODRIGUES, João Monteiro (coord.), *Cinema Tivoli — Memórias da Avenida*, s. l.: Building Ideas, 2016.
- MCVEIGH, Simon, *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- MEDINA, João, *O Pelicano e a Seara — Integralistas e Seareiros juntos na Revista Homens Livres*, Lisboa: Edições António Ramos, 1978.
- MELO, Daniel, «Associativismo, participação e democracia em Portugal: contributo para uma reflexão alargada», in Ana Paiva Morais et al. (org.), *Pensar a República 1910-2010*, Coimbra: Almedina, 2014, pp. 99-112.
- MICZNIK, Vera, «The Absolute Limitations of Programme Music: The Case of Liszt's *Die Ideale*», *Music & Letters*, 80/2, 1999, pp. 207-240.
- MILLS, Sara, *Discourse*, (The New Critical Idiom), 2.^a edição, London/New York: Routledge, 2004 [1997].
- , *Michel Foucault*, (Routledge Critical Thinkers), London/New York: Routledge, 2003.
- MONGRÉDIEN, Jean, «Paris: the End of the Ancien Régime», in Neal ZASLAW (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989, pp. 61-98.

- MOREIRA, Pedro Russo, *“Cantando espalharei por toda parte”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949)*, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2012.
- MORGAN, Robert P., «The Modern Age», in Robert P. MORGAN (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 1-32.
- , *Twentieth-Century Music — A History of Musical Style in Modern Europe and America*, (The Norton Introduction to Music History), New York/London: W.W. Norton, 1991.
- MORGAN, Robert P. (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993.
- NAVARRO, Bruno J., *Governo de Pimenta de Castro — Um general no labirinto da I República*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2010.
- NERY, Rui Vieira, «De Moreira de Sá a Michael Zilm: um mosaico de grandes regentes», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 147-155.
- , «Políticas culturais», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 1019-1020.
- , «Prefácio — O Orpheon Portuense: a amor pela música de uma elite cosmopolita», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 8-10.
- , «Ribeiro, Mário de Sampaio», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 1121-1123.
- , *Os sons da República*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015.
- , «Vasconcelos, Joaquim de», in Salwa Castelo-Branco (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, p. 1316.
- NERY, Rui Vieira & CASTRO, Paulo Ferreira de, *História da Música*, (Sínteses da Cultura Portuguesa), Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal/Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

- NICKLES, Thomas, «Positivism», in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, Vol. 5, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, pp. 1852-1857.
- NICOLODI, Fiamma, «La musica sotto il fascismo», in Sandro Cappelletto (a cura di), *Il contributo italiano alla storia del pensiero — Musica*, Vol. 6, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, pp. 569-580.
- NISBET, Robert, *History of the Idea of Progress*, New York: Basic Books, 1980.
- OGILVIE, Sheilagh, «The European economy in the eighteenth-century», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 91-130.
- OLIVEIRA, César, «Da Ditadura Militar à implantação do salazarismo», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 397-416.
- ORTONY, Andrew, «Metaphor, language and thought», in Andrew ORTONY (ed.), *Metaphor and Thought*, 2.^a edição, Cambridge: Cambridge University Press, 1993 [1979], pp. 1-16.
- PAES, João, «O grande auditório Tivoli», in Duarte de Lima MAYER & João Monteiro RODRIGUES (coord.), *Cinema Tivoli — Memórias da Avenida*, s. l.: Building Ideas, 2016, pp. 190-242.
- , «Resenha cronológica da carreira de Pedro de Freitas Branco», in AAVV, «Pedro de Freitas Branco — In Memoriam», *Arte Musical*, III série, XXIX/20-21-22, Jun.-Nov. 1963 e Mar. 1964, pp. 389-462.
- PAES, Sidónio, «O mistério da Filarmonia — testemunhos para um “processo-crime” póstumo», *Arte Musical*, IV série, I/5, Out. 1996, pp. 216-247; II/6-7, Jan.-Abr. 1997, pp. 292-325; II/8-9, Jul.-Out. 1997, pp. 408-447; III/10-11, Jan./Mar. e Abr./Jun. 1998, pp. 56-117; III/12, Jul. 1998, pp. 46-100; IV/14, Jan.-Abr. 1999, pp. 45-100.
- PARREIRÃO, Henrique, «A expansão do futebol e as Olimpíadas», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 329-336.
- PASLER, Jann, «Building a public for orchestral music. Les Concerts Colonne», in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 209-240.

- , «Paris: Conflicting Notions of Progress», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 389-416.
- PASSMORE, Kevin «Politics», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 77-115.
- PATRÍCIO, Manuel Ferreira, «A instrução pública: os limites de uma reforma», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 233-252.
- PAUGAM, Serge (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, (coll. «Que Sais-Je?»), Paris: Presses Universitaires de France, 2010.
- PEARSON, Roberta, «Early Cinema», in Geoffrey Nowell-Smith (ed.), *The History of World Cinema*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 13-23.
- PEDERSON, Sanna, «A. B. Marx, Berlin Concert Life, and German National Identity», *19th-Century Music*, 18/2, autumn 1994, pp. 87-197.
- , «Defining the term 'absolute music' historically», *Music & Letters*, 90/2, May 2009, pp. 240-262.
- PEDREIRA, Jorge M., «População e sociedade», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 159-198.
- PEREIRA, José Esteves, «A tensão entre progresso e tradição», in António Reis (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 1, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 619-640.
- PEREIRA, Miriam Halpern, *A Primeira República — Na fronteira do liberalismo e da democracia*, 2.^a edição, Lisboa: Gradiva, 2016.
- PICK, Daniel, *Faces of degeneration — A European disorder, c.1848-c.1918*, (Ideas in Context, 15), Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- PINHEIRO, Magda, *Biografia de Lisboa*, 4.^a edição, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2015 [2011].
- PILBEAM, Pamela, «From Orders to Classes: European Society in the Nineteenth Century», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 94-119.
- PINTO, Ana Catarina, *A Primeira República e os conflitos da modernidade (1919-1926): a esquerda republicana e o bloco radical*, Lisboa: Caleidoscópio, 2011.

- PLANTINGA, Leon, *Romantic Music — A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe*, (The Norton Introduction to Music History), New York/London: W.W. Norton, 1984.
- PRESTON, Paul, «The Great Civil War: European Politics, 1914-1945», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 148-181.
- RAMOS, Rui, *A Segunda Fundação (1890-1926)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. 6, Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- REBELO, Luís Francisco, *História do teatro de revista em Portugal*, Vol. 1, Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- , *História do teatro de revista em Portugal*, Vol. 2, Lisboa: Dom Quixote, 1985.
- , *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, (Biblioteca Breve, 16), Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.
- REHDING, Alexander, *Music and Monumentality — Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2009.
- REIS, António, «Correntes e círculos culturais contemporâneos da I República», in Luís FARINHA (coord.), *Viva a República — 1910-2010*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010, pp. 169-172.
- , «Introdução», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 7-10.
- REIS, António (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990].
- REIS, Carlos, «A produção cultural entre a norma e a ruptura», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 585-654.
- RIBEIRO, Jorge Castro, «Encontro e sintonia com a modernidade europeia: a música orquestral na história do Orpheon Portuense», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 113-127.
- RIBEIRO, Lia, *A Popularização da Cultura Republicana — 1881-1910*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2011.
- RIBEIRO, Maria Manuela Tavares, «A Regeneração e o seu significado», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 121-129.

- RICE, John A., «Vienna under Joseph II and Leopold II», in Neal ZASLAW (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989, pp. 126-165.
- RIGAUD, João-Heitor, «Vida e obra de Moreira de Sá no passado e no presente», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 51-73.
- RINGER, Alexander L., «The Rise of Urban Musical Life between the Revolutions, 1789-1848», in Alexander RINGER (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 1-31.
- RINGER, Alexander (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1990.
- RINK, John, «The profession of music», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 55-86.
- ROBERTS, John, «Revolution from Above and Below: European Politics from the French Revolution to the First World War», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 11-39.
- RODRIGUES, Pedro Caldeira, *Ernesto Rodrigues, um homem do teatro na I República*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2007.
- ROSA, Joaquim Carmelo, «“Contribuir activamente para a educação musical dos portugueses”: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal», in Manuel Pedro Ferreira & Teresa Cascudo (coords.), *Música e História — Estudos em homenagem a Manuel Carlos de Brito*, (Estudos Musicológicos, 18), Lisboa: Edições Colibri / CESEM, 2017, pp. 403-421.
- , «Escola de Música do Conservatório Nacional», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 2010, pp. 415-417.
- , «Michel’angelo Lambertini e a causa da Educação Musical», in Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel’angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 93-101.
- , *Struggling at the Margins: Musical Education in Lisbon (1860-1910)*, Tese de Doutoramento, Royal Holloway, University of London, 2009.

- ROSAS, Fernando, *O Estado Novo (1926-1974)*, in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Vol. 13, Lisboa: Círculo de Leitores, 2008 [1994].
- ROSE, Stephen, «The musical map of Europe c. 1700», in Simon P. Keefe (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 3-25.
- SACHS, Joel, «London: the Professionalization of Music», in Alexander RINGER (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 201-235.
- SAILLARD, Denis, «Le théâtre de boulevard à la Belle Époque en France et en Italie», *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, 93, janvier-mars 2007, pp. 15-26.
- SALTER, Lionel, «Spain: a Nation in Turbulence», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 151-166.
- SAMARA, Maria Alice, «Encontros e desencontros entre a República e o trabalho», in Luís FARINHA (coord.), *Viva a República — 1910-2010*, Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações do Centenário da República, 2010, pp. 157-162.
- SAMSON, Jim, «The great composer», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 259-284.
- , «Music and Society», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 1-49.
- SAMSON, Jim (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991.
- SANTOS, Luís M., «Beethoven sinfónico en la Lisboa republicana (ca. 1910-1920)», in Teresa Cascudo García-Villaraco (ed.), *Un Beethoven ibérico. Dos siglos de transferencia cultural*, Granada: Comares, 2021, pp. 257-269.
- , «O discurso sobre a música sinfónica no periódico musical *Amphion* (1884-1887)», in Paula Gomes-Ribeiro, Paulo Ferreira de Castro & Mário Vieira de Carvalho (eds.), *Música, Comunicação e Discursos*, V. N. Famalicão/Lisboa: Húmus/CESEM, no prelo.
- , «“Essas mãos são, elas próprias, um poema sinfónico”: o discurso sobre a direcção de orquestra em Lisboa nas décadas de 1910 e 1920», in Cristina Fernandes & Miguel Ángel Aguilar Rancel (eds.), *A imprensa como fonte para a história da*

- interpretação musical*, Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-md, 2021, pp. 33-42.
- , «The idea of progress and the reception of Wagner in Portugal (1883-1919)», in Paulo Ferreira de Castro, Gabriela Cruz & David Cranmer (eds.), *Consequences of Wagner. Proceedings of the International Conference* (Lisbon, Portugal, 26-28 November 2009), DVD-ROM, Lisboa: CESEM, 2012, pp. 141-150.
- , *A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919)*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- , «Música e civilização: a ideia de progresso no discurso do periódico musical *Amphion* (1884-1887)», in Elisa Lessa & Maria do Rosário Girão Santos (coord.), *Música Discurso Poder*, V. N. Famalicão: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho/Editora Húmus, 2012, pp. 105-119.
- , «O periódico *A Arte Musical* (1899-1915) e o discurso sobre a música sinfónica em Lisboa no limiar do século XX», em preparação.
- , «Recensão: Ruy Coelho: *O violino d'Orpheu*, Alexander Stewart, Philippe Marques, Ensemble mpmp (CD mpmp, 2015)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 6/1, 2019, pp. 243-250.
- SANTOS, Miguel Dias, *A Contra-Revolução na I República — 1910-1919*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.
- SARAIVA, António José, *A Tertúlia Ocidental. Estudos sobre Antero de Quental, Oliveira Martins, Eça de Queiroz e outros*, 2.^a edição, Lisboa: Gradiva, 1995.
- SARAIVA, António José & LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, 17.^a edição, Porto: Porto Editora, 2000.
- SARDICA, José Miguel, «A memória da Primeira República no século XX português», in José Miguel Sardica, *Portugal Contemporâneo — Estudos de História*, Lisboa: Universidade Católica Editora, 2013, pp. 447-468.
- , *O Século XX Português*, Lisboa: Texto Editores, 2011.
- SASLAW, Janna, «Jadassohn, Salomon», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, London: Macmillan, 2001, pp. 746-747.
- SCHROEDER, David, «Listening, thinking and writing», in Simon P. Keefe (ed.), *The Cambridge History of Eighteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 183-200.

- SCHROEDER, Paul W., «International politics, peace, and war, 1815-1914», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 158-209.
- SCOTT, Derek B., «Music and social class», in Jim SAMSON (ed.), *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, (The Cambridge History of Music), Cambridge: Cambridge University Press, 2001, pp. 544-567.
- SERRA, João Bonifácio, «Do 5 de Outubro ao 28 de Maio: a instabilidade permanente», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 13-84.
- SHEEHAN, James J., «Culture», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 126-157.
- SIEPMANN, Jeremy, «The history of direction and conducting», in Colin Lawson (ed.), *The Cambridge Companion to the Orchestra*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 112-125.
- SILVA, Álvaro Ferreira da, «O processo económico», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 117-157.
- SILVA, João Santana da, *A «Afrontosa Ditadura» — Pimenta de Castro entre apoiantes e detractores*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 2011.
- SILVA, Manuel Deniz, «Are Musicians “Ordinary Workers”? Labor Organization and the Question of “Artistic Value” in the First Years of the Portuguese Musicians’ Class Association: 1909-1913», *Popular Music and Society*, XL/5, 2017, pp. 518-538.
- , «Coelho, Rui», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 2010, pp. 301-305.
- , «Cruz, Ivo», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 2010, pp. 350-352.
- , «Libório, Eduardo», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 2010, pp. 695-696.

- , «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'État nouveau portugais (1926-1945)*, Tese de Doutoramento, Université Paris 8, 2005.
- , «O Orpheon Portuense no contexto das sociabilidades musicais eruditas em Portugal: notas para um roteiro de pesquisa», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 103-111.
- , «Rádio», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 4, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 2010, pp. 1080-1081.
- SILVA, Manuel Deniz, NERY, Rui Vieira & SILVA, Hugo, «Música e cinema», in Salwa CASTELO-BRANCO (dir.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, vol. 3, Lisboa: Círculo de Leitores / Temas & Debates, 2010, pp. 842-843.
- SIMON, Walter Michael, *European Positivism in the Nineteenth Century — An Essay in Intellectual History*, Ithaca/New York: Cornell University Press, 1963.
- SISMAN, Elaine R., *Mozart: The 'Jupiter' Symphony*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- SMALL, Christopher, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1998.
- SOBRINO, Ramón, «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid», *Recerca Musicològica*, XIV-XV, 2004-2005, pp. 155-175.
- SOLIE, Ruth A., «The Living Work: Organicism and Music Analysis», *19th-Century Music*, 4/2, autumn 1980, pp. 147-156.
- SOMFAI, László, «Haydn at the Esterházy Court», in Neal ZASLAW (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989, pp. 268-292.
- SOUSA, Gonçalo de Vasconcelos e, «O Porto ao tempo da fundação do Orpheon Portuense (1881): uma cidade de homens e de instituições», in Henrique Luís Gomes de ARAÚJO (coord.), *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008): Tradição e Inovação*, Porto: Universidade Católica Editora, 2014, pp. 13-23.
- SOUSA, Paulo Silveira e, «A cultura», in Pedro Tavares de Almeida (coord.), *A construção nacional — 1834-1890*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.),

- História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 2, Lisboa: Objectiva, 2013, pp. 201-233.
- SPERBER, Jonathan, *Europe 1850-1914 — Progress, Participation and Apprehension*, London/New York: Routledge, 2013 [2009].
- SPITZER, John (ed.), *American Orchestras in the Nineteenth Century*, Chicago/London: The University of Chicago Press, 2012.
- SPITZER, John & ZASLAW, Neal, *The Birth of the Orchestra — History of an Institution, 1650-1815*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2004.
- STEVENSON, David, «International relations», in Julian JACKSON (ed.), *Europe 1900-1945*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2002, pp. 16-47.
- SWANN, Julian, «Politics and the state in eighteenth-century Europe», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Eighteenth Century — Europe 1688-1815*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 11-51.
- TARUSKIN, Richard, «Review: Speed Bumps», *19th-Century Music*, 29/2, fall 2005, pp. 185-207.
- TAVARES, Elsa, *A Sociedade de Concertos de Lisboa durante e depois da presidência de José Viana da Mota: Continuidade ou ruptura? (1917-1960)*, Tese de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015.
- TEIXEIRA, Nuno Severiano, «Da *belle époque* à era do *jazz band*», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 313-328.
- , «As chaves do período — 1890-1930», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 21-29.
- , «Portugal no Mundo», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 87-115.
- TEIXEIRA, Nuno Severiano (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa PINTO & Nuno Gonçalo MONTEIRO (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014.

- TELO, António José, «A busca frustrada do desenvolvimento», in António REIS (dir.), *Portugal Contemporâneo*, Vol. 2, Lisboa: Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1996 [1990], pp. 123-170.
- , «População e sociedade», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 159-195.
- , *Primeira República I — Do sonho à realidade*, Lisboa: Editorial Presença, 2010.
- , *Primeira República II — Como cai um regime*, Lisboa: Editorial Presença, 2011.
- TENGARRINHA, José, *História da imprensa periódica portuguesa*, 2.^a edição revista e aumentada, Lisboa: Editorial Caminho, 1989 [1965].
- TIRONE, Flávio, «A arquitectura ao serviço da cultura», in Duarte de Lima MAYER & João Monteiro RODRIGUES (coord.), *Cinema Tivoli — Memórias da Avenida*, s. l.: Building Ideas, 2016, pp. 38-47.
- TOMBS, Robert, «Politics», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Nineteenth Century — Europe 1789-1914*, (The Short Oxford History of Europe), Oxford/New York: Oxford University Press, 2000, pp. 10-46.
- TRAUBNER, Richard, *Operetta — A Theatrical History*, Revised edition, New York/London: Routledge, 2003 [1983].
- TREBILCOCK, Clive, «The Industrialization of Modern Europe, 1750-1914», in T. C. W. BLANNING (ed.), *The Oxford Illustrated History of Modern Europe*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1996, pp. 40-68.
- TRINDADE, Maria Helena (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002.
- TRINDADE, Maria Helena & CASCUDO, Teresa (coord.), *José Vianna da Motta: 50 anos depois da sua morte — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 1998.
- TRINDADE, Luís, «A cultura», in Nuno Severiano TEIXEIRA (coord.), *A crise do liberalismo — 1890-1930*, [in António Costa Pinto & Nuno Gonçalo Monteiro (dir.), *História Contemporânea de Portugal: 1808-2010*], Vol. 3, Lisboa: Objectiva, 2014, pp. 197-234.

- TRÜMPI, Fritz, *The Political Orchestra — The Vienna and Berlin Philharmonics during the Third Reich*, (Kenneth Kronenberg, trad.), Chicago/London, The University of Chicago Press, 2016 [2011].
- TUDELA, Ana Paula, «Michel'angelo Lambertini e a criação de um museu instrumental em Lisboa», in Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 113-131.
- , «Da Rua do Alecrim ao Alto dos Moinhos (1921|1994)», in Maria Helena TRINDADE (coord.), *Michel'angelo Lambertini, 1862-1920 — Catálogo da Exposição*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu da Música, 2002, pp. 133-159.
- VAQUINHAS, Irene, «Cabelos à Joãozinho e melindrosas. Uma nova imagem das mulheres nos anos 1920», in Isabel Henriques de Jesus *et al.* (coord.), *Falar de mulheres. Dez anos depois*, V. N. Famalicão: Edições Húmus, 2016, pp. 353-360.
- VAQUINHAS, Irene & CASCÃO, Rui, «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa», in Luís Reis Torgal & João Roque (coord.), *O Liberalismo (1807-1890)*, [in José Mattoso (dir.), *História de Portugal*], Vol. 5, Lisboa: Editorial Estampa, 1993, pp. 441-457.
- VASCONCELOS, Ana Isabel, *O teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa: Museu Nacional do Teatro, 2003.
- VEIT, Patrice, «Introduction [IV. Lieux et construction de l'espace]», in Hans Erich Bödeker, Patrice Veit & Michael Werner (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, pp. 243-251.
- VICTORINO, José Guilherme, «Do futurismo ao tradicionalismo: notas sobre o percurso singular de António Ferro», in Mafalda Ferro (coord.), *António Ferro: 120 anos. Actas*, Alfragide: Texto Editores/Fundação António Quadros, 2015, pp. 125-153.
- VINEN, Richard, *A History in Fragments — Europe in the Twentieth Century*, London: Abacus, 2002 [2000].
- WATERHOUSE, John C. G., «Italy from the First World War to the Second», in Robert P. MORGAN (ed.), *Modern Times — From World War I to the present*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 111-127.
- WATKINS, Holly, *Metaphors of Depth in German Musical Thought — From E. T. A. Hoffmann to Arnold Schoenberg*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

- WEBER, William, «Did People Listen in the 18th Century?», *Early Music*, 25/4, Nov. 1997, pp. 678-691.
- , *The Great Transformation of Musical Taste — Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- , «The History of Musical Canon», in Nicholas Cook & Mark Everist (eds.), *Rethinking Music*, Oxford/New York: Oxford University Press, 1999, pp. 336-355.
- , «London: a City of Unrivalled Riches», in Neal ZASLAW (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989, pp. 293-326.
- , *Music and the Middle Class — The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, 2.^a edição, Farnham: Ashgate, 2004 [1975].
- , «Wagner, Wagnerism, and Musical Idealism», in David C. Large & William Weber (eds.), *Wagnerism in European Culture and Politics*, Ithaca/London: Cornell University Press, 1984, pp. 28-71.
- WEBSTER, James, «The Creation, Haydn's Late Vocal Music, and the Musical Sublime», in Elaine Sisman (ed.), *Haydn and His World*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997, pp. 57-102.
- WEINBERGER, Jerry, «Progress, Idea of», in Maryanne Cline Horowitz (ed.), *New Dictionary of the History of Ideas*, Vol. 5, New York: Charles Scribner's Sons, 2005, pp. 1912-1916.
- WHITTALL, Arnold, «Germany: Cross Currents and Contradictions», in Jim SAMSON (ed.), *The Late Romantic Era — From the mid-19th century to World War I*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1991, pp. 340-361.
- WIESMANN, Sigrid, «Vienna: Bastion of Conservatism», in Alexander RINGER (ed.), *The Early Romantic Era — Between Revolutions: 1789 and 1848*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1990, pp. 84-108.
- WILEY, Roland John, «Tchaikovsky, Pyotr Il'yitch», in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. XXV, London: Macmillan, 2001, pp. 144-183.
- WILLIAMS, Alastair, *Constructing Musicology*, Farnham: Ashgate, 2001.
- ZASLAW, Neal, «Music and Society in the Classical Era», in Neal ZASLAW (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989, pp. 1-14.
- ZASLAW, Neal (ed.), *The Classical Era — From the 1740s to the end of the 18th century*, (Man & Music), London/Basingstoke: Macmillan, 1989.