



NOVA FCSH

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

João Costa, Os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora: uma abordagem por intermédio da imprensa local (1887-1910), 2020

Os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora: uma abordagem por intermédio da imprensa local (1887-1910)

João Pedro Figueiredo Costa

**Dissertação
de Mestrado em Ciências Musicais**

Agosto, 2020

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais – Área de especialização em
Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da
Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro.

À minha família

Agradecimentos

Antes de mais tenho de agradecer a todos os funcionários da Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca Pública de Évora e Arquivo Distrital de Évora que, de forma mais simpática possível, me ajudaram o máximo que conseguiram para que pudesse consultar os periódicos e outros documentos solicitados.

À equipa de gestão de ciência pela sua constante dedicação e paciência para com os investigadores do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM).

A todos os professores e investigadores com os quais tive oportunidade de discutir os trabalhos que desenvolvi no mestrado, tanto em contexto de aulas como em comunicações.

Aos meus amigos, mas em especial aos “lapemicos” por todas as conversas e conselhos que me deram, principalmente, ao longo do último ano. Também estou grato pelo interesse que demonstraram na minha investigação, não só através da assistência às apresentações, mas também por perguntarem constantemente sobre o desenvolvimento deste trabalho. Tenho de agradecer em especial à Mariana e ao Filipe por terem despendido o máximo que conseguiram do seu tempo de férias para ler algumas secções da presente dissertação.

À Professora Paula Gomes Ribeiro que demonstrou um incrível interesse e dedicação nas minhas investigações, pelo constante apoio, e por ter estado presente quando precisei, apesar dos seus inúmeros afazeres que sempre tentou gerir o melhor possível para que eu não fosse prejudicado. Tenho de lhe agradecer ainda a minha integração no CESEM e em especial no Grupo de Teoria Crítica e Comunicação, um excelente local de partilha do conhecimento.

À Carolina pela paciência inesgotável ao longo destes últimos anos, e por me ter animado e apoiado nos momentos bons e menos bons.

À minha família, pai, mãe e irmão, por me ter apoiado tanto financeira como emocionalmente nas principais decisões, e por nunca me ter pressionado nem imposto um percurso profissional. Sempre me deixou navegar livremente, desejando apenas que faça o que me dá prazer.

Por fim, agradeço imenso a todos, pois sem vocês este trabalho não seria possível.

OS PADRÕES DE GOSTO MUSICAL DA SOCIEDADE URBANA DE ÉVORA: UMA ABORDAGEM POR INTERMÉDIO DA IMPRENSA LOCAL (1887-1910)

JOÃO PEDRO FIGUEIREDO COSTA

Resumo

Com a conclusão da ligação ferroviária Barreiro-Évora em 1863, a cidade eborense passou a estar apenas cinco horas da capital portuguesa, o que contribuiu para o aumento das viagens e, conseqüentemente, para a importação das atitudes da sociedade lisboeta. Devido à pretensão em seguir as principais cidades do país, em 1892 foi inaugurado o Teatro Garcia de Resende, signo do “progresso” e considerado, pelos eborenses, como o “primeiro teatro do país, que não fica atrás de Lisboa e Porto” (*D.A.* 1892, 2 junho, 1). Com o avanço para o século XX, foram surgindo associações culturais socialmente heterogêneas que se tornaram a principal fonte musical e músico-teatral “exo-domiciliária” da cidade. Para além do Garcia de Resende e das associações, nos meses veraneios era comum instalarem-se no Rossio de São Brás os teatros-barracas com companhias itinerantes de repertório teatral e músico-teatral. Já nos alvares da República, surgiram duas casas de espetáculos, primeiro com sessões de cinema, depois intercalando pequenas secções de variedades e, por fim, dando preferência aos eventos teatrais e músico-teatrais. Durante este período – 1887-1910 –, observou-se a ascensão à fração dominada de uma parte da classe média que investiu, em conjunto com as classes dominadas, o seu “capital económico” e tempo livre na divulgação pública, tanto de “música de arte” como da “popular”. Este investimento aconteceu através da fundação de associações interclassistas e casas de espetáculos, da gerência do Garcia de Resende e da criação, assistência e interpretação em eventos musicais e músico-teatrais. A esta progressão, a fração dominante centrou-se na sua associação – *Círculo Eborense* – aqui interpretando e convidando artistas renomados para concertos semiprivados. Em espetáculos públicos, apareceu principalmente nos de “música de arte”, como o repertório instrumental legitimado, óperas ou dramas líricos. Tendo como base quarenta e três periódicos locais, pretende-se analisar os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora em eventos “ativos exo-domiciliários”. Com este intuito, a dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro, abordam-se os principais locais de atividade cultural, tanto de âmbito público como semiprivado, e a imprensa periódica local considerando a sua orientação política e classes de leitores-alvo. No capítulo seguinte aprofunda-se a escrita sobre música nos periódicos, salientando os principais veículos, discursos e autorias. Na secção final são aprofundados os organizadores, públicos e intérpretes dos espetáculos musicais e músico-teatrais nas associações, estabelecimentos de ensino particular, teatros, casas de espetáculos e circos.

PALAVRAS-CHAVE: classes e frações de classe, Évora, viragem para o século XX, padrões de gosto musical, imprensa periódica.

ÉVORA'S URBAN SOCIETY MUSICAL TASTE PATTERNS: AN APPROACH THROUGH THE LOCAL PRESS (1887-1910)

JOÃO PEDRO FIGUEIREDO COSTA















Abstract

With the implementation of Barreiro-Évora's train route in 1863, Évora just became five hours away from the Portuguese capital, which contributed to the importation of Lisbon's social behaviours. In order to achieve that a theatre was built and inaugurated in 1892 called Teatro Garcia de Resende, considered by the local community as a sign of “progress” and the “first theatre in the country, which is not behind Lisbon and Oporto” (*D.A.* June 2, 1892, 1). At the turn of the twentieth century, inter-class cultural associations emerged and became the main source of music and musical theatre in the city. In the summer months, it was common that theatrical and musical theatre companies would install their tents in the Rossio de São Brás in order to perform. At the dawn of the Portuguese Republic, two venues were founded first providing only cinema sessions. Eventually, these venues started to intersperse small sections of varieties shows, and finally, the theatre and musical theatre were the main events. Between 1887 and 1910 part of the middle class ascended to the dominated fraction since they invested, with the dominated classes, their free time and "economic capital" in the public dissemination of both “art” and “popular music”. These social groups founded associations and held cultural events where they participated as an audience and/or performers. Besides that, the dominated fraction was an entrepreneur at Teatro Garcia de Resende and in venues. With this ascent, the dominant fraction focused on their association – *Círculo Eborens* – by performing and inviting renowned artists to semi-private concerts. Regarding their participation as an audience in public performances, they mainly attended those of "art music", such as legitimate instrumental repertoire, operas, or lyrical dramas. Thus, this dissertation intends to analyse the Évora's urban society musical taste patterns in semi-private and public events. To that end, forty-three local newspapers were consulted. In the first chapter, the main places of cultural activity are approached, both public and semi-private. In this same chapter's final section, the local press is discussed considering its political orientation and target readers' classes. The following chapter focuses on music journalism, highlighting the main means, discourses, and authorship. The last chapter deepens in the promoters, audiences, and performers of musical and musical theatre shows in associations, private schools, theatres, venues, and circuses.

KEYWORDS: classes and fraction of class, Évora, turn of the twentieth century, musical taste patterns, periodical press.

Índice

Introdução.....	1
1. Évora e a imprensa periódica local.....	16
1.1. A cidade e a sua população.....	16
1.2. Os espaços e associações culturais de maior destaque.....	20
1.2.1. Rossio de São Brás e Largo de Santa Catarina.....	20
1.2.2. Teatro Garcia de Resende.....	21
1.2.3. Casas de espetáculos.....	23
1.2.4. Associações culturais.....	24
1.3. Os periódicos eborenses.....	32
1.3.1. O início e expansão da imprensa eborense.....	32
1.3.2. Orientação política na imprensa periódica: da Pró-Monarquia à Pró-República.....	36
1.3.3. Públicos-alvo.....	46
1.4. Considerações finais.....	49
2. “A missão da imprensa é nobre; ela tem por fim dizer a verdade”: a escrita sobre música e os seus redatores.....	52
2.1. O espaço disponibilizado nos periódicos.....	54
2.2. “Nestes tempos [...] em que os críticos [...] brotam com a espontaneidade dos cogumelos”: a crítica.....	56
2.2.1. “Mas oh! Deceção! Oh! Falso resultado de expectativas risonhas!”: as críticas negativas.....	62
2.2.2. As vozes dos críticos.....	66
2.2.3. “[N]ão somos critico da arte”: o receio em abordar as questões musicais... 83	
2.3. “[É] como que a conversa íntima, insolente, desleixada”: crónicas e outros géneros opinativos.....	85
2.3.1. As crónicas e redatores.....	85
2.3.2. Outros géneros opinativos.....	89
2.4. Outros géneros.....	91
2.4.1. “Ao teatro, pois!”: os géneros de propaganda.....	91
2.4.2. Os géneros informativos.....	95
2.4.3. Os anúncios.....	97
2.5. Considerações finais.....	100
3. Do “snobismo” à “omnivoridade”: os padrões de gosto da sociedade eborense.....	103

3.1. O gosto “snobe”: repertório, intérpretes, autores e públicos	112
3.1.1. O Círculo Eborense como reflexo do gosto musical dos seus membros....	113
3.1.2. O gosto “snobe” nos estabelecimentos de ensino particular	124
3.1.3. A fração dominante e a atividade musical pública	127
3.1.4. A fração dominante e os espetáculos músico-teatrais públicos no Teatro Garcia de Resende	138
3.1.5. A fração dominante nos “outros” espaços culturais: teatros-barraca, casas de espetáculos e circos	150
3.2. A “omnivoridade”: do âmbito semiprivado ao público.....	155
3.2.1. A heterogeneidade de classe e a “omnivoridade”: as associações interclassistas	155
3.2.2. Os saraus no Colégio Nossa Senhora da Conceição.....	166
3.2.3. “Outros” públicos dos espetáculos	167
3.2.4. A organização e interpretação pública pelas fração e classes dominadas ..	176
3.3. Considerações finais	183
Conclusão	187
Lista de gráficos.....	191
Bibliografia.....	192
Anexo 1: Listagem dos periódicos consultados 	209
Anexo 2: Mapeamento das associações e espaços culturais 	215
Anexo 3: Associados da Sociedade União Eborense 	217
Anexo 4: Associados da Sociedade Harmonia Eborense 	222
Anexo 5: Associados da Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal 	238
Anexo 6: Associados da Sociedade Familiar Camilo Castelo Branco 	249
Anexo 7: Associados da Sociedade de Recreio Almeida Garrett 	251
Anexo 8: Associados da Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense  ..	257
Anexo 9: Associados da Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar 	259
Anexo 10: Orientação dos periódicos: noticiosos, políticos ou político-noticiosos 	263
Anexo 11: Presidentes da Câmara Municipal de Évora e partido político 	264
Anexo 12: Periódicos com tendência progressista 	265
Anexo 13: Periódicos com tendência regeneradora ou regeneradora-liberal 	266
Anexo 14: Periódicos com tendência socialista/republicana 	267

Anexo 15: Contabilização das críticas por ano ⚡	269
Anexo 16: Críticas por periódicos ⚡	278
Anexo 17: Críticos musicais ⚡	279
Anexo 18: Contabilização das crónicas por ano ⚡	280
Anexo 19: Crónicas por periódico ⚡	288
Anexo 20: Crónicas por autor ⚡	289
Anexo 21: Contabilização dos textos de propaganda por ano ⚡	291
Anexo 22: Textos de propaganda por periódico ⚡	299
Anexo 23: Contabilização dos géneros informativos por ano ⚡	300
Anexo 24: Géneros informativos por periódico ⚡	309
Anexo 25: Contabilização dos anúncios por ano ⚡	311
Anexo 26: Anúncios por periódico ⚡	318
Anexo 27: Repertório no Círculo Eborense ⚡	319
Anexo 28: Repertório nos estabelecimentos de ensino particular ⚡	329
Anexo 29: Os saraus-benefício a instituições de caridade locais ⚡	337
Anexo 30: Os saraus-benefício ao Asilo-Escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa ⚡	344
Anexo 31: Os saraus-benefício a associações escolares de Lisboa ⚡	347
Anexo 32: Os concertos sem fins caritativos assistidos pela fração dominante no Teatro Garcia de Resende ⚡	349
Anexo 33: Principais eventos casas de espetáculos das empresas Rodrigues & Piteira, Rodrigues & C. ^a , Fernandes & Laranjeira ⚡	360
Anexo 34: Principais eventos casas de espetáculos da empresa Barradas & C. ^a ⚡	362
Anexo 35: Contabilização de membros integrados nas diversas associações ⚡	364
Anexo 36: Repertório nas ou pelas associações interclassistas	365
Anexo 36.1: Repertório na Sociedade União Eborense ⚡	365
Anexo 36.2: Repertório na Sociedade Almeida Garrett	370
Anexo 36.3: Repertório na Sociedade Joaquim António de Aguiar ⚡	371
Anexo 36.4: Repertório na Sociedade Mendes Leal ⚡	373
Anexo 36.5: Repertório na Sociedade Mocidade Eborense ⚡	385
Anexo 36.6: Repertório na Sociedade Camilo Castelo Branco ⚡	387
Anexo 36.7: Repertório pela ou na Sociedade Harmonia Eborense ⚡	388
Anexo 37: Repertório no Teatro Garcia de Resende ⚡	394

Anexo 38: Repertório no Teatro Eborense 432

Lista de abreviaturas

ADEVR – Arquivo Distrital de Évora

A.I. – Alentejo Ilustrado

A.M. – Arauto da Moda

benf. – benefício

B.N.P. – Biblioteca Nacional de Portugal

C.A. – Correio do Alentejo

C.E. – Círculo Eborense

C.E. – Correio de Évora

D.A. – Diário do Alentejo

D.É. – Diário de Évora

Dist.É. – Distrito de Évora

D.I. – Diário Ilustrado

D.T. – Diário Transtagano

É.A. – Évora Académica

E.C.E – Empregados do Comércio Eborense

É.-T. – Évora-Terrasse

F.É. – Folha de Évora

F.S. – Folha do Sul

G.A.D.E. – Grupo de Amadores Dramáticos Eborenses

G.C.F. – Gazeta dos Caminhos de Ferro

G.D.S.H.E. – Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborense

G.P. – Giraldo sem Pavor

G.D.S.H.E. – Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborense

G.R. – O Garcia de Resende

I.A. – O Imparcial de Arraiolos

I.M. – Instituto Musical

J.A. – Jornal do Alentejo

M.E. – Mendes Leal

M.É. – O Manuelinho de Évora

M.L. – A Má Língua

N.É. – Notícias de Évora

P.A. – Progresso do Alentejo

P.É. – Progresso de Évora

Pv.É. – Povo de Évora

R.E. – Revista Eborensis

R.F.E. – Recreio Familiar Eborensis

R.T.P. – Rádio e Televisão de Portugal

S.É. – Semana de Évora

S.O.I.R.J.A.A. – Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar

T. – Total

T.F. – Teatro de feira

T.F.É. – Teatro Filhos de Évora

U.E. – União Eborensis


V.C. – A Voz do Caixeiro

V.M. – Viana da Mota

V.P. – A Voz Pública

zz. - zarzuela

Advertência

Com o objetivo de facilitar a leitura e de fornecer ao leitor um maior enquadramento sobre o objeto em estudo, ao longo da dissertação foram colocadas hiperligações para os anexos correspondentes – [palavras sublinhadas](#). Já nos anexos, em cada título encontra-se o símbolo  que, clicando, permite regressar para a respetiva página do corpo de texto.

Introdução

No período abordado nesta dissertação – 1887 a 1910 –, em Portugal vigorava a Monarquia Constitucional onde o Governo era nomeado pelo rei, no entanto teria de fazer aprovar os impostos e as leis no parlamento, sendo este “eleito pelos cidadãos legalmente capacitados para votar” (Ramos 2001, 27). Tal como em outros países europeus, o sistema político português de final do século estava dividido em dois principais partidos “liberais”, o Progressista situado mais à esquerda e, à direita, o Regenerador (*Ibid.*). Para Ramos (2001, 29-30), os portugueses contactaram com a maior parte das novidades tecnológicas e artísticas ao mesmo tempo que os habitantes das consideradas “potências europeias” como a França.¹ Não obstante, havia diversos fatores que afastavam o país destas “potências”, como a elevada taxa de óbitos, a emigração e a diminuta percentagem de alfabetização. Mesmo assim, na segunda metade de oitocentos a população portuguesa duplicou e, na procura de melhores condições de vida, foi-se deslocando para os centros urbanos (*Ibid.*, 36).

Em 1890, na sequência do Ultimato inglês, o sentimento nacionalista intensificou-se despoletando a necessidade de “organizar os Portugueses à volta da comunhão com a Pátria e as coisas portuguesas” (*Ibid.*, 40-41). Este movimento nacionalista, como salienta Cascudo (2000, 181), influenciou as correntes musicais que foram coagidas

a pensar de que maneira e em que grau a produção musical local poderia contribuir para o fortalecimento [...] [e ainda] revelou uma necessidade premente de colocar a música no âmbito da cultura nacional, de maneira a investi-la com uma funcionalidade social nunca antes vista que [...] dava aos músicos um papel relevante no processo de construção da identidade coletiva (*Ibid.*).

No entanto, esta procura pela “identidade nacional” já vinha, pelo menos, das duas décadas anteriores, quando “[s]urgiu a necessidade de investigar a etnogenealogia do [...] povo, a partir dos traços psicológicos e espirituais da cultura popular” (Artiaga 2017, 387). Para Teófilo Braga, “o material coletado deveria servir de apoio ao compositor na [...] recriação da música portuguesa” e do produto final criaria “uma linguagem musical inovadora” (*Ibid.*, 384). Assim, a corrente nacionalista “desencadeou uma série de

¹ Cascudo (2000, 181) revela que “a classe intelectual portuguesa [...] não esteve isolada do acontecido noutros países ocidentais. Tanto nos seus temas preferidos como nas suas preocupações podemos identificar numerosos pontos de contacto com o que críticos e compositores de diversos países expuseram nos seus escritos na mesma época.”

manifestações musicais” (*Idem* 2010, 4 abril, 44) com incorporação, nas composições, de elementos considerados “autóctones” (*Idem* 2017, 385).

Para além da questão nacionalista, neste período o eixo musical deslocou-se do universo italiano para o franco-germânico (Castro 1991, 157), visto que “everything which meant progress came from Paris, and the music came within. The French influence of these times was so dominant that the names of the works on the concert programmes were written in French” (Artiaga 2007, 169). Para o caso específico da ópera no Teatro de São Carlos, no final do século XIX a estrutura do repertório apresentou um “domínio absoluto dos compositores italianos” (Carvalho 1993, 133). Contudo, analisando o gráfico elaborado por Carvalho (1993, 134) verifica-se que após a temporada 1901/1902 a ópera italiana sofreu uma drástica diminuição no número de representações² e em tendência inversa, a de origem francesa iniciou uma fase ascendente até 1906/1907.³ De igual forma, também Cymbron (2012, 329) salienta que nos teatros de ópera o “repertório romântico italiano é posto em causa face ao gosto francês”.

Passando para o repertório instrumental, Pinto (2010, 120) na senda de Castro (1991) afirma que nos fins de oitocentos notou-se um “menor apreço pela exibição virtuosística e a introdução do repertório germânico e francês conduziram ao abandono da forma variação [...] e ao ressurgimento dos géneros clássicos do concerto e sonata.”⁴ Para além deste retorno, a música passou a estar associada a uma ideia de missão civilizacional, principalmente a “música absoluta”,⁵ onde a educação musical foi considerada “indispensável na construção da sociedade” (Santos 2010, 119).⁶ Como consequência, na reforma do Conservatório de Lisboa – 1901 – foi incentivada a educação das classes média e popular, e a “promoção da música nacional” (Rosa 2017, 407).

Quanto à sociedade portuguesa, mais especificamente a lisboeta, durante este período o “*high-life*”⁷ procurou imitar o congénere parisiense:⁸

² Na segunda metade da temporada de 1906/1907 houve um aumento, mas voltou a descer até 1910.

³ Na temporada 1906/1907 a ópera francesa superou quantitativamente a italiana, contudo desceu nas duas temporadas seguintes. Na de 1909/1910 voltou a aumentar vertiginosamente, superando, novamente, a ópera italiana.

⁴ Cymbron (2012, 330) ressalta a mudança na cultura musical portuguesa durante a década de 1890, onde o “novo tipo de música [...] é moldado pela noção de ‘idealismo musical’.”

⁵ “[I]ndependente de referências externas para atingir a dignidade estética” (Santos 2010, 118).

⁶ No entanto, importa ter em consideração que os autores destas opiniões foram Júlio Neuparth e Ernesto Vieira, dois músicos intelectuais e Pró-República, tal como o autor menciona.

⁷ Termo da época e que foi utilizado por Magalhães (2014) para se referir ao grupo que englobava a aristocracia e a alta burguesia. Nesta dissertação, como se explicará mais à frente, preferiu-se utilizar a denominação fração dominante, de Bourdieu (2010).

⁸ Para Braga (2013, 12-13) as exposições internacionais/mundiais tiveram um contributo fundamental nesta pretensão. De salientar que estas iniciaram em 1851, na cidade de Londres, sendo Portugal um dos

vestia à francesa, comia à francesa e delirava pelas atrizes francesas. [...] Paris era uma sedução e os lisboetas deixaram-se seduzir sem peso, conta ou medida, da mesma forma que também se deslumbravam por outras capitais como Londres, Viena ou Berlim. [...] Noventa e cinco por cento das pessoas que nunca tinham ido a Paris reputavam como o maior acontecimento da sua vida a concretização de uma visita à capital do mundo civilizado (Magalhães 2014, 23; 29).

O seu tempo de ócio repartia-se em passeios ao ar livre na Avenida da Liberdade ou no Campo Grande; eventos nos teatros de São Carlos, D. Maria II e de D. Amélia; tomar o chá das cinco no Chiado; e pequenas reuniões nos salões ou jardins domésticos (*Ibid.*, 129; 179; 314). Por contrapartida, as classes populares “trabalhavam de sol a sol, elas como criadas ou costureiras, eles nas fábricas ou onde quer que os aceitassem” (*Ibid.*, 181). Como aconteceu coma sociedade francesa, o consumo cultural difundiu-se por todas as camadas socioeconómicas (Braga 2013, 12-13), porém devido ao extenso horário de trabalho e escasso “capital económico”,⁹ as camadas populares e média-baixa preferiam frequentar tabernas, fazer piqueniques nas zonas limítrofes da cidade e conviver em feiras e romarias (Magalhães 2014, 184). Estas classes assistiam aos espetáculos nas associações culturais – onde também participavam – e nos teatros-barraca em Belém, Alcântara, Santos ou no Parque Eduardo VII (*Ibid.*, 314). Já a camada intermédia frequentava os teatros do Ginásio, Avenida, Rua dos Condes, Príncipe Real e Trindade (*Ibid.*). Braga (2013, 15) salienta ainda que esta classe, em oitocentos, devido à sua pretensão desejava “frequentar espetáculos, ter direito de ir aos salões e aos cafés e de poder adquirir determinados bens” exclusivos da alta burguesia.¹⁰

No período que engloba esta dissertação, notou-se um grande incentivo cultural, quer na edificação espaços culturais públicos (Braga 2013, 26), quer no associativismo cultural, primeiro exclusivo para a burguesia, imediatamente após a revolução vintista¹¹

participantes (Mendes 1998, 253). Em 1855 foi a vez de Paris – onde Portugal também participou (Rodrigues 2013, 14) –, Londres em 1862 e três anos depois, foi a vez do Porto se tornar o anfitrião. Devido a este evento houve grande tráfego turístico com a participação de vários países como Brasil, França, Inglaterra, Japão, Estados Unidos da América, Rússia e Países Baixos (*Ibid.*, 16).

⁹ “[I]s immediately and directly convertible into money and maybe institutionalized in the form of property rights” (Bourdieu 1986, 243). Esta forma de capital, em conjunto com o “cultural” e o “social” constituem, segundo Bourdieu (2010, 196), o “volume global de capital”.

¹⁰ De ressaltar que divisão tripartida fornecida por Magalhães (2014) tem de ser observada com cautela, pois a “*high life*” poderia frequentar outros espaços culturais associados, pela autora, a outras camadas e vice-versa, ou seja, a classe média também poderia assistir a espetáculos/edifícios legitimados como forma de elevar o seu “capital social”. Inclusive Lobato (1911, 157) salientou que no Teatro de São Carlos existiam espectadores nas galerias com “calças coçadas e baratas”.

¹¹ Revolução de 1820 contra os governadores do Reino em Lisboa e o Absolutismo, a favor da Monarquia Constitucional (Vargues 1998, 46-53).

(Esteireiro 2016, 90) e mais tarde, abrangendo os restantes grupos socioeconómicos até ao popular (Braga 2013, 47). Na abordagem de Braga (2013, 46) a uma cidade considerada periférica, a autora constata que as associações foram fundamentais para a divulgação cultural conimbricense, visto que foi através destas que surgiu a maioria dos eventos culturais na cidade. Para além destes locais, importa destacar a chegada, no final do século, do animatógrafo e cinematógrafo de Edison que apareceu ao público no Coliseu em 1896 (Magalhães 2014, 333). Nos anos seguintes o visionamento de fitas conheceu grande expansão, todavia a primeira sala lisboeta concebida para este fim foi inaugurada em 1904 (*Ibid.*, 337).

Em relação à imprensa periódica, segundo Tengarrinha (2006, 14), durante a vigência da Monarquia Constitucional estabeleceu-se uma nova fase da imprensa periódica com a “afirmação da esfera pública política”,¹² onde se tornou possível exprimir livremente as ideias (*Ibid.*). Assim, os jornais tornaram-se meios de difusão dos “conflitos, que dantes permaneciam no segredo dos palácios,” e os elementos desta esfera pública passaram a afirmar-se “na diversidade dos seus interesses e opiniões” (*Ibid.*, 15). Para o mesmo autor, o último quarto do século XIX foi o período de maior liberdade na Monarquia Constitucional, contudo os últimos anos foram dominados por medidas repressivas, entre as quais: perseguições a jornais de tendência republicana, ou aos que apoiassem “atos subversivos”; assaltos a jornais da oposição por agentes das autoridades ou por “arruaceiros a soldo”; e prisões a redatores, tipógrafos e distribuidores (*Ibid.*, 49).¹³ Devido a estas tensões, surgiu um “novo estádio na relação entre Opinião Pública-Imprensa-Organização Política”, onde os periódicos passaram a desempenhar de forma mais consciente as funções de veículos e de organizadores da opinião (*Ibid.*, 171).¹⁴

Estado da Arte

No final da primeira metade de novecentos iniciou-se uma mudança de foco das ciências sociais que originou novas correntes no interior de cada campo, destacando-se Adorno na defesa de uma abordagem da música através do seu contexto sociocultural

¹² Baseando-se em Habermas (1991).

¹³ O autor salienta ainda as medidas de teor preventivo: cauções e habilitações cada vez mais pesadas e rigorosas sobre os editores; impostos mais elevados e rigoroso pagamento da décima; e o encarecimento do papel e dos portes (Tengarrinha 2006, 49).

¹⁴ Nesta secção não se pretendeu fazer uma síntese que englobasse todos os acontecimentos deste período, mas apenas ressaltar alguns temas, com base em obras científicas, aqui considerados importantes e que são abordados no decorrer da dissertação. Para um maior conhecimento aconselha-se a consulta das obras mencionadas.

(Steinberg 2004, 2).¹⁵ O estudo dos padrões de gosto musical da sociedade insere-se nestas novas correntes e vem sendo aprofundado por investigadores de diversas áreas do conhecimento, principalmente desde as obras de Adorno (1941), Schuessler (1948) e Farnsworth (1950). Nas décadas seguintes foram publicados diversos estudos relativos aos padrões de gosto da sociedade contemporânea, dos quais se destacam Bourdieu (2010) e Peterson (1992). Relativamente a Bourdieu (2010), na sua obra *A Distinção* - editada pela primeira vez em 1979 – são analisadas todas as camadas da sociedade através de inquéritos e chegando à conclusão que, de modo geral, existem três tipos de gosto principais consoante a posição social, sendo estes: “gosto legítimo” da classe dominante (*Ibid.*, 463-467), “gosto médio” da camada média (*Ibid.*, 475-477; 483) e o “gosto popular”, presente nos grupos com menores recursos financeiros (*Ibid.*, 483). Porém, o mesmo alerta que na prática estes gostos não estão completamente separados, pois existem géneros músico-teatrais, como a opereta, que são apreciados independentemente do grupo a que pertençam. Para além do referido, existem diversos fatores que podem modificar o gosto de cada pessoa/grupo, como por exemplo os seus *habitus*. De salientar que cada camada tem uma atitude característica, pois se de um lado está a “despretensão” e o “desinteresse” da classe dominante, no outro extremo estão as classes populares com “uma ‘estética’ pragmática e funcionalista, que rejeita a gratuitidade e futilidade [...] de qualquer espécie de arte pela arte, [estando] também na base de todas as escolhas da vida quotidiana e de uma arte de viver” (*Ibid.*, 555). Entre estas duas encontra-se a “pretensão” da classe média que a torna “vítima da alodoxia cultural” e que a leva a gostar de obras “médias” ou “desclassificadas” da cultura legítima (*Ibid.*, 475-477; 483). Por fim, de mencionar ainda a sua divisão da classe dominante em duas frações principais consoante o peso dos capitais “cultural”, “social” e “económico” no “volume global de capital”. Os indivíduos onde o capital “cultural” suplanta o “económico” inserem-se na fração dominada, já na fração dominante ocorre o inverso, ou seja, o capital “económico” suplanta o “cultural” (*Ibid.*, 196). Peterson (1992) afirma que a teoria da elite-para-massa não se aplica na sociedade contemporânea e, para comprovar, utiliza três categorias – “highbrow”, “middlebrow” e “lowbrow” – para estudar os padrões de gosto. Neste estudo, concluiu que o gosto da classe dominante sofreu uma ampliação, englobando tanto obras da “highbrow” como dos outros grupos menos considerados – ao que o autor apelida de

¹⁵ De mencionar existem estudos relativos ao gosto cultural ainda anteriores à Segunda Guerra Mundial, como os de Ortega y Gasset (1925; 1929).

“omnivorousness”. Define como “snob” o gosto dos membros da classe dominante que se restringe à música legitimada, e para as classes com menos poder económico que apreciam obras de apenas uma das restantes categorias, surge o termo “univorousness”.¹⁶

Em simultâneo à problematização dos padrões de gosto da sociedade contemporânea, começaram a surgir outras obras que se dedicaram a épocas passadas, principalmente centradas no final do século XVIII ao início do XX, entre as quais se salientam DiMaggio e Useem (1978), DiMaggio (1982), Weber (1985; 2015) e Gelbart (2007). DiMaggio e Useem (1978) abordam o consumo da arte de “alta cultura” na contemporaneidade incidindo essencialmente nas classes dominante e média-alta dos Estados Unidos da América. DiMaggio (1982) tratando a “high culture” de Boston em oitocentos, estuda as tentativas da classe dominante em transportar a cultura legitimada para o público através da fundação de instituições, onde a classe média, devido desejo de se distinguir, tornou-se assídua frequentadora. Weber (1985) destaca-se pela abordagem ao “idealismo musical”, referindo que os defensores reprovavam todas as obras destinadas à comercialização – o que Gelbart (2007) apelidou de “fashionable music”. Este movimento surgiu no início do século XIX e foi adquirindo poder até os seus membros se fragmentarem em dois grupos, de um lado a corrente wagneriana – seguidores de Wagner – e do outro a Brahmsiana – seguidores de Brahms. O mesmo autor (2015) estuda os grupos socioeconómicos oitocentistas, referindo a ascensão de uma nova fração, a “composite elite”, que se tornou subscritora dos teatros líricos e das séries de concerto de música legitimada. O autor aborda ainda as tensões sociais entre a ópera e a música instrumental – “high culture” –, salientando os seus públicos e críticas. Na segunda parte dedica-se à “popular music” e à sua comercialização através dos *cafés-concerts* em França, *variété* na Europa central e os *music halls* no Reino Unido. Em Gelbart (2007), o âmbito vai da segunda metade do século XVIII ao final do XIX, é referido o surgimento da “fashionable music”, isto é, de peças virtuosísticas ou adaptações para amadores. No entanto, autor centra-se no surgimento do termo “popular music”, para contrastar com a “art music” e a “folk” ou “national music”, pois ao contrário das últimas, a “popular” estava ligada à comercialização, sendo tida como “corrupt, ‘low’ [...] Dependent only on ‘craft’” (*Ibid.*, 257).¹⁷

¹⁶ A noções de Peterson (1992) e de Gelbart (2007) são aprofundadas na secção inicial do terceiro capítulo.

¹⁷ O quadro teórico dos padrões de gosto é problematizado com maior detalhe na introdução do terceiro capítulo.

Passando para o contexto português, desde a última década do século passado que a prática e os consumos musicais, e as relações sociais da sociedade oitocentista têm vindo a ser estudadas com maior intensidade. Incidindo em várias localidades destacam-se Cymbron (2012) onde são abordadas as práticas e consumos em vários locais do país, tanto de âmbito público como privado; Artiaga (2007) focando-se em Lisboa e Porto, trata as tensões sociais que influenciaram o campo musical, o repertório operático e a música instrumental executada por algumas associações de ambas as cidades; Albuquerque (2014) estuda a edição musical em Portugal; e Sousa (2017) incide em diversos parâmetros relacionados com as bandas civis, como a sua constituição e repertório desde o século XIX à atualidade.¹⁸ Centrando na sociedade lisboeta, Carvalho (1993) aborda diversos aspetos relacionados com o Teatro de São Carlos, sendo particularmente relevantes os segundo e terceiro capítulos sobre os comportamentos e as práticas de “exibição do eu” utilizadas pela classe dominante. Na senda de Carvalho (1993), Rocha (2010) dedica-se em exclusivo ao fim do século XIX, abordando – de entre outras temáticas – também os comportamentos, as práticas e o gosto dos espectadores do São Carlos, tendo como principal fonte as caricaturas de Rafael Bordalo Pinheiro. Silva (2016), centrando-se nos espetáculos músico-teatrais lisboetas entre 1867 e 1910, aprofunda as ligações entre as mudanças político-sociais que viriam a desembocar na implantação da República e o “entretenimento popular”. Nas duas investigações de Magalhães (2014, 2016) são abrangidas as várias camadas socioeconómicas, onde na primeira é tratada a sociabilidade na Lisboa dos finais do século XIX e inícios do seguinte, sendo referidas não só as práticas culturais – incluído espetáculos preferenciais – , como os meios de transporte e os trajes de toda a sociedade. A segunda investigação centra-se nos teatros de feira em Lisboa, descrevendo os públicos e os seus comportamentos, os diversos tipos de espetáculos, e a ainda as companhias e os géneros interpretados – companhias que também passaram por Évora com os mesmos géneros. Pinto (2010) analisa o repertório virtuosístico para instrumentos de sopro na cidade de Lisboa. Santos (2010) problematiza os discursos de Júlio Neuparth e Ernesto Vieira, dois intelectuais musicais. Relativamente às práticas musicais ou sociabilidades fora de Lisboa, encontram-se os trabalhos de Braga (2013) que se centra nos espetáculos músico-teatrais realizados na cidade de Coimbra, abordando o repertório, locais e públicos; Marques (1997) e Bernardo (1992; 2001; 2013) estudam as relações sociais da

¹⁸ A agrupação do repertório é abordada com maior detalhe da parte final da introdução do terceiro capítulo, sendo mencionadas as investigações de Pinto (2010), Albuquerque (2014) e Sousa (2017).

“elite”¹⁹ respetivamente em Beja e Évora; e Arriscado (2005) aborda os associados da Assembleia Vienense que incluía desde a “elite” aos funcionários públicos da pequena burguesia.

Passando das sociabilidades e gostos musicais para a análise à imprensa portuguesa, tipografias e ideologias políticas, destacam-se as obras de Barreto (1981-1982), Ramos (2001), Tengarrinha (1989) e Sousa (2008). Barreto (1981-1982), estuda o percurso das tipografias portuguesas, incluindo o aumento das empresas e o melhoramento da maquinaria no período compreendido entre 1834-1906. Centrando-se na classe tipográfica, salienta o descontentamento geral que originou as uniões sindicalistas constituídas com o objetivo de lutar pelas melhorias de condições de trabalho, diminuição do horário de trabalho, direito ao descanso semanal e aumento salarial. Ramos (2001) trata a história de Portugal entre o Ultimato inglês de 1890 ao golpe de estado de 1926. Das várias temáticas, foram fundamentais para esta dissertação a sua análise aos meios de comunicação, e a abordagem aos partidos do poder e da oposição, mencionado as tensões políticas, dissidências e a ascensão do Partido Republicano Português.²⁰ Estudando especificamente a imprensa, salientam-se Tengarrinha (1989) e Sousa (2008). Do primeiro, foi fundamental o terceiro capítulo relativo à “fase industrial” da imprensa portuguesa iniciada com o surgimento do *Diário de Notícias* lisboeta, ou seja, a imprensa transformada em indústria, contrapondo com a fase anterior onde os jornais serviam apenas para propaganda partidária – em alguns periódicos o teor propagandístico a determinados partidos manteve-se. Aqui aborda ainda a expansão jornalística pelo território nacional e o surgimento de periódicos ligados a movimentos republicanos e operários. De modo semelhante, em Sousa (2008) destacam-se as secções sobre a industrialização e a imprensa no final da Monarquia. Para problematizar a imprensa eborense, na presente dissertação foram ainda utilizados os

¹⁹ Termo empregue pelas autoras. Nesta dissertação denominar-se-á fração dominante – termo de Bourdieu (2010) –, visto que se considera uma denominação mais científica e problematizada, sendo os seus membros assim apelidados devido à grande percentagem de “capital económico” no “volume global de capital”. Já elite é um termo da época sem uma definição sociológica tão delimitada.

²⁰ Rui Ramos é o autor deste livro dirigido por José Mattoso, no entanto importa salientar que não foi a esta obra que Fernando Rosas afirmou que o discurso “historiográfico [de Ramos] parece o discurso de propaganda de legitimação do Estado Novo” e que “[é] uma síntese generalista, com alguns pontos que são lugares-comuns da versão conservadora da História. O que tem de novo é, de facto, a comparação com a República, que ele diaboliza muito” (Almeida 2010). O livro criticado por diversos historiadores é a *História de Portugal*, editado em 2009 e coordenado por Rui Ramos, Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Gonçalo Monteiro. O livro utilizado nesta dissertação foi editado em 2001, contudo o original é de 1994, ou seja, é uma segunda edição e, pelo que foi possível apurar, não originou polémica entre os seus pares.

estudos de Habermas (1991) e de Kluge e Negt (1993), principalmente os conceitos de “esfera pública burguesa” e “proletária”. Habermas (1991) aborda o surgimento, transformação e desintegração da “esfera pública burguesa”, ou seja, uma esfera constituída por pessoas privadas que se juntavam enquanto um público essencialmente burguês. Contudo, não existia apenas uma esfera pública, mas sim várias entre estas a “proletária”, constituída por proletários que discutiam publicamente questões que iam contra com os interesses da burguesia (Kluge e Negt 1993).

Ainda em relação à imprensa, mas centrando no jornalismo sobre arte, salienta-se Stern (2002), onde o autor problematiza os discursos na crítica de arte com base no conhecimento do crítico. Aqui são distinguidos dois tipos de vozes: o “profissional” e o “amateur”, que se subdivide em “connoisseur” e “épicier”.²¹ Incidindo especificamente no jornalismo musical refiram-se Helgert (2014), Castro (2019a) e Calado (2010). O primeiro aborda, de forma geral, a crítica e sua autoria nos Estados Unidos da América desde a Guerra Civil à atualidade. Passando para o contexto português, Castro (2019a), no seu artigo sobre a crítica musical em Portugal, oferece e problematiza um conjunto de temas para serem utilizados numa abordagem musicológica “*crítica à crítica musical*”: a intertextualidade, a relação “entre o autor da crítica, o seu objeto, o seu propósito, o seu *medium*, o seu leitor, e porventura o seu efeito” (*Ibid.*, 13). O mesmo ressalta ainda a questão da imparcialidade e transparência, ou melhor, da ausência destas, pois cada crítico pode ter a sua própria “realidade” que, como é constatado nesta dissertação, se alterava por diversos fatores como o *habitus*²² do autor, do proprietário do periódico e até mesmo do público-alvo. Por fim, apresenta um esboço das principais etapas da crítica musical desde a segunda metade de setecentos ao final de novecentos. Na sua dissertação de mestrado, Mariana Calado (2010) foca principalmente nas críticas e crônicas musicais de Francine Benoît produzidas para periódicos portugueses entre as segunda e quinta décadas do século XX. Antes de partir para o objetivo da dissertação, a autora problematiza a noção de crítica musical, ressaltando algumas questões também mencionadas por Castro (2019a), como a autoria e o público-alvo. Calado (2010) discute ainda a crônica musical, destacando as diferenças entre a crítica e a importância de relacionar ambos os tipos de jornalismo, visto que é na primeira – crônica – onde “o autor dá uma visão mais pessoal de um tema de interesse geral ou da atualidade” (*Ibid.*, 64).

²¹ Este artigo será discutido com maior pormenorização no segundo capítulo.

²² “[S]istemas de disposições característicos das diferentes classes e frações de classe” (Bourdieu 2010, 50).

Relativamente ao contexto eborense destacam-se três obras da autoria de Bernardo (1992; 2001; 2013) dedicadas às sociabilidades da “elite” do final da Monarquia. No seu primeiro livro (2001) a autora começa por enunciar os principais lugares para a sociabilidade eborense e, na última parte aborda o Círculo Eborense, tratando tanto da sua história como dos seus membros – habilitações literárias, profissões e enumeração dos associados.²³ No seu livro seguinte (2013) analisa a “elite” do concelho de Évora, tratando a sua constituição e a ação pública.²⁴ Para terminar, de salientar dois projetos, um financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 2016 e outro pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia no triénio 2019-2022. O primeiro, teve como objetivo principal proceder ao tratamento e divulgação do arquivo do Círculo Eborense, sendo intitulado: *A sociabilidade alentejana nos documentos. Resgate e tratamento do arquivo do Círculo Eborense (1836-1976)*. O segundo, apelida-se *Patrimonialização da Paisagem Sonora em Évora (1540-1910)* e pretende criar “uma base de dados interativa com [...] eventos e a compilação de documentos áudio e visuais” com o objetivo de “criar itinerários temáticos para o visitante explorar [...] cenários musicais históricos através de várias plataformas virtuais [...], no sentido de enriquecer o percurso *in loco* na cidade (Patrimonialização s.d.).

Metodologia e estrutura

A presente dissertação tem como objetivo perceber os padrões de gosto musical da sociedade eborense entre 1887 a 1910, principalmente, no consumo “ativo exo-domiciliário” (Neves 1996, 2).²⁵ Assim, ficam de fora do estudo os consumos “passivos exo-domiciliários” que, para o autor, ocorrem “em recintos de livre acesso, ao ar livre” (*Ibid.*), tal como os concertos no jardim público, e os “endo-domiciliários” ativos ou passivos, como os saraus realizados na esfera privada (*Ibid.*). Para além do público, abordam-se os organizadores e intérpretes de espetáculos realizados em âmbito semiprivado onde a presença também requeria o pagamento, mas nestes casos, de uma quota. Contudo, o investimento financeiro não era diretamente para a atividade musical ou músico-teatral, mas para a frequência à sede ou ao estabelecimento de ensino particular, isto é, existia um pagamento indireto.

²³ Esta obra resultou da sua investigação para as Provas de Capacidade Científica e Aptidão Pedagógica concluídas em 1992.

²⁴ Este livro resultou da sua tese de doutoramento.

²⁵ Consumos realizados fora da esfera privada e onde o acesso envolvia uma despesa financeira. No entanto, não é abordada a “música funcional” (Dahlhaus 1983; 1997), como os bailes.

O período cronológico da dissertação engloba a viragem para o século XX, mais precisamente desde 1887 a 1910. Esta delimitação corresponde ao último ano de relativa atividade do Teatro Eborense – 1887 –²⁶ e à queda do sistema monárquico que resultou na implantação da República Portuguesa em 1910.

Numa primeira fase foram consultadas as duas inventariações à imprensa eborense, uma realizada por Manuel (1943) e outra, mais pormenorizada, de Gil do Monte (1978), tendo sido encontrados 112 títulos de publicações. Porém, nesta contabilização foram incluídos os suplementos pontuais sobre um determinado acontecimento e os números-programa que tinham como principal intuito a divulgação das intenções do futuro jornal e, por isso, não são aqui considerados como “periódicos” (Porto Editora 2003-2019).²⁷ Assim, o ponto de partida para esta dissertação foi a consulta de cinquenta e sete jornais, no entanto só foi possível aceder a quarenta e três que atualmente se encontram depositados na Biblioteca Nacional de Portugal e na Biblioteca Pública de Évora ([Anexo 1](#)).²⁸

Após a consulta integral dos quarenta e três periódicos, com o objetivo de obter o maior leque possível de fontes, procedeu-se ao registo de todos os textos referentes às atividades musicais e músico-teatrais, e ainda onde a sociedade local foi retratada.²⁹ Esta diversidade de temáticas foi considerada, pois para perceber os padrões de gosto é importante não só aferir os públicos, intérpretes, organizadores e autores eborenses, mas também as relações sociais, incluindo as suas tensões e círculos de amizades. Após as etapas de consulta e recolha, seguiu-se a análise dos textos através de cruzamento constante entre o estudo das fontes e o quadro teórico já mencionado no Estado da Arte. Para além do referido, houve a preocupação em apresentar pequenas secções da dissertação em encontros científicos, o que permitiu discutir algumas temáticas com os pares, não só do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, mas de outros centros e áreas disciplinares. Da conjugação dos fatores acima referidos resultaram as seguintes questões principais: a escrita sobre música modificava-se consoante o público-

²⁶ No entanto, não foram encontrados dados suficientes para se poder abordar os frequentadores deste edifício.

²⁷ Segundo o dicionário Porto Editora (2003-2019), o termo “periódico” significa algo “que acontece ou ocorre em intervalos regulares; frequente, cíclico” e “publicação (jornal, revista, etc.) que sai em dias fixos ou regulares”.

²⁸ Dos 112 retiraram-se vinte e quatro suplementos/números-programa e ainda outros vinte e seis por Gil do Monte (1978) não ter conhecimento se chegaram a ser publicados. Além destes, foram excluídos outros cinco periódicos por não abordarem a atualidade eborense, focando-se em estudos de história ou de divulgação exclusiva de peças literárias.

²⁹ Todos os textos referentes tanto a consumos “exo-domiciliários” como “endo-domiciliários”, apesar dos últimos não serem mencionados neste trabalho.

alvo dos jornais? Quem eram os principais instigadores da atividade musical e músico-teatral? Quem eram os públicos, intérpretes e organizadores dos espetáculos? Através da imprensa, quais os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora?

O primeiro capítulo é uma introdução ao tema como forma de dar ao leitor uma imagem da Évora finissecular, descrevendo os principais locais dos eventos músico-teatrais e musicais – desde edifícios públicos a associações – com uma síntese sobre o surgimento, classe socioeconómica dos membros – no caso das associações – e principais eventos. Com este intuito, para além dos periódicos, que foram a grande base para todos os capítulos, foram consultadas as bases de dados do Arquivo Distrital de Évora, o motor de busca Google e ainda as investigações de Bernardo (1992; 2001), na sua abordagem detalhada aos membros do Círculo Eborense. Com base nos recenseamentos de 1890, 1900 e de 1911 aborda-se ainda a taxa de alfabetização dos habitantes urbanos para perceber a abrangência da imprensa.

Relativamente às classes e tendo como base a imprensa, utilizou-se uma divisão semelhante à de Bourdieu (2010), isto é, a classe dominante dividida em dois grupos principais e as dominadas em outros dois.³⁰ Assim, na fração dominante da classe dominante incluem-se as consideradas “principais famílias” (*D.A.* 1895, 1 dezembro, 3) e a “aristocracia do dinheiro” (*Idem* 1890, 3 agosto, 1-2), ou seja, indivíduos com “capital herdado”³¹ da aristocracia ou da alta burguesia. Como refere Weber (1979, 176-177), parte desta última descendia da primeira, contudo não dispunha de título e, por isso, para manter o estatuto teve de investir no “capital escolar”.³² Na fração dominada da classe dominante encontram-se os habitantes com um “volume global de capital” onde o “cultural”³³ suplanta os restantes, sendo apelidados pela imprensa da época de “fina flor da classe média” (*M.É.* 1894, 15 fevereiro, 3). Aqui encontram-se, principalmente, recém-chegados vindos da classe média que investiram grande parte do tempo livre e do “capital económico” em atividades culturais, não só como espectadores, mas como organizadores

³⁰ Dentro destes grupos, em Bourdieu (2010), existem outros agrupados consoante diversas variáveis, como o caso da classe média dividida em pequena burguesia em declínio, pequena burguesia executiva e nova pequena burguesia. Contudo, estas divisões mais particulares não são aplicadas na dissertação, pois não foram encontradas informações suficientes para as poder aplicar.

³¹ Forma de capital que é, como no nome indica, herdado através da família (Bourdieu 2010, 148). Por oposição, o “capital adquirido” é conquistado pelo próprio indivíduo, ou seja, não lhe foi fornecido à nascença (*Ibid.*, 151).

³² Forma de capital garantida pelo título escolar (Bourdieu 2010, 148).

³³ Forma de capital que permite apreciar a cultura que é legitimada, “which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of educational qualifications” (Bourdieu 1986, 243). Tal como os capitais “económico”, “social” e “simbólico”, o “cultural” confere prestígio ao detentor (Bourdieu 2011, 137).

e intérpretes. Nesta categoria inserem-se, por exemplo, os atores, cantores e músicos amadores³⁴ ou profissionais, escritores, dramaturgos, libertistas e empresários culturais. Passando para as classes dominadas, na classe média situam-se os indivíduos com menores capitais “cultural” e “social”,³⁵ comparativamente à fração dominada, incluindo-se pequenos comerciantes, empregados do comércio, pequenos proprietários, quadros administrativos médios, entre outros. Por fim, na classe popular urbana inserem-se os habitantes da cidade com um “volume global de capital” mais reduzido em todos os parâmetros, como os operários fabris, empregadas domésticas, funcionários públicos da base piramidal como os varredores de ruas e militares de baixa graduação.³⁶

Na parte final do mesmo capítulo, que serve como contextualização à secção seguinte, aborda-se a imprensa incidindo na classe socioeconómica dos seus leitores-alvo, proprietários e tendências políticas. Para a elaboração deste capítulo foram conjugados os dados recolhidos na imprensa eborense com as investigações de Barreto (1981-1982), Tengarrinha (1989), Ramos (2001), Bernardo (2001), Sousa (2008) e Bourdieu (2010). Todavia, importa salientar que o sistema de classificações de Bourdieu (2010) de forma adaptada, conjugado com as fontes da época, e ainda com Tengarrinha (1989), Habermas (1991) e Kluge e Negt (1993), permitiram elaborar uma proposta de divisão dos periódicos consoante a classe do seu público-alvo.

O segundo capítulo inicia-se com uma análise geral da dimensão dos discursos sobre música na imprensa tendo em conta o tipo de espetáculo, os intérpretes e o local de representação. As secções seguintes têm como base as divisões formuladas por Medina (2001) aos textos jornalísticos, mais concretamente os géneros “opinativos”, “de propaganda” e “informativos”. Em dois subcapítulos abordam-se os textos inseridos nos géneros “opinativos”, em um, a crítica a eventos musicais ou músico-teatrais e no outro, as crónicas e outros escritos semelhantes. No primeiro foram seleccionados os textos que correspondessem com as definições de crítica musical sugeridas por Calado (2010) Helgert (2014) e Castro (2019a). Posteriormente, foram analisados os discursos tendo em conta as mesmas obras e ainda a divisão de Stern (2002). Habermas (1991) e Kluge e Negt (1993) foram igualmente importantes para verificar se as preferências das diversas

³⁴ Os músicos amadores das camadas populares possuem menores quantidades de capitais “económico”, “social” e “cultural”, e devido a este facto não se inserem na fração dominada.

³⁵ “[M]ade up of social obligations (‘connections’), which is convertible, in certain conditions, into economic capital and may be institutionalized in the form of a title of nobility” (Bourdieu 1986, 243).

³⁶ Como o objetivo da dissertação é perceber os padrões de gosto musical dos habitantes da cidade de Évora, a classe popular rural não é abordada nesta dissertação e, para além do mais, não foi encontrada nenhuma referência a esta como frequentadora de espaços culturais.

esferas públicas influenciaram os assuntos jornalísticos, ou seja, se os temas abordados nos jornais se modificavam consoante os públicos-alvo. A terminar o capítulo são estudados os géneros “de propaganda” e “informativos” e, ainda os anúncios dos espetáculos musicais e músico-teatrais presentes na imprensa local.

No último capítulo analisam-se os padrões de gosto musical da sociedade urbana de Évora em consumos musicais e músico-teatrais “ativos exo-domiciliários” (Neves 1996, 2). No primeiro subcapítulo aborda-se a fração dominante da classe dominante, pois foi verificado que frequentava, desenvolvia e investia principalmente em espetáculos com obras legitimadas.³⁷ Os locais tratados nesta secção são o Círculo Eborense, três estabelecimentos de ensino particular e os espaços públicos – teatros-barraca, casas de espetáculos,³⁸ Teatro Garcia de Resende e circo. Nos teatros-barraca e casas de espetáculos, a fração dominante apenas foi mencionada em récitas de dramas, sendo esta questão levemente discutida. Na segunda parte, incide-se nos grupos que consumiram obras independentemente de pertencerem a géneros legitimados ou não. Em primeiro lugar, abordam-se os eventos semiprivados de uma escola particular e das associações, focando nas classes dos membros e no repertório.³⁹ No âmbito público incluem-se as casas de espetáculos, Teatro Garcia de Resende, teatros-barraca e o circo. Nestes eventos públicos trata-se não só os espectadores, mas a organização e a interpretação por eborenses. Neste capítulo, os dados recolhidos na imprensa foram conjugados com os estudos de Pinto (2010), Albuquerque (2014) e Sousa (2017) na agrupação do repertório por categorias; Carvalho (1993), Bernardo (2001), Magalhães (2014, 2016) e Silva (2016) na análise à sociedade portuguesa; e Bourdieu (2010), DiMaggio e Useem (1978), DiMaggio (1982), Weber (1985; 2015), Peterson (1992) e Gelbart (2007) nas tensões entre classes e os seus padrões de gosto.⁴⁰

No fim da dissertação foram colocados quarenta e quatro anexos em forma de tabelas com o intuito de apresentar, de modo compacto, a base de algumas considerações que são desenvolvidas no corpo de texto. Aqui encontram-se, principalmente, informações relativas à imprensa, às associações e aos espaços culturais públicos. Sobre

³⁷ Na terminologia de Bourdieu (2010), são obras com grande “capital simbólico” que estão normalmente associadas à classe dominante e que requerem, ao público, um certo nível de “capital cultural”.

³⁸ Utilizando a terminologia da época, entenda-se casas de espetáculos como edifícios culturais que se dedicaram a cinema, concertos e a eventos músico-teatrais, teatrais e de variedades.

³⁹ Apenas são referidas as restantes associações musical e músico-teatralmente mais ativas. As atividades com “música funcional” (Dahlhaus 1983; 1997) como os bailes, não são incluídos.

⁴⁰ Adverte-se que todas as citações presentes em jornais da época são adaptadas para o acordo ortográfico atual.

a imprensa localizam-se a listagem dos periódicos consultados e algumas informações relevantes, a orientação política, a contabilização dos textos incluindo autoria e o jornal onde foram divulgados. Relativo às associações, encontram-se a enumeração dos associados e respectivas profissões, o repertório e os intérpretes. Por fim, nos espaços culturais de acesso público referem-se o repertório, intérpretes e os organizadores/empresários. Como salientado na advertência, para facilitar a leitura e para fornecer ao leitor um maior enquadramento sobre o objeto em estudo, foram colocadas hiperligações para os anexos correspondentes.

1. Évora e a imprensa periódica local

Este capítulo tem como objetivo introduzir ao leitor o contexto em estudo na dissertação, ou seja, abordar a cidade, os eborenses, os principais locais e associações culturais, e ainda a imprensa periódica local. Primeiro, fornece-se uma contextualização às formas de sociabilidade eborense em anos anteriores a 1887. De seguida, analisa-se a ocupação profissional e a alfabetização da população, para aferir, principalmente, a percentagem de potenciais leitores dos jornais. Depois, segue-se para os principais espaços e associações culturais que mais se destacaram na imprensa entre 1887 a 1910. Nos edifícios de âmbito público é descrita de forma sucinta o surgimento, localização e principais atividades de cada um. Nas associações, para além dos aspetos referidos na frase anterior, trata-se o perfil socioeconómico dos membros com o intuito de, no terceiro capítulo, conjugar estas informações com o tipo de repertório desenvolvido em cada coletividade. Neste ponto importa considerar que a lista de associados é baseada em jornais e que estes apenas mencionaram os indivíduos mais ativos, como os elementos dos corpos diretivos, os organizadores e intérpretes dos eventos, e ainda os atores dos grupos cénicos. Assim, é plausível que cada associação contivesse um maior número de membros do que foram divulgados pela imprensa e, consecutivamente, analisados neste trabalho.⁴¹ Por fim, aborda-se a imprensa eborense e, comparando com o contexto nacional, as modificações que ocorreram durante o período tratado. De seguida observam-se as orientações políticas e, para terminar, apresenta-se uma proposta de divisão consoante as classes ou frações de classe do público-alvo com base no conteúdo/discurso de cada periódico. Estes dados são fundamentais para os capítulos seguintes, visto que permitem analisar o discurso sobre música consoante os grupos de leitores-alvo e a tendência partidária do veículo onde o texto foi divulgado.

1.1. A cidade e a sua população

Na década de sessenta do século XIX a sociabilidade da fração dominante eborense estava centrada em atividades endo-domiciliárias, havendo uma “relativa indiferença pelos espaços públicos” como o teatro e o jardim (Bernardo 2001, 30-31). Segundo Eça de Queirós (2000, 111 *cit in* Bernardo 2001, 30) “[t]odos os dias se diz: Évora está morta. Évora é um velho sepulcro. Évora tem uma vida..., da cozinha..., da

⁴¹ À exceção do Círculo Eborense cuja lista de associados encontra-se integralmente nas obras de Bernardo (1992; 2001).

lareira. O homem [...] não vive fora, não vai aos cafés, aos teatros, aos bailes”.⁴² A exposição pública acontecia principalmente em eventos religiosos ou nacionais, na época carnavalesca e durante as feiras (Bernardo 2001, 30). No entanto, na década de oitenta, à semelhança do quotidiano lisboeta, a ida ao jardim público aos domingos, ao teatro e ao Círculo Eborense tornou-se um percurso distintivo e fundamental para a elevação do “capital social” (*Ibid.*, 32). Esta significativa mudança, no sentido de se imitarem os códigos sociais das camadas mais elevadas dos habitantes da capital, poderá estar relacionada com a instalação da linha ferroviária Barreiro-Évora. Em 1854 iniciou-se a construção do troço do Barreiro a Vendas Novas e a Setúbal, e em 1860 foi continuada a ligação entre Vendas Novas a Évora (*G.C.F.* 1934, 16 setembro, 465). Este troço ficou concluído em setembro de 1863 (Pereira 2018, s.p.), sendo depois prolongado até Estremoz (*G.C.F.* 1934, 16 setembro, 465). O novo meio de transporte colocou a cidade de Évora a cinco horas da capital portuguesa (*A Academia* 1898, 5 maio, 2), o que poderá ter contribuído para a mudança de hábitos da fração dominante eborense, seguindo os códigos lisboetas, que por sua vez, seguiam os parisienses. Importa ter presente que esta tentativa de aproximar Évora às principais cidades do país foi uma constante preocupação, tendo o Teatro Garcia de Resende surgido desse desejo.

Em 1887, os eborenses dispunham de seis associações culturais e de recreio – Círculo Eborense, União Eborense e Sociedade Harmonia Eborense –, três destas centradas na atividade musical – Sociedade Filarmónica Academia de Minerva (*P.A.* 1887, 4 junho, 2),⁴³ a Sociedade Filarmónica Alunos de Minerva (*D.A.* 1887, 21 agosto, 2)⁴⁴ e a Sociedade Filarmónica Primeiro de Dezembro (*Idem*, 12 março, 1)–;⁴⁵ um teatro particular, que realizava espetáculos de âmbito público – o Teatro Eborense –;⁴⁶ os

⁴² Texto datado de 1867 (Queirós 2000, 111 *cit in* Bernardo 2001, 30).

⁴³ Os Estatutos foram aprovados em 1881, constituída por sócios ordinários ou beneméritos, e tinha como finalidade a instrução musical dos membros e a criação de uma caixa económica (Academia de Minerva 1881). A última atuação referida aconteceu em 1890 (*C.A.* 1888, 20 maio, 2).

⁴⁴ Surgiu com Estatutos aprovados em 1881, composta por sócios ordinários e beneméritos e tinha como objetivo a instrução musical e o recreio dos seus membros (Alunos de Minerva 1881). A sua última interpretação conhecida aconteceu em 1887.

⁴⁵ Tal como as suas congéneres, viu os seus Estatutos aprovados em 1881 e dispunha de quatro tipos de associados: de mérito, filarmónicos, beneficentes ou contribuintes (Primeiro de Dezembro 1881). A última atuação conhecida ocorreu em 1887.

⁴⁶ Este edifício, primeiro designado por “Casas Pintadas” – adotando a nomenclatura do local onde se inseria –, depois “Nacional de Évora”, aquando a assistência a um espetáculo pela rainha D. Maria II (*D.A.* 1893, 25 maio, 1) em 1843 (Conde 2011, 243). Só posteriormente se designou “Eborense”, mantendo-se assim no final do século XIX. Localizou-se na Travessa das Casas Pintadas (Bernardo 2001, 54) e tinha como empresário, pelo menos dentro do período abordado, José Matias Carreira (*D.A.* 1893, 25 maio, 1). De todos os edifícios teatrais eborenses, este era, em 1887, o que apresentava uma atividade mais duradoura, visto que em 1843 já estaria ativo (*Ibid.*). No final de 1887, um jornalista do *Diário do Alentejo* (1887, 2 outubro, 1) lamentava o encerramento do teatro por falta de condições de segurança e, devido a isso, ao

teatros-barraca situados no Rossio de São Brás por ocasião feira de São João; e outros dois agrupamentos instrumentais, a banda marcial da Casa Pia⁴⁷ e a Charanga de Cavalaria n.º 5.⁴⁸ Nos anos seguintes surgiram 19 associações culturais, principalmente para representações teatrais, músico-teatrais e para organização de saraus dançantes. Dentro destas, é de salientar a Escola de Amadores de Música Eborenses que, em conjunto com a Casa Pia, foi uma importante impulsionadora da atividade musical amadora.⁴⁹ Ambas dispunham de aulas de instrumentos e canto e, ainda de um agrupamento musical que se apresentava em diversos espaços ao ar livre, tanto em Évora como nas redondezas. Porém, a Amadores de Música foi a mais viajada, visto que no final do verão organizava excursões a Setúbal, Lisboa (*D.A.* 1898, 17 julho, 2) ou às Caldas da Rainha (*N.É.* 1902, 21 agosto, 3).

Até à implantação da República, os eborenses assistiram às inaugurações do coreto no jardim público (*D.A.* 1888, 10 junho, 1) e do Teatro Garcia de Resende (*M.É.* 1892, 1 junho, 1); à transformação do Teatro Eborense em armazém agrícola (*D.A.* 1893, 25 maio, 1); à chegada das casas de espetáculos com visionamento de fitas, espetáculos de variedades, teatrais e músico-teatrais que vieram animar o quotidiano eborense; e ao embrião da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira, fundada em plena República, que objetivava difundir as artes pelas classes populares.

1.1.1. Ocupação profissional e taxa de alfabetização da população

Analisando os três recenseamentos efetuados em 1890, 1900 e 1911 (Direção Geral da Estatística 1900; 1906; 1916) à ocupação profissional dos habitantes do concelho de Évora,⁵⁰ constata-se que a agricultura manteve a sua hegemonia englobando mais de

contrário dos anos anteriores, não poderia acolher nenhuma companhia durante os meses de inverno. Nos dois anos seguintes, apenas foram concedidas licenças para bailes, principalmente durante o período carnavalesco (*P.A.* 1888, 1 fevereiro, 3; 1889, 13 fevereiro, 2) e para um espetáculo de variedades com “excêntricos musicais” (*D.A.* 1888, 13 outubro, 3). Em 1890, mantiveram-se os bailes, mas regressaram os espetáculos teatrais e músico-teatrais apenas por tempo limitado, voltando, nos anos seguintes a funcionar exclusivamente como palco para a atividade dançante, e assim mantendo-se ativo até 1893.

⁴⁷ Constituída por alunos da Casa Pia Eborense até aos 18 anos (*N.É.* 1904, 20 janeiro, 1).

⁴⁸ Este agrupamento militar deixou de ser mencionado em 1895 (*M.É.* 1895, 14 abril, 1).

⁴⁹ Inicialmente designada por Amadores de Música Eborenses – sujeito “Amadores” no plural –, mas com a sua fundação, em 1887, a denominação mudou para Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses – apesar do sujeito ser singular “Escola”, a palavra “Eborenses” manteve-se no plural. Em 1930 mudou a sua designação para Academia de Música Eborense (1996, 5). Em 1980, foi reconhecida como uma associação de utilidade pública e obteve o alvará de autorização de lecionação, deixando de ser necessário fazer os exames no Conservatório de Lisboa (Russo 2008, 96). Na década seguinte transformou-se em Escola Profissional, sendo criada uma orquestra sinfónica e lecionadas disciplinas para instrumentos de sopro, cordas e percussão (*Ibid.*, 97). Em 2003 foi extinta (*Ibid.*, 98) e a sua sede e espólio foram entregues à Escola de Artes da Universidade de Évora.

⁵⁰ Não foram encontrados dados que correspondessem apenas à população urbana de Évora.

metade dos habitantes. Ainda assim, nota-se uma diminuição desta atividade na última década – 52%, 57% e 53%. A indústria foi a segunda ocupação mais frequentada, apresentando um aumento de 2% – 18% para 20% – no último recenseamento. Com o mesmo crescimento percentual, encontram-se os habitantes empregados nos transportes – 3% para 5% – e os que viviam dos seus rendimentos – 1% para 3%.⁵¹ Tal como em Évora, também no resto do país a agricultura era a principal ocupação dos portugueses e em segundo lugar, a indústria. Contrariamente, no concelho da capital portuguesa constata-se uma inversão da distribuição profissional, pois a indústria representava a principal ocupação, enquanto que a agricultura se encontrava nos últimos lugares.

Com estes dados, é possível que a temática agrícola tivesse um maior destaque em Évora do que em Lisboa, visto que a maioria da população dependia economicamente desta fonte, abrangendo desde os camponeses assalariados até à fração dominante dos proprietários. Em contrapartida, é provável que a temática industrial tivesse um maior relevo nos jornais lisboetas, sendo ainda assim um tema constante na imprensa eborense. Os periódicos para classes populares publicavam constantemente artigos sobre os baixos salários e precárias condições de vida do proletariado, e a imprensa que se dirigia à classe dominante incluía elogios a industriais, artigos sobre a administração e o fomento à criação de indústrias na região. Importa ter em conta que entre o final do século XIX e inícios do seguinte, a indústria e, conseqüentemente, o operariado eram tidos como a base de qualquer cidade desenvolvida ou em desenvolvimento, e quanto mais membros desta classe existissem, maior era o estatuto da cidade.

Relativamente à taxa de alfabetismo na cidade de Évora⁵² – não do concelho – e voltando aos três recenseamentos (Direção Geral da Estatística 1896; 1905; 1913), entre 1890 e 1900 houve uma diminuição – 34% para 32% – e depois uma subida ligeira no início do século XX, para 37%. Comparando com os valores do resto do país – 21%, 22% e 25% –,⁵³ a zona urbana de Évora apresentava uma taxa superior de alfabetismo. De ressaltar que, por norma, as zonas urbanas apresentavam um nível de alfabetização superior às rurais, verificando-se um decréscimo ao alargar o espectro do estudo para o concelho eborense – 26%, 24%, 25%. Esta percentagem indica que o público-alvo dos periódicos era circunscrito e, como grande parte dos leitores pertenciam à classe dominante, foi nos títulos destinados a esta camada que se encontraram os jornais mais

⁵¹ Como por exemplo os proprietários.

⁵² A maioria dos temas publicados nos periódicos eborenses incidiam, principalmente, em questões urbanas.

⁵³ Correspondente, respetivamente, a 1890, 1900 e 1911.

duradouros. No entanto, as classes populares também eram público-alvo de alguns jornais, mas devido à baixa alfabetização, dispunham de poucas publicações. Relativamente à classe média, segundo *O Eborense* (1896, 10 novembro, 2-3), esta camada não só era alfabetada como também “relativamente ilustrada”, tanto que grande parte da atividade cultural foi desenvolvida em conjunto com a fração dominada da classe dominante.⁵⁴

1.2. Os espaços e associações culturais de maior destaque

Nesta secção incluem-se os espaços na Évora finissecular que mais contribuíram para a difusão musical ou músico-teatral, tanto de âmbito semiprivado⁵⁵ como público ([Anexo 2](#)).⁵⁶

1.2.1. Rossio de São Brás e Largo de Santa Catarina

Iniciada em 1569 e permanecendo até à atualidade, em oitocentos a Feira de São João foi, para Moniz (1997, 20), “a [...] maior e mais importante ao Sul do Tejo”, um espaço de desenvolvimento para a população local e de “incremento do comércio regional e local” (*Ibid.*, 109).⁵⁷ Para além do comércio alimentar, de artigos para o lar e de vestuário (*Ibid.*, 161), pelo menos desde 1862 que foi descrita a atividade teatral ou músico-teatral (*Ibid.*, 114), com a representação de companhias que percorriam semelhantes eventos por todo o país. Atendendo à data – 1862 –, é possível que as representações ainda fossem com saltimbancos,⁵⁸ visto que o primeiro teatro de feira declamado surgiu em 1871 na capital portuguesa (Magalhães 2015, 7). Assim, após esta data, as companhias itinerantes passaram a interpretar os mesmos géneros teatrais e

⁵⁴ Tema abordado no terceiro capítulo.

⁵⁵ Entenda-se aqui âmbito semiprivado, por atividades que não se realizaram na esfera privada – “endodomiciliárias” –, mas que não foram acessíveis às várias esferas públicas. Tal como as de âmbito público, as atividades semiprivadas foram “exo-domiciliárias”, no entanto o seu público não foi tão abrangente, ou seja, existiu uma maior restrição que neste caso era exercido pelas quotas.

⁵⁶ No terceiro capítulo incluem-se os espetáculos de quatro instituições de ensino particular e, devido às escassas informações, entendeu-se incluir toda a análise nesse capítulo. Como já mencionado, não são abordados todos os espaços culturais urbanos como é o caso do Teatro Eborense, visto não ter apresentado uma atividade musical ou músico-teatral quantitativamente relevante. De igual modo, também não são abordados os espaços ao ar livre nos quais se realizaram concertos por bandas militares ou civis. Entre as associações, não são mencionadas as que apenas surgiram de modo episódico na imprensa, as que não desenvolveram uma atividade musical ou músico-teatral significativa, ou ainda, as cujos associados não foi possível aferir a que classe socioeconómica pertenciam.

⁵⁷ No seu livro Manuel Moniz aborda as feiras de Évora e os diversos locais onde estas se situaram desde o século XIII ao XX, no entanto centra-se, principalmente, na Feira de São João baseando-se em fontes da época, que no caso dos séculos XIX e XX foram os periódicos.

⁵⁸ “[T]rupes ambulantes que andavam de terra em terra apresentando acrobacias, pantominas, pequenas farsas, entre tantos outros números” (Magalhães 2014, 278).

músico-teatrais de teatros fixos menos legitimados (*Idem* 2014, 279).⁵⁹ Cada teatro-barraca era gerido por um empresário que poderia ser habitantes de Évora, indo a Lisboa contratar as companhias (*D.É.* 1895, 15 outubro, 3), ou os próprios diretores das companhias que alugavam o espaço à Câmara Municipal (*N.É.* 1904, 7 abril, 2).

No final do século surgiram as sessões animatográficas e já em novecentos apareceram os circos e, com esta nova dinâmica, os teatros-barraca não conseguiram sobreviver, desaparecendo em 1907. As atividades circenses passaram a ser uma presença veraneia constante desde 1904 através da companhia do Circo Portuense,⁶⁰ que se manteve até ao verão de 1909.⁶¹ Já no verão seguinte, foi a vez da companhia do Circo Loret se instalar em Évora. Quanto à assistência, esta era heterogénea tal como os espetáculos, passando por acrobacias, sessões musicais, cómicas, entre outras.⁶²

No Largo de Santa Catarina localizou-se o Teatro Lisbonense na temporada 1904-1905 sob a direção do ator Domingos Cândido da Silva, onde foram interpretados os mesmos géneros teatrais e músico-teatrais das companhias itinerantes de feira. Este edifício era apelidado de teatro-barraca (*S.É.* 1904, 2 outubro, 1) e, possivelmente, foi construído com materiais semelhantes aos edifícios que se instalavam no Rossio de São Brás. A companhia itinerante era presença frequente no Rossio durante os meses veraneios desde 1891 (*D.A.* 1891, 23 maio, 1) a 1905 (*S.É.* 1905, 9 julho, 1). O primeiro diretor foi Francisco Lozano e após o seu falecimento (*M.É.* 1899, 28 maio, 3), o ator da Domingos Cândido da Silva assumiu a direção (*Ibid.*, 23 julho, 1).

1.2.2. Teatro Garcia de Resende

Em 1881 surgiu a Companhia Eborense Fundadora do Teatro Garcia de Resende inicialmente constituída por membros do Círculo Eborense (Manuel 1942, 21-22).⁶³ Porém, nos anos seguintes o especto de acionistas alargou-se, pois foram aderindo outros

⁵⁹ A autora apelida “teatros de segunda ordem”, ou seja, teatros menos legitimados pela classe dominante do que os edifícios de primeira ordem. Nos teatros-barraca representavam-se, maioritariamente, dramas, comédias, operetas, zarzuelas, revistas e mágicas. Para além destes edifícios, existiam restaurantes, cavalinhos, tómbolas, barracas de comes-e-bebes, fantoches, pim-pam-pum e figuras de cera (Magalhães 2014, 278).

⁶⁰ Em 1890, 1892, 1894 e 1897 também existiram circos no Rossio de São Brás, contudo só em 1904 é que a sua presença se tornou constante, ao contrário dos teatros-barraca. De salientar que neste mesmo ano, 1904, o mesmo circo apareceu pela primeira vez na Feira de Alcântara (Magalhães 2016, 277).

⁶¹ No ano de 1908 não foi mencionada a presença de circos.

⁶² Para um conhecimento mais aprofundado sobre os teatros de feira e as suas companhias – grupos que atuaram pelas feiras de Lisboa, mas que, grande parte, também passaram por Évora –, ver Magalhães (2016).

⁶³ Associação cultural fundada em 1837 (Bernardo 2001, 90) e constituída por uma “elite tradicional de proprietários e lavradores” (Justino 2001, 14).

indivíduos que não pertenciam à associação (*D.A.* 1888, 5 outubro, 2). Os/as acionistas que mais se destacaram, pela quantidade de “capital económico”, foram os maridos de Inácia Angélica Fernandes Ramalho – José Maria Ramalho Dinis Perdigão e Francisco Eduardo Barahona Frago – e a própria (Manuel 1942, 21-22).⁶⁴ Do primeiro surgiu o desejo e o início da edificação do teatro (*D.A.* 1890, 3 agosto, 1-2) e após a sua morte, Inácia continuou a auxiliar financeiramente a construção (Manuel 1942, 21-22). Após o segundo casamento de Inácia, Francisco Barahona passou a suportar a obra, tendo-se tornado o principal acionista, em conjunto com a sua esposa. Em 1888 os dois sócios maioritários – Inácia e Francisco – decidiram doar o teatro à Câmara Municipal, sendo depois apresentada a proposta e aceite pelos restantes acionistas (*D.A.* 1888, 25 julho, 2). Assim, em 1890 o edifício foi oficialmente entregue ao poder público local (*Idem* 1890, 17 agosto, 1-2), mantendo-se na sua posse até à atualidade.

O teatro foi inaugurado no primeiro dia de junho de 1892, com uma série de espetáculos pela companhia do Teatro D. Maria II (*Idem* 1892, 10 junho, 1). Além desta companhia, até 1910 atuaram também congéneres nacionais e internacionais, bem como grupos amadores locais, tornando-se num palco tanto para atores/músicos amadores como profissionais. Localiza-se na Praça Joaquim António de Aguiar,⁶⁵ e é atualmente o edifício teatral eborense mais duradouro, visto que celebra este ano – 2020 – 128 anos de existência. Depois do edifício ter sido doado à Câmara Municipal foi criado o pelouro do teatro para o qual, tal como os restantes cargos municipais, o titular era escolhido aquando a tomada de posse dos novos órgãos gerentes (*Idem*, 8 junho, 1). Nos primeiros dois anos, os espetáculos no teatro foram organizados pelo vereador ou por outros indivíduos que apenas se encarregavam de um ou dois eventos, ou seja, não eram empresários que ficavam responsabilizados pela atividade anual do edifício. Em 1894 aconteceu o primeiro arrendamento anual, ficando ao cargo de Augusto Didier toda a atividade realizada neste espaço (*D.É.* 1894, 21 dezembro, 1).⁶⁶ Após esta data e até 1910, o arrendamento foi o modo de funcionamento mais comum do Garcia de Resende.

Sinteticamente, desde a inauguração até à atualidade, manteve uma atividade continuada albergando, como por exemplo, sessões cinematográficas, espetáculos teatrais, músico-teatrais, concertos e atividades circenses. Em data incerta transformou-

⁶⁴ Neste artigo, o autor aborda a história do Teatro Garcia de Resende.

⁶⁵ Na época apelidada de Praça de D. Pedro.

⁶⁶ Didier foi incluído pela imprensa da época na “melhor sociedade” (Bernardo 2001, 76), foi membro do Círculo Eborense, escrivão de direito e auferia um rendimento de 900.000 réis (*Ibid.*, 188).

se em “depósito de lixo” (Câmara Municipal de Évora 2013) e assim permaneceu até 1975, aquando a fixação de uma companhia residente, o Centro Dramático de Évora (*Ibid.*). Atualmente é palco de uma abundante e variada atividade cultural como se pode verificar na programação de 2019, devendo-se esta intensificação à candidatura de Évora à Capital Europeia da Cultura de 2027 (*Idem* 2019, 8).

1.2.3. Casas de espetáculos

As casas de espetáculo surgiram em 1908, a primeira localizada no Palácio de D. Manuel – inserida no jardim público – pela empresa Rodrigues & Piteira⁶⁷ e, dois meses depois, os mesmos empresários do Teatro Garcia de Resende abriram a sua casa de espetáculos num edifício no Pátio do Salema (*N.É.* 1908, 11 março, 2).⁶⁸ No mesmo ano, os primeiros passaram para o Palácio do Conde de Farrobo (*Idem*, 6 março, 2), apelidando Évora-Terrasse ao edifício (*Idem* 1909, 7 agosto, 3), e os segundos, para o Palácio de D. Manuel (*V.P.* 1908, 20 junho, 2), ambos se fixando nos respetivos locais pelo menos até ao início da República. Iniciaram a sua atividade com visionamento de fitas animatográficas ou cinematográficas, depois introduziram sessões de variedades entre os intervalos das fitas, e só em 1909 é que se dedicaram a espetáculos teatrais e músico-teatrais. Desde do início, em cada empresa esteve afeto um pequeno grupo instrumental que acompanhava os espetáculos, tocava durante os intervalos e em locais de convívio, como as cervejarias.⁶⁹ Ao contrário da empresa Barradas & C.^a, a do Évora-Terrasse mudou de gerência por duas vezes, a primeira para a empresa Rodrigues & C.^a (*N.É.* 1909, 28 abril, 1)⁷⁰ e já em agosto de 1910, para a Fernandes & Laranjeira (*O Reclamo* 1910, 28 agosto, 1).⁷¹

⁶⁷ Esta empresa era constituída por comerciantes, proprietários da Antiga Casa do Barateiro (*V.P.* 1908, 4 abril, 2).

⁶⁸ Barradas & C.^a de Estevão Pimentel, António Paquete e Tristão Barradas (*V.P.* 1907, 11 maio, 3). Os últimos dois foram comerciantes e o primeiro, proprietário (Bernardo 2001, 191). Ainda sem a criação da Barradas & C.^a, os dois primeiros foram empresários do Garcia de Resende.

⁶⁹ As cervejarias localizavam-se em espaços anexos às salas de cinema ou de representação teatral, mas no mesmo edifício.

⁷⁰ Acionistas foram: Lourenço Rodrigues, João Martins da Fonte – maestro –, dr. Armando Cordeiro Ramos, Santos Garcia, tenente Francisco Filipe de Sousa (*V.P.* 1910, 9 junho, 2), Matos Peres, José Carlos de Aguiar e Vítor Bandeira (*V.P.* 1910, 19 junho, 2).

⁷¹ Acionistas: J. Fernandes (*N.É.* 1909, 19 março, 1) e Rodrigues Laranjeira, que foi gerente do Circo Portuense no Rossio de São Brás (*S.É.* 1906, 1 julho, 1).

1.2.4. Associações culturais

Nesta secção abordam-se as associações tanto musical como musico-teatralmente mais participativas no período em estudo,⁷² sendo realizada uma pequena síntese histórica de cada uma, as principais atividades e o perfil socioeconómico dos seus membros.⁷³

1.2.4.1. Círculo Eborense

O Círculo Eborense, sediado na rua de Vasco da Gama, é a associação local mais antiga tendo sido fundado oficialmente, ou seja, com Estatutos aprovados em 1837 (Bernardo 2001, 87; 94).⁷⁴ Pelos estudos de Bernardo (1992; 2001) é perceptível que a maioria dos associados eram membros ou descendentes da aristocracia ou da alta burguesia. O acesso a novos sócios era filtrado através do “valor da joia e das cotizações mensais e[ainda] [d]as competências socioculturais necessárias para a participação nas práticas de sociabilidade efetuadas” (Bernardo 2001, 89).⁷⁵ Por entre as atividades decorridas contam-se os concertos por orquestras, pequenos agrupamentos ou a solo por membros, familiares ou por músicos externos; reuniões noturnas de bailes; leitura de periódicos; jogos (Círculo Eborense 1881); jantares ou reuniões políticas, primeiro do Partido Regenerador (*D.A.* 1890, 3 abril, 1) e depois do Regenerador-Liberal liderado por João Franco (*D.I.* 1904, 2 fevereiro, 1).⁷⁶

⁷² Círculo Eborense, União Eborense, Sociedade Harmonia Eborense, Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal, Sociedade Familiar Camilo Castelo Branco, Sociedade de Recreio Almeida Garrett, Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense e Sociedade de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar.

⁷³ Tendo como base a imprensa, estas associações foram as que mais contribuíram para a divulgação músico-teatral e musical. Contudo, como supramencionado, existiram outras onde ou não foi encontrada nenhuma atividade musical ou músico-teatral, para além da preferência à “música funcional” para dança que não é aqui abordada; ou não foram encontradas referências sobre os seus associados, impedindo assim de perceber a camada socioeconómica a que se inseriam. As associações não abordadas são: Recreio Familiar Eborense (1886-92?), Filhos de Évora (1889-90), 3 de Fevereiro de 1891 (1891), Comercial de Évora (1891-?), Empregados do Comércio Eborense (1893-?), 1.º de Dezembro (1899-?), Paulo Kruger (1901), Recreio Familiar Eborense (1907-?), Barbosa du Bocage (1908-?), Alexandre Herculano (1902-4), Marçanos Eborenses (1909-?), Marquês de Pombal (1901-?) e Grupo de Criados de Servir Eborense (1907). A Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses também não será tratada, visto que os seus eventos na sede foram, maioritariamente, dançantes. A sua atividade principal foi os concertos ao ar livre e, como já referido, o âmbito da dissertação não abrange estes eventos. De igual modo, a Casa Pia Eborense, foi uma importante instituição de ensino musical, tendo aulas de música vocal, instrumental e uma banda marcial que interpretou no jardim, em touradas e noutros eventos ao ar livre.

⁷⁴ Na época o mesmo local denominava-se Largo das Casas Pintadas (Bernardo 2001, 94). É a associação mais antiga, considerando a data de aprovação dos Estatutos.

⁷⁵ Para mais informações ver Bernardo (1992; 2001).

⁷⁶ Nem todos os associados seguiam estas ideologias políticas, visto que Francisco Barahona era membro da sociedade e presidente da Câmara Municipal pelo Partido Progressista (*A Rabeca* 1898, 10 novembro, 2; *N.É.* 1904, 3 novembro, 1). Não é sabido ao certo, qual o nível de participação de Barahona no Círculo, mas pela ausência de menções ao seu nome nas atividades da associação, é possível especular que este proprietário raramente a frequentava. Estes factos poderão indicar este local era um ponto de reunião de regeneradores, apesar de nos estatutos (Círculo Eborense 1881) serem proibidos assuntos de temática

1.2.4.2. Sociedade União Eborense

Surgiu em 1834 com a denominação de Sociedade Dramática Eborense (*D.A.* 1892, 10 dezembro, 1), sendo composta por uma fração da classe dominante com menos “capital económico” do que os membros do Círculo Eborense. Inclusive, esta foi fundada “principalmente para extremar de uma sociedade aristocrática [Círculo Eborense], que só admitia nas suas salas, *dandys* [⁷⁷] de luva de pelica, botas de polimento, *frack* de caxemira inglesa, calça afiambrada” (*Ibid.*).

A associação foi aprovada legalmente em 1839 sob a denominação de Sociedade Civilizadora União Eborense “com o objetivo de contribuir para o recreio e instrução dos associados e fomentar as representações teatrais” (Bernardo 2001, 40), mantendo assim sua principal e inicial função. Em 1871, com a reformulação dos Estatutos, passou a denominar-se Sociedade União Eborense, o que poderá ter resultado o abandono da atividade cénica (*D.A.* 1892, 10 dezembro, 1).⁷⁸ O supramencionado, em concordância com o facto de que esta associação tinha como membros Gabriel Pereira e Eça de Queirós (Martins 2016), leva a conjecturar que era constituída membros da classe dominante que possuíam um maior “capital cultural”, comparativamente aos membros do Círculo Eborense.

Pouco a pouco o número de sócios foi aumentando e a bota grande e a saragoça foi desaparecendo. O progresso lembrou-se de invadir aquele recinto pobre. Veio o papel pintado substituir a cal. O gás substituir o petróleo e o azeite. [...]. Os sócios de [18]34 eram fortes e robustos para combater o frio, não precisavam de fogões, de tapetes, de reposteiros [...]. Os sócios de [18]92, são raquíticos, quase todos fracos, têm pouco sangue e decomposto, são friorentos, precisam de confortabilidade e de aquecimento artificial (*D.A.* 1892, 10 dezembro, 1).

Através deste texto de teor saudosista, verifica-se que a atitude dos membros se modificou, estando, em 1892, mais requintados e inclusive praticando jogos também realizados pela classe dominante, tais como Whist e Poule (*Ibid.*).⁷⁹

religiosa ou política. Para além de progressistas, também existiam associados republicanos, como os casos de Manuel de Brito Camacho e Evaristo Cutileiro (*N.É.* 1907, 19 fevereiro, 1), porém tal como Barahona, os seus nomes não foram mencionados como público ou intervenientes das atividades do Círculo.

⁷⁷ Itálico do original, não do autor da dissertação. Esta anotação vale para toda a dissertação.

⁷⁸ Também vulgarmente apelidada de “Bota-Rasa” em referência aos seus membros, pois tinham um vestuário mais despreocupado do que os do Círculo Eborense (*D.A.* 1892, 10 dezembro, 1). Situa-se na Praça do Giraldo.

⁷⁹ Encontram-se descrições destes jogos em saraus da fração com maior “capital económico” (Silva 2015, 122).

A sua atividade cultural finissecular repartia-se entre bailes – principal foco –; seguindo-se os espetáculos de variedades com imitações, ilusionismo ou ventriloquia e “música excêntrica”;⁸⁰ e ainda concertos tanto por músicos da associação como por externos.⁸¹

Como associados contam-se militares de alta graduação, grandes proprietários, pequenos empresários, funcionários públicos, indivíduos com cursos superiores, jornalistas e professores primários. Para além do referido, alguns membros desenvolveram também atividades no campo das artes como instrumentistas, atores/cantores e poetas. Esta associação era mais heterogénea do que o Círculo reunindo elementos de várias proveniências – classes dominante e média –, mas tendo como centro a classe dominante nas suas variadas frações ([Anexo 3](#)).

1.2.4.3. Sociedade Harmonia Eborensis

Os Estatutos foram aprovados em 1853 (Bernardo 2001, 41), no entanto os seus fundadores já se reuniam, de forma não oficial, desde 1849 (*D.T.* 1899, 20 abril, 3).⁸² Segundo Bernardo (2001, 41), as suas atividades centravam-se nos objetivos recreativos e culturais, com especial enfoque no teatro, tanto que em simultâneo à sua fundação foi criado um grupo cénico (G.D.S.H.E. 1849). Incidindo no período da dissertação, só em 1897 este grupo foi mencionado pelos periódicos aquando a sua fusão com outro já existente, o de Amadores Dramáticos Eborenses (*A Academia* 1897, 21 janeiro, 2). A agregação vem dar um novo impulso e abertura na relação entre associação e os eborenses, tendo em conta que grande parte dos seus espetáculos teatrais e músico-teatrais foram, através da aquisição de um bilhete, de acesso público e realizados no Teatro Garcia

⁸⁰ Utilizando a terminologia da época, são músicos que interpretavam com instrumentos pouco usuais – como “ladrilhos musicais, maniflauta, xilofone, marcarrones, zither, copofone” (*D.A.* 1890, 13 julho, 2), guizos (*A Academia* 1898, 25 fevereiro, 2), “kimpol, tímpanos, sinetas, tambores, harmónicos, rebecas japonesas de uma corda, pianos de pedra, cafeteiras, bules, caçarolas, grelhas, bandurras, guitarras, cítara” (*N.É.* 1905, 4 fevereiro, 1) – e que incluíam no espetáculo “atrativos cómicos e hilariantes” (*D.É.* 1895, 2 março, 2).

⁸¹ Nestes eventos musicais também poderiam ser recitadas peças literárias como poesias ou monólogos (*A Rabeca* 1898, 27 março, 2), contudo grande parte do sarau era dedicado à atividade musical.

⁸² Esta data, 1849, foi adotada como a da inauguração, como se poderá verificar na celebração dos seus 50 anos em 1899 (*D.T.* 1899, 20 abril, 3).

de Resende.⁸³ O grupo, apesar de pertencer à Sociedade Harmonia, tinha sócios próprios que, por sua vez, também pertenciam à associação (*N.É.* 1903, 12 dezembro, 1).⁸⁴

Em 1897 a associação mudou a sua sede (*D.A.* 1897, 6 julho, 1) para um dos prédios próximos da Praça do Giraldo (*D.T.* 1899, 13 maio, 1) e, de novo, em 1902, para o atual edifício, que também se encontra na referida praça (*N.É.* 1902, 5 abril, 1).⁸⁵ Neste mesmo ano – 1902 –, Ernesto Rio de Carvalho, que desde o ano anterior participava nos espetáculos músico-teatrais do grupo cénico como compositor e maestro, propôs a criação de aulas para sócios e filhos.⁸⁶ Relativamente à atividade associativa, os seus principais focos eram os bailes, os espetáculos músico-teatrais e teatrais e ainda, mas em menor número, os concertos.

Segundo a descrição do fundo da associação presente no Arquivo Distrital de Évora (2016), esta coletividade foi fundada pelas “pequena e média burguesias urbana[s]”. No entanto, a coletividade foi adquirindo crescente importância, chegando a 1894 como o local da “fina flor da classe média” (*M.É.* 1894, 15 fevereiro, 3). Após esta data surgiu, como já mencionado, o grupo cénico que contribuiu para a dinamização cultural não só da associação, mas também da cidade. Assim, é possível que, com o caminhar para a primeira década do século XX, a Harmonia se tenha tornado no ponto de reunião da fração dominada da classe dominante, tendo em conta que de entre os membros mais ativos se encontravam atores, músicos, cantores,⁸⁷ dramaturgos, compositores, libretistas, empresários culturais, estudantes, jornalistas e professores dos diversos níveis de ensino. Contudo, a sua rede de membros era vasta, indo desde as classes populares dos operários, passando pela média dos funcionários públicos e dos pequenos proprietários e negociantes, aos industriais ou grandes proprietários da fração dominante ([Anexo 4](#)).

⁸³ Como consta no terceiro capítulo, havia vários fatores que impediam ou desincentivavam a assistência das camadas menos providas de “capital económico”.

⁸⁴ Para além deste grupo, o Ciclo-Club, para praticantes de ciclismo, estava também ligado à Sociedade Harmonia (*N.É.* 1904, 15 abril, 2). Esta ligação e importância do desporto, artes cénicas e do lazer está patente no emblema criado para a celebração dos 50 anos de fundação (Zozaya 2014, 41-42).

⁸⁵ Não foi possível perceber onde se localizou a sua primeira sede.

⁸⁶ Estas aulas foram aprovadas pela direção e realizavam-se três dias por semana, divididas em “rudimentos de solfejo”, “rudimentos de instrumento”, “canto” ou “harmonia” (*N.É.* 1902, 31 outubro, 1). No Arquivo Distrital de Évora existe um fundo intitulado “Documentação da Filarmónica Harmonia Eborense e Instrução Musical”, contudo nada foi encontrado a este respeito nos periódicos consultados, o que poderá indicar que entre 1887 a 1910 este agrupamento já estivesse inativo.

⁸⁷ Pelo menos sete professores de música.

1.2.4.4. Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal

Centrando-se em interpretações teatrais e músico-teatrais, em 1888 surgiu o Grupo Dramático Mendes Leal (*P.A.* 1888, 17 março, 3) no Pátio de São Miguel (*D.A.* 1888, 22 de junho, 2). No ano de 1891 viu os seus Estatutos aprovados (*M.É.* 1891, 24 maio, 3) e para comemorar foi organizado um espetáculo composto por um drama e um evento dançante (*P.É.* 1891, 31 maio, 2).⁸⁸ Aqui inaugurou o gabinete de leitura Gabriel Pereira,⁸⁹ que era um espaço para os associados se instruírem (*D.É.* 1894, 14 dezembro, 3). No final do século, mudou-se para o Pátio do Salema, local com jardim onde existiram atividades veraneias (*M.É.* 1899 27 agosto, 1). Nove anos depois, nova mudança, desta vez para a rua da Alcárcova de Cima, na antiga sede da Associação Comercial (*O Reclamo* 1908, 27 dezembro, 3). Importa destacar que este local se situava no centro de Évora, próximo da Praça do Giraldo e perto daquelas que eram consideradas as principais associações, ou seja, Círculo Eborense, União Eborense e Sociedade Harmonia Eborense. Após 1908, a Sociedade manteve-se na mesma sede, pelo menos, até à implantação da República.⁹⁰

Esta associação foi a que mais incentivou a atividade teatral e músico-teatral na cidade durante o período estudado, porém promoveu ainda concertos e, principalmente, bailes. Para além das suas atividades, a sede acolheu sessões animatográficas (*N.É.* 1906, 20 janeiro, 2), espetáculos de companhias espanholas de zarzuela, de prestidigitação (*D.A.* 1894, 17 março, 3) e de grupos locais, cujas sedes não lhes permitiam, por condições e espaço, realizar os eventos.

Relativamente aos associados, segundo o *Diário do Alentejo* (1894, 8 maio, 2) esta era composta “na sua maioria de operários”, todavia importa ter em consideração que o termo “operário” não significava necessariamente assalariados, mas incluía também antigos operários que conseguiram ascender à classe média como o caso de Manuel Vicente Ventura.⁹¹ Entre os seus membros contam-se militares de baixa graduação,

⁸⁸ Manteve-se no mesmo local, no Palácio dos antigos Condes de Basto – Pátio de São Miguel (*D.A.* 1892, 2 fevereiro, 2).

⁸⁹ Considerado “ilustre” (*N.É.* 1904, 9 abril, 3) foi publicista, escritor e historiador eborense. Começou a sua atividade como professor no ensino secundário, dedicando-se à história e à arqueologia. Depois, foi amanuense na Misericórdia de Évora, publicou textos sobre geografia, traduções de obras literárias, elaborou o índice provisório dos documentos do cartório da Universidade de Coimbra e, foi ainda, empregado extraordinário da Biblioteca Nacional (Roldão 2016, 2).

⁹⁰ Não foi possível saber quando foi extinta.

⁹¹ Antigo operário que se instalou em Évora como pintor de imóveis por conta própria (*O Telefone* 1901, 12 maio, 4). Em data incerta tirou a carteira de jornalista e, em 1897, fundou *A Rabeca*. No final do século viajou, em trabalho, para o Algarve, tendo regressado a Évora por volta de 1901, aquando a fundação do seu novo periódico, *O Telefone* (1901, 17 novembro, 3). Nesta data inaugurou o seu estabelecimento

jornalistas, professores dos vários níveis de ensino e outros funcionários públicos, proprietários de periódicos e de estabelecimentos comerciais, alunos no ensino secundário, artistas em teatros lisboetas e operários. Destes, grande parte desenvolvia ainda atividades de ator/cantor no grupo cénico e encontram-se ainda instrumentistas, um dramaturgo e outro libretista. Assim, através da imprensa verifica-se que tinha como associados desde membros da fração dominante à classe popular urbana, mas centrando-se na fração dominada e na classe média ([Anexo 5](#)).

1.2.4.5. Sociedade Familiar Camilo Castelo Branco

Esta associação surgiu em forma de grupo cénico constituído em 1892 e sediado na rua da Carta Velha n.º 2 (*D.A.* 1892, 1 dezembro, 3). Em 1893, possivelmente após a aprovação dos Estatutos, foi inaugurada na sua nova sede, num edifício da rua D. Augusto Eduardo Nunes (*Idem* 1893, 21 dezembro, 1).⁹² Desde essa ocasião até março de 1895 manteve uma atividade regular, tendo-se extinguido posteriormente. Apesar de não se saber qual a data exata deste acontecimento, no local que anteriormente pertenceu a esta sociedade, em 1896 Joaquim Gregório de Sousa realizou vários bailes de máscaras públicos, sendo noticiado que estes realizar-se-iam “no teatro da antiga sociedade Camilo Castelo Branco” (*D.É.* 1896, 24 janeiro, 2), o que significa que já estaria extinta. A atividade deste grupo dividiu-se entre a realização de bailes, espetáculos teatrais e músico-teatrais.

Os associados mencionados nos periódicos apresentavam uma variedade de profissões, tais como proprietários de estabelecimentos comerciais, agrícolas e industriais, funcionários públicos, operários, jornalistas e militares. Grande parte dos membros eram ainda atores/cantores e instrumentistas. Com esta enumeração verifica-se que, de forma geral, os seus associados estavam inseridos entre a fração dominada e a classe popular urbana, com maior intensidade na classe média ([Anexo 6](#)).

1.2.4.6. Sociedade de Recreio Almeida Garrett

Foi inaugurada em 1893 na rua do Raimundo (*D.A.* 1894, 9 setembro, 2) com um espetáculo teatral pelo seu grupo cénico (*M.É.* 1893, 27 julho, 2). Posteriormente mudou-

comercial “Algarve e Alentejo”, onde eram vendidos produtos das duas regiões (*Idem* 1902, 5 janeiro, 4). Quando já era proprietário do estabelecimento comercial ainda se autoincluía na classe operária.

⁹² Na época, rua da Mesquita (*D.A.* 1893, 21 dezembro, 1).

se para a Praça de Joaquim António de Aguiar (*Idem* 1902, 20 maio, 3).⁹³ Em 1898, para além do grupo cénico, foi criado um grupo de bandolinistas e guitarristas constituído por associados (*A Rabeca* 1898, 17 novembro, 1). Esta coletividade manteve uma atividade regular, principalmente em eventos dançantes e teatrais, sendo extinta em 1906 aquando a agregação à Sociedade Recreativa e Dramática 1.º de Dezembro (*N.É.* 1906, 3 janeiro, 2).⁹⁴

A coletividade era composta por “meia dúzia de rapazes que preferem, [...] o teatro ao prostíbulo” (*D.É.* 1894, 11 novembro, 3), que profissionalmente correspondia a proprietários de estabelecimentos comerciais, de terrenos agrícolas e industriais, empresários do Teatro Garcia de Resende, militares de baixa graduação, operários, membros de periódicos e funcionários públicos. Parte destes eram ainda atores/cantores e instrumentistas. Houve grande heterogeneidade indo desde aristocracia à classe popular urbana, todavia a maioria dos associados encontravam-se entre a fração dominada e a classe média ([Anexo 7](#)).

1.2.4.7. Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense

Foi fundada em 1894 (Diana FM 2020), contudo a primeira referência encontrada nos periódicos data de 1897 (*A Luta* 1897, 12 setembro, 1). Em 1904 o jornal *A Alvorada* (1904, 28 abril, 1) afirmou que nesta data a associação completou o sétimo aniversário, remetendo a sua fundação para 1897.⁹⁵ Em 1898, a sociedade continha um grupo cénico (*D.A.* 1898, 6 janeiro, 1) que desenvolvia as suas atividades na sede da associação localizada na rua Mau Foro (*N.É.* 1901, 24 abril, 1). Por volta de 1903 já se encontrava no Pátio de São Miguel (*S.É.* 1903, 9 agosto, 1) e aqui se manteve até ao início da República (*O Reclamo* 1910, 30 janeiro, 1). Em 1940 a associação passou a denominar-se Sociedade Recreativa e Dramática Eborense continuando a desenvolver a atividade teatral (R.T.P. 1978), porém o seu grupo cénico foi dissolvido num passado recente (Diana FM 2020). Atualmente a associação situa-se na Avenida da Universidade e completa em 2020, 123 anos de atividade.

Regressando ao período da dissertação, entre as atividades dominantes contam-se os espetáculos teatrais e músico-teatrais, contudo os bailes foram o seu principal foco.

⁹³ Na época, Praça de D. Pedro (*M.É.* 1902, 20 maio, 3), local do Teatro Garcia de Resende.

⁹⁴ Esta associação manteve-se em plena atividade dançante durante a República, todavia não se sabe quando foi dissolvida.

⁹⁵ Possivelmente a data da aprovação dos Estatutos. No documentário difundido pela R.T.P. (1978) um membro da associação afirma que a sua coletividade foi fundada em 1897.

Dos poucos associados mencionados na imprensa, contam-se proprietários de periódicos, militares de baixa graduação e operários. Ou seja, entre a fração dominada da classe dominante e a classe popular urbana, contudo o núcleo era a última camada. Parte destes sócios eram ainda atores/cantores amadores ([Anexo 8](#)).

1.2.4.8. Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar

Ao contrário das associações anteriores e à exceção do Círculo, na sua origem não esteve um grupo cénico, mas musical, composto por 30 instrumentistas (*N.É.* 1902, 3 maio, 1).⁹⁶ Não foram encontrados elementos que permitam datar a inauguração, contudo em dezembro de 1902 foi pela primeira vez noticiado o seu aniversário.⁹⁷ Em março de 1902 – primeira referência encontrada – foi mencionado que se tratava de uma nova associação (*N.É.* 1902, 3 maio, 1), portanto talvez tenha sido inaugurada entre dezembro de 1901 e janeiro do ano seguinte,⁹⁸ contudo é possível que os seus Estatutos só tenham sido aprovados em dezembro de 1902 (*Idem*, 14 dezembro, 1). Em 1903 surgiu o grupo cénico afeto à coletividade (*S.É.* 1903, 26 abril, 1),⁹⁹ interpretando exclusivamente obras teatrais – dramas e comédias. A primeira sede situou-se na Praça Joaquim António de Aguiar (*N.É.* 1904, 9 janeiro, 2),¹⁰⁰ contudo todas as atividades de maiores dimensões como eventos teatrais ou dramático-musicais¹⁰¹ eram realizados em edifícios de outras associações, por exemplo na Almeida Garrett (*Idem* 1902, 14 dezembro, 1) ou na Mendes Leal (*Idem* 1904, 9 janeiro, 2). Dois anos depois mudou-se para um edifício localizado na mesma praça (*Idem* 1906, 3 janeiro, 2), no entanto continuou a utilizar as sedes de outras associações para os espetáculos teatrais (*S.É.* 1908, 11 fevereiro, 2). Apenas os bailes, ensaios e outras reuniões eram realizadas nos seus edifícios. Para além da atividade teatral, dos concertos da tuna – sem programa e sem críticas da imprensa –, tal como as suas congéneres, a atividade centrou-se em saraus dançantes.

Passando para o perfil socioeconómico, nos seus associados encontravam-se proprietários de estabelecimentos comerciais e de periódicos, operários e funcionários

⁹⁶ A sua denominação deriva de Joaquim António de Aguiar, que, segundo o republicano Evaristo Cutileiro, foi “uma das mais notáveis figuras político-liberais do seu tempo”, “a quem seus inimigos reacionários cognominaram de *mata frades*, porque pretendeu extinguir os conventos da sociedade portuguesa” (*V.P.* 1905, 22 janeiro, 2).

⁹⁷ Porém, nos anos seguintes esta data foi celebrada em janeiro.

⁹⁸ No bloque da associação é referido que foi fundada a 8 de dezembro de 1900 (Joaquim António de Aguiar 2008). Já no Arquivo Distrital de Évora é afirmado que foi inaugurada em 1901 (A.D.E.V.R. 2019a), contudo em outro *link* é mencionado que foi inaugurada a 8 de dezembro de 1902 (*Idem* 2019b).

⁹⁹ No bloque da associação é mencionado que surgiu em 1902 (Joaquim António de Aguiar 2008).

¹⁰⁰ Na época, Praça de D. Pedro (*N.É.* 1904, 9 janeiro, 2).

¹⁰¹ No mesmo evento existiam espetáculos teatrais e concertos musicais.

públicos. Assim, apesar da denominação da coletividade ser “operária”, os seus membros variavam entre a fração dominada e a classe popular urbana.¹⁰² Entre os seus elementos constavam atores/cantores, instrumentistas e um libretista ([Anexo 9](#)).

1.3. Os periódicos eborenses

Neste subcapítulo pretende-se estabelecer uma panorâmica da imprensa eborense publicada entre os anos de 1887 a 1910, abordando os proprietários, tipografias, filiação política e, por fim, o público-alvo de cada jornal, ou seja, para que classe social era elaborado. Estas segmentações entre partidos políticos e públicos-alvo têm como objetivo verificar, nos capítulos seguintes, se existiam diferenças no tipo de discurso utilizado.¹⁰³

1.3.1. O início e expansão da imprensa eborense

Em 1847 publicou-se em Évora o primeiro periódico de tiragem bimensal, denominado *Crónica Eborense* (Manuel 1943, 66).¹⁰⁴ Estava ligado à Junta Governativa (Monte 1978, 2) e continha nas suas colunas as “ordens do dia [...], publicava notícias sobre os triunfos dos seus partidários e tinha ainda uma reduzida secção de anúncios” (Manuel 1943, 66).¹⁰⁵ Em 1860 surgiu a *Grinalda*, breve semanário que tinha como subtítulo “noticioso, literário e recreativo”. Na década de 1860 deu-se um florescimento da imprensa tendo sido fundados quatorze periódicos. Porém, no decénio seguinte houve a desaceleração das publicações, tendo surgido apenas dois novos membros (Monte 1978), dos quais se destacou o *Manuelinho de Évora* em vinte e três anos (1880-1903). O seu número inicial surgiu no dia da celebração da restauração da independência portuguesa, e no cabeçalho continha símbolos patrióticos, o “estandarte da cidade com o

¹⁰² Como a maioria dos associados não aparecem nas bases de dados do Arquivo Distrital de Évora, Google e nos periódicos consultados, é possível que pertencessem à classe popular.

¹⁰³ Os partidos eram redes de indivíduos “que tinham amizade umas pelas outras ou por alguém que tinha amizade por todos, e que por sua vez dispunham de influência sobre o milhão de portugueses que tinha direito de voto. Estes organizavam-se também segundo certos princípios como uma atitude ou um programa” (Ramos 2001, 104). Antes das eleições, os indivíduos apelidados de “influentes” pelos amigos, ou “caciques” pelos inimigos – padres, grandes proprietários, farmacêuticos, administrador do concelho, fidalgos – percorriam as ruas para angariar votos (*Ibid.*, 107).

¹⁰⁴ Monte (1978, 1) defende que o primeiro periódico eborense surgiu em 1846, intitulando-se *Boletim*, fundado pela “junta revolucionária setembrista”. Contrariamente, Manuel (1943, 66) afirma que o *Boletim* “não tinha a feição de um jornal; em linguagem moderna poder-se-ia considerar como simples ‘comunicado de guerra’”. Tendo em conta os três exemplares que existem na Biblioteca Pública de Évora, verifica-se que este impresso não era publicado regularmente. Assim, e baseando no conceito de “periódico” (Porto Editora 2003-2019), seguir-se-á a tese de Manuel (1943).

¹⁰⁵ Ainda neste mesmo ano foi publicado, também de forma breve, o *Periódico Recreativo* que, possivelmente, teria como temáticas centrais o lazer e recreação, contudo apesar de Monte (1978, 2) inseri-lo como eborense, era impresso em Lisboa e distribuído, também, em Évora.

desenho do Giraldo sem Pavor, ostentando as cabeças do moiro e da filha” (Monte 1978, 15).

Antes de avançar para a análise da imprensa eborense publicada em 1887-1910, importa ter em consideração que entre 1865 a 1885, em Portugal, estabeleceram-se “as condições propícias à transformação [...] da Imprensa”, iniciando a sua “fase industrial” com a fundação do *Diário de Notícias* lisboeta, através da adoção dos mesmos moldes de alguns jornais franceses, como *Le Petit Journal*, *La Presse* ou *Le Figaro* (Tengarrinha 1989, 213-258).¹⁰⁶ Estes moldes consistiram num aumento da tiragem mantendo, sensivelmente, as despesas gerais, o que permitiu a diminuição do custo de cada exemplar. Consequentemente, foi possível baixar o preço de venda ao público, abrangendo uma mais vasta camada de leitores, pois os anúncios cobrados tornaram-se a base financeira dos jornais (*Ibid.*, 214-215).

Na década de 1880 foram impressas, em Évora, 2,8 publicações por ano, na década seguinte o número aumentou para 4/ano e na seguinte, este número continuou a crescer, atingindo os 5,5/ano.¹⁰⁷ Apesar deste consecutivo aumento, segundo Tengarrinha (1989, 232) entre 1894 e 1900, Évora estava entre os oito distritos do país com menor número de periódicos – doze –, mas importa ter em conta que esta contabilização não se encontra correta visto que, foram publicados vinte e um periódicos nesta janela temporal,¹⁰⁸ tendo sido consultados dezassete.

Este aumento resultou possivelmente da estabilização das tipografias e no maior investimento na aquisição de maquinaria, posto que uma máquina “executava o trabalho de cinco compositores manuais” (Ramos 2001, 53). Assim, Évora acompanhou o fenómeno de organização industrial da imprensa portuguesa que, segundo Tengarrinha (1989, 227), se intensificou no último quartel do século XIX. Ao analisar o período anterior a 1880, à exceção das tipografias Eborense e do Governo Civil, constata-se que a maioria dos periódicos possuíam uma oficina própria. Nos anos de 1880 surgiram três

¹⁰⁶ No número-programa do *Diário de Notícias* foi afirmado que “visava unicamente ‘interessar a todas as inteligências [...] [e] eliminando o artigo de fundo, não se discute política, nem sustenta polémica. Regista com a possível verdade todos os acontecimentos, deixando ao leitor, quaisquer que sejam os seus princípios e opiniões, o comentá-los a seu sabor” (Tengarrinha 1989, 215).

¹⁰⁷ Considerações retiradas das inventariações à imprensa – Manuel (1943) e Monte (1978) –, ou seja, com base nos 112 títulos de jornais e outras publicações – números-programa ou números-únicos. Este aumento está em concordância com o resto do país, visto que segundo Ramos (2001, 52) em 1880 existiam cerca de 200 e em 1900 publicaram-se 416 periódicos.

¹⁰⁸ Na listagem de Monte (1978) constam quarenta e duas entradas, contudo retirando as coleções de livros, números únicos/números-programas, suplementos e possíveis impressões, foram publicados vinte e um periódicos.

tipografias exclusivas,¹⁰⁹ no entanto foram fundadas outras quatro que imprimiam vários jornais.¹¹⁰ Entre 1890¹¹¹ e 1899 foi fundada uma tipografia exclusiva,¹¹² passando a maioria dos periódicos a estar dependentes de empresas externas, apesar de, por vezes, partilharem o mesmo proprietário ou outro elemento da redação do jornal.¹¹³ Relativamente a este ponto, para além dos seis jornais que tiveram uma oficina própria, onze eram propriedade de empresas tipográficas já existentes e que trabalhavam em simultâneo com outros órgãos da imprensa eborense. Destes onze periódicos, cinco pertenceram a Francisco da Cunha Bravo da Tipografia Eborense;¹¹⁴ três a José de Oliveira da Tipografia Económica;¹¹⁵ dois à Minerva Comercial, primeiro de Ferreira, Irmão & C.^a e depois de José Ferreira Batista;¹¹⁶ e um jornal a Joaquim José Batista da Tipografia Minerva Eborense.¹¹⁷ Tanto nestes dez anos como nos anteriores, a oficina com maior impressão de periódicos foi a Minerva Eborense, seguida pela Eborense.

Nos anos de 1900 ocorreu uma renovação nas empresas tipográficas, com a fundação de quatro¹¹⁸ e, apenas, a manutenção da Minerva Comercial. Invertendo a tendência dos vinte anos anteriores, surgiram duas associadas a periódicos, no entanto deixaram de ser completamente exclusivas, passando a imprimir outros jornais sem relação conhecida.¹¹⁹ Neste decénio, a tipografia mais requisitada foi a Empresa Tipográfica Eborense, seguida pelas Gutenberg e Minerva Comercial.

¹⁰⁹ Do *Diário do Alentejo*, de *A Escola* e do *Progresso do Alentejo*.

¹¹⁰ Minerva Eborense de Joaquim José Batista, Tipografia Económica de José Oliveira e Tipografia de Jacinto de Oliveira. Porém, existiu uma forte ligação entre os proprietários ou membros da redação dos jornais e os proprietários de tipografias. A título de exemplo refira-se Francisco da Cunha Bravo da Tipografia Eborense, que foi também proprietário e impressor do *Manuelinho de Évora*, do *Progresso do Alentejo*, do *Correio do Alentejo*, do *Giraldo sem Pavor* e do *Diário de Évora*, e editor e impressor da *Folha de Évora*.

¹¹¹ Em 1890 existiam cinco tipografias eborenses, uma com mais de cinco funcionários e as restantes com menos de cinco, e ao todo empregavam 11 colaboradores (Barreto 1981-1982, 291). Possivelmente, estas tipografias eram a Minerva Eborense, do *Diário do Alentejo*, a Eborense, da *Escola* e a Económica.

¹¹² Mantiveram-se as exclusivas do *Diário do Alentejo* e de *A Escola*, e surgiu a do *Diário Transtagano*.

¹¹³ Tipografias externas ativas: Eborense, Minerva Eborense, Minerva Comercial e a Económica.

¹¹⁴ *O Manuelinho de Évora*, *Progresso do Alentejo*, *Folha de Évora* – como editor –, *Giraldo sem Pavor* e *Diário de Évora* – quando passou para a posse de Joaquim José Batista, foi impreso pela Minerva Eborense.

¹¹⁵ *A Escola*, *O Operário* e *Jornal das Obras Públicas*.

¹¹⁶ *O Reclamo* e *Avante*.

¹¹⁷ *Diário de Évora*.

¹¹⁸ Gutenberg, do *Notícias de Évora*, de *A Voz Pública* e Empresa Tipográfica Eborense, depois denominada Empresa Tipográfica Eborense de Pires, Tristão e C.^a – Tristão Barradas era proprietário de uma barbearia e pertencia também a uma empresa cultural detentora do Teatro Garcia de Resende e da casa de espetáculos situada no Palácio de D. Manuel.

¹¹⁹ Os periódicos impressos não eram diretamente concorrentes como as impressões, na tipografia de *A Voz Pública*, de *O Prospeto* – jornal propagandístico, apenas com anúncios (Monte 1979, 62) – e do *Arauto da Moda* – propriedade da loja O Barateiro de Lisboa, dedicado ao público feminino e que funcionava como veículo publicitário do respetivo estabelecimento comercial.

Com a “fase industrial” houve uma profissionalização do jornalista, sendo cada vez mais comum o exercício exclusivo desta função. Como consequência, transformou-se num “operário de uma mercadoria que é necessário vender o mais possível e com a qual não está ligado nem pelas ideias nem pelos interesses, pois não participa nos lucros” (Tengarrinha 1989, 229).¹²⁰ De igual forma, Sousa (2008, 44) afirma que esta fase fez “decair o prestígio da profissão de jornalista, crescentemente encarada como uma profissão técnica”. Pelo contrário, na fase anterior, este era “o proprietário dos meios de produção e, como dono da empresa, defendia os seus próprios interesses” (Tengarrinha 1989, 229). Apesar desta diferenciação, observa-se que dependendo do jornal, continuaram a existir os dois tipos de jornalistas, o proprietário e o “operário”, pois, como Tengarrinha (1989, 214) afirma, a transformação desta fase não ficou completa em 1885, “mas que naquele período [1865-1885] é que ela se inicia, continuando até aos nossos dias.” Em Évora, durante o período abordado, não se verifica um aumento de redatores assalariados, coexistindo ambos os tipos dependendo do periódico, todavia é de salientar que estas conclusões foram retiradas com base nos cabeçalhos dos jornais onde, por vezes, só constava o redator principal, ficando todos os outros colaboradores no anonimato.¹²¹

As modificações que aconteceram na imprensa portuguesa da segunda metade do século XIX originaram alterações no tecido empresarial e na organização social do trabalho dentro dos órgãos de comunicação. Segundo Sousa (2008, 44-45), as novas redações passaram a ser constituídas por sociedades empresariais, quer por motivos de negócio quer por ideais políticos, deixando assim o proprietário singular de ter condições para competir economicamente na manutenção do jornal. Na imprensa eborense subsistiram em simultâneo ambas as tipologias de proprietários e inclusive, existiram mais periódicos de proprietários singulares – vinte e oito – do que coletivos – treze. No entanto, tal como Sousa (*Ibid.*) refere, os jornais com proprietários coletivos foram os mais duradouros, permanecendo ativos em média por três anos, enquanto que os singulares apresentaram menos um ano de atividade.

¹²⁰ No entanto, adverte que “seria ingenuidade supor que um jornal, por muito imparcial que seja, apresente as notícias com ‘objetividade fotográfica’; o maior desenvolvimento dado a certas notícias em detrimento de outras é já, por si só, tendencioso. Mão e cabeça alugadas ao serviço de outro, mas querendo manter intactas a *sua* própria cabeça, nasce daqui uma instabilidade intelectual, moral e até social, um desdobraimento, uma duplicidade no interior do jornalista que não raro acaba por gerar um certo revestimento *cínico*” (Tengarrinha 1989, 230).

¹²¹ Em quinze jornais não foi possível aferir quem escrevia e a sua relação. Foram encontrados dezasseis redatores proprietários e dezassete redatores assalariados, sendo que alguns destes também desenvolviam outras atividades dentro da redação, como a edição ou administração.

Quanto ao público-alvo, a maioria dos periódicos destinados às classes dominadas teve apenas um proprietário, o que não significa que os dirigidos à dominante fossem exclusivamente da propriedade de empresas societárias.¹²² Para Sousa (2008, 44-45), com os proprietários coletivos houve um aumento do “capital económico” que se traduziu num aumento de emprego no sistema jornalístico. Deste modo, as redações passaram a incluir um maior número de pessoas, albergando noticiaristas, editor, diretor, coordenador ou chefe de redação e outros colaboradores como os informadores e o folhetista, “quase sempre uma personagem prestigiada das Letras, que elaborava os folhetins e redigia crónicas de literatura, artes e espetáculos” (*Ibid.*).¹²³ Em Évora, ainda que a maioria dos jornais pertencessem a um proprietário, grande parte – trinta e nove – dispunha vários colaboradores fixos que participavam em todos os números, no entanto era comum que o dono desempenhasse outras funções como o de redator, editor e/ou administrador.¹²⁴

1.3.2. Orientação política na imprensa periódica: da Pró-Monarquia à Pró-República

Na “fase industrial” deu-se o desenvolvimento da imprensa predominantemente noticiosa e sem filiação política declarada, onde a informação era a “principal preocupação e objetivo” (Tengarrinha 1989, 215). Procurava “manter uma atitude imparcialmente objetiva, dirigindo-se [...] *a todos*, e não a um grupo de leitores ideologicamente afins, necessariamente muito mais restrito” (*Ibid.*, 219). Contudo, não significa que esta nova orientação, tenha aniquilado ou até mesmo diminuído o número de periódicos de carácter opinativo (*Ibid.*, 231), pois entre 1887 a 1910, foram fundados sete jornais eborenses com filiação política declarada; quinze onde se nota um tendência para a defesa de certos partidos; outros três de defesa acérrima da melhoria das condições de vida da classe popular, seguindo uma tendência dos periódicos socialistas/republicanos; e outros dois que se destacam, pela oposição a certos ideais, como os casos do *Correio do Alentejo* (1890, 22 março, 1) contra o socialismo e de *O Eborense* (1900, 19 agosto, 1) numa atitude de descrença política, mas principalmente

¹²² A divisão de imprensa por públicos-alvo é tratada no ponto 1.3.3.

¹²³ A função de folhetista ou crítico cultural não se entenderá aqui como funcionário fixo, pois a sua participação era intermitente e não exclusiva, podendo escrever em simultâneo para outros jornais.

¹²⁴ Houve cinco periódicos, e entre 1888 e 1894 as publicações de *Diário do Alentejo* tinham um único membro fixo, que era o proprietário, contudo existiam artigos elaborados por pessoas externas.

criticando os partidos Progressista e Regenerador.¹²⁵ É possível subdividir os vinte e sete jornais – de quarenta e três – consoante a orientação, ou seja, existiram dez políticos,¹²⁶ onze noticiosos¹²⁷ e oito políticos-noticiosos ([Anexo 10](#)).¹²⁸ Nos primeiros, incluem-se os órgãos filiados e alguns “independentes”¹²⁹ que focalizavam o discurso tanto em fações como em sistemas políticos e/ou incentivavam a luta das classes mais desfavorecidas. Nos segundos, encontram-se os periódicos que se autodenominavam “independentes” e que dedicavam grande parte do jornal a notícias, contudo poderiam incluir também, mas raramente, questões políticas que espelhavam a tendência do periódico. Numa espécie de meio termo, localizam-se os político-noticiosos, com ou sem filiação partidária, dividindo o espaço do jornal em notícias e artigos políticos, no entanto a política tinha o destaque principal, pois era incluída na primeira e segunda páginas, seguindo depois a secção noticiosa.

Segue-se a abordagem da imprensa eborense segundo as fações e/ou ideologias políticas, iniciando pelos defensores dos partidos “transformistas” (Ramos 2001, 98),¹³⁰ seguindo para o Regenerador-Liberal, e por fim, os defensores da República, incluindo o republicanismo e o socialismo. No entanto, no caso dos últimos devido às suas singularidades entendeu-se fazer uma secção exclusiva. Antes da análise, encontra-se uma breve contextualização de cada partido ou ideologia em Portugal.

Na década de 1880 o sistema político português assentava, principalmente, em dois grandes partidos, o Regenerador e o Progressista. O primeiro, mais conservador, reivindicava a herança da Regeneração e, conjugando a tolerância política com o progresso material, atraiu “grande parte dos jovens republicanos e socialistas” (Ramos 2001, 99). No outro lado, estava o Progressista, menos “prudente e mais avançado” (*Ibid.*) que surgiu em 1876 da “aliança entre os chefes partidários que reivindicavam uma ousada

¹²⁵ No fim de século, em Lisboa, 28% dos periódicos tinham orientação política (Ramos 2001, 53) e em Évora essa percentagem era de 16%, isto considerando apenas os com filiação política declarada no cabeçalho.

¹²⁶ *O Povo de Évora, O Operário, Giraldo sem Pavor, A Rabeca, O Papagaio, A Luta, O Telefone, A Voz Pública – após 1907 –, A Voz do Caixeiro e Avante.*

¹²⁷ *Manuelinho de Évora, Diário do Alentejo, Correio do Alentejo, Diário de Évora, Diário Transtagano, O Reclamo, O Eborense (1900-1901), Notícias de Évora – até 1907 –, A Alvorada, Semana de Évora e A Voz Pública – até 1907.* Aqui só se incluíram os periódicos noticiosos onde foi possível identificar uma tendência política.

¹²⁸ *Progresso do Alentejo, Revista Eborense, Progresso de Évora, O Monitor, O Eborense (1896-1897), Notícias de Évora – após 1907 –, O Distrito de Évora e O Garcia de Resende.*

¹²⁹ Estes periódicos poderiam apresentar uma secção noticiosa, porém esta era de reduzidas dimensões.

¹³⁰ O “transformismo” foi uma tentativa de reproduzir o sistema político inglês nos países sul-europeus após a Regeneração portuguesa de 1851-1856. Este sistema baseou-se na aproximação de duas fações dispares, uma que achava necessário “revolucionar tudo” a outra que sentia a necessidade de “conservar tudo” (Ramos 2001, 98).

‘democratização’ do regime” (*Ibid.*). Em Évora, até aos últimos anos da Monarquia também foram estas duas forças que dominaram o espectro político, governando intervaladamente. Não obstante, o Partido Progressista parecia ter um maior número de votantes, pois atendendo às listas de eleições para a Câmara Municipal de Évora ([Anexo 11](#)), durante os anos 1887-1910 este partido representou a maioria em, pelo menos, nove das quinze eleições.¹³¹ Além do mencionado, o *Diário do Alentejo* (1890, 3 abril, 1) salientou que nas eleições a deputados do distrito, os progressistas obtiveram mais do dobro dos votos dos regeneradores. Com a entrada para o século seguinte houve a tentativa de quebrar com o sistema “transformista” e, por isso, os políticos tentaram cativar a população indo ao seu encontro com o intuito de fazer com que esta suportasse as “novas” fações, algo que os políticos “transformistas” “viram sempre [como] uma indignidade” (Ramos 2001, 102). Desta alteração de atitudes resultou a divisão dos principais partidos, formando ou recriando outros, como os casos dos Regenerador-Liberal,¹³² Nacionalista,¹³³ Dissidência Progressista¹³⁴ e Republicano Português,¹³⁵ o último recriado na primeira década do século XX pela “geração de estudantes revolucionários de 1890” (*Ibid.*, 223).¹³⁶

Passando para a descrição dos jornais eborenses ativos no período abordado pela dissertação e começando pelos filiados ao Partido Progressista ([Anexo 12](#)), o primeiro¹³⁷ surgiu em 1883 com a fundação do *Progresso do Alentejo* – 1883-1889. Este foi propriedade de Francisco da Cunha Bravo, redigido por Anselmo Vieira e revisto por I. Batista (Monte 1978, 18). Anselmo Vieira, também como redator, integrou em 1887 o “independente” *O Povo de Évora* (1887, 13 outubro, 1), mas de tendência republicana. Já Cunha Bravo, para além de ter sido proprietário de “independentes”, fundou o *Giraldo sem Pavor* (1894, 4 março, 1), órgão oficial do Partido Regenerador. Após a saída de circulação do *Progresso do Alentejo*, em 1891 foi fundado o *Progresso de Évora* pelos “patriotistas da Granja eborense” (*M.É.* 1891, 22 março, 2).¹³⁸ Este era propriedade de

¹³¹ Não foram encontradas as filiações correspondentes aos anos de 1889 e 1908.

¹³² Fundado por João Franco, dissidente regenerador (Ramos 2001, 223).

¹³³ Fundado por Jacinto Cândido da Silva – dissidente regenerador –, Jerónimo Pimentel e o conde de Bertandos. Este, era comparado ao Zentrum, partido conservador e católico alemão (Ramos 2001, 225).

¹³⁴ Fundado pelo antigo progressista José Maria Alpoim e com ele levando parte dos progressistas, tinha como ideal a edificação de uma “monarquia democrática” (Ramos 2001, 227).

¹³⁵ Destes partidos, tiveram representação jornalística oficial em Évora, o Regenerador, o Progressista, o Regenerador-Liberal e o Republicano.

¹³⁶ A estes quatro, somam-se os partidos já existentes: Regenerador, Progressista e o Socialista.

¹³⁷ Ao que foi possível aferir este foi o primeiro, no entanto poderá não ter sido.

¹³⁸ O termo “Granja” refere-se ao Partido Progressista, visto que surgiu da fusão entre os partidos Histórico e Reformista, com o objetivo de enfrentarem um adversário comum, o Partido Regenerador. Esta união foi

Francisco António Salsinha, e editado e administrado por Joaquim António (*P.É.* 1891, 29 janeiro, 1).¹³⁹ Em 1900 apareceu o *Notícias de Évora* por dois filiados do partido, Alfredo César de Oliveira¹⁴⁰ e Francisco Barahona,¹⁴¹ sendo este último o chefe político do periódico (*N.É.* 1903, 15 setembro, 1). Apesar da clara ligação, de constantes críticas ao Partido Regenerador e de ser do conhecimento geral que a filiação existia desde a fundação (*O Eborense* 1900, 9 setembro, 1), este partidarismo não foi oficialmente assumido, nem indicado no cabeçalho. Nos três periódicos mencionados encontram-se referências ao partido e aos seus militantes, e bem como críticas às facções adversárias. Existiram outros dois órgãos da imprensa¹⁴² que de forma mais rarefeita mostraram o seu apoio progressista.

O primeiro jornal assumidamente Regenerador e que se autointitulava “órgão oficial” foi o *Giraldo sem Pavor*¹⁴³ em 1894, contudo o *Manuelinho de Évora* (1894, 25 março, 3) defendeu que “[s]er jornal órgão de alguns membros de um partido, não é o mesmo que representante da coletividade política, a que esses membros pertencem”. Este periódico não chegou a completar um ano de existência e foi fundado por Francisco da Cunha Bravo, tendo como redator principal Bernardo de Lorena (*G.P.* 1894, 4 março, 1).

celebrada em Granja, a 7 de setembro de 1876, ficando conhecido como o Pacto da Granja (Rebocho 2007, 18).

¹³⁹ Estes dois nomes surgiram apenas associados a este periódico.

¹⁴⁰ Nasceu por volta de 1840 em Santa Cruz, na Madeira (*Registo de óbito* 1908), onde foi jornalista e fundador de dois periódicos, *A Lâmpada* – 1872-1874 – e o *Diário de Notícias* – 1876- à atualidade (Pestana 2019). Em Évora foi cónego da Sé (*D.A.* 1891, 7 fevereiro, 1), vereador da Casa Pia Eborense (*Idem* 1895, 2 maio, 1) e vogal no Diretório do Partido Progressista de Évora em 1905 (*N.É.* 1905, 21 março, 1). Faleceu na mesma cidade no ano de 1908 (*Registo de óbito* 1908).

¹⁴¹ Francisco Eduardo de Barahona Fragoso Cordovil de Gama Lobo nasceu em Cuba, distrito de Beja, no ano de 1843, filho do primeiro Conde da Esperança. Em 1886, completou o bacharelato em Direito pela Universidade de Coimbra. No ano seguinte mudou-se para Évora onde “instalou um albergue para inválidos, dispensou proteção [...] ao esforço da Assistência Nacional aos Tuberculosos e, no palácio em que habitava, iniciou a constituição duma [...] galeria de arte, comprando sobretudo, peças de arte contemporânea, com o intuito de proteger o desenvolvimento das belas artes em Portugal. Ao mesmo tempo ia preparando o futuro museu eborense, pois era sua intenção legar esses valores ao Museu Regional de Évora. A cidade e o seu desenvolvimento urbanístico ficaram a dever ao Dr. Francisco Barahona serviços inestimáveis, entre eles a construção do [...] teatro Garcia de Resende e do Jardim Público” (AAVV. 195-, 157). Foi político pelo Partido Progressista tendo sido, por quatro vezes, Presidente da Câmara Municipal de Évora, de 1896 a 1898, 1899 a 1900; 1902 a 1904 e em 1905 até ao seu falecimento (*N.É.* 1905, 26 janeiro, 1).

¹⁴² *Diário de Évora* e *Diário do Alentejo*.

¹⁴³ Primeiro periódico fundado entre 1887 a 1910, pois segundo a listagem de Monte (1978), o primeiro órgão do Partido Regenerador em Évora foi *Sul*, publicado entre janeiro de 1881 e fevereiro de 1887. Este periódico não foi consultado, pois apenas foram encontrados os números do seu primeiro ano na Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota J.779//43 A. Não se sabe o paradeiro dos restantes números.

Dois anos depois, pelo mesmo redator foi criado *O Eborense*,¹⁴⁴ desta vez assumido como independente, apesar de ser verificável uma tendência regeneradora.¹⁴⁵

Após doze anos surgiu o *Distrito de Évora* que se autoproclamava regenerador e tinha Joaquim António dos Reis Tenreiro Sarzedas como diretor político, e João António Rosa como redator gerente (*Dist.É.* 1906, 30 setembro, 1).¹⁴⁶ Este jornal esteve ativo durante os anos de 1906 a 1907 e apesar de conter notícias sobre Évora e o seu distrito, era impreso e redigido em Lisboa (*Ibid.*).

Como supramencionado, no início do século XX o Partido Regenerador fragmentou-se, originando o Partido Regenerador-Liberal fundado por João Franco. Esta facção foi composta por dissidentes dos partidos Regenerador e Republicano, e o seu fundador procurou atrair as classes populares proferindo discursos semelhantes aos dos chefes republicanos (Ramos 2001, 223-224). Em 1907 surgiu o primeiro órgão oficial do partido em Évora, com a aquisição do *Notícias de Évora* por João Germano Rosa (*N.É.* 1907, 1 novembro, 1),¹⁴⁷ ou seja, houve uma mudança de facção do jornal, passando de Progressista para filiado ao Partido Regenerador-Liberal. A 26 de janeiro de 1909 o periódico tornou-se propriedade da Empresa do Notícias de Évora, sem menção aos acionistas, mas mantendo a filiação partidária ([Anexo 13](#)).

1.3.2.1. A imprensa Pró-República

Na imprensa Pró-República são inseridos os periódicos de tendência socialista e/ou republicana, o que não significa que se entenda aqui que ambos os movimentos eram exatamente sinónimos. A título de exemplo refira-se a carta de Azedo Gneco (1876 *cit in* Santos 1982-1983, 675)¹⁴⁸ para Friedrich Engels, onde afirmou que: [t]odo o ano de 1874

¹⁴⁴ Não foi referido o seu proprietário. Para além deste, o *Diário Transtagano* e *Manuelinho de Évora* em raras as vezes deixaram transparecer uma certa simpatia para com esta facção política.

¹⁴⁵ No seu primeiro número foi referido que: “[q]uando fundámos o *Giraldos sem Pavor* apresentamo-nos [...] regeneradores, e por esse ilustre partido quebramos lanças... mas infelizmente a mais glacial acolheu nossos esforços e depois de lutámos com tenacidade pelo nosso ideal vimo-nos desacompanhados e tivemos de sucumbir... [...] Hoje já desiludidos não nos filiamos em partido algum, somos independentes” (*O Eborense* 1896, 1 novembro, 1).

¹⁴⁶ Ambos habitavam em Lisboa (*Dist.É.* 1906, 30 setembro, 1), todavia Rosa foi editor e secretário no semanário “independente” de Évora intitulado *Semana de Évora* entre 1903 (*S.É.* 1903, 1 março, 1) e 1906 (*Idem* 1906, 1 julho, 1).

¹⁴⁷ Foi padre e diretor da instituição de ensino particular denominada de Colégio do Loios (*S.É.* 1904, 4 dezembro, 1)

¹⁴⁸ O autor, neste artigo aborda as crises que aconteceram nos partidos Republicano e Socialista entre o final da Monarquia e o início da República em Portugal. Ambos os partidos apresentavam várias tendências diferentes, umas que os aproximavam e outras que os extremavam. Da ausência de união do primeiro resultou na sua dissolução após atingido o grande objetivo que unia os militantes, o fim da Monarquia e início da República. Da desorganização do segundo resultou o aumento em importância e militância do

leve a lutar com os republicanos e os jesuítas, que me não deixaram um momento de descanso” e que “[s]e a República se proclamar um dia em Portugal e forem poder [149] um certo número de indivíduos, terei que emigrar precipitadamente ou irei aumentar o número dos mártires da Revolução Social.” Tanto os militantes socialistas¹⁵⁰ como republicanos¹⁵¹ queriam a República, porém não era exatamente a mesmo sistema político que defendiam. Enquanto que os primeiros defendiam a República Social (*Ibid.*, 676), os republicanos desejavam uma República de pendor liberal e capitalista (*Ibid.*). Todavia importa destacar que segundo Santos (1982-1983, 683) tanto os republicanos como os socialistas não eram fações unidas e dentro de cada uma existiam outras ramificações com expressão pública na imprensa. O discurso heterogéneo onde o antimonarquismo era o principal ponto em comum,¹⁵² resultou na extinção do partido e na sua fragmentação após a implantação da República (*Ibid.*, 685). Já os socialistas estavam, no final do século XIX divididos em quatro grupos, cada um com imprensa periódica própria.¹⁵³ No final da Monarquia, o partido estava fragmentado “não só em tendências, como regionalmente”, de um lado a Junta Federal do Norte e do outro a Junta Federal do Sul (*Ibid.*, 676). Devido a esta desunião parte dos socialistas foram atraídos para o Partido Republicano, defendendo que primeiro seria necessário proclamar a República, mesmo que não fosse a Social, e só depois se trataria da organização operária e socialista (*Ibid.*). Entre os outros pontos de contacto, destaca-se o caso do republicano Afonso Costa que se apresentava também como socialista (Ramos 2001, 211); em 1900, o Partido Republicano Português e alguns socialistas uniram-se resultando a lista Coligação Democrática (*Ibid.*, 232); e em 1910, os republicanos aproximaram-se dos socialistas, pois sentiram a “necessidade de consolidar as suas forças estabelecendo ligações e alianças” para derrubar o sistema político vigente (Santos 1982-1983, 680-681). Assim, como supramencionado, devido à

Partido Republicano e a não participação no movimento que mudou o sistema político português – o Partido Socialista não participou oficialmente, mas alguns socialistas sim.

¹⁴⁹ Possivelmente: e for para o poder de um certo número...

¹⁵⁰ Partido Socialista foi fundado a 10 de janeiro de 1875 (Santos 1982-1983, 675) e era constituído, maioritariamente, pela classe operária (*Ibid.*, 680), contudo o socialismo dos operários surgiu em Portugal, anos antes, após o movimento da Comuna de Paris (*Ibid.*, 674).

¹⁵¹ Partido Republicano Português era composto, principalmente, pela “burguesia liberal” (Santos 1982-1983, 680). Das inaugurações dos centros republicanos Democrático – 1876 – e Federal – 1879 –, em Lisboa, ativou-se o movimento republicano no país, do qual surgiu o Partido Republicano Português (Leal 2011, 245).

¹⁵² Para Santos (1982-1983, 683) o Partido Republicano Português “reunia, sem verdadeiramente unir, republicanos velhos e recentes, coexistiam os representantes de orientações distintas, de interesses diferentes, os portadores de diversas concepções táticas, os defensores de opostas estratégias.”

¹⁵³ O “possibilista”, “socialista”, “eclético”, e o dos “socialistas do Estado”.

pluralidade de tendências e aos pontos de contacto entre ideologias, nesta secção aborda-se tanto a imprensa periódica de pendor socialista como a republicana.

Segundo Sousa (2008, 46) os jornais republicanos, com orientação editorial estritamente política ou político-noticiosa difundiram-se por todo o país especialmente após a proclamação da República em Espanha – 1873. Em Évora, no ano de 1887 foi publicado *O Povo de Évora* que difundia os ideais republicanos, apesar de não se autointitular como um órgão deste partido, algo que só aconteceu dez anos depois com a fundação de *A Luta*.¹⁵⁴ Porém, só em 1904 por ocasião da aquisição de *A Voz Pública* por José Bento Rosado (V.P. 1907, 16 março, 1) é que surgiu uma constante divulgação e ação política em defesa dos seus ideais.¹⁵⁵ Desde a sua fundação que este jornal se encontrava ligado a membros republicanos, no entanto só em 1907 é que se oficializou, colocando “Republicano” no cabeçalho.

Retrocedendo cronologicamente, houve três fases principais de crescimento da imprensa republicana/socialista em Évora, a primeira entre 1887 a 1894 com a publicação de cinco jornais,¹⁵⁶ a segunda de 1895-1905 com seis,¹⁵⁷ sendo um assumido, e a última fase situa-se entre 1906 a 1910, com a fundação de um assumido e outros cinco simpatizantes.¹⁵⁸

Até 1894 as referências diretas ao republicanismo ou ao socialismo eram escassas e não claramente identificadoras, surgindo principalmente encobertas através de elogios a países como a França e o Brasil que tinham adotado a República e salientando as alterações, do ponto de vista positivo, pelas quais estes passaram. No último ano desta fase, apareceu de forma isolada o anúncio de um comício do Partido Socialista. Neste processo, foram também fundados a *Revista Eborense* e *O Operário*, que apesar de não exporem a sua tendência partidária, criticavam negativamente o sistema monárquico e os dois principais partidos, defendendo um equilíbrio na hierarquia social, a luta pelos direitos da classe popular e a sua instrução. Estes dois periódicos podem ser inseridos na linhagem da primeira imprensa de tendência republicana, na medida em que tomaram a “forma vaga e indefinida de um estado de consciência revoltada” (Tengarrinha 1989, 234-

¹⁵⁴ Surgiu como republicano, mas no segundo número é descrito como “independente” (*A Luta* 1897, 19 setembro, 1). No entanto, a filiação política volta a estar patente dois meses depois (*Idem*, 11 novembro, 1), e assim permanecendo até à sua sessão.

¹⁵⁵ No Porto existiu também um periódico homónimo republicano (Ramos 2001, 56), publicado entre 1891 e 1909.

¹⁵⁶ *O Povo de Évora*, *O Operário*, *Revista Eborense*, *Monitor* e *Diário de Évora*.

¹⁵⁷ *Diário do Alentejo*, *A Rabeca*, *A Luta* – assumido –, *O Papagaio*, *O Telefone* e *A Alvorada*

¹⁵⁸ *Semana de Évora*, *A Voz Pública* – assumido –, *O Garcia de Resende*, *O Reclamo*, *A Voz do Caixeiro* e *Avante*.

235). Atendendo ao discurso de *O Operário* (1889, 13 outubro, 1)¹⁵⁹ e em específico à expressão “Liberdade, a Igualdade e a Fraternidade” (*Ibid.*),¹⁶⁰ verifica-se que o pendor republicano já se encontrava presente neste periódico, tendo sido introduzido de forma indireta.

Na segunda fase encontram-se cinco periódicos defensores da República, sendo dois destes também defensores e propagadores dos ideais socialistas, não só como os periódicos da fase anterior, com elogios a países que já tinham adotado esta estrutura política, mas principalmente difundindo a ideologia socialista. Nesta fase ocorreram prisões políticas a dois proprietários de periódicos eborenses por artigos publicados. Francisco Marques¹⁶¹ foi espancado pela polícia e aprisionado (*O Papagaio* 1897, 25 abril, 1), por motivos não mencionados, todavia é possível que entre as razões tenham estado as constantes alusões à República, mas principalmente pelas denúncias à forma como a classe dominante tratava e manipulava as camadas inferiores, e pelos incentivos à revolta na luta contra os opressores. O último proprietário jornalístico aprisionado foi Manuel Vicente Ventura,¹⁶² pelos crimes de liberdade de imprensa, relacionado mais concretamente com a difusão dos ideais socialistas (*A Rabeca* 1899, 28 fevereiro, 1).¹⁶³ Pelas mesmas razões, no mês seguinte foi novamente para o presídio (*Idem*, 26 março, suplemento), tendo conseguido manter o seu jornal ativo até ao final de abril, data em que ainda se encontrava na mesma situação (*Idem*, 20 de abril, 1). Apesar da repressão exercida, depois da sua primeira prisão de 1897 e principalmente, durante a segunda, os artigos pró-socialismo e República aumentaram não só de dimensão, mas também de quantidade.¹⁶⁴ No entanto, de ressaltar que apesar de Ventura se afirmar como socialista e das constantes alusões a esta ideologia nos seus periódicos, não foi encontrada nenhuma

¹⁵⁹ Para Tengarrinha (1989, 241) só após 1871 é que os operários tomam consciência da importância da imprensa como instrumento de propaganda.

¹⁶⁰ Relativo à expressão, esta era já um símbolo do republicanismo e da Segunda República Francesa, tanto que no mesmo ano da Constituição de França, o periódico lisboeta *O Republicano* (1848, n.º 3) introduziu este lema dizendo: “Proclamamos a liberdade, igualdade e fraternidade. Queremos república, porque só ela nos pode salvar.” (Tengarrinha 1989, 235).

¹⁶¹ Não foi possível aferir a naturalidade de Francisco Marques. Preso enquanto dono de *O Papagaio*.

¹⁶² Nasceu em Lisboa (*A Rabeca* 1897, 5 setembro, 2), no ano de 1849. Em 1885 instalou-se em Évora (*Idem*, 5 setembro, 2) como pintor de imóveis (*O Telefone* 1901, 12 maio, 4) e doze anos depois fundou *A Rabeca*. No final do século viajou para o Algarve, tendo regressado a Évora por volta de 1901, aquando a fundação do seu novo periódico *O Telefone* (1901, 17 novembro, 3). Em data inserta regressou a Faro onde faleceu a 28 de novembro de 1912 (Ventura s.d.). Esteve preso enquanto proprietário de *A Rabeca*.

¹⁶³ O mesmo jornalista já tinha sido preso em 1886, sem razão referida (*A Rabeca* 1898, 24 fevereiro, 3).

¹⁶⁴ Estas prisões foram uma consequência do decreto de 29 de março de 1890 que facilitava a repressão judicial sobre a imprensa e a prisão de jornalistas, ao suprimir a intervenção do júri (Sousa 2008, 47). Na segunda fase a imprensa republicana, apesar da censura, voltou a combater “com o mesmo ou redobrado ardor [...] [m]as reinam ainda o marasmo e a desorientação, apesar dos esforços que então se desenvolvem no sentido da reorganização do Partido Republicano” (Tengarrinha 1989, 237).

menção ao Partido Socialista Português, inclusive foi até mencionado que “[o] Socialista é necessariamente republicano, visto que a República é a liberdade política e primeiro passo para a máxima socialização da autoridade” (*Idem* 1897, 7 outubro, 1). Com esta citação é possível que este jornal não fosse contra o Partido Republicano, inserindo-se Ventura na dissidência socialista que defendia a necessidade primária de instaurar a República e só depois partir para a defesa do proletariado.

Com o regresso a Portugal de jovens universitários que tinham sido líderes estudantis em 1890 e que, posteriormente, se tinham retirado da política e do país, deu-se, em 1905-1906, a refundação do Partido Republicano (Ramos 2001, 232-233). Como resultado, a imprensa desta facção adquiriu “progressivamente rumos mais definidos e maior dinamismo” (Tengarrinha 1989, 239). Na última fase – 1906-1910 – a temática republicana voltou ao ativo, mas desta vez com maior presença, principalmente após 1907, data da aquisição de *A Voz Pública* pelo republicano José Bento Rosado (*V.P.* 1907, 16 março, 1). De salientar que no mesmo ano que se iniciou esta fase – 1906 – foi inaugurado, em Évora, o Centro Republicano Democrático Liberdade (*S.É.* 1907, 17 novembro, 1) que poderá estar relacionado com este novo fulgor.¹⁶⁵ Para além de *A Voz Pública*, os ideais foram difundidos em outros cinco periódicos. Coincidindo com a última fase, após 1906-1907 “os jornais republicanos radicalizam as suas posições, passando a ser órgãos verdadeiramente *revolucionários*” (Tengarrinha 1989, 239). Para combater estes periódicos a 11 de abril de 1907, durante o governo de João Franco, foi criado o decreto que alargou os delitos ao abuso de liberdade de imprensa (Sousa 2008, 47), contudo não foi mencionada nenhuma suspensão obrigatória em Évora ([Anexo 14](#)).

Considerando todas as fases, constata-se que estes jornais tinham publicações efémeras, uns porque os seus proprietários foram reprimidos, e outros, possivelmente, por terem um público-alvo muito específico e, por isso, poucos anúncios, que era a principal fonte de rendimento. Houve também casos que apesar de os periódicos não terem desaparecido, tiveram de esconder ou alterar as suas ideologias políticas sob pena de represálias. Em simultâneo com apoio à República, em sete periódicos¹⁶⁶ nota-se, igualmente, uma propaganda pelo “antijesuitismo”, onde para além da defesa pela laicização do Estado, era constantemente promovido o ódio a esta ordem religiosa, visto

¹⁶⁵ Este centro dispunha de um coro infantil (*O Reclamo* 1908, 29 novembro, 2).

¹⁶⁶ *O Povo de Évora, Revista Eborense, O Papagaio, A Rabeca, Diário do Alentejo, O Telefone e A Voz Pública.*

que era considerada uma ameaça para a “sociedade viril e progressiva” (Ramos 2001, 353).¹⁶⁷

Atendendo aos jornais oficiais das quatro facções políticas acima mencionadas, ao contrário dos progressistas, os republicanos e regeneradores tiveram publicações efémeras, não atingindo a duração anual – excluindo os últimos anos da Monarquia.¹⁶⁸ Esta curta durabilidade poderá ter estado relacionada com a supramencionada inclinação progressista dos eleitores de Évora, o que justifica que os periódicos desta facção tenham conseguido manter uma atividade mais continuada por existir um maior número de simpatizantes.¹⁶⁹ Esta maioria tende a diminuir com o caminhar para o final da Monarquia, aumentando, conseqüentemente, o apoio ao Partido Republicano. O aumento da tendência republicana é notado desde 1890 (*D.A.* 1890, 3 abril, 1), atingindo o seu primeiro grande feito com a eleição da maioria dos deputados pelo círculo de Évora (*S.É.* 1908, 12 abril, 1), o que muito contribuiu *A Voz Pública* na difusão dos seus ideais, pois, como refere Tengarrinha (1989, 240), “é de primeira importância a ação desenvolvida pelos jornais no capítulo da propaganda doutrinária da República. Ao lado dos comícios públicos, era a Imprensa a tribuna mãos incisiva e de mais profundo efeito”. Para que este crescimento não se traduzisse numa vitória nas autárquicas de 1908, os monárquicos resolveram unir-se na Lista Monárquica para combater a facção republicana. Desta união resultou a vitória da primeira, ficando António Joaquim Lopes da Silva como presidente da Câmara (Câmara Municipal de Évora s.d., 3). Tal como salienta Sousa (2008, 51), a imprensa no advento da República ecoava as tensões sociais, sendo principalmente evidente em Évora entre a imprensa monárquica e republicana, destacando-se o *Notícias de Évora* no caso da primeira e *A Voz Pública* como difusora republicana.

Por fim, verificando a equipa de redação dos vinte e sete periódicos onde foi encontrada uma tendência partidária, constata-se que a maioria dos elementos que estavam relacionados com jornais de um partido não se associavam a órgãos de outras facções. No entanto importa destacar duas exceções, o proprietário Francisco da Cunha

¹⁶⁷ Ramos (2001, 353-354) expõe que o “antijesuitismo” surgiu numa época em que o “catolicismo português conhecia alguma animação” estando intimamente ligado à Monarquia e à aristocracia. Para além dos jesuítas, a “guerra anticlerical” tinha como alvo outras congregações católicas (*Ibid.*, 354).

¹⁶⁸ Exceto o *Notícias de Évora – Regenerador-Liberal* - e *A Voz Pública – Republicano* –, ambos nos últimos anos da Monarquia e, ainda o *Distrito de Évora*, contudo, como este era também vendido em Lisboa, onde a maior abrangência geográfica poderá ter contribuído para a sua longevidade.

¹⁶⁹ Todavia, é relevante referir que ao contrário dos órgãos oficiais ou simpatizantes dos outros partidos que eram essencialmente políticos, os progressistas eram mistos, dividindo o espaço dos jornais entre artigos políticos e as notícias de âmbito local e nacional. Devido à diversidade e conseqüente abertura a uma maior quantidade de público, é possível que esta tenha contribuído para a maior longevidade dos órgãos do partido.

Bravo que fundou um jornal oficial Progressista e que anos mais tarde, voltou a fundar outro oficial, mas desta vez do partido adversário, o Regenerador; e Anselmo Vieira que participou com redator num jornal oficial progressista e depois em outro de tendência republicana. Houve ainda outros dois indivíduos que participaram em periódicos não oficiais, mas de diferentes tendências políticas¹⁷⁰ e um, Domingos Pércheiro, que apesar de se manter como proprietário do mesmo jornal, passou do apoio convicto ao socialismo e ao republicanismo, para os elogios ao Partido Progressista, o que poderá ter sido o resultado da repressão à liberdade de imprensa.

1.3.3. Públicos-alvo

Com a entrada da imprensa portuguesa na sua “fase industrial” (Tengarrinha 1989, 213-258) os periódicos passaram a poder abranger uma vasta camada de leitores (*Ibid.*, 214-215). Todavia, os periódicos mais duradouros tinham ainda a classe dominante como público-alvo, pois era a camada mais instruída que fornecia “o grosso dos assinantes” (*Ibid.*, 219). Por outro lado, surgiram também outros jornais que se dirigiam a um “público menos abastado e instruído, com gostos menos exigentes e requintados” (*Ibid.*). Assim, os periódicos passaram a depender, quase exclusivamente, dos anúncios cobrados e procuraram o seu público-alvo, indo, não só, ao encontro aos seus “gostos e apetites, mesmo os mais baixos”, mas também “da sua mentalidade” (*Ibid.*). Estas modificações fizeram com que a imprensa perdesse o seu valor formativo, transformando-se numa “indústria como a de sapatos ou mobílias” (*Ibid.*). Portanto, tornou-se um objeto mercantilizado ao qual Habermas designa esta etapa de “refeudalização da esfera pública”:

kind of integration of mass entertainment with advertising, which in the form of public relations already assumes a ‘political’ character, subjects even the state itself to its code. Because private enterprises evoke in their customers the idea that in their consumption decisions they act in their capacity as citizens, the state has to ‘address’ its citizens like consumers. As a result, public authority too competes for publicity (Habermas 1991, 195).

¹⁷⁰ Francisco de Paula Henriques foi editor de periódicos que apoiavam o republicanismo e socialismo, mas também de um regenerador. Henrique Freire foi proprietário de jornal de simpatizante com o Partido Progressista e diretor de um de tendência regeneradora.

De seguida, desenvolve-se uma hipótese de divisão dos jornais eborenses em quatro grupos de públicos-alvo, acompanhando a lógica enunciada por Tengarrinha.¹⁷¹ Em um, são agrupados os periódicos destinados à classe dominante; no outro, os para a fração dominada da classe dominante; no terceiro grupo, os que escreviam para a média; e no último, os que se dirigiam às camadas populares.¹⁷² No primeiro, com catorze periódicos,¹⁷³ encontra-se a imprensa destinada à classe dominante com artigos dirigidos tanto a grandes proprietários, como a patrões da indústria e a intelectuais. Nestes jornais é possível encontrar artigos literários de autores estrangeiros ou nacionais, secções sobre a circulação de cidadãos com elevados cargos e pertencentes às “principais famílias”,¹⁷⁴ e ainda crónicas ou críticas sobre costumes ou eventos culturais.¹⁷⁵ Neste grupo, o público-alvo abrange tanto a fração com mais “capital económico” como a com maior “capital cultural”. Entre os leitores-alvo incluíam-se os idealizadores e futuros membros do que Ramos (2001, 47) chama de “estado cívico”, ou seja, pertenciam a este os “homens adultos, educados e com meios de vida. Era neles que a razão residia, e seria pelo uso calmo da razão que os liberais se propunham resolver a maior parte dos problemas humanos” (*Ibid.*). Deste “estado” encontravam-se automaticamente excluídos os indivíduos sem escolaridade, com baixos recursos financeiros, as mulheres e os jovens (*Ibid.*). É neste grupo que se encontram os periódicos com maior longevidade, dos quais 8/14 tiveram uma duração superior a um ano, 3/14 duraram doze meses e outros 3/14 tiveram uma longevidade inferior.¹⁷⁶

¹⁷¹ De ressaltar que desta contabilização foram excluídos os periódicos que não tinham um público-alvo definido, sendo este ainda mais abrangente do que os aqui enunciados. Contudo, não significa que a imprensa aqui incluída em grupos, aparentemente fechados, fossem na prática assim, sendo provável que a população de um grupo se interessasse e adquirisse jornais que aqui estão inseridos num outro grupo. Como ilustração deste caso refira-se o proprietário Joaquim Manuel de Matos Peres (Bernardo 2001, 190) que tanto era subscritor da imprensa destinada à classe dominante (*D.A.* 1889, 4 dezembro, 1), como para outras classes (*D.T.* 1899, 5 maio, 1), inclusive para as populares (*A Rabeca* 1897, 22 agosto, 4; *O Telefone* 1901, 21 abril, 1).

¹⁷² Esta segmentação é apenas uma proposta e outras análises poderão trazer, igualmente, novas observações.

¹⁷³ *Manuelinho de Évora, Progresso do Alentejo, Diário do Alentejo, Correio do Alentejo, Giraldo sem Pavor, Diário de Évora, O Eborense* (1896-1897), *O Eborense* (1900-1901), *Notícias de Évora, Semana de Évora, A Voz Pública, O Alentejo Ilustrado, O Alentejo e Distrito de Évora.*

¹⁷⁴ As consideradas “principais famílias” eram elementos da classe dominante com “capital herdado” da aristocracia ou da alta burguesia.

¹⁷⁵ Importa ter em consideração que embora estejam todos no mesmo grupo, aqui encontram-se periódicos com ideologias variadas, o que indica que apesar de pertencerem à mesma classe, não teriam exatamente os mesmos públicos-alvo. Não é imperativo que todos os periódicos do mesmo grupo apresentem exatamente as mesmas características, no entanto as mencionadas são as que mais se destacam. Este facto também se aplica aos grupos seguintes.

¹⁷⁶ Como o número de obras interpretadas não perfaz o total de 100, na vez da percentagem, as apresentações dos resultados surgem em forma de fração.

Num grupo mais reduzido, encontram-se os periódicos para a fração dominada da classe dominante na qual se incluem, como já referido, os artistas, académicos, professores do ensino secundário e recém-chegados da classe média que investiram no seu “capital cultural”. Aqui, apresentam-se seis periódicos¹⁷⁷ que, de grosso modo, incluem artigos literários, críticas ou crónicas sobre costumes ou eventos culturais e um pequeno espaço para notícias de âmbitos local, regional, nacional e internacional. Possivelmente, devido à pequena quantidade de membros desta fração, os jornais tiveram publicações efémeras. Destes, destacou-se *A Academia* com onze anos, sendo publicado em benefício da Associação Filantrópica Academia Eborensis, com o intuito de auxiliar os estudantes economicamente menos favorecidos do Liceu de Évora. Este facto poderia servir também de incentivo à assinatura por parte da fração dominante. Outra possibilidade para a longevidade era a colaboração gratuita de diversos intelectuais eborenses, diminuindo assim o custo de fabrico e proporcionando um maior lucro. Neste grupo, tal como nos seguintes, a maioria dos periódicos – 4/6 – não chegou a durar um ano, um publicou durante um ano e outro jornal superou a marca dos doze meses.

Nos outros dois grupos encontra-se a imprensa das classes dominadas, estando por um lado os periódicos para a classe média¹⁷⁸ e por outro, os destinados às classes populares. Os nove do primeiro¹⁷⁹ expunham notícias da localidade, divulgavam eventos, continham curiosidades, e secções literárias e humorísticas sobre o quotidiano local. Inserido neste grupo, encontra-se o *Arauto da Moda* que tinha o género feminino como público-alvo. Dado que era propriedade da loja de roupa O Barateiro de Lisboa, o principal foco eram os artigos sobre moda parisiense e as secções literárias, onde, por vezes, a ação decorria no jardim público eborense, envergando a personagem principal um guarda-roupa desta loja. Deste grupo, um publicou por mais de um ano, dois completaram um ano, e a maioria – 6/9 – apresentaram uma duração inferior.

Por fim, com nove¹⁸⁰ situa-se o grupo da imprensa para classes populares com artigos satíricos, de crítica social e, como salientado por Tengarrinha (1989, 241), “orientados por duas preocupações centrais: a doutrinação em torno da libertação operária

¹⁷⁷ *O Correio de Évora, Évora Académica, Aurora, Revista Eborense, A Academia e O Transtagano.*

¹⁷⁸ Por classe média entende-se as seguintes profissões, também inseridas por Bourdieu (2010): artesãos, pequenos comerciantes proprietários, empregados do comércio, empregados de escritório, quadros administrativos médios, professores primários, técnicos e serviços médico-sociais.

¹⁷⁹ *A Escola, Progresso de Évora, Folha de Évora, Jornal de Obras Públicas, Jornal do Alentejo, A Má Língua, A Luta, O Garcia de Resende e O Arauto da Moda.*

¹⁸⁰ *A Ordem, O Operário, O Monitor, O Cágado, A Rabeca, O Papagaio, O Telefone, A Voz do caixeiro e Avante.*

e o apoio às lutas operárias, quer defendendo a sua justeza quer lançando campanhas de ajuda material e moral aos grevistas.” Para além do operariado, parte destes jornais defenderam igualmente o campesinato, tanto que *A Rabeca* (1897, 26 setembro, 3) se autointitulava “defensor dos oprimidos” e *O Papagaio* (1897, 28 março, 1) se denominava “o [periódico] que mais catanada dá ao rico, sempre a favor do pobre Zé”. Relativamente à longevidade, apenas um celebrou mais do que um ano de publicações, 3/9 publicaram durante um ano e, tal como os grupos anteriores, a maioria – cinco – apenas durou alguns meses.

1.4. Considerações finais

O comboio alterou os códigos sociais e o quotidiano da fração dominante, fazendo com que esta tentasse imitar as atividades “exo-domiciliárias” lisboetas, frequentando espaços de âmbito público como o Teatro Eborense e o jardim público. No entanto, se este meio de transporte aproximou os habitantes de Évora a Lisboa, primeiro da fração dominante e, nas décadas seguintes, da fração dominada e da classe média, houve certos comportamentos que se mantiveram enraizados, como a preferência pelo espaço privado. Tal como Eça de Queirós (2000, 111 *cit in* Bernardo 2001, 30) referiu em 1867, a predileção da fração dominante pela “lareira” na vez dos eventos públicos foi salientada em 1881 (*M.É.* 1881, 21 janeiro, 4), em 1896 (*D.É.* 1896, 28 janeiro, 3) e em 1898 (*M.É.* 1898, 11 dezembro, 2). Contudo, este tema tem de ser observado com precaução, pois poderá não estar relacionado com uma questão de simples comodismo, mas com o gosto e/ou “capital simbólico”¹⁸¹ das obras ou intérpretes envolvidos nesses eventos públicos.

Relativamente à taxa de alfabetismo na cidade de Évora, esta rondava os 30%, tendo chegado aos 37% em 1911, o que correspondia a 6620 possíveis leitores. Porém, é possível que o número de pessoas abrangidas pela imprensa periódica fosse maior, pois durante o século XIX no Brasil era comum haver leituras comunitárias, ou seja, alfabetizados(as) liam em voz alta o jornal em espaços privados ou públicos, o que permitia a difusão do conteúdo jornalístico pelos habitantes não letrados (Carvalho e Oliveira 2016, 430).¹⁸²

¹⁸¹ “is any property (any form of capital whether physical, economic, cultural or social) when it is perceived by social agents endowed with categories of perception which cause them to know it and to recognize it, to give it value” (Bourdieu 1998, 47).

¹⁸² Neste artigo, as autoras abordam as práticas de leitura de periódicos no século XIX nas bibliotecas públicas das cidades de Ouro Preto e São João del-Rei – Minas Gerais, Brasil –, concluindo que estes espaços facilitaram o acesso à imprensa periódica aos habitantes e que através das “colunas do leitor criou-

Nos espaços públicos é de salientar a transformação que ocorreu nos recintos de feira, isto é, a substituição dos teatros-barraca com companhias teatrais e músico-teatrais para os agrupamentos circenses. Esta alteração e aumento em “capital simbólico” dos espetáculos de circo ficou espelhado na imprensa periódica, onde passou a ser conferido um especial destaque a estas atividades, quer através de notícias, como de textos de propaganda, ou até mesmo de críticas com carácter laudatório. Com a inauguração do Teatro Garcia de Resende, a cidade ficou com um edifício público capacitado, em termos acústicos e de comodidade, para acolher diversos espetáculos o que atraiu o interesse de companhias/músicos renomados. Porém, este edifício também se manteve acessível para interpretações por amadores locais, tanto musicais como músico-teatrais. Outro acontecimento que alterou o quotidiano eborense, foi a instalação do Teatro Lisbonense durante a temporada de 1904-1905, com dois espetáculos semanais. Todavia, uma mudança maior aconteceu em 1908 com o surgimento de duas casas de espetáculos em funcionamento simultâneo. Estas proporcionaram aos habitantes o poder de escolher, primeiro quais as sessões cinematográficas que queriam assistir, e depois quais os espetáculos ao vivo, de um lado teatrais no Palácio do Conde de Farrobo/Évora-Terrasse e do outro músico-teatrais no Palácio de D. Manuel. Nas associações culturais, constatou-se que a grande maioria foi constituída pelo prazer das atividades teatrais ou músico-teatrais, tanto que primeiro surgiram os grupos cénicos e só depois as associações ligadas a esses grupos. À exceção do Círculo Eborense, as restantes conjugavam elementos de diversas classes e, como é referido no último capítulo, esta heterogeneidade refletiu-se no repertório difundido pelos seus membros. Verificou-se ainda que as associações mais prósperas se situavam próximo da praça central da cidade, a Praça do Giraldo, e que cinco coletividades ainda se encontram em funcionamento.

Passando para a imprensa periódica, tal como no resto do país, alguns proprietários/jornalistas utilizaram-na para divulgarem as suas ideologias políticas, uns através de jornais assumidamente políticos, outros pelos político-noticiosos e ainda outros, por noticiosos. Destes periódicos, destacou-se a imprensa republicana e/ou socialista, pois foi nesta que se notou uma maior alteração do discurso, começando com o apoio encoberto sob a forma de elogios aos países republicanos, para a defesa acérrima destes ideais. À medida que se aproximou o final da primeira década do século XX, as tensões entre monárquicos e republicanos aumentaram verificando-se nos respetivos

se um canal de participação política e de sociabilidade entre cidadãos de diferentes cidades do país” (Carvalho e Oliveira 2016, 426).

periódicos. De igual modo, as querelas marcaram algumas críticas musicais, como consta no capítulo seguinte, estando de um lado o monárquico *Notícias de Évora* e no outro, principalmente, o republicano *A Voz Pública*.

Quanto à divisão por públicos-alvo, de ressaltar que esta é apenas uma proposta, e que foi baseada no discurso e temáticas abordadas em cada periódico consultado. Dividiu-se em quatro grupos consoante a classe ou fração de classe a que se destinavam, tendo-se concluído que os designados para a classe dominante foram os que beneficiaram de uma maior longevidade. Nos outros grupos, a imprensa periódica apresentava um público-alvo mais reduzido, o que diminuía as vendas e, consecutivamente, os anúncios, levando a que os seus proprietários desistissem dos seus intentos. Para além do reduzido número de leitores, alguns proprietários de jornais para a classe popular sofreram perseguições, ou estiveram presos, ou ainda viram as suas redações destruídas devido aos seus ideais socialistas e/ou republicanos. Como consta nos capítulos seguintes, foram notadas algumas particularidades nos textos sobre música consoante o público-alvo, principalmente entre os jornais que se dirigiam aos extremos da hierarquia socioeconómica – populares ou dominante.

2. “A missão da imprensa é nobre; ela tem por fim dizer a verdade”:¹⁸³ a escrita sobre música e os seus redatores

Neste capítulo abordam-se os discursos sobre música encontrados nos quarenta e três periódicos consultados e, para uma melhor esquematização, organizam-se tendo em conta a proposta de divisão formulada por Medina (2001). O autor, analisando a imprensa periódica contemporânea, segmenta a comunicação jornalística em géneros “opinativos”, “informativos”, “utilitários ou prestadores de serviços”, “ilustrativos ou visuais”, de “propaganda” e de “entretenimento” (*Ibid.*, 51). Na presente dissertação, são utilizados os géneros “opinativos”, “informativos” e de “propaganda”, encontrando-se no primeiro, o “editorial, comentário, artigo, resenha ou crítica, coluna, carta, crónica”, ou seja, textos “totalmente subjetivos, com opiniões de colaboradores e editores” (*Ibid.*, 51-52). Na secção destinada às críticas, os textos das fontes primárias foram selecionados tendo por base os conceitos de Castro (2019a) e Calado (2010). Para o primeiro, a crítica musical é “a produção e disseminação de juízos estéticos no domínio público, suscitados por eventos musicais concretos” (Castro 2019a, 14). Na mesma linha de pensamento, Calado (2010, 1) expõe que

[a] crítica [musical] revela muito mais do que o gosto de quem a produz, ilustra o ambiente e a vida musical de um lugar e de uma época. [...] a crítica revela também aspetos relacionados com as políticas culturais e sociais, essenciais para se perceber melhor a época musical que se vivia, e tem, portanto, um carácter documental.

Já a crónica, segundo Calado (*Ibid.*, 64) “o autor dá uma visão mais pessoal [do que na crítica] de um tema de interesse geral ou da atualidade”, e para Eça de Queirós esta

é como que a conversa íntima, insolente, desleixada, do jornal com os que o leem: conta mil coisas, sem sistema, sem nexos; espalha-se livremente pela natureza, pela vida, pela literatura, pela cidade; fala das festas, dos bailes, dos teatros, das ondas, dos enfeites; fala em tudo, baixinho, como se faz ao serão, ao braseiro, ou ainda de verão, no campo, quando o ar está triste. Ela sabe anedotas, segredos, histórias de amores, crimes terríveis; [...]. Olha para tudo, umas vezes melancolicamente, [...] e outras vezes alegre e robustamente (*Dist.É.* 1867, 6 janeiro, 1).

¹⁸³ Citação em *Giraldo sem Pavor* (1894, 1 julho, 2).

No género informativo inserem-se a “nota, notícia, reportagem, entrevista, título e chamada” (Medina 2001, 51).¹⁸⁴ Aborda-se, também, o género de “propaganda” onde está patente uma “grande carga ideológica” podendo esta ser de “teor comercial, institucional e legal” (*Ibid.*, 51-53). É necessário ter em conta que, tal como afirma Castro (2019b, 321), por vezes, as críticas eram uma forma de propaganda, todavia nesta secção incluem-se os textos a futuros eventos e não aos passados como acontece nos géneros opinativos.¹⁸⁵ São ainda tratados tal como em Silva (2006), mas de forma breve, os anúncios a eventos musicais ou músico-teatrais¹⁸⁶ que se localizavam, grosso modo, nas últimas páginas dos jornais.¹⁸⁷ Este segundo capítulo, longe de tentar esgotar o assunto da escrita sobre música, tem como intuito transmitir ao leitor um panorama geral das fontes primárias que construíram o *corpus* da dissertação, incluindo autoria, discurso e principais veículos.

Antes de passar para a descrição detalhada de cada género supramencionado, salientam-se alguns jornais, pela ênfase que concederam às atividades musicais e músico-teatrais. Enumerando por tipo de periodicidade,¹⁸⁸ independentemente do proprietário do jornal, os diários foram os que apresentaram um maior número textos sobre estas atividades, tendo-se destacado o *Diário do Alentejo* (1887-98),¹⁸⁹ *Diário de Évora* (1894-96) e o *Notícias de Évora* (1900-10). Nos bissemanários e semanários evidenciaram-se o *Manuelinho de Évora* (1887-1903), *Progresso do Alentejo* (1887-89), *A Academia* (1893-1904), *Semana de Évora* (1903-8) e *O Reclamo* (1907-10).¹⁹⁰ Conjugando as informações

¹⁸⁴ Para Medina (2001, 53) o folhetim é um género de “entretenimento”, porque o considera como “capítulos, fragmentos de romance ou de novelas”. Contudo, no período aqui abordado algumas críticas e crónicas eram igualmente incluídas na secção dos folhetins, sendo, nestes casos, considerados como género “opinativo”.

¹⁸⁵ Em grande parte do texto das críticas o autor referia-se ao evento realizado num passado recente. No entanto, caso existissem futuros espetáculos, no final da crítica o autor poderia colocar uma frase a incentivar a assistência ao próximo evento. Nesta circunstância, a crítica conjugava o passado recente com o futuro. Para além do referido, poder-se-á entender as críticas laudatórias a compositores, maestros, músicos, entre outros elementos que participaram num evento, como uma intenção propagandística. Os textos de propaganda contêm apenas um elogio geral aos intérpretes com o intuito de atrair o público, ou seja, não existem críticas a um evento em particular.

¹⁸⁶ Note-se que ao contrário de *A Revolução de Setembro* (Silva 2006, 89-106), nos periódicos de Évora não foi encontrada uma secção designada especificamente para a divulgação de espetáculos. As menções aos futuros eventos poderiam surgir em notícias, no final da crítica ao espetáculo anterior, em forma de propaganda, ou nos anúncios, porém este último representava uma despesa acrescida para o anunciante.

¹⁸⁷ Tendo em conta o objeto em análise nesta dissertação, apenas foram contabilizadas as críticas, crónicas, notícias, textos de propaganda e anúncios de eventos “ativos exo-domiciliários”, mas excluídos os saraus com “música funcional” (Dahlhaus 1983; 1997).

¹⁸⁸ Por tipo de periodicidade entenda-se diário, bissemanário, semanário, entre outros.

¹⁸⁹ Período consultado, não o de atividade do periódico. O mesmo aplica-se aos seguintes.

¹⁹⁰ Segundo a Biblioteca Nacional de Portugal (s.d.) este jornal esteve ativo entre 1899 a 1916, contudo as publicações de 10 de junho de 1900 a 28 de abril de 1907 não foram encontradas.

do capítulo anterior, a maioria dos jornais que abordaram assuntos sobre música destinavam-se à classe dominante e eram tendencialmente defensores dos partidos transformistas,¹⁹¹ à exceção dos *Diário de Évora* e *Diário do Alentejo* que tiveram várias fases, entre elas a republicana. *O Reclamo* e a *Semana de Évora* mantiveram desde o início a inclinação republicana.

2.1. O espaço disponibilizado nos periódicos

O espaço disponível para a atividade musical ou músico-teatral variava, principalmente, em função do grupo do periódico,¹⁹² do espetáculo, dos intérpretes e do local. A maioria dos textos informativos ou de propaganda eram de dimensões reduzidas, contudo se estivessem relacionados com o Teatro Garcia de Resende, teriam um espaço maior, sendo que a extensão aumentava ainda à medida da fama dos/das intérpretes, podendo até serem incluídos os seus retratos. A título de exemplo refira-se a ida de Viana da Mota e da orquestra do Teatro de São Carlos a Évora, bastante divulgada pelos periódicos locais, mas com especial destaque no *Diário do Alentejo* (1893, 19 outubro, 2), no qual se dedicou cerca de 70% da segunda página ao pianista e restantes músicos bem como ao repertório, salientando a “grande suite orquestral” de Adolfo Sauvinet.¹⁹³

Ao longo de 1887 a 1910 identificou-se o especial destaque a atividades musicais ou músico-teatrais realizadas no Teatro Garcia de Resende, pois este era considerado pelos eborenses como “um dos melhores teatros do país” (*O Papagaio* 1897, 16 maio, 3). Tal como o edifício, também as companhias e os músicos eram divulgados na imprensa local como sendo de “primeira ordem” (*D.A.* 1894, 23 maio, 1), ou seja, profissionais dotados de grande estima por parte do público que os considerava como os melhores artistas no género que interpretavam. Especial ênfase era igualmente conferida às obras músico-teatrais escritas e compostas para serem estreadas neste local, criando tal interesse que os intelectuais, externos à imprensa, redigiam eles próprios as críticas.¹⁹⁴

¹⁹¹ Partidos Regenerador e Progressista. O *Notícias de Évora* era de tendência progressista, mas com a mudança de proprietário tornou-se órgão oficial do Partido Regenerador-Liberal, deixando de ser transformista.

¹⁹² O espaço dedicado à atividade musical ou músico-teatral por grupo de periódicos já foi abordado, chegando-se à conclusão de que o das classes populares era o que apresentava, de grosso modo, um espaço mais reduzido, ao contrário do da classe dominante que disponibilizava uma maior percentagem de área.

¹⁹³ Esta obra, *A Serra de Sintra*, tinha sido recentemente composta (*D.A.* 1893, 19 outubro, 2) e tocada pela banda de sopros da Guarda Municipal de Lisboa (*Idem*, 1 novembro, 1-2), sendo nesta data pela primeira vez interpretada por uma orquestra.

¹⁹⁴ Os espetáculos com números musicais como os de variedades, eram também recensados e incentivada a sua frequência, mas com menor detalhe, baseando-se os textos numa breve descrição do evento, sendo salientadas as partes que mais agradaram e o comportamento do público.

Com textos de dimensões mais reduzidas, eram abordados os espetáculos do Teatro Eborense, que funcionou como o único espaço teatral público fixo até 1890 (*M.É.* 1890, 5 outubro, 2) devido, possivelmente, a acolher companhias músico-teatrais que atuavam em feiras e, por isso, não muito cotadas criticamente.

Já os teatros-barraca, circos e as casas de espetáculos, apesar de serem frequentados por várias classes sociais – incluindo as mais elevadas –, eram encarados mais como espaços de ocupação do tempo de ócio (Magalhães 2016, 359).¹⁹⁵ Os géneros músico-teatrais interpretados eram diversos, abrangendo mágicas, zarzuelas *chicas*¹⁹⁶ e operetas.¹⁹⁷ Ao contrário das companhias e músicos¹⁹⁸ que atuaram no Teatro Garcia de Resende, os destes espaços eram desconsiderados pela crítica, sendo por vezes, rotulados de “terceira ordem” (*N.É.* 1909, 27 julho, 2). O facto de terem menor “capital simbólico” implicava ser-lhes dada menos importância na imprensa. Sobre os espetáculos nestes locais, a maioria das críticas incidiam particularmente no número de frequentadores e comportamento do público.

Entre os consumos musicais “ativos exo-domiciliários” mais desconsiderados pela imprensa estão os espetáculos de fantoches, que recebiam comentários negativos por parte dos periódicos para classe dominante (*M.É.* 1899 2 julho, 2). Porém, no final da década de 1900 surgiram críticas positivas sendo, inclusive, aconselhada a sua frequência nos jornais desta mesma classe (*N.É.* 1908, 23 junho, 2), o que poderá estar relacionado com a ausência dos teatros-barraca de companhias teatrais e músico-teatrais.

Nas atividades de âmbito semiprivado, considerando as dimensões dos textos “opinativos”, as associações que maior representatividade obtiveram na imprensa foram: Círculo Eborense, União Eborense, Harmonia Eborense e Mendes Leal. As duas

¹⁹⁵ A autora refere-se apenas aos teatros-barraca. Na sua tese de doutoramento Magalhães aborda os teatros-barraca, em Lisboa, entre os anos de 1850 a 1919, nas feiras do Campo Grande, Amoreiras, Belém, Alcântara, Parque Eduardo VII e Santos.

¹⁹⁶ O género *chico* era um “shorter show which contained vernacular characters and local music” (Silva 2016, 80) e, por isso, foi “sobre todo el reino de las burguesías medias y bajas que hacen del teatro el instrumento y el escaparate de su aspiración a la ascensión social”, originando-se “una auténtica ‘democratización’ de los espectáculos” (Salaün 2011, 177).

¹⁹⁷ Tal como Silva (2016, 88) o termo “opereta” “include plays where spoken dialogue, music, and song have prominent roles, also known locally as *ópera cómica* [...], *ópera burlesca* [...], *comédia musical* [...], or *comédia lírica*”.

¹⁹⁸ No entanto, os agrupamentos instrumentais contratados para as casas de espetáculos eram considerados os melhores da localidade, como os casos do sexteto Rio de Carvalho ou Fernando Athos e do Grupo Orquestral Eborense de Martins da Fonte. Os músicos desconsiderados eram contratados efemeramente, apenas para curtas séries de espetáculos. Quanto à orquestra que acompanhava os espetáculos dos teatros-barraca, não é sabido se esta seria a mesma que atuava no Teatro Garcia de Resende, contudo existe essa possibilidade.

primeiras devido à reputação dos músicos convidados, e as restantes, por causa dos espetáculos músico-teatrais que organizavam e representavam.

2.2. “Nestes tempos [...] em que os críticos [...] brotam com a espontaneidade dos cogumelos”:¹⁹⁹ a crítica

No primeiro ponto abordam-se os locais mais vezes mencionados na crítica musical e os seus principais meios, dividindo-os por grupo de públicos-alvo.²⁰⁰ São ainda tratadas algumas particularidades, como a diferença de abordagem dos críticos consoante o local das interpretações.²⁰¹ A secção seguinte é dedicada ao discurso empregue nas críticas, primeiro analisando por grupos de público-alvo e, por fim, dando-se especial atenção aos textos de dois autores não só pela quantidade de opiniões publicadas, como também devido ao conhecimento musical que demonstraram possuir. O último ponto ocupa-se do receio exposto por alguns jornalistas em tecerem considerações musicais.

Segundo Calado (2010, 9), as “primeiras críticas musicais apareceram em jornais generalistas do século XVIII que incluíam no fim de uma ou mais páginas uma rubrica de opinião sobre música”, denominada por *feuilleton*. Este modelo francês foi importado para a imprensa portuguesa sob a nomenclatura de folhetim, pelo menos, desde 1841 em *A Revolução de Setembro* (Silva 2006, 100).²⁰² Neste periódico, o folhetim, elaborado por indivíduos de reconhecida importância cultural, era um espaço para diversos conteúdos como, a crónica social – aqui inserida a crítica musical (*Ibid.*, 100-102) –, temáticas literárias – publicação de obras nacionais ou estrangeiras e de críticas (*Ibid.*, 102) – e políticas (*Ibid.*, 103-104).

As 775 críticas musicais ou músico-teatrais que constituem a amostra são, maioritariamente, de reduzidas dimensões e apresentadas sem assinatura²⁰³ o que significa que eram elaboradas por redatores afetos aos respetivos jornais,²⁰⁴ e encontram-se no espaço destinado às notícias locais ([Anexo 15](#)). Paralelamente, foram também elaboradas críticas de maiores dimensões, principalmente no espaço do folhetim, por

¹⁹⁹ Citação em *Notícias de Évora* (1910, 31 março, 2).

²⁰⁰ Jornais destinados à classe dominante, fração dominada, classe média ou popular.

²⁰¹ Pelo substantivo “crítico” não se entenda a pessoa que exerceu profissionalmente apreciação de obras ou eventos, mas aquele que escreveu crítica (Porto Editora 2003-2020), independentemente da quantidade de textos produzidos.

²⁰² Na sua dissertação de mestrado aborda o discurso aplicado nos textos referentes à temática musical no diário lisboeta *A Revolução de Setembro*, entre 1840 a 1857.

²⁰³ 89% de críticas sem autoria.

²⁰⁴ Nos periódicos existiam também outros textos como as notícias que também eram publicadas sem assinatura do autor, sendo elaboradas por membros da equipa de redação.

personalidades localmente reconhecidas como intelectuais ou por outros indivíduos²⁰⁵ que preferiam manter o anonimato assinando com pseudónimos ou acrónimos – 11% da amostra.²⁰⁶ Dos quarenta e três jornais, vinte e sete apresentam textos “opinativos” abrangendo eventos musicais ou músico-teatrais e, como supramencionado, a extensão das rubricas dependia de diversos fatores, tais como do âmbito e local do evento, dos intérpretes, ou do periódico.

O Teatro Garcia de Resende apresentou um maior número de críticas, encontrando-se depois os teatros-barraca e casas de espetáculos.²⁰⁷ Nesta análise importa ter em conta que os mesmos eventos no Garcia de Resende eram criticados em diversos periódicos e, por vezes, até por duas autorias diferentes no mesmo número do jornal. No entanto, dividindo o número de críticas por anos de atividade do respetivo local,²⁰⁸ o destaque pela imprensa dado ao Garcia de Resende não é notado, isto devido aos seus escassos eventos. Por causa da quantidade de espetáculos musicais ou músico-teatrais, a casa de espetáculos Barradas & C.^a foi a que apresentou um maior número de críticas anuais. A Évora-Terrasse apresenta um valor menor devido à natureza dos espetáculos, sendo estes principalmente teatrais. Os teatros-barraca apresentam um número igualmente reduzido, pois apenas interpretavam durante algumas semanas dos meses veraneios. Como se verifica no gráfico 1, os eventos mais criticados foram os que se realizaram em âmbito público, visto serem acessíveis a grande parte da população, à exceção do Garcia de Resende devido ao custo dos ingressos.

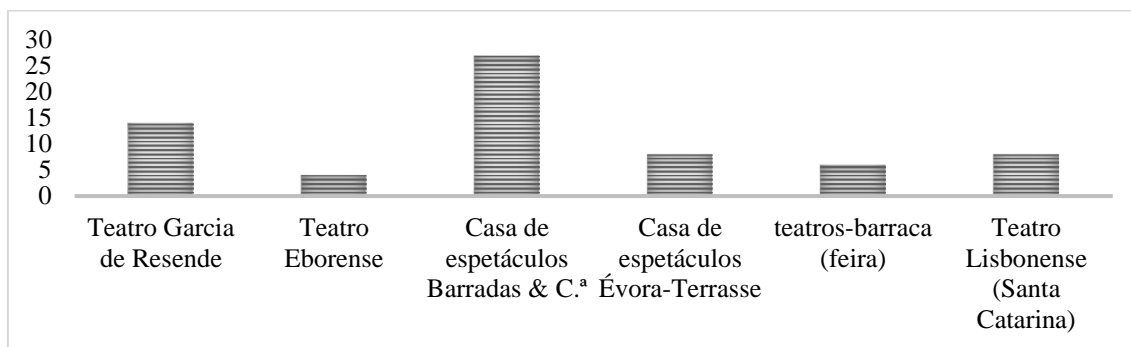


Gráfico 1: Espaços culturais com maior número de críticas por ano

²⁰⁵ Elaboradas por pessoas sem relação contratual conhecida com a imprensa.

²⁰⁶ Tal como mencionado por Silva (2006, 56) sobre *A Revolução de Setembro*, na maioria dos jornais eborenses os textos assinados encontravam-se no folhetim e na correspondência. Os restantes textos, incluindo as críticas musicais publicadas em outros espaços dos jornais, na maioria das vezes, não apresentavam autoria declarada.

²⁰⁷ Analisando por número total de críticas entre 1887 e 1910, não considerando os anos de atividade de cada local.

²⁰⁸ Cálculo: $\frac{\text{número de críticas}}{\text{anos de atividade do espaço}}$

Relativamente aos periódicos, analisando por orientação, os noticiosos são os que apresentam uma maior quantidade de críticas, seguidos pelos político-noticiosos e por fim, os políticos, isto devido aos objetivos dos jornais, posto que a última orientação se centrava em questões políticas, ficando as restantes temáticas secundadas. Para as crónicas, anúncios, textos propagandísticos e informativos ocorre exatamente o mesmo e, por isso, esta análise não se repete em cada uma das secções seguintes.

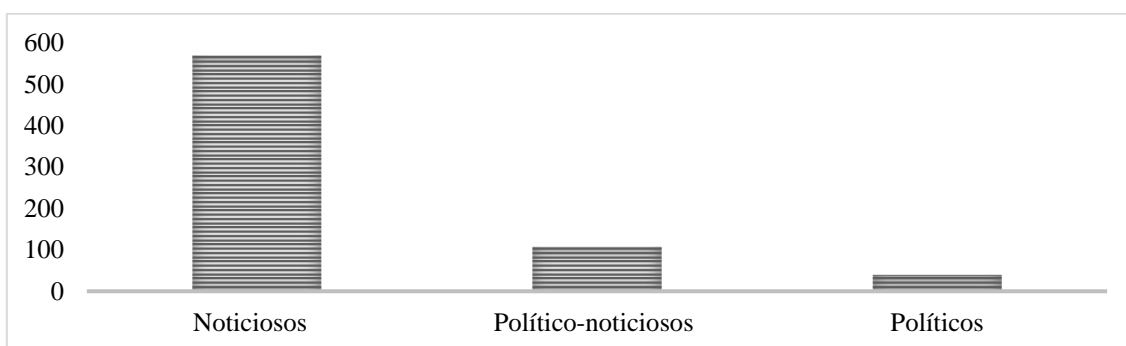


Gráfico 2: Quantidade de críticas por orientação dos periódicos

Passando para a divisão em grupos segundo o público-alvo, constata-se que o número e dimensão das críticas está intimamente ligado com “volume global de capital”²⁰⁹ dos leitores aos quais estas se dirigem. Nos periódicos para a classe popular²¹⁰ as críticas são escassas – vinte e oito –, de reduzidas dimensões, e sem pormenorização, ou seja, contendo apenas juízos estéticos ao espetáculo como um todo.²¹¹ Esta ausência de detalhes poderá estar relacionada com o facto dos jornalistas não se sentirem confortáveis em abordar temáticas que conhecem menos bem. Por outro lado, poderá estar também relacionado com a finalidade dos periódicos, que era a luta pela melhoria de vida das classes populares e a denúncia da desigualdade social, não fazendo assim, a crítica musical, parte dos seus objetivos. De salientar que dos nove, foram encontradas críticas em quatro jornais, tendo sido *A Rabeca* o mais prolífero. Os locais mais mencionados foram o Teatro Garcia de Resende, principalmente quando os espetáculos públicos eram

²⁰⁹ Constituído pelos capitais “cultural”, “social” e “económico” (Bourdieu 2010, 196).

²¹⁰ *A Ordem, O Operário, O Monitor, O Cágado, A Rabeca, O Papagaio, O Telefone, A Voz do Caixeiro e Avante.*

²¹¹ “A opereta em 1 ato os Avejões original do Ex. Sr. Joaquim Francisco da Silva, agradou muitíssimo sendo bisados quase todos os coros e aplaudidos todos os seus interpretes. O autor e maestro Ernesto Rio de Carvalho tiveram chamadas especiais sendo ofertado a cada um uma bonita coroa.” (*O Telefone* 1901, 5 dezembro, 1).

interpretados pelo Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eboreense, e os teatros-barraca de feira, ambos com repertório centrado na “música popular” (Gelbart 2007).²¹²

No grupo de jornais destinado à classe média,²¹³ encontra-se um maior número de críticas – quarenta e três –, um aumento na dimensão das mesmas e, conseqüentemente, uma análise mais pormenorizada,²¹⁴ destacando peças e intérpretes.²¹⁵ Este aumento pode associar-se a uma maior preocupação e enfoque nas atividades músico-teatrais e musicais por parte dos leitores a quem se destinam. Entre os espaços mais referidos destacam-se a casa de espetáculos Barradas & C.^a e os teatros-barraca, ambos com repertório centrado na “música popular”, tal como no grupo anterior (Gelbart 2007).²¹⁶

No grupo de periódicos destinado à fração dominada da classe dominante, foram encontradas quarenta e cinco críticas. Estes jornais eram um veículo preferencial para publicações de pequenas obras de autores locais, nacionais ou estrangeiros, tais como contos, poesias, crónicas ou histórias sobre determinadas localidades. Aqui foram igualmente publicadas críticas a géneros e obras literárias, bem como à atividade teatral, principalmente quando se encontrava no Teatro Garcia de Resende alguma companhia com um repertório legitimado,²¹⁷ tais como as do Teatro D. Maria II de Lisboa. Este grupo de jornais é composto por seis,²¹⁸ porém as críticas musicais foram publicadas, maioritariamente, em *A Academia*. Tal como no grupo seguinte, estes periódicos

²¹² Os periódicos deste grupo que publicaram críticas já não estavam em atividade aquando as inaugurações das casas de espetáculos.

²¹³ *A Escola, Progresso de Évora, Folha de Évora, Jornal de Obras Públicas, Jornal do Alentejo, A Má Língua, A Luta, O Garcia de Resende e O Arauto da Moda.*

²¹⁴ Tal como nos dois grupos de periódicos seguintes, existiram críticas de variadas dimensões.

²¹⁵ “Têm agradado muito as zarzuelas desempenhadas pela companhia espanhola no teatro do Rossio de S. Brás. Sñrt.^a Fernandina Garcia tem obtido calorosos e merecidos aplausos; à figura simpática, ao *salero*, e à boa voz de tiple, acresce o ser boa atriz por isso que é natural no pisar, no dizer e na interpretação que dá aos papéis, que lhe dispensam, pelo perfeito conjunto, os foros de artista de merecimento. Adriana Corona possui boa voz de contralto, mas tem sido tão insignificante os papéis que a temos visto desempenhar que não podemos fazer a apreciação, todavia tem sido bem recebida. De todas as zarzuelas as que mais têm agradado são: *Diva, Niña Pancha* em que Fernandina se ouviu magistralmente, não podendo deixar de se especializar a canção francesa que foi cantada com mimo e correção. O juguete *Para casa de los padres* cujo enredo é bonito, foi bem desempenhado. Sñrt.^a Gentil bem no papel de viúva e o público não lhe regateou os aplausos devidos. Ramiro, Gonzalez, e Orozco, coros e mais figuras, bem. Pena é que não possamos apreciar tão boa companhia num teatro que tenha as condições acústicas necessárias para o realce das vozes e da orquestra, condições que infelizmente não se dão, nem podem dar, num teatro barraca.” (*F.É.* 1891, 9 agosto, 2).

²¹⁶ O Teatro Garcia de Resende não foi dos espaços mais mencionados por terem sido realizados poucos eventos durante o período de atividade dos respetivos periódicos.

²¹⁷ Na terminologia de Bourdieu (2010), são obras com grande “capital simbólico” e que requerem, ao público, um certo nível de “capital cultural”, que está normalmente associado à classe dominante. Por outras palavras, obras inseridas na “alta cultura” (Gans 1974).

²¹⁸ *O Correio de Évora, Évora Académica, Aurora, Revista Eboreense, A Academia e O Transtagano.*

centraram-se principalmente nos espetáculos ocorridos no Teatro Garcia de Resende e teatros-barraca.

Por fim, é no grupo de jornais que se dirigiam à classe dominante²¹⁹ que se encontram a maioria das críticas, tendo sido inventariadas 627 em catorze jornais. Destes, os diários *Notícias de Évora*, *Diário do Alentejo* e *Diário de Évora*, e os semanários *Manuelinho de Évora*, *Semana de Évora* e *A Voz Pública* são os que contêm uma maior quantidade de críticas. Contudo, considerando os anos de publicação,²²⁰ o *Diário de Évora*, *Notícias de Évora*, *Semana de Évora* e *Giraldo sem Pavor* apresentam um maior número de críticas por ano.²²¹ A diferença quantitativa, em relação aos outros grupos,²²² poderá estar relacionada com o facto de, tal como salientou *O Alentejo* (1905, 18 maio, 1), cabia à classe dominante ser a principal impulsionadora e financiadora das atividades culturais.²²³ Talvez por esta razão, na maioria dos casos, as críticas tinham principalmente uma função propagandística de incentivo à assistência. Apesar de se inserirem estes textos como críticas musicais, como verificado, a componente publicitária encontrava-se presente, até porque poder-se-á considerar os elogios como uma forma de reclame, tendo o objetivo de atrair uma maior quantidade possível de espectadores. Caso a companhia ou músicos não agradassem ao público ou ao jornalista, as críticas eram moderadas, normalmente construtivas – com elogios, mas sendo mencionados os aspetos que o crítico achava que deveriam ser melhorados –, e só após o fim das séries de atuações é que eram publicadas opiniões negativas. Por outro lado, existiram críticas com uma função propagandística direta, onde o leitor, através de uma curta frase, era incentivado a assistir aos próximos espetáculos, como por exemplo: “merecem que o nosso público vá admirá-los” (*D.A.* 1894, 9 janeiro, 2) ([Anexo 16](#)).²²⁴

²¹⁹ *Manuelinho de Évora*, *Progresso do Alentejo*, *Diário do Alentejo*, *Correio do Alentejo*, *Giraldo sem Pavor*, *Diário de Évora*, *O Eborense – 1896 –*, *O Eborense – 1900 –*, *Notícias de Évora*, *Semana de Évora*, *A Voz Pública*, *O Alentejo Ilustrado*, *O Alentejo* e *Distrito de Évora*.

²²⁰ Cálculo: $\frac{\text{número de críticas}}{\text{anos de atividade do periódico}}$

²²¹ Respetivamente cinquenta, vinte e seis, quinze, quinze, onze, dez e dez.

²²² Tendo em conta, no número de críticas por jornais de cada grupo, constata-se que nos destinados à classe popular foram publicados, em média, três críticas por jornal; nos dois grupos seguintes dez, em cada, e no último, cinquenta e seis.

²²³ O que nem sempre acontecia, como consta no terceiro capítulo.

²²⁴ Foram contabilizadas outras trinta e duas críticas em jornais que não foi possível perceber qual a classe ou fração de classe a que se destinavam.

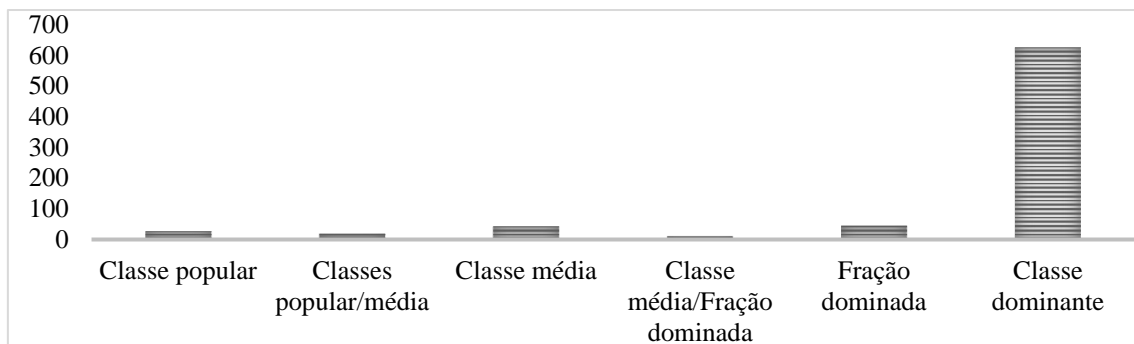


Gráfico 3: Número de críticas por grupo de públicos-alvo

Para além do mencionado, nenhum edifício cultural foi criticado exclusivamente pelos periódicos dos dois grupos das classes dominadas, contudo houve nove espaços físicos²²⁵ onde as suas atividades musicais ou músico-teatrais foram abordadas apenas pelos outros dois grupos – classe dominante e fração dominada –, sendo estes dois edifícios de acesso público,²²⁶ três associações culturais²²⁷ e quatro estabelecimentos de ensino.²²⁸ Esta contabilização não significa que os espaços fossem exclusivamente frequentados pela classe dominante, contudo pelas descrições na imprensa, é possível especular que pelo menos seis dos nove tinham esta classe como alvo.²²⁹ Quando no Teatro Garcia de Resende era estreada uma nova obra para ser representada por grupos cénicos da localidade, independentemente do público-alvo dos jornais, eram tecidas críticas de dimensões elevadas que incidiam, principalmente, no libreto e representação dos atores/cantores, e por contraparte, disponibilizando uma ínfima proporção de texto à parte musical que normalmente baseava-se nas adjetivações e dicotomias belo/feio, simples/difícil, entre outras. Apesar de nesta dissertação não serem tratados os públicos no jardim público, é interessante mencionar que nos periódicos para as classes populares, as críticas centravam-se nas obras de “música popular”²³⁰ ignorando as “de arte” (Gelbart 2007) que, por sua vez, eram salientadas nos jornais para a dominante. Esta diferença,

²²⁵ Durante os eventos nestes oito locais existiam periódicos das classes média e popular em atividade, contudo nestes não foi encontrada nenhuma crítica aos referidos eventos.

²²⁶ Évora-Terrasse e Teatro Eborense.

²²⁷ Círculo Eborense, Sociedade Harmonia Eborense, Sociedade Operária Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar.

²²⁸ Instituto Politécnico do Ensino Livre, Colégio dos Loios, Colégio do Carmo e Colégio Nossa Senhora da Conceição.

²²⁹ Instituto Politécnico do Ensino Livre, Colégio dos Loios, Colégio do Carmo, Círculo Eborense, Sociedade Harmonia Eborense – esta associação, como verificado no capítulo anterior englobava diversas classes sociais –, Teatro Eborense, Évora-Terrasse.

²³⁰ “O fadinho [...] Que beleza! Que harmonia [...] O fadinho tocado pela banda do 17! O fandango e outras peças populares” (*A Rabeca* 1897, 30 maio, 2); “(Gostámos muito da fantasia sobre o fado do Hilário) Fechamos o parêntesis dizendo: *Quem lhes doer a barriga que a aperte*” (*O Papagaio* 1897, 8 julho, 4).

estaria, possivelmente, relacionada com o processo de legitimação, pois segundo Weber (2015, 224) “that process was governed as much by the conditions of social class in each *habitus* as by assumptions of taste.” Ou seja, consoante cada *habitus* haveria uma tentativa diferente de legitimação musical, daí que a classe popular salientava obras como os fados e rapsódias de inspiração “tradicional”, enquanto que a classe dominante ressaltava as peças de “música de arte”, como os excertos de óperas.

Independentemente do grupo em que o periódico se inseria, a forma como o público era referido na crítica modificava-se consoante a atividade. Nos espetáculos músico-teatrais e de variedades era comum referir-se à quantidade de público como resultado do apreço pelos intérpretes e salientando a possível quantia monetária arrecadada. Contrariamente, nos concertos, os críticos preferiam salientar a frequência e interesse da classe dominante, não referindo a componente económica, apesar de ambos os espetáculos serem criticados pelos mesmos autores, como salienta Weber (2015, 215): “critics often reported how much money came in at a theatre on a good night as evidence of public commitment, something that was quite unusual for the concerts.”

2.2.1. “Mas oh! Deceção! Oh! Falso resultado de expectativas risonhas!”:²³¹ as críticas negativas

Como supramencionado, a maioria das críticas a espetáculos musicais e músico-teatrais são positivas, tendo o intuito de promover e incentivar as interpretações por amadores nas associações (*D.É.* 1895, 26 janeiro, 2), ou de atrair os habitantes para eventos de âmbito público. Nos eventos associativos, existiram principalmente dois tipos de críticas, as laudatórias, com elogios aos intérpretes e outros intervenientes, e as construtivas,²³² sendo enunciados os pontos menos positivos que, na opinião do autor, os intérpretes deveriam melhorar, como por exemplo o guarda-roupa (*D.É.* 1895, 26 janeiro, 2), ou o equilíbrio sonoro entre cantores e orquestra (*O Operário* 1889, 10 novembro, 2). Nos espetáculos por companhias externas no Teatro Garcia de Resende, as críticas negativas apenas surgiram no final das digressões, quando já não se encontravam na cidade. A título de exemplo refiram-se digressões da Companhia de Amadores da Sociedade de Taborda dirigidas pelo maestro António Duarte Pinto em 1892 e 1894. No primeiro ano, durante as interpretações o redator do *Diário do Alentejo* (1892, 19 outubro,

²³¹ Citação em *Manuelinho de Évora* (1894, 1 julho, 2).

²³² Textos não depreciativos, onde o crítico aconselhava os amadores a melhorarem certos aspetos para as próximas representações, mas terminando com elogios e incentivos.

1; 20 outubro, 1) elogiou todos os elementos da companhia, incluindo o maestro. Já após as representações, “R. V.” (*M.É.* 1892, 23 outubro, 2-3) enalteceu igualmente o desempenho, contudo num ataque pessoal ao maestro, afirmou “pena é não os [233] ter podido ouvir sob a direção de uma batuta inteligente e firme em mão de verdadeiro maestro”. Nas semanas seguintes, manteve-se acesa a discussão de teor pessoal entre o *Diário do Alentejo* sob a autoria de António Duarte e “R. V.” no *Manuelinho de Évora*. Dois anos depois, o maestro e companhia regressaram a Évora para mais uma série de espetáculos. Durante a digressão tanto o *Diário do Alentejo* como *A Academia* publicaram críticas em tom laudatório, enquanto que o *Manuelinho de Évora* e o *Giraldo sem Pavor* se abstiveram de comentar. Já depois da companhia voltar para Lisboa, o *Manuelinho de Évora* (1894, 1 julho, 2) e o *Giraldo sem Pavor* (1894, 1 julho, 2) divulgaram críticas negativas, ao contrário do *Diário do Alentejo* (1894, 1 julho, 2) que manteve a apreciação positiva. Este silêncio durante a digressão e posterior publicação poderá indicar que houve uma tentativa de não prejudicar as receitas da companhia, ou do empresário que possivelmente seria Augusto Didier, membro da fração dominante.²³⁴

Contrariamente ao Garcia de Resende e teatros-barraca,²³⁵ nos eventos da casa de espetáculos Barradas & C.^a,²³⁶ os críticos não manifestavam as mesmas preocupações, tendo sido publicadas análises negativas durante a permanência das companhias na cidade, tendo o *Notícias de Évora* sido o principal órgão de manifestação dessa insatisfação. A primeira ocorreu em 1909 quando, dois dias depois da estreia da Companhia de Opereta do Empresário Carmo de Lisboa, o referido jornal (*Idem* 1909, 1 outubro, 2) publicou apreciações negativas que atingiam todos os elementos da companhia e a escolha da obra.²³⁷ Nos dias seguintes as críticas mantiveram-se negativas, levando a empresa Barradas & C.^a a retirar-lhe o bilhete (*Idem* 1909, 3 outubro, 1), fazendo com que as opiniões se tornassem ainda mais desprestigiadas. Rodrigues

²³³ O determinante artigo definido refere-se aos músicos.

²³⁴ Foi escrivão de direito, acionista na Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende, membro do Círculo Eborense e tinha um rendimento de 900.000 réis (Bernardo 2001, 188). Não é certo se nesta data a companhia tenha vindo por sua conta ou por o empresário. Em 1892, os lucros dos espetáculos foram em benefício do Asilo de Infância Desvalida de Évora (*M.É.* 1892, 9 outubro, 4) e, por isso, a ausência de opiniões negativas durante as representações, plausivelmente, deveram-se ao objetivo caritativo.

²³⁵ Tal como no Teatro Garcia de Resende, nos teatros-barraca as críticas eram positivas e principalmente propagandísticas, onde o autor, no final do texto, incentivava diretamente a afluência.

²³⁶ Em simultâneo existiu outra empresa cultural concorrente no Palácio de Farrobo.

²³⁷ A peça, “parece bem ter saído de uma nojenta e malcheirosa trapeira [...] infelizmente a companhia nada tem que se aproveite” (*N.É.* 1909, 1 outubro, 2).

Laranjeira²³⁸ (V.P. 1909, 30 setembro, 2; 3 outubro, 2) também criticou negativamente as interpretações, contudo na edição seguinte, na vez do texto de Laranjeira, foi publicado um de “F.L.” desta vez elogiando as peças e os intérpretes, ou seja, o oposto das duas apreciações anteriores (*Idem*, 7 outubro, 2).²³⁹ As críticas dos dias seguintes seguiram a mesma tendência, laudatórias em *A Voz Pública* e negativas em *o Notícias de Évora*. Na mesma linha de *A Voz Pública*, *O Reclamo* (1909, 3 outubro, 1) começou por culpabilizar as condições acústicas da sala da casa de espetáculos, passando, nas edições seguintes, a elogiar os intérpretes (*Idem*, 24 outubro, 1).

No ano seguinte, nova diferença de opiniões, desta vez em espetáculos teatrais, entre Alfredo Pico de *Notícias de Évora* (1910, 8 março, 2) e “Mágico” de *A Voz Pública* (1910, 10 março, 2). Enquanto o primeiro depreciou a companhia de Manuel de Matos do Palácio de D. Manuel – Barradas & C.^a –, o segundo defendeu-a e elogiou-a, salientando que Pico não era imparcial. Relativamente à opinião tendenciosa ou não, Alfredo Pico analisou as interpretações teatrais nas casas de espetáculos, numa altura em que ambas levaram à cena o drama *Morgadinha de Valflor* (N.É. 1904, 23 fevereiro, 1; 24 fevereiro, 2), tendo concluído que existia “superioridade no conjunto do Farrobo” (*Idem* 1904, 24 fevereiro, 2). Numa atitude contra os críticos que elogiavam os espetáculos do Palácio de D. Manuel, o mesmo autor expôs que “pretenderem fazer, parvamente, dos dois teatros [D. Manuel e Évora-Terrasse] ...dois focos políticos” (*Idem* 1910, 23 março, 2). Atendendo a esta consideração é possível especular que o Évora-Terrasse representasse a tendência monárquica, sendo o seu principal órgão o *Notícias de Évora* – defensor do Partido Regenerador-Liberal – e por outro lado, o D. Manuel pela Barradas & C.^a, a tendência republicana, defendido por periódicos oficiais – *A Voz Pública* – e simpatizantes – *O Garcia de Resende* e *O Reclamo*. Num claro comentário negativo ao republicanismo, o *Notícias de Évora* (1909, 7 outubro, 2) afirmou que a revista *Garotice & C.^a* – atuada na Barradas & C.^a – “não tem como as antecedentes valor algum e procura explorar o *povinho* com as costumadas lérias da república. Era bem melhor que em vez de teatro se organizassem comícios”. Silva (2016, 129) salienta que

²³⁸ Empresário cultural de um circo durante a feira de S. João (S.É. 1906, 1 julho, 1) e possivelmente sócio ou futuro sócio da empresa do Évora-Terrasse no Palácio de Farrobo (*O Reclamo* 1910, 28 agosto, 1). De salientar que entre as duas depreciações, escreveu uma positiva ao Évora-Terrasse (V.P. 1909, 30 setembro, 2). Depois das críticas ao Palácio D. Manuel em *A Voz Pública*, o autor divulgou outro texto opinativo negativo sobre o mesmo local no *Notícias de Évora* (1908, 19 outubro, 2).

²³⁹ Não se sabe se Laranjeira deixou de enviar as críticas para *A Voz Pública*, ou se foi o periódico que censurou; ou ainda, no caso de ter sido o periódico a pedir a colaboração dos críticos, se *A Voz Pública* pediu a “F. L.” para escrever na vez de Laranjeira.

esta revista “personifies the Monarchy as the Ugly Girl and the Republic as the Pretty Girl”. Analisando o repertório deste local, constata-se a representação de dramas anti-jesuíticos como *A Seita Negra* (V.P. 1909, 11 novembro, 2), ou dirigidos às camadas com menor “capital económico”, tais como *João, o Operário* (G.R. 1909, 6 junho, 1) e *A Voz do Povo* (V.P. 1909, 9 janeiro, 2). No Évora-Terrasse, pelo contrário, os termos associados a estas classes surgiam em títulos de comédias, como *O Operário e o Ladrão* (*Idem* 1908, 22 agosto, 2).

Por fim, importa ainda referir que a casa de espetáculos da Barradas & C.^a se encontrava ligada às classes populares, permitindo que estas aqui representassem, como os espetáculos organizados pela Associação dos Empregados do Comércio (V.P. 1909, 27 janeiro, 2) ou por operários tipográficos (G.R. 1909, 6 junho, 1). Por outro lado, para além da inexistência de espetáculos elaborados pelas classes populares, no Évora-Terrasse era comum a divulgação de eventos dedicados à classe dominante.²⁴⁰ Assim, a crítica de arte – não só a musical – tal como Alfredo Pico salientou, deixou transparecer não só a diferença de padrões estéticos, como também as ideologias políticas dos seus autores.

2.2.1.1. “[É] necessário serem mais que péssimos para serem piores do que nós”:²⁴¹ a orquestra eborense

Contrariamente ao que acontecia com as companhias, à orquestra do Teatro Garcia de Resende os comentários negativos eram recorrentes sendo salientada a falta de músicos qualificados em Évora, como por exemplo:

orquestra vergonhosa para uma terra que está a 5 horas da capital e que, além de querer ser a 3.^a cidade do reino, quer apreciar e entender de música e se convence até de ser uma *terra de bons músicos*.^[242] Talvez já fosse; hoje, porém valem menos os músicos cá da terra do que nós no nosso papel de *crítico* destes assuntos. Pois olhem que é necessário serem mais que péssimos para serem piores do que nós (*A Academia* 1898, 5 maio, 2).

Estes pontos negativos da orquestra eram mais notados devido aos poucos ou nenhuns ensaios (*N.É.* 1904, 1 julho, 1), pois as companhias externas chegavam no dia de véspera dos espetáculos e, por isso, apenas faziam um e único ensaio geral. Quando os espetáculos

²⁴⁰ Como por exemplo em *Notícias de Évora* (1909, 30 novembro, 2; 1910, 13 janeiro, 1; 11 fevereiro, 1).

²⁴¹ Citação em *A Academia* (1898, 5 maio, 2).

²⁴² Todos os itálicos que surgem nas citações apresentavam-se nas fontes primárias, isto é, não foram introduzidas pelo autor da dissertação.

aconteciam diariamente e como grande parte dos músicos eram amadores, nem tempo tinham para ensaiar, executando no Garcia de Resende as suas partes à primeira vista (*Idem* 1902, 21 janeiro, 2). Devido a estes fatores, por duas vezes foram ressaltadas as capacidades quase sobre-humanas dos maestros das companhias, que devido à falta de preparação do agrupamento instrumental tiveram de, com uma mão ao piano, acompanhar a obra músico-teatral e com a outra, dirigir os músicos (*D.A.* 1899, 26 janeiro, 2; *N.É.* 1902, 24 janeiro, 1).²⁴³ Quando existiam eventos de “gala” como os assistidos pelo rei, o empresário do teatro contratava instrumentistas de Lisboa (*N.É.* 1903, 26 maio, 2) para suprimir as fraquezas dos instrumentistas locais (*D.A.* 1899, 27 janeiro, 2). Por já serem conhecidas as dificuldades da orquestra eborense, as companhias portuguesas traziam o seu próprio agrupamento. Por outro lado, quando a orquestra eborense acompanhava as representações dos grupos de amadores os pontos fracos não se notavam tanto devido à quantidade de ensaios, pois iniciavam uma semana (*N.É.* 1904, 24 janeiro, 2; *S.É.* 1906, 4 fevereiro, 1) ou um mês antes do espetáculo inaugural (*S.É.* 1906, 16 dezembro, 1) dependendo da dificuldade da obra. Para além do referido, é possível que as atuações dos amadores fossem acompanhadas por outra orquestra que não a eborense, pois quando Ernesto Rio de Carvalho iniciou a colaboração com o grupo da Sociedade Harmonia foi mencionado que este tinha organizado uma nova orquestra (*N.É.* 1901, 17 novembro, 1).

2.2.2. As vozes dos críticos

Relativamente aos autores, importa ter em consideração a investigação de Stern (2002) onde propõe uma divisão dos críticos de arte em dois grupos principais consoante o nível de conhecimento sobre o objeto criticado. Num grupo inserem-se as críticas por “profissionais” onde

[h]er judgments carry an added weight: she [...] speaks with a universal voice. To be more exact, she must speak with a universal voice. She cannot escape speaking with such a voice, even if she would prefer using her own voice when speaking about her understanding and appreciation of an artwork within the scope of her interest as a professional critic (*Ibid.*, 313).

²⁴³ As interpretações apreciadas pela imprensa eram tão escassas que quando aconteciam era demonstrado a admiração. A título de exemplo refira-se “[a] respeito da orquestra, também por falta de costume, estranhámos só ter que dizer bem” (*V.P.* 1905, 7 maio, 1); e “orquestra superior ao que até agora estamos acostumados a apreciar no nosso teatro” (*N.É.* 1905, 16 maio, 2).

No outro grupo encontram-se os “amadores” no qual “[h]is pronouncements about artworks carry neither more nor less weight than his judgments about other matters in fields where he is not an expert. He can freely admit that he is unsure of his judgment” (*Ibid.*). Este último grupo, o autor subdivide em “connoisseurs” onde “their judgment deserves considerable respect” e, por exclusão de partes, os restantes são designados por “*épiciers*” (*Ibid.*, 313). Adaptando a proposta deste autor para o contexto eborense, preferiu-se dividir os críticos apenas tendo em conta os dois grupos principais, ou seja, “profissionais” e “amadores”, apesar de neste último grupo as críticas demonstrarem diferentes níveis de conhecimento. A divisão entre “connoisseurs” e “*épiciers*” não é utilizada, pois foram encontrados casos, como o de Luís da Costa, onde numas críticas musicais demonstrou literacia, mencionando a produção teórica sobre música e utilizando termos técnicos. Porém, em outras críticas, também musicais – ou seja, mesma arte –²⁴⁴ e do mesmo autor, este conhecimento já não se encontra patente no texto.²⁴⁵ Assim, na categoria de “amadores” inserem-se tanto autores que empregaram termos técnicos para justificar a sua opinião, como os que, tal como Silva (2006, 174) menciona, se apoiavam “na subjetividade das impressões emocionais individuais”,²⁴⁶ utilizando adjetivações e dicotomias tais como: bom/mau, bonito/feio, entre outras. No grupo dos “profissionais” insere-se um cantor e ator profissional, Francisco Luís de Oliveira. No entanto, esta diferença terminológica, tal como Stern ressalta, não tem intenção pejorativa e o mesmo autor afirma ainda que “not designate enduring characteristics of persons; they designate temporary roles persons are playing when confronted by a given artwork on a single occasion” (Stern 2002, 313). Importa salientar que o termo “profissional” no sentido de Stern (2002), não significa que Oliveira exercesse a profissão de crítico – a esse nível era amador –, mas “a sua voz” era profissional em temáticas musicais e músico-teatrais por

²⁴⁴ “The visitor to the art museum who turned out to be an *épicier* could be easily an amateur music critic or even a professional literary critic, and conversely a professional critic in one field in the arts or about one style in painting could be a connoisseur or an *épicier* in another field or about another style” (Stern 2002, 313).

²⁴⁵ Possivelmente, numas críticas empregou termos técnicos para legitimar a sua opinião e em simultâneo, para se destacar dos restantes críticos eborenses, mas na maioria preferiu utilizar uma linguagem mais acessível e inteligível para o público geral.

²⁴⁶ Silva (2006, 174-5) associa a “subjetividade das impressões emocionais individuais” aos literatos (*Ibid.*, 194), considerando-os “folhetinistas sem preparação técnica para abordar fenómenos musicais” (*Ibid.*, 175). Não se utiliza o termo literato pois este está próximo do que Stern (2002) apelidada de “connoisseur”, e atendendo à etimologia da palavra “literato” verifica-se que adjetiva o “indivíduo que possui vastos conhecimentos de literatura” (Porto Editora 2003-2020). Como, nesta dissertação são tratadas as críticas tanto de folhetistas como da equipa de redação do periódico, preferiu-se empregar um termo mais abrangente.

ter desempenhado a profissão de cantor/ator.²⁴⁷ De igual forma, Calado (2010, 7) salienta que “[e]stas atribuições são baseadas nos conhecimentos do sujeito e no próprio objeto de crítica”.

2.2.2.1. A autoria das críticas

Os autores das críticas dos periódicos destinados às classes populares não aparentavam possuir conhecimentos musicais, visto basearem as suas opiniões nas dicotomias supramencionadas, notando-se a ausência de análise da obra e da interpretação. A maioria destes textos não têm autoria assinada, o que poderá indicar que foram elaborados por elementos da redação do jornal. Das vinte e oito críticas reunidas neste grupo, duas são da autoria de “Ex-Santo”²⁴⁸ e uma de Manuel Vicente Ventura,²⁴⁹ proprietário de *A Rabeca*. “Ex-Santo” através de *A Rabeca* (1898, 4 agosto, 2; 7 agosto, 2) abordou em forma de elogios os espetáculos dos teatros-barraca destacando todos os intervenientes, incluindo a orquestra, através de observações superficiais, tal como a maioria dos autores. Ventura escreveu sobre dois espetáculos de zarzuela no Teatro Garcia de Resende, elogiando a companhia, no entanto, na maior parte do seu texto preferiu salientar a ausência dos “felizes cá da terra” (*Idem*, 1 maio, 1), ou seja, da fração dominante. Esta crítica teve um duplo objetivo: depreciar os padrões de gosto e as preferências da fração com maior “capital económico” e enaltecer as escolhas dos “filhos do povo” que se encontravam na plateia – possivelmente as fração dominada e classe média.

Lamentava-se, e com razão, que os felizes cá da terra não estivessem presentes, provando mais uma vez o seu pouco amor às artes belas. No salão faziam-se vários e engraçados comentários a tal respeito. Uns diziam: ‘Se fosse um mercado de porcos não faltava nenhum’. [...] todos [...] que fazem parte dessa laureada companhia, não vos esqueçais que em 98 estivésteis no Alentejo, no país dos *reis do ouro* e que se não fossem os filhos do povo, nem cobre de cá lavaríeis (*Ibid.*).

O interessante neste texto não é propriamente a menção negativa à fração dominante, que era comum neste periódico, mas o facto de nas vinte críticas publicadas apenas esta ter

²⁴⁷ Porém, em algumas críticas, os seus textos aproximavam-se do discurso empregue pelos “amadores”.

²⁴⁸ O pseudónimo do autor segue a tendência de ironização da religião.

²⁴⁹ Nasceu em Lisboa (*A Rabeca* 1897, 5 setembro, 2), no ano de 1849. Em 1885 instalou-se em Évora (*Ibid.*) como pintor de imóveis (*O Telefone* 1901, 12 maio, 4) e 12 anos depois fundou *A Rabeca*. No final do século viajou para o Algarve, tendo regressado a Évora por volta de 1901, aquando a fundação do seu novo periódico *O Telefone* (1901, 17 novembro, 3).

sido assinada pelo proprietário – outras duas por “Ex-Santo”²⁵⁰ e as restantes sem assinatura. Comparando as críticas anónimas com a assinada por Ventura, verificam-se a presença de construções frásicas e termos semelhantes, e em espetáculos no Teatro Garcia de Resende, a menção à ausência da fração dominante.²⁵¹ Portanto, os mesmos padrões tanto nas críticas não assinadas como na assinada, todavia existiu uma diferença, a referência direta aos “filhos do povo” como frequentadores, transformando a presença do “povo” como uma atitude quase heroica devido aos escassos recursos financeiros que auferia. Relativamente à defesa das classes dominadas, importa considerar que neste período estavam em circulação *O Papagaio* (1897, 28 março, 1), que se autointitulava “o [periódico] que mais catanada dá ao rico, sempre a favor do pobre Zé”, e *A Rabeca* (1897, 26 setembro, 3) que se apelidava o “defensor dos oprimidos”. No entanto, se ambos os jornais foram fundados em 1897, por que razão Ventura só nesta crítica sentiu necessidade de colocar o seu nome? A outra possibilidade centra-se no dia da publicação, o primeiro de maio, Dia do Trabalhador. Neste número, *A Rabeca* dedicou-se à publicação de textos, assinados por membros externos à redação, que incentivavam as classes dominadas à luta contra o capitalismo e o patronato, e pela defesa do socialismo. Como a maioria dos artigos deste número foram publicados com os nomes próprios dos autores, talvez, este facto tenha levado Ventura a incluir o seu nome.

No grupo de periódicos para a classe média identifica-se um aumento das críticas assinadas sendo duas de “Sal-Pimenta” (*G.R.* 1909, 24 abril, 2; 1 julho, 2), outra de Luís da Costa (*M.L.* 1896, 1 dezembro, 2) e cinco de Francisco Luís de Oliveira.²⁵² O primeiro, de forma superficial, elogiou os acompanhamentos musicais das sessões cinematográficas na Barradas & C.^a (*G.R.* 1909, 24 abril, 2) e no Salão Recreio Elétrico, e a companhia cómico-lírica do circo – últimos dois situados no Rossio de São Brás (*Idem*, 1 julho, 2). Os restantes críticos abordaram os eventos de forma mais aprofundada e empregando terminologia musical, e devido a esta particularidade são analisados em secções exclusivas.

Nos periódicos para a fração dominada da classe dominante, encontram-se dezasseis críticas – total de quarenta e cinco – assinadas, sendo a totalidade de Luís da Costa.²⁵³

²⁵⁰ Talvez o proprietário, mas utilizando um pseudónimo.

²⁵¹ Pelo que foi possível aferir, Ventura era o único jornalista do periódico.

²⁵² Sete em 43 críticas.

²⁵³ Existiu uma outra crítica, por “snitram” – possivelmente o apelido Martins numa posição retrogradada – mas ao jardim público (*É.A.* 1888, 2 setembro, 1), contudo este espaço não é tratado neste trabalho.

Por fim, no grupo destinado à classe dominante, foram encontradas cinquenta e sete críticas assinadas, sendo estas repartidas por Joaquim António Tapum, “Olympto”, Campos Martins, Henrique Freire, Severino de Faria, “Mágico”, Jerónimo Paiva, Delfim Gama Freixo, “Mozart” – estes nove de forma superficial –, Luís da Costa, “R. V.”, “Truth”, “C. B.” e “A. B.” – os últimos cinco demonstraram possuir alguns conhecimentos musicais.

Joaquim António Tapum, aluno do Liceu (*G.P.* 1894, 1 abril, 3), abordou a inauguração do gabinete de leitura instalado na Sociedade Mendes Leal, salientando a execução pianística e descrevendo a sociabilidade (*D.É.* 1894, 14 dezembro, 3). “Olympto” opinou sobre o concerto executado no Círculo Eborense por sócios e seus familiares (*N.É.* 1909, 24 janeiro, 1). Ainda incidindo nos espetáculos semiprivados, Campos Martins criticou, de forma breve, o espetáculo músico-teatral para membros da Sociedade Harmonia Eborense no Teatro Garcia de Resende (*S.É.* 1906, 13 maio, 2). Passando para os eventos de acesso público, o mesmo autor teceu considerações pela ocasião da estreia da opereta *O Sr. Governador* (*Idem* 1905, 17 dezembro, 2).²⁵⁴ Martins centrou a sua atividade jornalística em críticas a eventos teatrais e nos seus textos nota-se um conhecimento aprofundado em temáticas literárias e teatrais.²⁵⁵

Também criticando estreias de obras músico-teatrais encontram-se Henrique Freire, professor no ensino primário (*D.A.* 1887, 31 julho, 2), e proprietário e jornalista de diversos periódicos eborenses,²⁵⁶ Severim de Faria,²⁵⁷ que pelo texto transpareceu um conhecimento literário aprofundado, criticando a “pura fantasia [...] [do] romanticismo” (*S.É.* 1907, 24 janeiro, 2) e, por sua vez, notando-se a defesa pelo Realismo literário,²⁵⁸ o “movimento contestatário a uma visão idílica e romântica de obra literária” (Peixinho

²⁵⁴ De Silva Reis e Ernesto Rio de Carvalho (*S.É.* 1905, 17 dezembro, 2).

²⁵⁵ Não foi possível saber mais sobre o autor.

²⁵⁶ Participou em diversos periódicos da localidade como diretor em *A Escola* (1887, 30 março, 1), *Correio do Alentejo* (1889, 24 dezembro, 1), *Diário de Évora* (1894, 16 outubro, 1), *Diário do Alentejo* (1898, 23 outubro, 1), *Diário Transtagano* (1899, 12 abril, 1); redator em *A Escola* (1887, 30 março, 1), *Diário do Alentejo* (*A Escola* 1887, 30 março, 1); e proprietário e editor no *Diário de Évora* (1895, 22 maio, 1). Foi ainda enfermeiro (*D.É.* 1895, 14 novembro, 2), secretário da Santa Casa da Misericórdia (*Idem*, 10 abril, 2) e membro da Associação de Classe de Construtores Cívicos e Artes Auxiliares (*M.É.* 1900, 1 agosto, 1).

²⁵⁷ Existe possibilidade de ser um pseudónimo inspirado em Manuel Severim de Faria – 1584 a 1655. Foi chantre e cónego da Sé de Évora, Mestre em Artes e Doutor em Teologia pela Universidade de Évora. (Delicato *et al.* 2006, 169)

²⁵⁸ Influenciado pelo positivismo (Peixinho 2013, 201). Em Portugal o Realismo ficou marcado pelas Conferências do Casino – 1871 –, visto que iniciaram a sua sistematização e reflexão (*Ibid.*, 200). Para Eça de Queirós este movimento centrava-se na “capacidade de representar o mundo, de forma crítica e empenhada, capaz de realçar os aspetos passíveis de serem corrigidos” (*Ibid.*). Assim, a “literatura realista seria, paralelamente, uma representação do real exterior, mediado pelo olhar do escritor, que deveria observar, descrever, criticar, em nome da moralização social, da transformação da sociedade e da renovação estética” (*Ibid.*, 201).

2013, 200);²⁵⁹ “Mágico”; e Jerónimo Paiva, que esteve ligado ao teatro, literatura e jornalismo.²⁶⁰ O primeiro escreveu sobre a opereta *O gato vermelho* (*N.É.* 1902, 11 maio, 2-3);²⁶¹ Severim de Faria a respeito do drama lírico *O fantasma de Almourol* (*S.É.* 1907, 24 janeiro, 2);²⁶² “Mágico”²⁶³ sobre a revista *Caveira de burro* (*V.P.* 1908, 28 novembro, 1-2);²⁶⁴ e Jerónimo Paiva acerca da revista *Sinapismos*²⁶⁵ (*S.É.* 1907, 22 setembro, 2).²⁶⁶

Criticando companhias músico-teatrais externas, Laranjeira, empresário de edifícios culturais,²⁶⁷ criticou os espetáculos do Palácio de D. Manuel (*V.P.* 1909, 3 outubro, 2; *N.É.* 1908, 19 outubro, 2); “J. G.” abordou a interpretação de *Mam’zelle Nitouche* (*V.P.* 1909, 19 dezembro, 2); “F. L.” elogiou o desempenho de três interpretações pela companhia de opereta de Augusto do Carmo (*Idem*, 7 outubro, 2); e Domingos António Gomes Pércheiro, dramaturgo, escritor, jornalista e proprietário de periódico,²⁶⁸ analisou as interpretações da Companhia de Amadores da Sociedade de Taborda (*D.A.* 1894, 27 junho, 1).²⁶⁹

Nos textos dos nove autores é possível enunciar alguns padrões, mas considerando que nem todos apresentavam exatamente as seguintes características. Nota-se uma maior atenção e detalhe ao cumprimento cénico e do libreto do que à parte musical, o que poderá estar relacionado com a maior familiaridade dos autores às obras literárias ou teatrais, que influenciaria a sua apreciação do espetáculo músico-teatral. Tal como Stern (2002, 313) menciona, o mesmo crítico poderia ser “amador” numa arte, mas “profissional” em outra,

²⁵⁹ Desconhece-se a sua biografia.

²⁶⁰ Foi publicista (*O Reclamo* 1907, 5 maio, 1), dramaturgo (*S.É.* 1907, 17 março, 1), cronista, libretista (*Idem* 1907, 7 julho, 2) e diretor do Grupo Dramático Serpentino (*Idem*, 12 maio, 1).

²⁶¹ De Alfredo Pico e Ernesto Rio de Carvalho (*N.É.* 1902, 11 maio, 2-3).

²⁶² De José Carlos Gouveia e Ernesto Rio de Carvalho (*S.É.* 1907, 24 janeiro, 2).

²⁶³ Pseudónimo cujo nome próprio não se conhece e a sua crítica, como as dos restantes, apresenta um maior enfoque em questões textuais. O mesmo para “J. G.” e “F. L.”.

²⁶⁴ De Silva Reis e Ernesto Rio de Carvalho (*V.P.* 1908, 28 novembro, 1-2).

²⁶⁵ De Silva Reis e Ernesto Rio de Carvalho (*S.É.* 1907, 22 setembro, 2).

²⁶⁶ As primeiras quatro obras foram estreadas no Teatro Garcia de Resende e a última no Teatro Eborense instalado no Rossio de São Brás, pela feira de São João.

²⁶⁷ Circo (*S.É.* 1906, 1 julho, 1) e Évora-Terrasse (*O Reclamo* 1910, 28 agosto, 1).

²⁶⁸ Nasceu em Redondo – concelho de Évora –, no ano de 1843. Encetou a carteira comercial e depois foi militar. Mais tarde viajou para o Brasil. Em data incerta regressou a Portugal onde viria a falecer em 1898 (*D.A.* 1898, 16 outubro, 3). A sua estadia no Brasil despoletou-o a escrever obras historiográficas, como *Questões do Pará: precedidas de uma carta do distinto escritor o Ex.mo Sr. J. J. Ferreira Lobo* (1875), *Comendador e Barão: documentos para a história dos consulados portugueses no Império do Brasil* (1877); de crítica social, *Portugal e Brasil: emigração e colonização* (1878); e *Os Aventureiros* “drama fundado em episódios da emigração”, possivelmente inspirado na sua emigração para o Brasil (Pércheiro 1878, s.p.)

²⁶⁹ Os três primeiros críticos abordaram os espetáculos na casa de espetáculos da empresa Barradas & C.^a – Palácio de D. Manuel – e o último, no Teatro Garcia de Resende.

sendo esta dualidade bastante notada ao longo de todo o período aqui abordado, o que originava um desfasamento em pormenor.

Terminando na atividade concertística, no Teatro Garcia de Resende²⁷⁰ em tom laudatório, Delfim Gama Freixo²⁷¹ abordou o concerto do pianista Russel (*S.É.* 1904, 6 março, 2), “Mozart” o de Viana da Mota (*D.A.* 1893, 7 novembro, 1) e Jerónimo Paiva o da Tuna Comercial de Lisboa (*S.É.* 1907, 8 dezembro, 1). No caso dos concertos abordados por indivíduos relacionados com as letras, não com a arte musical, o desconforto que Stern (2002, 313) salienta ainda se torna mais evidente, resultando a parte inicial do texto numa abordagem ao percurso do(a) ou dos(as) intérpretes e uma pequena secção dedicada à avaliação do evento, que se baseava nas dicotomias anteriormente mencionadas. O caso de Gama Freixo é especialmente interessante, pois apesar de ser violinista amador (Neves 1920, 13) na sua crítica não demonstrou possuir conhecimentos musicais e, principalmente, nota-se um desconhecimento do modo de funcionamento do mecanismo pianístico – concerto de pelo pianista Russel.

Passando para as críticas onde os autores demonstraram possuir literacia musical, “R. V.”²⁷² tratou os espetáculos da Companhia de Amadores da Sociedade de Taborda realizados no Garcia de Resende sob a direção de António Duarte. No seu primeiro texto, analisou as operetas, fazendo analogias com outras obras e aproveitou para resumir a história deste género músico-teatral, salientando alguns compositores, que, segundo o autor, se destacaram como “Boieldieu, Hérold, Thomas, Bizet e o grande Gounod” (*M.É.* 1892, 23 outubro, 2-3). Destacou algumas secções utilizando termos técnicos como: “o *ensemble* do final do primeiro ato, peça concertante, é notável pela facilidade e naturalidade com que ali joga o contraponto” (*Ibid.*). Quanto aos intérpretes, dirigiu a sua opinião considerando o timbre e afinação de cada cantor, terminando, como já aludido, por elogiar a orquestra e desvalorizar o maestro.²⁷³ Nas críticas seguintes, em resposta a

²⁷⁰ “J. C.” criticou a banda marcial da Casa Pia no jardim público (*N.É.* 1909, 29 junho, 2).

²⁷¹ Proprietário eborense (*Registo de Casamento* 1906) administrador do concelho de Viana do Alentejo (*N.É.* 1903, 26 setembro, 1), e comandante da polícia de Évora (*Idem* 1906, 27 de março, 1). Foi ainda libretista, escritor (*S.É.* 1904, 1 maio, 2; 6 março, 2) e violinista amador, amigo do instrumentista Sauvinet (Neves 1920, 13). Associativamente, foi membro da Sociedade Harmonia Eborense (*N.É.* 1905, 1 abril, 1) e da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira (*O Reclamo* 1910, 10 abril, 3).

²⁷² Habitante de Évora (*M.É.* 1892, 20 novembro, 1).

²⁷³ “Há ali excelentes notabilidades, músicos a valer, e a nossa pena é não os ter podido ouvir sob a direção de uma batuta inteligente e firme em mão de verdadeiro maestro, como os há entre o grupo distinto de Amadores da Real Academia Musical de Lisboa” (*M.É.* 1892, 23 outubro, 2-3).

António Duarte,²⁷⁴ o autor intensificou os ataques pessoais afirmando “[m]aestro é ele e a valer, mas só na petulância” (*Idem*, 13 novembro, 1), e para demonstrar conhecimento musical expôs que existiam dois tipos de contraponto: o “*simples* e ou *singelo*, do *florido* ou *figurado*, sendo o primeiro aquele em que as partes procedem nota a nota, e o segundo aquele em que as diferentes partes harmónicas se expressam em tons e cadências diversas, como citando a variedade incidental do contratempo” (*Idem*, 20 novembro, 1).

Relativamente a “Truth”,²⁷⁵ pela escolha do pseudónimo poder-se-á especular que se considerava o/a proclamador(a) da verdade – truth –, possivelmente, pois a sua primeira crítica conhecida incidiu nos espetáculos músico-teatrais da Companhia de Amadores da Sociedade de Taborda do maestro António Duarte (*Idem* 1894. 1 julho, 2). A sua opinião foi negativa ao contrário das publicadas nos periódicos dos dias anteriores, podendo estar a escolha do pseudónimo relacionada com esta diferença de julgamento. Comparando as críticas negativas de “R. V.” em 1892 com a de “Truth” em 1894, e tendo em consideração que em ambas o alvo foi António Duarte, poder-se-á especular que foram elaboradas pela mesma pessoa. Tal como mencionado por Silva (2006, 178) o pseudónimo era uma forma de esconder a identidade do autor e assim de evitar represálias. No final do mesmo ano, sob o mesmo pseudónimo foi criticado o último espetáculo da companhia dirigida por Alfredo Gazul.²⁷⁶ “Truth” ressaltou os cantores, elogiando-os e mencionou algumas secções das óperas que foram interpretadas – dois primeiros atos dos *Os pescadores de pérolas*²⁷⁷ e os dois últimos de *A Sonâmbula*.²⁷⁸ Salientou a falta de preparação da orquestra composta por instrumentistas do Teatro de São Carlos e da Academia dos Amadores de Música de Lisboa, e terminou elogiando o violinista Caggiani no *1.º Concerto* de Bériot e na *Fantasia Militar* de Leonard, mencionando as dificuldades das duas peças (*M.É.* 1894, 8 dezembro, 2).

²⁷⁴ Os textos de António Duarte no *Diário do Alentejo* não são considerados crítica musical, visto que o autor não aborda a interpretação da sua companhia, centrando-se na tentativa de descredibilização da opinião de “R. V.”.

²⁷⁵ Em Évora a crítica musical era largamente dominada por homens, contudo não se poderá excluir a hipótese de que a designação “Truth” possa pertencer a uma autora. Além do mais, era no género feminino que se concentrava, em Évora, a maioria dos diplomas do Conservatório de Lisboa, e era também este género que tinha a seu cargo a organização e execução musical na esfera privada, estando assim intelectualmente mais confortáveis e capacitadas a elaborar críticas musicais, do que a maioria dos homens.

²⁷⁶ Denominada Companhia Portuguesa de Ópera Lírica dos Alunos do Instituto Musical de Lisboa.

²⁷⁷ Ópera em 3 atos composta por Bizet e libreto de Eugène Cormon e Michel Carré (*D.É.* 1894, 2 dezembro, 3), com título original *Les pêcheurs de perles*, o que poderá indicar a obra foi traduzida para português.

²⁷⁸ Ópera em 3 atos e 4 quadros de Bellini com libreto de Felice Romani (*D.A.* 1894, 1 dezembro, 2), com título original *La Sonnambula*. Tal como a ópera anterior, é possível que tenha sido traduzida para português.

Por último, tanto “C. B.” como “A. B.” criticaram dois concertos no Círculo Eborense pelo violinista Francisco Benetó,²⁷⁹ com associados e familiares do género feminino. Em ambas as críticas, está presente uma breve descrição das peças, desde a postura à técnica, passando pelo timbre vocal e por aspetos harmónicos. É possível que ambas as opiniões tenham a mesma autoria, pois apresentam características semelhantes como o discurso, a referência ao fabricante dos instrumentos, o tipo de abordagem às obras e a utilização de expressões ou palavras como: “bem timbrada voz” (*N.É.* 1907, 12 março, 1) e “voz bem timbrada” (*Idem*, 9 abril, 1); mencionar “Club” na vez de Círculo, algo que era pouco comum; “gosto para o cultivo das Belas Artes” (*Ibid.*, 9 abril, 1) e “cultivam a mais sublime das belas artes” (*Idem*, 12 março, 1). Considerando a expressão “[o]utras provas artísticas tenho visto, compatíveis com os misteres do belo sexo” (*Idem*, 9 abril, 1) como referência ao género feminino é possível que, pelo menos, “A. B.” fosse um homem ([Anexo 17](#)).²⁸⁰

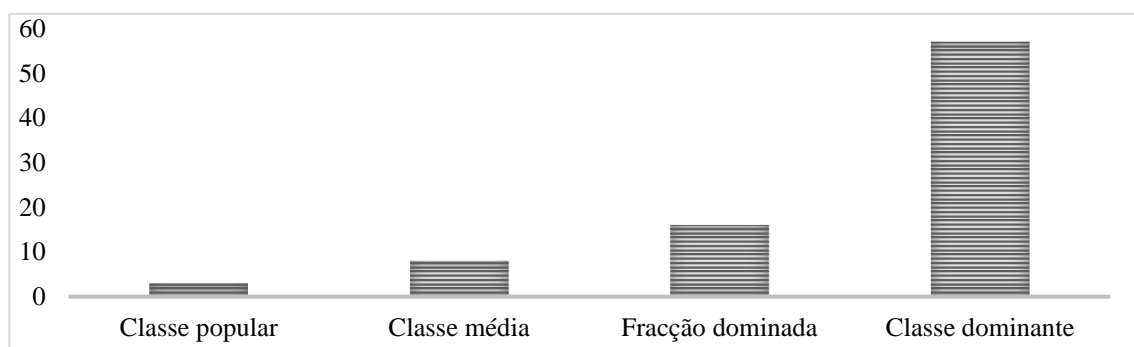


Gráfico 4: Número de críticas assinadas pelos principais grupos de públicos-alvo

À exceção de “Truth”, que ocultou a sua identidade para divulgar um texto polémico sobre a Companhia da Sociedade Taborda – só publicado após o fim da digressão –, os restantes pseudónimos teceram textos laudatórios. Assim, das várias possibilidades para a ocultação do nome próprio ou a utilização de acrónimos, destacam-se três: os textos serem de autoras; serem de pessoas não consideradas, pelos pares, como intelectuais; ou simplesmente, por preferência em utilizar um nome artístico como o caso de Luís da Costa. Quanto às autoras, utilizando um nome masculino ou um acrónimo – no caso do acrónimo o género ficava indefinido – as suas opiniões seriam mais

²⁷⁹ Diretor e violinista da Sociedade de Música de Câmara, “Benetó é um virtuose que tem arrebatado os mais seletos auditórios com a magia do seu talento. [...] Tendo frequentado com assiduidade os grandes centros musicais de Madrid e Paris, tomou parte como primeiro violino nas afamadas orquestras sinfónicas de Lamoureux e Colonne” (*S.É.* 1908, 28 março, 2).

²⁸⁰ Existiram outras críticas ao jardim público como a de “um diletante” e outras de Luís da Costa.

legitimadas do que se assinassem com o nome próprio e, de facto, à exceção de algumas crónicas, não foram encontrados outros textos assinados por autoras à exceção do jornal *Arauto da Moda*. Este era “expressamente dedicado às senhoras” (A.M. 1909, 23 maio, 1)²⁸¹, e no seu primeiro número pediu o envio de textos de temáticas “literária, artística ou científica [...] a todas as nossas [...] leitoras” e afirmou ainda que contava com a colaboração de “[s]enhoras competentemente habilitadas” para preencher as suas colunas (*Ibid.*). Relativamente a terem sido escritas por autores não considerados intelectuais, verificando os nomes próprios dos críticos, excluindo Ventura, os restantes eram localmente renomados e que se faziam legitimar através das suas considerações, principalmente teatrais. Assim, através de pseudónimos ou acrónimos os autores menos instruídos salvaguardavam-se das potenciais críticas aos seus textos. No caso do nome artístico refira-se as críticas de Luís da Costa sob “Janota & C.^ª”, onde termo “Janota” “tomou-o da tradição, local, onde, desde moço [...] é conhecido por tal pseudónimo, gerado no apuro com que trajou sempre e ainda traja (*M.É.* 1902, 20 julho, 1). “Companhia”, porque “eu trunco, eu corto, eu ligo e desligo trechos de vários autores, que adapto, segundo o meu critério, de modo que esta obra [os seus textos], que é minha, não quero dá-la a outrem” (*D.A.* 1897, 2 outubro, 1). No caso dos acrónimos, como a cidade era pequena, é possível que em alguns casos a sua identificação bastaria para colocar a descoberto a autoria, especialmente nas críticas aos eventos do Círculo Eborense, onde o acesso era restrito.

Analisando todas as críticas, as principais temáticas abordadas foram a afinação e o movimento de conjunto. Também na maioria encontra-se presente o estímulo à assistência de espetáculos, quer diretamente ou através de elogios às companhias ou aos músicos, tendo assim a crítica, em alguns casos, a componente publicitária evidente.

Ainda relativo à autoria por “amadores” verifica-se que, independentemente do público-alvo dos periódicos, era comum referirem-se palavras como “justamente”, “justos”, entre outros sinónimos, para aprovar o comportamento do público dos espetáculos.²⁸² À semelhança de um juiz, os críticos consideravam ter o poder de decidir e de aprovar não só se o comportamento dos espectadores teria sido adequado ao desempenho dos ou das artistas, como a interpretação, colocando-se assim no topo

²⁸¹ Propriedade da loja de roupa *O Barateiro de Lisboa* (*Arauto da Moda* 1909, 23 maio, 1).

²⁸² Estas palavras ou sinónimos foram encontrados em *A Folha de Évora*, *A Academia*, *Diário de Évora*, *O Manuelinho de Évora*, *A Rabeca*, *Diário do Alentejo*, *O Eborense*, *Semana de Évora*, *Notícias de Évora*, *A Alvorada*, *A Voz Pública* e *O Garcia de Resende*.

hierárquico, tendo a capacidade de avaliar o público, o espetáculo, autores, ou seja, todo o sistema produtivo.

2.2.2.1.1. Luís José da Costa

Tendo em conta o contributo deste autor para a difusão cultural na cidade de Évora, quer no incentivo e apreciações a espetáculos, quer pelo nível de conhecimento musical, entendeu-se destacá-lo dos restantes escritores.

O eborense Luís José da Costa era filho de membros da classe dominada “que o educaram [...], mandando-o aprender a ler e a escrever” (*M.É.* 1902, 20 de julho, 1). Coursou no Hospital do Espírito Santo de Évora, “de onde saíra com a meia cirurgia das antigas escolas, sendo, sobretudo, um exímio sangrador, e um ótimo enfermeiro” (*Ibid.*).²⁸³ Durante a sua juventude participou em peças teatrais (*Ibid.*) e, de forma autodidata, adquiriu as “luzes dos principais conhecimentos que constituem a bagagem mental dos homens amáveis na sociedade culta” (*Gazeta de Notícias* 1885, 5 junho, 2).²⁸⁴ Segundo Ramalho Ortigão (*Ibid.*), ao fim de vinte anos de dedicação pelos outros “não havia em Évora um único personagem que não devesse serviços e obséquios ao obscuro barbeiro” e, por isso, várias pessoas lhe iam deixando pequenas lembranças em testamento, tendo-o tornado “rico, tão considerado como qualquer coronel” (*Ibid.*). A sua elevada consideração atingiu tal ordem que foi convidado a ingressar como sócio ordinário do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 187). Esta inclusão significava o apogeu da distinção eborense e algo que terá auxiliado nesta ascensão social, poderão ter sido as suas críticas musicais, visto que a demonstração de conhecimento musical funcionava, segundo Helgert (2014),

as a facilitator of class mobility [...]. Classical music [...] has long been associated with the upper classes of American society, and it has often been appropriated by social climbers as a means of joining the elite. Music criticism aids this enterprise by providing these social climbers with information relevant to this goal.

De igual modo, Castro (2019a, 11) refere também que a crítica é:

uma modalidade de atuação – e portanto, um exercício de poder – no sentido daquilo que os autores da speech act theory (teoria dos atos de fala) entenderam por ato ‘performativo’: um ato linguístico

²⁸³ Para além de enfermeiro e sangrador, desenvolveu a profissão de barbeiro.

²⁸⁴ Crónica de Ramalho Ortigão publicada no Rio de Janeiro.

que não se limita a descrever um aspeto da realidade, mas que atua diretamente sobre essa própria realidade, introduzindo nela uma configuração específica.

Analisando as críticas de Luís da Costa,²⁸⁵ encontram-se termos técnicos musicais tais como *fiorituri*, *staceto* (*D.A.* 1888, 4 setembro, 1-2), análises musicais e músico-teatrais, críticas à postura corporal dos intérpretes (*D.É.* 1895, 11 dezembro, 2), e a enunciação do *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* de Hector Berlioz, especificando a página exata (*Idem*, 26 fevereiro, 2). Assim, demonstrava que, apesar de não ter recebido nenhuma formação musical oficial, estava familiarizado tanto com os termos como com as principais produções teóricas sobre música. Em simultâneo, referindo este tratado e a sua página estava também a afirmar-se, no meio eborense, com um conhecedor musical, legitimando-se a si e às suas críticas.²⁸⁶

Costa foi o mais prolífero autor eborense na produção de críticas e crónicas sobre eventos musicais ou músico-teatrais durante o período aqui analisado – 1887-1910 –, tendo publicado quarenta e uma críticas,²⁸⁷ uma em *A Má Língua* (1896, 1 dezembro, 2) – jornal para a classe média –, dezasseis em *A Academia* (1896-8)²⁸⁸ – fração dominada –, e vinte e três nos periódicos para a classe dominante: sete no *Diário do Alentejo* (1889-99),²⁸⁹ catorze no *Diário de Évora* (1894-5)²⁹⁰ e duas no *Notícias de Évora* (1901, 5 dezembro, 1-2; 1902, 20 abril, 2-3). Nos seus textos críticos o autor abordou desde os espetáculos músico-teatrais do Teatro Garcia de Resende aos dos teatros-barraca e passando pelas associações, e os concertos de âmbito semiprivado no Círculo Eborense e público no Teatro Garcia de Resende. Nos eventos músico-teatrais, teceu críticas positivas independentemente do local e das obras, abordando todos os intervenientes dos espetáculos.²⁹¹

²⁸⁵ Como referido, a maioria dos seus textos surgiram com o pseudónimo “Janota & C.^{am}”.

²⁸⁶ “Os timbales, têm, tal importância numa orquestra, que, Berlioz no *Tuba Mirum* de sua Missa de Requiem, empregou, oito pares de timbales para serem tocados, por oito timbaleiros, (como se pode ver no Tratado de Instrumentação do mesmo compositor, página 225)” (*D.É.* 1895, 26 fevereiro, 2).

²⁸⁷ Criticou ainda bailes e concertos ao ar livre.

²⁸⁸ *A Academia* (1896, 23 fevereiro, 2; 27 fevereiro, 3-4; 27 março, 2; 30 julho, 2; 6 agosto, 3; 13 agosto, 3; 19 novembro, 3; 5 dezembro, 3; 1897, 12 fevereiro 1-2; 25 fevereiro, 3-4; 25 março, 3; 20 maio, 3; 11 novembro, 2; 18 novembro, 2; 21 novembro, 3; 1898, 3 fevereiro, 1).

²⁸⁹ *Diário do Alentejo* (1889, 24 fevereiro, 1; 1891, 8 agosto, 1; 1892, 10 janeiro, 1-2; 22 março, 1-2; 20 novembro, 1-2; 30 novembro, 1-2; 1899, 13 janeiro, 2).

²⁹⁰ *Diário de Évora* (1894, 7 dezembro, 3; 8 dezembro, 3; 1895, 22 fevereiro, 3; 24 fevereiro, 3; 26 fevereiro, 2; 28 março, 3; 2 abril, 3; 24 abril, 3; 18 maio, 1-2; 19 setembro, 3; 8 dezembro, 3; 10 dezembro, 3; 11 dezembro, 3; 31 dezembro, 2).

²⁹¹ As críticas são analisadas em conjunto com as crónicas, visto que em ambas as tipologias Costa deixou transparecer as suas preferências autorais.

O autor publicou ainda trinta e sete crónicas sobre eventos musicais em jornais destinados à classe dominante, sendo estes o *Diário do Alentejo* (1889-92),²⁹² *Giraldo sem Pavor* (1894, 15 abril, 2), *Diário de Évora* (1894-6),²⁹³ *A Academia* (1894-8)²⁹⁴ e *O Eborense* (1896, 19 novembro, 2-3).²⁹⁵ Nestas, Costa conferiu especial atenção aos divertimentos de verão,²⁹⁶ sendo seguidos pela descrição do seu quotidiano em dias de bailes ou espetáculos no Teatro Garcia de Resende, ou ainda, nas associações. Com menor quantidade, publicou considerações relativas ao gosto musical e cultural eborense, comparando as atividades e o público do Teatro Garcia de Resende, jardim público e Círculo Eborense. Por fim, sobre as atividades carnavalescas, mencionou os bailes públicos e semiprivados, e os desfiles na via pública comparando com os dos anos anteriores.²⁹⁷

Para Costa, o “belo” na música encontrava-se particularmente nas composições de Richard Wagner, definidas por ele como “óperas filosóficas”, onde “cada nota precisa de um comentário e onde cada ária traz dependurados do *allegro* um volume de Kant e outra de Fichte” (*D.É.* 1895, 11 dezembro, 3). Lamentando e demarcando-se do gosto musical eborense, salientou que as obras de Bizet (*Idem*, 24 fevereiro, 3), Mozart, Beethoven, Weber, Berlioz (*Idem*, 26 fevereiro, 3), Meyerbeer (*A Academia* 1897, 25 março, 3) e Mendelssohn (*D.A.* 1899, 13 janeiro, 2) não eram indicadas “para uma sociedade como a nossa, meia surda, mais distraída” (*D.É.* 1895, 26 fevereiro, 3).

²⁹² *Diário do Alentejo* (1889, 24 fevereiro, 1; 21 julho, 1-2; 1890, 2 julho, 2; 3 julho, 2; 1891, 14 fevereiro, 2; 19 julho, 1; 7 agosto, 1; 12 agosto, 1; 20 agosto, 1; 4 setembro, 1-2; 11 outubro, 1-2; 1892, 10 janeiro, 1-2; 22 março, 1-2; 17 julho, 1; 29 setembro, 1-2).

²⁹³ *Diário de Évora* (1894, 28 dezembro, 3; 1895, 20 janeiro, 3; 21 fevereiro, 3; 18 maio, 1-2; 31 maio, 3; 1 junho, 3; 20 agosto, 3; 5 setembro, 2; 1896, 28 janeiro, 3).

²⁹⁴ *A Academia* (1894, 12 julho, 3; 22 novembro, 1; 1895, 17 janeiro, 2-3; 25 janeiro, 1; 14 fevereiro, 1; 1896, 13 fevereiro, 1; 23 fevereiro, 2; 25 julho, 2; 1897, 5 agosto, 2; 11 agosto, 1-2; 1898, 17 fevereiro, 1).

²⁹⁵ Neste género opinativo foram incluídos todos os textos referentes a atividades/gostos musicais ou músico-teatrais, ou seja, contam as menções aos bailes e aos concertos ar livre, pois nestes o autor não se restringia a uma interpretação nem a um local. A título de exemplo refira-se o seu texto em *A Academia* (1895, 25 janeiro, 1) onde abordou os públicos nos concertos no jardim público, do Teatro Garcia de Resende e, ainda, no Círculo Eborense.

Escreveu também sobre espetáculos teatrais, e de forma mais geral criticou alguns aspetos da cultura portuguesa e, principalmente, eborense.

²⁹⁶ Inclui os concertos no jardim público e os espetáculos no Rossio de São Brás – o circo, praça de touros e teatros.

²⁹⁷ Apesar de não ter existido nenhum contrato de exclusividade, Luís da Costa tendia a escrever apenas para um periódico em cada período temporal. Como exceção foram encontrados dois curtos períodos em que o autor colaborou em mais de um jornal em simultâneo: entre janeiro e fevereiro de 1895 – *Diário de Évora* e *A Academia* – e, no ano seguinte, entre novembro e dezembro – *A Academia*, *O Eborense* e *A Mãe Língua*. Assim, a crítica cultural eborense foi largamente monopolizada por este autor até 1902 – data do seu falecimento –, abrangendo desde eventos públicos, passando pelos semiprivados das associações e acabando nos saraus privados da classe dominante.

Com um nível estético inferior encontram-se as obras de Rossini, que apesar de, para Costa, não apresentarem a mesma complexidade das dos compositores acima referidos, não eram, igualmente, peças para serem apreciadas “por uma sociedade como a nossa” (*D.A.* 1891, 12 agosto, 1).²⁹⁸ Segundo o autor, para os eborenses as obras ideais eram os arranjos de zarzuelas, aqui definidos como

girandolas de notas que partem ao acaso, fora de tempo às vezes, [...] deslumbrando o ouvido como as rodinhas do fogo deslumbram os olhos, – prazer perfeitamente sensual, que procura a melodia pela sua sonoridade própria, fora da ideia e do sentimento (*A Academia* 1897, 18 novembro, 2).²⁹⁹

Igualmente com pouco valor estético para Costa, estavam as obras de Offenbach que representavam “a paródia, a zombaria, o aviltamento do que é grande, a caricatura do que é belo” (*D.É.* 1895, 11 dezembro, 3). Criticou ainda a preferência pelos géneros de dança como as polcas, valsas e mazurcas, do que pelas sonatas de Beethoven ou as fantasias de “Thalberg, Liszt, Prudent ou Herz” (*A Academia*, 1896 30 julho 3). Com esta descrição, no discurso do autor nota-se, de modo geral, uma preferência pelo repertório francês e germânico, estando Wagner no topo da sua predileção.³⁰⁰ De salientar que pelo concerto da orquestra Associação Música 24 de Junho,³⁰¹ em 1879, os críticos de Lisboa inseriram a maioria dos compositores mencionados por Costa como

the best repertoire for the orchestra, such as ‘the works of the most important classical composers, Beethoven, Haydn, Mozart, Weber, [and] Mendelssohn; [...] those whose works are more neglected, such as Berlioz and Schumann; and also the more contemporary composers, Wagner, Gounod, Massenet, Saint-Satins, Bizet, Joncières, and others’ (Artiaga 2007, 126).

²⁹⁸ “Bem sei que no concerto não se tocou música de Beethoven, Mozart, Weber, Berlioz, mas ainda assim peças como *Mosé in Egipto* de Rossini, não é composição para ser ouvida por uma sociedade como a nossa” (*D.A.* 1891, 12 agosto, 1).

²⁹⁹ Relativamente à falta de preparação musical da sociedade portuguesa, em 1881 Júlio César Machado referindo-se ao repertório da Associação Música 24 de Junho afirmou que: “[p]ure music required a ‘process of initiation’ in order for the listener to be able to formulate a ‘judgement’ and ‘taste’” (Artiaga 2007, 133).

³⁰⁰ “Exprime ‘ciúme’ a corneta;/ ‘Amor’ a flauta, o flautim; /Gritam ‘perfidia’ o trombone, / o fagote, o cornetim.../ Eu, porém, prefiro Wagner;/ Leve o demo a fantasia!/ Ciúme, amor ou perfidia;/Barulho, pancadaria!...” (*A Academia* 1897, 18 novembro, 2).

³⁰¹ Formada por músicos profissionais com o objetivo de divulgar o repertório orquestral. Em 1879 iniciaram os concertos sob a direção de maestros estrangeiros (Artiaga 2007, 126), primeiro por Barbieri, depois Collone, Dalmau, Langenbach, Breton, Ruddorff, Streck (Pinto 2010, 34).

Porém, existiu um grupo de quatro compositores que foi mencionado por três vezes, sendo estes Beethoven, Mozart, Weber e Berlioz (*D.A.* 1891, 12 agosto, 1; 1892, 30 novembro, 1-2; *D.É.* 1895, 31 dezembro, 1). Comparando a enumeração dos compositores com as investigações de Weber (1985), constata-se que, deste grupo, os três primeiros eram compositores defendidos pelos “idealistas musicais” (Weber 1985, 37)³⁰² e o último era apoiante desta corrente (*Ibid.*, 39). No entanto, os “idealistas” defendiam dois pontos principais: a veneração e audição atenta, principalmente, das obras dos “grandes mestres” do passado como Handel, Haydn e Mozart (*Ibid.*, 29; 34) e mais tarde Beethoven, Weber, Mendelssohn e Schumann (*Ibid.*, 37);³⁰³ e o menosprezo de toda a música, que na opinião destes, se preocupava com a comercialização – como por exemplo de partituras de fácil execução –, ou que estava associada a atividades sociais e ao exibicionismo interpretativo (*Ibid.*, 29; 34). Além da crítica à música instrumental, outro foco era a ópera, pois convertia-se em *pot-pourris* ou arranjos virtuosísticos, ou seja, “vehicles to display the skill of the performers” (*Ibid.*, 35). Importa salientar que não se está a afirmar que Luís da Costa era um seguidor do “idealismo musical”, visto que nas suas críticas a eventos musicais com “música da moda” – como os *pot-pourris* ou peças virtuosísticas – (Gelbart 2007) ou músico-teatrais não se nota a adesão a este movimento, sendo criticados positivamente. De mencionar ainda que entre os seus compositores-intérpretes preferidos encontram-se virtuosos como Thalberg, que segundo Weber (1985) eram desprezados pelos “idealistas”. Assim, poder-se-á concluir que Costa tinha conhecimento deste movimento europeu, mas que não o seguia devido ao contexto em que se inseria, ou seja, uma cidade de reduzidas dimensões onde a maioria da atividade musical para além de ser escassa era desenvolvida por amadores ou por músicos militares. Outra razão para a não demonstração pública e acérrima dos seus gostos pode-se centrar no facto de que parte dos músicos amadores, que como consta no capítulo seguinte preferiam a “música da moda”, eram indivíduos da fração dominante com relações de poder e a crítica negativa ao repertório poderia colocar em causa o estatuto social do autor – recém-chegado à classe dominante – e as suas relações de amizade. Poderá também indicar que o autor não tinha conhecimento deste movimento e que apenas legitimava o repertório que segundo Castro

³⁰² Este movimento surgiu na década de 1770, difundindo-se, principalmente, nos inícios do século seguinte, mas só em meados do século é que esta nova ética musical se tornou preeminente (Weber 1985, 34). A sua cidade nuclear foi Leipzig, localidade de publicação do *Allgemeine musikalische Zeitung* e difundiu-se pela Europa em periódicos semelhantes (Weber 1985, 37).

³⁰³ Existiam outros compositores também defendidos como Gluck e Johann Sebastian Bach (Weber 1985, 37-38).

(1991), Artiaga (2007), Pinto (2010) e Santos (2010) era na época aclamado pelos intelectuais musicais de Lisboa.

Ainda relativo ao mesmo tema, em concordância com os “idealistas” referidos por Weber (1985), Costa criticou negativamente o comportamento do público eborense, principalmente a fração dominante, comparando os concertos realizados no Círculo, jardim público e Teatro Garcia de Resende. Na crónica publicada em *A Academia* (1895, 25 de janeiro, 1), o autor salientou a ausência de preparação da sociedade para a audição musical atenta e isenta de distrações – os comes e bebes –, mencionando que quando existia uma tentativa de transportar a música para ser apreciada enquanto objeto artístico, a maioria dos espectadores rejeitava sentindo-se desconfortáveis e até mesmo enfasiados.³⁰⁴ Costa criticou, também, negativamente o prazer visual na música instrumental, o olhar para os músicos e admirar os trajes, que era, na época, um comportamento típico da sociedade ocidental. Este comportamento foi igualmente criticado por Wagner, afirmando que para contemplar completamente uma peça era fulcral que a audição suplantasse os restantes sentidos (Weber 1987, 42). Em outros textos Luís da Costa ressaltou ainda a importância conferida ao guarda-roupa pelos eborenses – também censurado pelos “idealistas” (*Ibid.*, 35) –, principalmente no caso do público feminino, salientando que em Évora não existia “*struggle for life*”, mas “*struggle for high life*”, “a luta pela ostentação, pelo desejo de deslumbrar o público, [...] onde todos procuram iludir uns os outros, o inferno de Évora é mil vezes mais doloroso, mais torturante e mais perigoso, que o inferno de Lisboa, de Paris e de Londres” (*A Academia* 1896, 9 abril, 3).

2.2.2.1.2. Francisco Luís de Oliveira

Francisco Luís de Oliveira foi o único crítico cuja “voz”, utilizando os conceitos de Stern (2002), poderá ser considerada “profissional” ao nível musical e por isso, é aqui salientado. Nasceu em Montemor-o-Novo, mas ingressou na Casa Pia de Évora ainda em criança (*G.R.* 1909, 20 junho, 1), onde foi aluno e membro da banda marcial da Casa Pia Eborense (*Idem* 1908, 5 abril, 2). Em 1888 escreveu a opereta *Guerra ao Passeio Público* para ser estreada no Grupo Dramático Recreio Familiar Eborense do qual fazia parte (*D.A.* 1888, 18 dezembro, 3). No ano seguinte iniciou a sua carreira como ator profissional na

³⁰⁴ No entanto, à exceção desta crónica não foi encontrado nenhum outro texto que denunciase a desconsideração do público pela música.

companhia itinerante do Chalet Luso-Espanhol³⁰⁵ (C.A. 1889, 17 agosto, 2) e em 1890 na Companhia Espanhola Dramática Cómico-Lírica (D.A. 1890, 2 outubro, 3).³⁰⁶ Provavelmente partiu em digressão com esta companhia, e entre o final do século XIX e inícios do seguinte fez digressões onde foi cantor e ator, porém sofreu uma doença que lhe afetou a voz sendo obrigado a abandonar a profissão (G.R. 1908, 1 dezembro, 1). Em 1908 regressou à cidade eborense para fundar o seu periódico *O Garcia de Resende* (1908, 15 março, 1). No ano seguinte voltou à atividade cénica como amador no Grupo Dramático João Pedro Ferreira (*Idem* 1909, 30 maio, 1) e, em 1910 foi um dos fundadores e presidente da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira, constituída com o objetivo de instruir as classes dominadas (*O Reclamo* 1910, 1 maio, 1).

Este autor escreveu críticas musicais, músico-teatrais e teatrais, analisando todos os elementos inerentes ao espetáculo e as obras, ressaltando as secções para si mais importantes, tanto nos espetáculos músico-teatrais ou de variedades do Teatro Garcia de Resende (G.R. 1908, 22 novembro, 1; 1 dezembro, 1; 6 dezembro, 2; 1909, 7 fevereiro, 1), como na casa de espetáculos da Barradas & C.^a (G.R. 1908, 13 dezembro, 1). Incidindo nas suas críticas onde demonstrou mais literacia musical e teatral, nestas abordou a estreia da revista *A caveira de burro*, no Teatro Garcia de Resende.³⁰⁷ Comparando com as críticas à mesma revista publicadas em outros periódicos, nas de Oliveira verifica-se uma análise aprofundada englobando o libreto, cenografia, encenação, intérpretes e secção musical – incluindo orquestra, partitura e coralistas –, devido ao “capital adquirido” através da sua anterior profissão. Relativamente à parte musical referiu que a partitura tem “alguns trechos mais próprios de opereta do que de revista defeito este, se o é, que ocasiona o prolongamento de cenas que destoam do género de revista pela falta de vivacidade e animação da cena” (G.R. 1908, 22 novembro, 2). Dirigindo-se à orquestra, pediu mais contrastes de dinâmicas: “com quanto o n.º 46 da partitura diga ‘Fortefinal’ este é de uma frieza prestes a ser acometido de uma paralisia” (*Ibid.*) e “falta de uns fortes na orquestra que dariam às cenas finais do 2.º e 3.º ato o duplo valor” (*Idem*, 1 dezembro, 1). Na segunda crítica à revista, possivelmente, como forma de legitimar a sua opinião salientou o seu percurso enquanto membro de companhias e algumas personalidades com quem contracenou (*Ibid.*).

³⁰⁵ Teatro-barraca no Rossio de São Brás (C.A. 1889, 17 agosto, 2).

³⁰⁶ Atuou no teatro-barraca do Rossio de São Brás (D.A. 1890, 2 outubro, 3).

³⁰⁷ De Silva Reis e Ernesto Rio de Carvalho (V.P. 1908, 7 novembro, 2).

Nas crónicas³⁰⁸ abordou as atividades culturais durante a época carnavalesca, tanto em âmbito semiprivado nas associações culturais, como os desfiles públicos. Analisou com especial ênfase a vida da classe operária, criticando os seus membros por frequentarem associações de bailes e por despenderem grande parte dos seus salários em tabernas, na vez de lutarem pelos seus direitos e, conseqüentemente, pelas melhorias das condições de vida. Comentou a atitude do público feminino nas casas de espetáculos, onde considerava que existiam “duas classes de espectadoras: as educadas e ilustradas, e as verrinosas e teimosas”, sendo as últimas censuradas por usarem “enormes e farfalhudos chapéus” durante as atuações nas casas de espetáculos impedindo assim, quem estava situado atrás de visualizar as atuações (*O Reclamo* 1910, 3 abril, 1). O mesmo jornalista escreveu ainda sobre as mudanças que aconteceram nas associações eborenses, comparando as atividades culturais desde a década de 1880 até ao ano da escrita – 1910 –, concluindo que houve uma modificação no foco destas, afastando-se das atividades teatrais e músico-teatrais, para se aproximarem dos bailes (*O Reclamo* 1910, 10 julho, 1).

2.2.3. “[N]ão somos crítico da arte”:³⁰⁹ o receio em abordar as questões musicais

Houve um certo receio por alguns jornalistas em utilizarem termos musicais e em analisarem as obras e, possivelmente, como forma de descartarem a responsabilidade de o fazer, referiam: “deixamos isso para os sábios do contraponto” (*D.É.* 1894, 2 dezembro, 3); “não somos crítico da arte [musical]” (*N.É.* 1902, 11 maio, 2-3); “se eu pudesse ser um crítico musical, entraria em considerações detalhadas” (*S.É.* 1904, 6 março, 2); ou ainda, “não temos competência para escrever da música e é por isso que, dizendo apenas que gostámos, dizemos o que devemos e o que podemos dizer (*Idem*, 17 dezembro, 1). Todavia, como quem era músico ou “sábio do contraponto” raramente escrevia para jornais, as questões musicais ficaram arredadas para um segundo plano. Segundo Castro (2019a, 17-18) em 1855, o pianista-compositor Emílio Lami denunciou “a ausência de vozes musicalmente autorizadas na imprensa [...], apelando a um perfil mais profissional do crítico, numa época em que, segundo [...] [Lami], a música era cada vez mais entendida como uma necessidade social, mais do que um simples prazer”. A tendência em Lisboa inverteu-se no final do século XIX, quando alguns músicos profissionais

³⁰⁸ *O Garcia de Resende* (1908, 12 julho, 1; 1909, 26 janeiro, 1) e *O Reclamo* (1910, 3 abril, 1).

³⁰⁹ Citação em *Notícias de Évora* (1902, 11 de maio, 2-3).

assumiram as responsabilidades como críticos (*Ibid.*), no entanto a mudança do paradigma não se verificou na imprensa eborense.

Esta ausência de especialização musical, poderá estar relacionada com o tipo de imprensa e leitores-alvo, visto que se tratando de periódicos generalistas, os seus leitores não estavam musicalmente familiarizados. Por tanto, o emprego de termos e análises musicais iria restringir ainda mais o público-alvo na cidade de Évora – taxa de alfabetização rondava os 30% – e, por isso, o *Diário de Évora* (1894, 2 dezembro, 3) afirmou que a análise de obras, neste periódico, seria “inútil para o nosso público”. Castro (2019a, 14) também ressalta esta modificação do discurso na crítica consoante o público-alvo do periódico em que é divulgada, ou seja, se é destinada ao “público genérico” do diário, semanário ou mensário, ou “a um tipo de leitor especializado, senão mesmo ao músico profissional” do jornal literário, teatral, cultural, ou musical especializado (*Ibid.*).

Com o aumento das atividades culturais – incluindo as musicais e músico-teatrais – proporcionadas pelas casas de espetáculos, começaram a surgir cada vez mais autores com o papel de críticos – não necessariamente musicais –, tal como salientou “Moreno Feio”:

[n]estes tempos e numa terra em que os críticos teatrais [³¹⁰] brotam com a espontaneidade dos cogumelos, não há razões para estranhar que eu venha meter o bedelho em assunto de que, no dizer de um falecido escritor, toda a gente quer perceber e se julga com direito de discutir (*N.É.* 1910, 31 março, 2).

Em 1908 surgiram as empresas culturais e com estas as casas de espetáculos, primeiro dedicadas a sessões de cinema, mas que rapidamente abrangeram outras artes, contratando grupos instrumentais, companhias músico-teatrais, teatrais ou ainda de variedades. Cada empresa tinha o seu grupo instrumental³¹¹ que atuavam durante e nos intervalos das fitas, dos espetáculos músico-teatrais, teatrais e de variedades, e ainda nos espaços de convívio como as cervejarias.³¹² Assim, os novos edifícios dinamizaram a vida cultural eborense, originando agrupamentos instrumentais, maior circulação de artistas e, consequentemente, o aumento das críticas a estas atuações na imprensa local.

³¹⁰ É de salientar que o termo “crítica teatral” não se cingia à opinião sobre espetáculos teatrais, mas também músico-teatrais, incluindo de operetas ou revistas.

³¹¹ A par destes também importa destacar os outros trabalhadores afetos às casas de espetáculo, tais como os empregados cénicos, da limpeza, e de atendimento ao público na bilheteira e na restauração.

³¹² Alojadas nos mesmos edifícios destas casas de espetáculos, mas numa sala anexa.

2.3. “[É] como que a conversa íntima, insolente, desleixada”:³¹³ crónicas e outros géneros opinativos

Para além das críticas musicais ou músico-teatrais, foram igualmente importantes para a elaboração da dissertação outros tipos de jornalismo sobre música, tais como as crónicas. Nesta categoria, inserem-se os textos onde o espetáculo serviu como pretexto para o autor escrever as suas observações/opiniões sobre a sociedade eborense, incluindo os seus comportamentos, atitudes e gostos. Devido à diversidade de temáticas que se encontram numa só crónica resolveu-se incluir nesta contabilização os textos referentes ao jardim público e aos bailes. A título de exemplo refira-se a crónica publicada em *Notícias de Évora* (1908, 26 junho, 2), onde o autor(a) sem assinatura abordou os eventos no jardim público, nos cinemas e nos teatros-barraca.

Por norma, as crónicas apresentam dimensões consideráveis e, tal como as críticas musicais, poderiam encontrar-se tanto na secção do folhetim, como em outro espaço do periódico. Geralmente eram elaboradas por indivíduos externos ao jornal, empregando o nome próprio do autor, ou utilizando pseudónimos ou acrónimos.³¹⁴

2.3.1. As crónicas e redatores

Foram encontrados 115 textos inseridos neste género opinativo do qual, tal como nas críticas musicais, Luís José da Costa foi o autor mais prolífero e o *Diário do Alentejo* o veículo preferencial – quarenta e seis ([Anexo 18](#)). De modo geral, houve uma diminuição destes textos na primeira década de novecentos, tendo sido divulgadas menos duas crónicas por ano,³¹⁵ devido ao falecimento de Luís da Costa em 1902 (*N.É.* 1902, 10 julho, 1). Verifica-se ainda que, se os periódicos para a classe dominante ou fração dominada tinham a exclusividade da publicação de crónicas, após 1897 com *A Rabeca*, os destinados às classes dominadas também começaram a publicar, aumentando no século seguinte com *O Garcia de Resende* – classe média – e, principalmente, com *O Reclamo* – classes dominadas – pela mão de Francisco Luís de Oliveira. De ressaltar que após 1897 os periódicos para a classe dominante ou fração dominada perderam a

³¹³ Citação em *Distrito de Évora* (1867, 6 janeiro, 1).

³¹⁴ Em certos casos o uso do pseudónimo não se poderá entender como um anonimato, como o caso de “Janota & C.^ª”, que apesar da suposta ocultação a maioria dos leitores sabia que correspondia a Luís da Costa. Neste caso específico, o pseudónimo era, para o autor, uma personagem onde ocorria uma espécie de simbiose entre Costa, representado no “Janota” e outros autores, não declarados, em quem se inspirava e copiava para escrever os seus artigos, sendo estes representados pela “& C[ompanhi]”^ª (*D.A.* 1897, 2 outubro, 1).

³¹⁵ Entre 1887 a 1900, por ano surgiram seis, enquanto que entre 1901 a 1910 foram encontradas quatro.

exclusividade, mas continuaram a ser o meio mais comum para a publicação de crónicas. Ao contrário dos jornais para classe dominante, em *A Rabeca* foram mencionadas as interpretações de fandangos e fados por bandas de sopros em igrejas, arraiais e touradas (*A Rabeca* 1897, 30 maio, 2). No segundo texto, o mesmo autor – Ventura – abordou os concertos dirigidos por Sousa Morais comparando as interpretações da banda marcial da Casa Pia Eborense, e referindo-se à orquestra do Círculo Eborense expôs:³¹⁶

constitui um verdadeiro milagre do talento do Morais uma manifestação de belas-artes no Círculo Eborense, só devido ao Morais!... E aquela enorme orquestra [...] em que não faltava nenhum dos burros enluvados que se julgam na posse de qualidades musicais, que não quisesse dar ali provas do seu nenhum talento! (*Idem*, 18 novembro, 2).

A crónica termina com o autor a afirmar que “[p]orém veio um burro [vice-provedor da Casa Pia], e... deu um coice!... E como ninguém atualmente pode prender mais curta a dita besta... lá se foi o Morais!” (*Ibid.*). Estas opiniões em *A Rabeca* têm duas particularidades: mencionar o fado e o fandango, algo que não foi encontrado nos periódicos para a classe dominante; e criticar abertamente a fração dominante atribuindo-lhe adjetivação pejorativa. Já em *O Garcia de Resende* e *O Reclamo* o objetivo já não era depreciar a fração dominante,³¹⁷ mas incidir nas atividades culturais das associações interclassistas, comparando as três últimas décadas – 1880, 1890 e 1900 –; ou das casas de espetáculos. Mesmo assim, as temáticas destes textos diferem das publicadas nos jornais para a classe dominante, onde o jardim público e o Teatro Garcia de Resende são os assuntos mais tratados, no entanto não significa que estes dois espaços fossem exclusivos desta camada ([Anexo 19](#)).

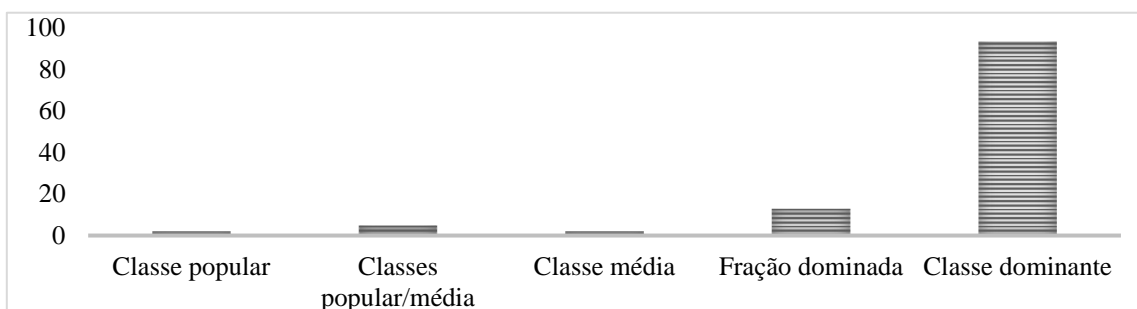


Gráfico 5: Número de crónicas por grupos de público-alvo

³¹⁶ Concerto não no Círculo, mas na Sé de Évora.

³¹⁷ Foi encontrado um texto a criticar esta fração por Gabriela.

A maioria destes textos foram elaborados durante os períodos veraneios – quarenta e nove – e invernais – quarenta e três –, por razões contrastantes. Se o verão era a estação culturalmente mais ativa, com um maior número de atividades públicas no Teatro Garcia de Resende, teatros-barraca, jardim público, entre outros; o inverno era a mais pobre, com raras atividades no Garcia de Resende, concertos no jardim cancelados devido ao estado meteorológico, e onde a pacatez eborense só era interrompida pelos bailes e desfiles carnavalescos.³¹⁸ Assim, nos meses de maior calor as crônicas centravam-se na descrição do quotidiano eborense, principalmente, da classe dominante que se repartia entre as conversas em cafés (*D.A.* 1890, 9 agosto, 1) e os divertimentos diurnos de feira como as touradas (*Idem* 1891, 26 junho, 1-2), e os noturnos como os espetáculos nos teatros-barraca (*Idem*, 27 junho, 1), casas de espetáculos (*O Reclamo* 1909, 4 julho, 1), circos (*Ibid.*, 2) e Teatro Garcia de Resende (*A Academia* 1896, 25 julho, 2), e ainda, os concertos no jardim público (*D.É.* 1895, 20 agosto, 3). Já no período invernal, estes textos abordavam a frequência nos bailes semiprivados das associações como a Camilo Castelo Branco (*D.É.* 1895, 20 janeiro, 3), Mendes Leal (*A Academia* 1895, 7 fevereiro, 1-2) e Círculo Eborense (*D.A.* 1888, 9 março, 2), mas principalmente a sociabilidade carnavalesca com bailes (*N.É.* 1901, 24 janeiro, 1) e desfiles na via pública (*O Reclamo* 1907, 1 março, 1). As crônicas ao comportamento dos cidadãos durante o carnaval eram, por norma, negativas (*C.A.* 1890, 20 fevereiro, 2) mantendo-se, pelo menos, até 1909 (*G.R.* 1909, 7 fevereiro, 1).³¹⁹

2.2.1.1. A autoria

Os principais cronistas foram Luís da Costa – sob o pseudónimo “Janota & C.” – , Francisco Luís de Oliveira³²⁰ e Almeida Mendes, todavia são aqui destacados ainda os textos de cinco autoras ou de pseudónimos femininos, sendo estes de Leolinda, Gabriela, Berta Costa, Belisanda e de “Institutrice”.³²¹ Existiram outros(as) trinta e quatro autores(as)³²² que publicaram crônicas na imprensa eborense, contudo os acima referidos

³¹⁸ De destacar que o funcionamento das casas de espetáculos, após 1908, trouxeram uma nova dinâmica à cidade, que contrastava com esta ausência de divertimentos públicos.

³¹⁹ “Isto é o carnaval [...]. Mas, civilizá-lo... ora bolas, não pensemos em tal.” (*G.R.* 1909, 7 fevereiro, 1).

³²⁰ Considerando apenas critérios quantitativos. Os textos dos primeiro e segundo autores já foram analisados.

³²¹ Professora, na sua tradução direta para português (Cambridge Dictionary s.d.).

³²² Foram encontradas oito crônicas sobre música sem autoria, plausivelmente elaboradas pelos jornalistas afetos aos respetivos periódicos.

foram que mais se destacaram, os primeiros três devido à quantidade de textos produzidos e, as últimas devido às opiniões negativas.

Paulo Emílio de Almeida Mendes, considerado “um dos primeiros literatos eborenses” (*R.E.* 1889, 3 de novembro, 4), foi jornalista e escritor³²³ que publicou com o acrónimo A. M. (*D.A.* 1887-1888).³²⁴ Descreveu de forma satírica o comportamento do público que ouvia e passeava durante os concertos no jardim público eborense (*D.A.* 1887, 10 agosto, 1-2) e no Teatro Eborense (*Idem*, 11 setembro, 2). Abordou, igualmente, os bailes semiprivados e públicos, desfiles e comportamento dos habitantes da cidade durante o carnaval (*Idem* 1888, 19 fevereiro, 1).

Leolinda, salientando a preferência dos cidadãos por saraus dançantes privados e semiprivados, criticou a ausência de bailes de âmbito público onde o preço das entradas reverteria para uma associação de beneficência (*Idem* 1888, 9 março, 2). Gabriela³²⁵ descreveu a atitude da classe dominante na feira de São João, criticando esta camada que frequentava a “barraca-chalet do Real Sindicato Agrícola”, porque não desejava “confundir-se com a turba abominável [das restantes classes]” (*O Reclamo* 1909, 4 julho, 3). Berta criticou o gosto do “povo” eborense, que preferia assistir à tauromaquia paga do que aos concertos gratuitos pela banda marcial da Casa Pia, só porque a primeira era “o espetáculo verdadeiramente nacional” (*D.A.* 1888, 27 setembro, 2-3). Salientou que o “indígena” era indiferente aos concertos, pois “não tem educado o seu gosto, nem está para o educar, nos concertos” (*Ibid.*). Igualmente sobre o jardim, mas opondo-se em específico à mudança de horário dos concertos de verão, escreveram Belisanda e “Institutrice”. A primeira, devido aos seus erros ortográficos foi escarnecida pelo redator do jornal, que a apelidou de “género criada de servir” e referiu que esta “lavrou o seu protesto, cuja *calgrafia* (sic) respeitamos” (*S.É.* 1904, 11 setembro, 1). A segunda, provavelmente estrangeira ou portuguesa, mas como demonstração de distinção social publicou um texto onde conjugou palavras em português, francês e inglês (*Ibid.*).³²⁶ Através da análise destes cinco textos, constata-se que, possivelmente, só Belisanda era

³²³ Cronista e escritor (*R.E.* 1889, 7 setembro, 4). Foi jornalista do *Correio do Alentejo* (*M.É.* 1888, 15 janeiro, 3) e da *Revista Eborense* (1889, 31 agosto, 1) e, ainda, segundo amanuense da Santa Casa da Misericórdia de Évora (*M.É.* 1888, 15 janeiro, 3). Tal como Costa, Mendes frequentava as reuniões privadas da classe dominante (*D.A.* 1888, 12 fevereiro, 2).

³²⁴ *Diário do Alentejo* 1887, 7 agosto, 2; 10 agosto, 1-2; 21 agosto, 1; 30 agosto, 1-2; 11 setembro, 2; 27 setembro, 2; 1888, 7 fevereiro, 1-2; 9 fevereiro, 1-2; 19 fevereiro, 1.

³²⁵ Turista que veio a Évora pela Feira de São João e enviou o manuscrito em inglês, mas foi publicado na sua versão traduzida (*O Reclamo* 1909, 4 julho, 3).

³²⁶ “Oh! Quelle saleté! Very shoking [sic]! M.^{elles} nunca lá se aventuraram. Et moi, non plus” (*S.É.* 1904, 11 setembro, 1).

habitante local, sendo as restantes de outras localidades, e talvez por esse motivo, as suas opiniões eram mais incisivas, sem receio de desagradar aos leitores. De salientar que só Gabriela não opinou sobre atividades culturais características do público feminino: Leolinda incentivou saraus caritativos e na cidade, a maioria dos eventos deste tipo foram potencializados por mulheres; as últimas três mencionaram o jardim público³²⁷ e este espaço estava tão relacionado com o género feminino³²⁸ que em 1909 foi fundado o periódico *Arauto da Moda* (1909, 23 maio, 1) “expressamente dedicado às senhoras”, onde o jardim foi o local mais mencionado. No entanto, não se poderá descartar a hipótese de as assinaturas não serem nomes próprios, mas pseudónimos ([Anexo 20](#)).

2.3.2. Outros géneros opinativos

Existiram também outros textos de opinião que resultavam de diálogos, nos quais os jornalistas tinham alegadamente participado, ou ouvido e, que mais tarde eram transcritos nos periódicos locais. Apesar destes textos terem surgido em diversos jornais, foram *A Rabeca*, *O Telefone* e *Semana de Évora* que mais profusamente os publicaram. Os dois primeiros foram fundados por Manuel Vicente Ventura, onde existia uma secção apelidada “Ao telefone”³²⁹ que continha conversas tidas entre o proprietário e os outros intervenientes que “ligavam” para sua casa.³³⁰ Como referido, também *Semana de Évora* utilizou um formato semelhante, registando os diálogos que eram ouvidos e discutidos nos locais públicos de Évora. Esta secção localizava-se na primeira página com a denominação “Pela arcada”³³¹ onde, tal como em “Ao telefone”, eram tratadas diversas temáticas sociais, económicas, políticas, ou culturais, entre as quais os aspetos musicais. Uma vez que se destinavam a diferentes públicos-alvo— *A Rabeca* e *O Telefone* às classes

³²⁷ Houve concertos benefício organizados por homens e o jardim público era frequentado por ambos os géneros.

³²⁸ O jardim público era “lugar de *rendez-vous* para as várias *Menis* [meninas/senhoras] que todas sentimentais pavoneiam-se pelas alamedas com ares majestosos e sorrisos sublimes, sítio de alegre *flirt*” (V.P. 1908, 10 outubro, 3).

³²⁹ *A Rabeca* (1897-99) foi o seu primeiro periódico e dois anos após o encerramento, surgiu *O Telefone* (1901-02). A secção localizava-se na terceira página e era tão apreciada pelos leitores que o segundo jornal adotou a sua denominação.

³³⁰ Apesar da rúbrica ser “Ao telefone”, de Ventura referir que tinha um telefone em sua casa – e depois na sua cela da cadeia, enquanto esteve preso –, e de serem introduzidas as onomatopeias associadas a este meio de comunicação, tudo isto era fictício. Só entre 1904 e 1905 as redes telefónicas foram alargadas a outras localidades que não Lisboa e Porto (Santos 1998-1999, 2). Assim, as conversas não se realizavam, efetivamente, por via telefónica, mas de outra forma, ficando por saber a razão pela qual o proprietário afirmava utilizar um telefone e qual o seu significado. Talvez fosse uma ironia para salientar a falta de desenvolvimento tecnológico de Évora – considerada pelos eborenses como a terceira cidade do país – em relação às duas principais cidades – Lisboa e Porto –, visto que Ventura era lisboeta.

³³¹ A secção era, provavelmente, elaborada por um jornalista da redação, tendo em conta que não é mencionado o autor.

populares e a *Semana de Évora* à dominante –, os respetivos conteúdos e o modo como eram apresentados assumiam diferenças. Em *Semana de Évora* observa-se um discurso mais cuidado e formal, com a utilização de estrangeirismos, enquanto que nos outros dois encontra-se um discurso mais coloquial, despreocupado e informal.

Os diálogos de *Semana de Évora* baseavam-se na descrição de comportamentos da “esfera pública burguesa” (Habermas 1991, 14), sendo tratado o quotidiano da classe dominante na feira, no Garcia de Resende e em concertos ao ar livre. Sobre o teatro-barraca, eram discutidas as obras e os trajes mais indicados para a frequência deste espaço. Num diálogo, um interveniente defendeu o uso de um guarda-roupa mais informal no teatro-barraca, pois era “frequentado de ordinário por pessoas sem cerimónia”, guardando a casaca e luva branca para o Garcia de Resende, já o outro, afirmou que em ambos deviam ser utilizados o melhor guarda-roupa (*Idem* 1903, 26 julho, 1), possivelmente com o objetivo de se exhibir, de se distinguir da restante população. Nos concertos ao ar livre foi discutida a organização e escolha de agrupamentos musicais para interpretar na festa de Senhora da Saúde (*Idem*, 23 agosto, 1) e no jardim público eram descritas algumas conversas de foro político, sendo estas intercaladas com o título das peças musicais que nesse momento a banda estava a executar (*Idem* 1904, 28 agosto, 1).

Já os outros dois periódicos estavam direcionados para uma “esfera pública proletária” (Kluge e Negt 1993, 28), estando no centro as “bisbilhotices” sobre o poder público ou a fração dominante. Encontrou-se referência a fados e outras canções “tradicionais” tocadas por agrupamentos de sopro (*A Rabeca* 1897, 30 maio, 3), e sessões em animatógrafos (*Idem* 1898, 16 janeiro, 3). Comentou-se o facto de os eborenses preferirem frequentar a missa de celebração dos 25 anos de atividade do arcebispo do que os espetáculos de opereta no Garcia de Resende pelo Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborense (*Idem* 1897, 30 maio, 3). Meses depois, referiu-se a ausência da fração dominante nos concertos da família Cardona:

– Pois eu digo-lhe que eles, gostam mais do grunhido do gado suíno. Se fosse para inaugurar um monte, onde aquele gado se cria, não faltava lá nenhum, mas como se tratava de auxiliar uns artistas que não vivem de outra coisa, não apareceu lá nem meio (*Idem*, 14 novembro, 3).

Foram publicados também diálogos sobre curiosidades que aconteciam nos eventos musicais ou músico-teatrais e intrigas que envolviam músicos e a fração dominante (*Idem* 1897, 24 outubro, 3). Portanto, em *A Rabeca* e *O Telefone* os diálogos estavam centrados

na depreciação da fração com maior poder económico e em alguns padrões de gosto musical associados a esta camada.

2.4. Outros géneros

Para terminar o capítulo falta tratar outros dois géneros jornalísticos igualmente importantes para a elaboração da dissertação e a secção dos anúncios. Em primeiro lugar abordam-se os géneros de propaganda, ou seja, textos com uma componente publicitária e, em segundo lugar as notícias que, para Medina (2001, 48; 54), são um relato sem a opinião do autor. A última parte ocupa-se dos anúncios a eventos musicais e músico-teatrais e tal como, Helgert (2014) afirma:

[t]he periodical literature surrounding [...] performances consisted primarily of concert announcements that advertised the event's particulars (time and place, ticket prices, sponsoring individuals, performers, and sometimes the program). These sources provide valuable information [...], but they are difficult to classify as criticism because they lack musical evaluation.

2.4.1. “Ao teatro, pois!”:³³² os géneros de propaganda

Segundo Medina (2001, 48; 54), a notícia é um registo dos factos sem entrevistados e é um relato dos acontecimentos sem a opinião do autor. Com base nesta noção constata-se que o termo notícia aplicado na maioria da imprensa deste período, não são atualmente géneros “informativos”, mas sim de “propaganda”, onde está patente uma “grande carga ideológica”, podendo esta ser de “teor comercial, institucional e legal” (*Ibid.*, 51-53).

Foram encontrados 484 textos propagandísticos de teor comercial/cultural relativos a futuros acontecimentos musicais ou músico-teatrais com o intuito de promover o espetáculo e, conseqüentemente, de atrair uma maior quantidade possível de público ([Anexo 21](#)). Houve um aumento deste género durante a primeira década do século XX, visto que, em média por ano foram publicados vinte e nove, contra quinze nos anos anteriores. Este incremento deveu-se principalmente, à fundação das duas empresas culturais que proporcionavam espetáculos quase diários de âmbito público, mas também pelo aumento de estreias de obras músico-teatrais no Teatro Garcia de Resende

³³² Citação em *Notícias de Évora* (1903, 19 maio, 2).

representadas por amadores locais.³³³ O surgimento de *O Reclamo*,³³⁴ jornal gratuito de divulgação publicitária, mas que noticiava ou fazia propaganda aos eventos culturais, também contribuiu para este acréscimo. A fundação de *O Garcia de Resende* (1908, 15 março, 1), um jornal “literário, recreativo e ilustrado” foi, igualmente, importante para o incremento apesar de ter funcionado durante um ano.³³⁵ Outro fator, foi a estabilização da imprensa eborense, visto que entre 1887 e 1900 existiram três periódicos que superaram os dois anos de funcionamento³³⁶ e, no período seguinte este número subiu para quatro.³³⁷ Todavia, existiu um maior número de periódicos em circulação da última década de oitocentos do que na primeira de novecentos. O acréscimo dos géneros de propaganda, foi também notado nos géneros informativos e nos anúncios, possivelmente pelas razões aqui apontadas e devido a este facto, a análise não se repete nas secções subsequentes ([Anexo 22](#)).

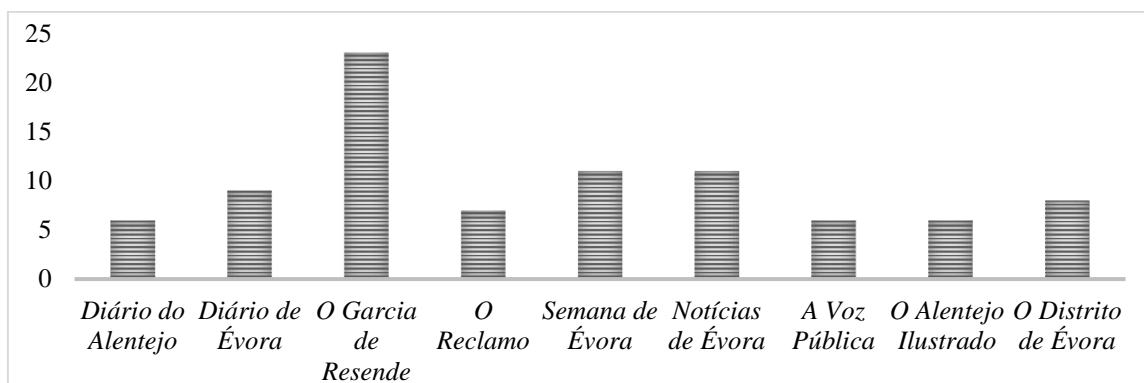


Gráfico 6: Periódicos com maior número de géneros de propaganda por ano

Considerando os anos de atividade,³³⁸ os locais com maior quantidade de incentivos foram, por ordem decrescente, casa de espetáculos da Barradas & C.^a, Teatro Lisbonense, Garcia de Resende, Évora-Terrasse e teatros-barraca.³³⁹ Esta diferença é o

³³³ O Teatro Garcia de Resende aumentou ligeiramente a atividade passando de 3,5 para 4,1 digressões/concertos por ano.

³³⁴ Em 1910, este periódico foi principal veículo para noticiar os avanços da futura Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira, com textos elaborados pelo redator do jornal e presidente da associação.

³³⁵ Este não foi o primeiro jornal que se descrevia como “recreativo”, no entanto em 1888, ano de atividade dos outros jornais com a mesma índole – *Correio de Évora* e *Évora Académica* –, a recreação urbana de âmbito público ou semiprivado era reduzida e que em nada se comparava com a do final da década de 1900.

³³⁶ Dois semanários e um diário.

³³⁷ Um diário e três semanários.

³³⁸ Cálculo: $\frac{\text{total de textos de propaganda}}{\text{anos de atividade}}$

³³⁹ Os periódicos com maior quantidade de incentivos foram os diários *Notícias de Évora* e *Diário do Alentejo* e os semanários *Manuelinho de Évora* e *Semana de Évora*, ou seja, os periódicos da classe dominante. Relativamente às ideologias políticas, não foi encontrado nenhum facto digno de menção.

resultado dos escassos espetáculos anuais realizados no Garcia de Resende e, por consequência, da intensidade dos outros três locais – Barradas, Évora-Terrasse e Teatro Lisbonense – que realizaram entre três a quatro espetáculos semanais durante vários meses. A Évora-Terrasse apresenta um número mais reduzido, pois existiram poucos eventos musicais ou músico-teatrais, tendo os empresários deste local preferido a atividade teatral. Estas considerações aplicam-se para as duas secções seguintes, respetivas aos géneros informativos e aos anúncios.

Ao contrário dos eventos públicos, as associações beneficiaram de escassos textos propagandísticos, mas destacando-se a Sociedade Mendes Leal, não devido às atividades exclusivas a associados, mas por desenvolver eventos de acesso público (*M.É.* 1893, 30 abril, 1) com espetáculos teatrais e músico-teatrais.

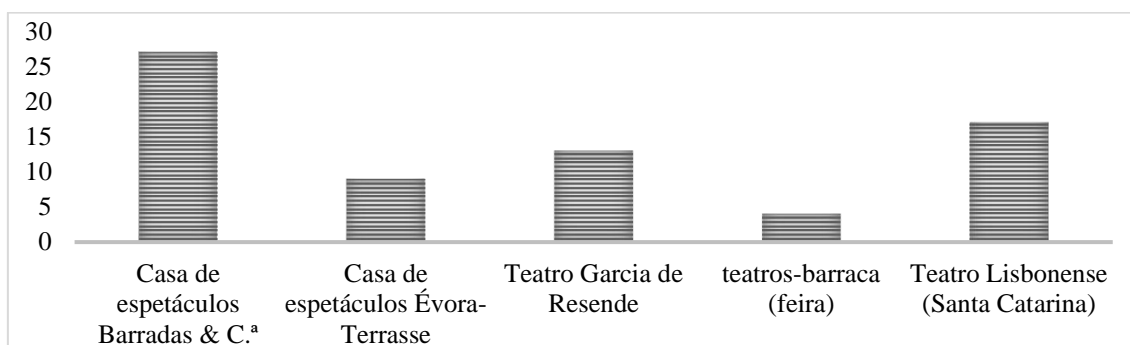


Gráfico 7: Espaços culturais com maior quantidade de géneros de propaganda por ano

Com o objetivo de promover os eventos, eram citadas algumas críticas positivas de onde a companhia tinha passado (*D.A.* 1894, 5 janeiro, 2); outra forma era o destaque, normalmente, a uma atriz/cantora que pertencia à companhia, elogiando as suas capacidades interpretativas (*S.É.* 1904, 29 maio, 2). Quando as companhias portuguesas não eram conhecidas pelos jornalistas locais, mas traziam consigo alguns instrumentistas do Teatro de São Carlos ou da Academia dos Amadores de Música de Lisboa, eram estes o foco dos elogios (*M.É.* 1892, 2 outubro, 1); ou eram salientadas, positivamente, algumas peças do repertório (*S.É.* 1904, 5 junho, 2). Outra forma de instigar o interesse do leitor era mencionando que os futuros espetáculos estavam a causar grande curiosidade na população e que a assinatura estava a ser muito concorrida (*Idem* 1906, 6 janeiro, 1); ou que já estavam muitos lugares marcados (*D.É.* 1894, 29 novembro, 3); ou ainda que “as primeiras famílias” estavam a acorrer largamente na marcação de lugares (*M.É.* 1893, 26 outubro, 2). Se estivesse próxima a realização de um concerto, a imprensa em tom laudatório, divulgava os *habitus* dos ou das intérpretes, ressaltando a sua passagem pelo

Conservatório de Lisboa e incluindo a sua nota no exame final (D.A. 1895, 19 novembro, 2).

Por conseguinte, verifica-se que independentemente do local,³⁴⁰ os textos elaborados antes das suas vindas tinham sempre como objetivo principal o incentivo aos leitores. Não obstante, era nos espetáculos do Teatro Garcia de Resende, onde a imprensa mais pressionava os leitores, possivelmente, não só por ser o principal espaço cultural da cidade, mas também posto que era um local onde as companhias tinham mais despesas – devido ao aparato cénico, despesas na iluminação, entre outros –, isto no caso de não existir empresário. Caso a companhia fosse contratada pela empresa arrendatária do teatro, era a última que ficava com todos os encargos. Outra possibilidade reside no facto de ser este o único local que funcionava por assinaturas, onde, por norma, as companhias só viriam se o montante monetário suprimisse as despesas, enquanto que nos outros locais eram os empresários que contratavam por sua conta e risco. Todavia, mesmo quando existiam empresários no teatro, a imprensa mantinha a coerção sobre os leitores, incentivando constantemente à frequência.³⁴¹ Voltando à questão do Teatro Garcia de Resende ser o principal ponto cultural da cidade, este encorajamento poder-se-ia dever ao facto de a ausência de público baixar o “capital simbólico” da localidade que tinha a pretensão de ser a terceira cidade portuguesa e, em simultâneo, baixava o “capital social” dos habitantes que passavam a ser considerados, pelos cidadãos de outras localidades, como pessoas sem gosto, sem capacidade para admirar esteticamente uma obra de arte.³⁴² A título de exemplo refira-se:

Os cidadãos eborenses [...] parecem comprazer-se em que Évora tenha lá fora a sertaneja fama, ao passo que [...] afirmam e sustentam, procurando iludir-se a si próprios, serem eles os habitantes da *terceira* cidade do reino!!!... Misericórdia, meus senhores! Condenem [...] o nosso teatro [...], mas [...] não digam a estrangeiros [...] que é esta a *terceira* cidade de Portugal... Porque eles podem acreditar... E que ideia ficarão fazendo do nosso país?!... (N.É. 1902, 24 janeiro, 1).

³⁴⁰ Quer fossem espetáculos realizados nas associações, nos teatros Eborense, Garcia de Resende e de feira – exceto os de fantoches –, ou nas casas de espetáculos.

³⁴¹ Quando os espetáculos neste teatro funcionaram através de empresários, o sistema de assinaturas, na maioria das vezes, era mantido.

³⁴² Mencionado em *Diário do Alentejo* (1897, 15 dezembro, 1) e *Notícias de Évora* (1903, 22 janeiro, 1; 24 janeiro, 1)

2.4.2. Os géneros informativos

Como supramencionado, segundo Medina (2001, 48; 54), a notícia é um registo dos factos, um relato dos acontecimentos sem a opinião do autor.³⁴³ Com base nesta noção encontraram-se 484 textos ([Anexo 23](#)). Ao contrário dos géneros de propaganda, nas notícias os jornais de tiragem diária foram os que mais se destacaram, na década de 1890 o *Diário do Alentejo* e na seguinte o *Notícias de Évora* ([Anexo 24](#)).



Gráfico 8: Periódicos com maior quantidade de notícias por ano

Analisando por edifício cultural, o Teatro Garcia de Resende foi, no geral, o mais noticiado. Contudo, dividindo o número de notícias por ano de atividade de cada local, contata-se que o Teatro Lisbonense foi o que apresentou uma maior quantidade de notícias, sendo seguido pela casa de espetáculos da Barradas & C.^a, e só depois se encontra o Garcia de Resende. Além das possíveis razões enunciados na secção anterior, outra possibilidade para posição do Garcia de Resende no gráfico centra-se no facto deste edifício ser considerado o local cultural com maior “capital simbólico” e como as companhias/músicos que interpretaram eram legitimados pela imprensa, a maioria dos textos a estes dedicados não eram notícias, mas textos propagandísticos com o objetivo de atrair o público.

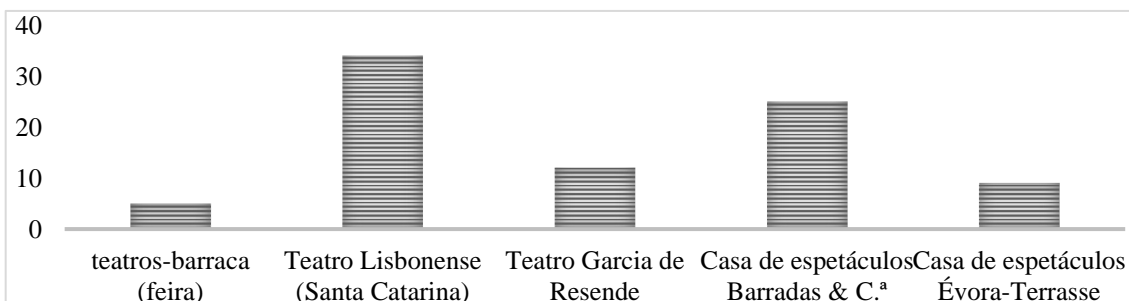


Gráfico 9: Espaços com maior quantidade de notícias por ano

³⁴³ Como refere Bourdieu (1998, 18-19) relativamente à notícia no jornalismo televisivo, mesmo no género informativo existe uma escolha, a preferência em divulgar um determinado assunto na vez de outro, que poderá ser resultado de diversificados fatores. Assim, mesmo na notícia poderá estar patente uma carga ideológica, contudo esta surge de forma mais encoberta do que nos géneros de propaganda e opinativos.

Nesta categoria foram inventariados os textos com indicação do programa dos eventos musicais ou músico-teatrais publicados gratuitamente, ou seja, sem destaque, em texto corrido – ao contrário da secção anúncios³⁴⁴ – e incluídos nas secções das notícias. Estes eram enviados para a redação pelos diretores das companhias nos espetáculos musicais ou músico-teatrais (*D.A.* 1898, 30 abril, 1), ou pela direção nas atividades associativas (*N.É.* 1904, 20 janeiro, 1).

As notícias sobre ópera diferiam consoante o grupo de público-alvo dos periódicos. A imprensa destinada à classe dominante noticiou o interesse de companhias de ópera italiana em atuarem no Teatro Garcia de Resende, ainda antes da sua inauguração (*D.A.* 1890, 9 outubro, 1; 10 outubro, 1). Inclusive, foi neste grupo que se encontraram notícias – ou seja, sem julgamento estético – de algumas representações operáticas do Teatro de São Carlos (*M.É.* 1888, 15 janeiro, 3; *D.A.* 1899, 2 março, 2) e em outros teatros europeus ou brasileiros (*C.A.* 1888, 6 maio, 1; *D.É.* 1895, 4 maio, 3; 18 maio, 1-2). Por contrapartida, o *Diário Transtagano*, destinado à fração dominante e à classe média, noticiou os espetáculos que realizar-se-iam no Teatro D. Amélia pela companhia lírica portuguesa a preços mais acessíveis do que os praticados no Teatro de São Carlos (*D.T.* 1899, 26 abril, 3), facto que os restantes periódicos não mencionaram.³⁴⁵ O sucedido poderá estar relacionado com os *habitus* de cada fração, pois segundo Bourdieu (2010, 402-403), a dominante preferia vestir-se com o melhor guarda-roupa possível e frequentar os teatros e lugares mais dispendiosos como forma de distinção. No entanto, a fração dominada procurava o máximo rendimento cultural com o mínimo custo económico, o que implicava a renúncia a qualquer despesa ostentatória e a todas as gratificações que não as fornecidas pela apropriação simbólica da obra.

O início dos períodos para candidaturas a arrendatário, primeiro do Teatro Garcia de Resende e já no século XX, do Palácio de D. Manuel, onde funcionavam uma casa de espetáculos e cervejaria, eram também noticiados. Este ciclo anual encerrava com uma declaração pública, pela Câmara Municipal, informando o nome do futuro arrendatário ou empresa e o montante acordado. Através destas notícias verifica-se que com o surgimento das casas de espetáculos e das suas empresas culturais, o Palácio de D.

³⁴⁴ Os anúncios, por norma, possuíam molduras, imagens e letras com maiores dimensões. Dependendo do jornal, poderiam encontrar-se em outros espaços que não a secção destinada para o efeito – terceira e quarta páginas –, sendo estes mais dispendiosos e destacando-se dos textos elaborados pelos redatores ou colaboradores.

³⁴⁵ Apesar de este tema se afastar do objetivo da secção que é a abordagem a notícias sobre eventos musicais ou músico-teatrais em Évora, entendeu-se ser relevante destacar este aspeto.

Manuel foi sempre arrendado por um montante superior ao Teatro Garcia de Resende – ambos eram da propriedade da Câmara Municipal –, apesar do segundo ser considerado o principal teatro de Évora.³⁴⁶ Todavia, fica também patente que com a rivalidade entre as duas empresas culturais – uma de Rodrigues & C.^a e outra de Barradas & C.^a –, houve uma inflação anual no custo de arrendamento de ambos os espaços culturais, ficando o Garcia de Resende com um arrendamento 43% superior e o Palácio de D. Manuel com 21%.³⁴⁷

Entre outras notícias, eram também mencionados os eventos que realizar-se-iam em algumas associações, no entanto para que estas breves menções acontecessem seria necessário que entidade organizadora enviasse um convite para a imprensa com o intuito da divulgação do evento e possível angariação de um maior número de associados. Porém, nem todas as associações enviavam estes convites, tendo-se destacado, pelo seu nível de restrição, o Círculo Eborense (*Dist.É.* 1906, 3 fevereiro, 1). De igual modo, as futuras atividades dos grupos Criados de Servir e Barbosa do Bocage eram apenas divulgadas em alguns jornais para classe dominada, ou em republicanos da classe dominante, estando a pequena divulgação mais relacionada com a igualdade de público-alvo entre os periódicos e a associação, do que com a restrição a associados. As restantes sociedades ou grupos convidavam o maior número possível de periódicos.

2.4.3. Os anúncios

Como supramencionado, segundo Tengarrinha (1989, 213-258), a imprensa encontrava-se na “fase industrial” onde os periódicos passaram a depender, quase exclusivamente, dos anúncios cobrados, tornando-se assim um objeto comercializado.³⁴⁸ Consecutivamente, quanto maior a circulação do jornal, mais interesse existia em inserir publicidade, estando este facto “diretamente relacionado com a intensificação das atividades comercial e industrial no século XIX e, [...] com o maior dinamismo da vida moderna” (*Ibid.*, 224). Portanto, a publicação de anúncios tornou-se imprescindível para manter os periódicos ativos, sendo por isso disponibilizado quase metade do espaço do

³⁴⁶ Refira-se os anos de 1908 e 1909 onde o Palácio D. Manuel rendeu aos cofres da Câmara mais 466450 réis e no segundo ano, mais 450050 do que o Garcia de Resende – incluindo no arrendamento estavam também a cervejaria do D. Manuel e o boticário do Garcia de Resende.

³⁴⁷ Existiram ainda outras notícias que não são aqui mencionadas devido ao objetivo da dissertação. Entre os outros textos informativos contam-se: partidas e chegadas de bandas militares, os bailes nas associações e digressões da Banda da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses.

³⁴⁸ Tengarrinha (1989, 223) salienta que quanto mais baixo fosse o preço de venda a público de um jornal, mais dependente estava da publicidade.

jornal para esta natureza. Silva (2006, 88) destaca a importância desta secção mencionando que é a que

melhor permite realizar diversos estudos de caso centrados em relações de comunicação mantidas pela imprensa periódica na época. Configura-se enquanto área central na compreensão das tipologias de bens transacionados no mercado português e na crescente importância da informação/enformação dos recetores e reflete um espaço do jornal submetido ao critério financeiro (e só no nível subsequente, ideológico).

O custo dos anúncios, no caso de Évora, variava consoante o periódico e a página onde era publicado. O espaço destinado à publicidade geralmente ocupava metade da terceira e a quarta página completa, e tinha um preço mais reduzido, que poderia variar entre os 10 (*O Operário* 1889, 22 setembro, 1) e os 20 réis por linha (*A Rabeca* 1897, 7 fevereiro, 1) – maioria 20 réis. Alguns periódicos disponibilizavam-se a inserir anúncios em outras páginas, tendo estes um custo mais elevado, que poderia ir dos 80 (*D.T.* 1899, 5 maio, 1) aos 40 réis na primeira página (*A Academia* 1894, 11 janeiro, 1), e dos 60 (*D.T.* 1899, 5 maio, 1) aos 20 nas segunda e terceira páginas (*O Transtagano* 1900, 22 maio, 1). Existiram, igualmente, outros jornais que colocavam um preço fixo nos anúncios inseridos nas primeiras três páginas que variava entre os 40 (*S.É.* 1903, 1 março, 1) e os 20 réis (*Pv.É.* 1887, 13 maio, 3).

Situados maioritariamente nas duas últimas páginas dos jornais encontram-se 641 anúncios a espetáculos musicais ou músico-teatrais ([Anexo 25](#)). Como nos géneros anteriores, os anúncios aumentaram na primeira década de novecentos, contudo importa mencionar que este número foi influenciado pelos espetáculos das casas de espetáculos devido aos seus eventos quase diários. Inclusive, até 1908 – data o início das casas de espetáculos – os anúncios de eventos musicais ou músico-teatrais vão diminuindo, isto como supramencionado, devido à possibilidade da publicação gratuita no corpo do jornal em formato de notícia ou de propaganda. O jornal que mais anúncios publicou, tendo em conta os anos de atividade, foi *O Reclamo* visto a ser de divulgação gratuita, o que fazia com que abrangesse um maior e mais variado leque de leitores ([Anexo 26](#)).

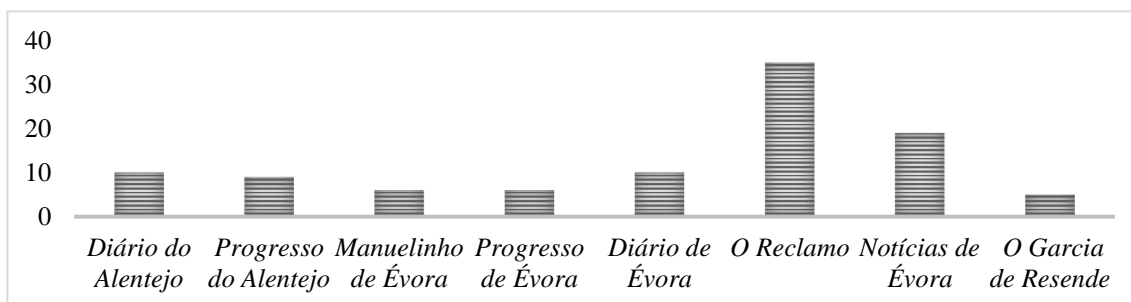


Gráfico 10: Periódicos com maior quantidade de anúncios por ano

Tal como nos géneros de propaganda e informativos, as casas de espetáculos encontram-se nos primeiros lugares, no entanto nesta secção destacaram-se ainda mais dos restantes espaços culturais. Não se sabe se esta diferença está relacionada com alguma imposição dos periódicos, como por exemplo um acordo entre empresários e proprietários dos jornais, onde os primeiros se comprometiam a inserir anúncios pagos – principal fonte de sustento do jornal –, e como troca, os segundos valorizavam os eventos dessa casa de espetáculos. Esta possibilidade poderá explicar o facto de o *Notícias de Évora* elogiar o Évora-Terrasse e de desvalorizar a Barradas & C.^a, e, por sua vez, *A Voz Pública*, *O Garcia de Resende* e *O Reclamo* elogiarem a Barradas & C.^a, mas na vez de depreciarem o Évora-Terrasse, criticavam negativamente o *Notícias de Évora*. Todavia, como já referido, esta ligação entre os jornais *A Voz Pública*, *O Garcia de Resende* e *O Reclamo* para com a Barradas & C.^a, e do *Notícias de Évora* para o Évora-Terrasse está relacionada com as ideologias políticas, de um lado o republicanismo e do outro o monarquismo.

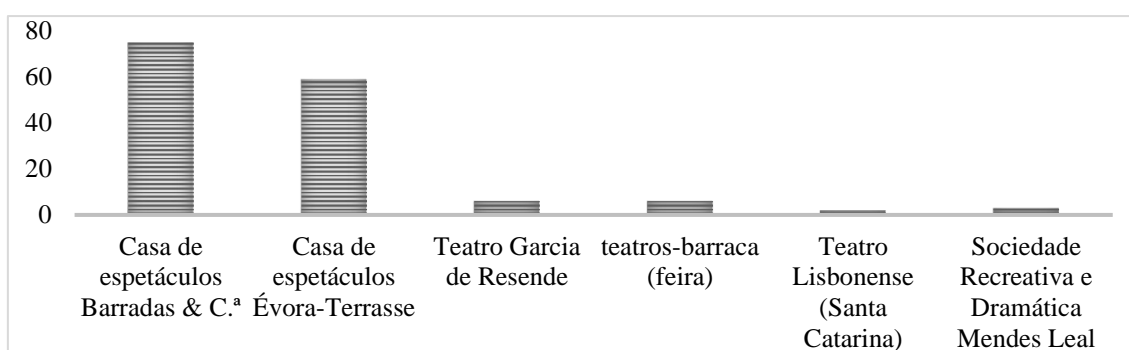


Gráfico 11: Espaços com maior quantidade de anúncios por ano

Os anúncios são importantes por apresentarem o preço dos diversos espaços culturais, sendo assim possível analisar, que os locais com o custo mínimo mais

acessível³⁴⁹ eram os teatros de fantoches,³⁵⁰ sendo seguidos pelos teatros-barraca³⁵¹ e as casas de espetáculos.³⁵² Os mais dispendiosos eram o Teatro Garcia de Resende³⁵³ e os teatros de associações culturais e recreativas³⁵⁴ que, no caso do teatro da Sociedade Mendes Leal ainda apresentava um custo mínimo mais elevado.³⁵⁵ Todavia, no mesmo espaço eram praticados diferentes preços consoante a tipologia do espetáculo – músico-teatral ou teatral, de variedades, musical, ou cinematográfico –, sendo os mais elevados os das atuações teatrais ou músico-teatrais. Nos anúncios encontram-se ainda, como Helgert (2014) salienta, os intervenientes, o programa incluído as obras, os organizadores, e o horário e lugar do evento.

Relativamente às associações, os anúncios referiam-se às atividades acesso público com custo de ingresso, sendo estas de espetáculos músico-teatrais como no Grupo Recreio Familiar Eborense (*M.É.* 1888, 22 julho, 4), na Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense e na Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal (*É.A.* 1888, 2 setembro, 4). Como supramencionado, as restantes atividades para associados eram incluídas em outras zonas dos jornais.³⁵⁶

2.5. Considerações finais

Com este capítulo constatou-se que o espaço disponibilizado nos periódicos para as atividades musicais ou músico-teatrais dependia de diversas variáveis que estavam

³⁴⁹ Comparação segundo os preços de bilhetes mais acessíveis para os espetáculos músico-teatrais ou teatrais.

³⁵⁰ O teatro de fantoches Pairet tinha como preço mais acessível 40 réis (*M.É.* 1890, 22 junho, 3).

³⁵¹ Nos teatros-barraca, a geral era a mais acessível custando 100 réis (*P.É.* 1891, 12 julho, 3; *D.É.* 1895, 23 junho, 5).

³⁵² Aqui o custo do lugar menos dispendioso era de 100 réis tanto para o Palácio de D. Manuel como para o Palácio Farrobo (*N.É.* 1909, 29 julho, 2; *V.P.* 1909, 22 agosto, 2).

³⁵³ Um lugar nas varandas custava 200 réis (*A Rabeca* 1898, 27 novembro, 3).

³⁵⁴ Grupo Recreio Familiar Eborense (*D.A.* 1892, 13 março, 3), Sociedade Almeida Garrett (*Idem* 1894, 18 janeiro, 3) e Grupo Dramático do 1º de Dezembro (*N.É.* 1901, 10 maio, 4) com preços de 200 réis.

³⁵⁵ Preço único de 300 réis para espetáculos por amadores (*M.É.* 1892, 19 junho, 3; 1900, 19 dezembro, 4; *D.A.* 1893, 12 novembro, 3; 1894, 18 fevereiro, 3).

³⁵⁶ Existiram ainda outros anúncios como os bailes públicos e a venda de instrumentos e de dispositivos de reprodução sonora. A título de curiosidade são aqui destacados os últimos dois pontos. O comércio de instrumentos em Évora acontecia, principalmente, através da aquisição em lojas de Lisboa, como o caso da loja de instrumentos musicais de Custódio Cardoso Pereira & C.^a que incluía anúncios no *Notícias de Évora* (1902, 11 março, 3); pelo comércio de usados (*Idem* 1905, 23 março, 3); ou ainda, em 1908 pela loja de Pereira de Lima – na rua da Selaria, atual 5 de Outubro – que, entre inúmeros artigos, vendia bandolins, “harmóniuns”, guitarras, flautas, violinos e “trombinos” (*O Reclamo* 1908, 23 agosto, 4) – trombones contralto (Vieira 1899, 508). Passando para os anúncios de dispositivos de reprodução sonora, surgiram pela primeira vez em 1904, onde um particular, para além do fonógrafo em segunda mão, vendia cinco cilindros (*N.É.* 1904, 27 abril, 3). Estes dispositivos já existiam em Évora, pelo menos desde 1893 (*D.A.* 1893, 19 novembro, 1) em estabelecimentos comerciais e desde 1901 em habitações da fração dominante (*N.É.* 1901, 28 novembro, 2). Voltando a 1893, pela descrição em *Diário do Alentejo* (1893, 19 novembro, 1), é possível que já existissem fonógrafos em Évora nesta data, mas neste ano chegou um dos primeiros

relacionadas com o “capital simbólico” do espaço onde eram realizadas, dos intérpretes, das obras e do próprio jornal. Nos géneros jornalísticos abordaram-se os opinativos, de propaganda e informativos, sendo os primeiros repartidos em críticas e crónicas.

Nas críticas, verificou-se que as longas eram, principalmente, elaboradas por intelectuais, mas sem ou com escassa literacia musical. Esta desigualdade de conhecimento entre a parte literária ou teatral e a musical refletia-se nos textos, principalmente, quando eram tratadas representações músico-teatrais, ficando a parte musical reduzida a apreciações individuais com base em adjetivação dicotómica. Já as críticas de curta dimensão eram da autoria dos jornalistas afetos aos periódicos e notou-se um maior equilíbrio, visto que não existia nenhuma temática aprofundada, sendo as interpretações analisadas no geral. Dos autores foram destacados dois, Luís da Costa pela quantidade de textos e pela manifestação de literacia musical, e de Francisco Luís de Oliveira pela demonstração aprofundada de conhecimento em diversos campos, como o musical, teatral e cenográfico devido ao seu *habitus* de cantor/ator profissional. Ainda relativo ao mesmo género opinativo, analisando por classes de grupo-alvo concluiu-se que os periódicos com maior número de críticas foram os que se dirigiram à classe dominante, todavia este dado tem de ser analisado com cuidado, pois não só a maioria dos jornais se destinavam a esta camada, como foi nesta que se localizou a imprensa mais duradoura. Neste sentido é de salientar *O Garcia de Resende*, para a classe média, pois foi o jornal que divulgou um maior número de críticas, o que poderá indicar a apetência para as artes nesta classe intermédia. As opiniões negativas foram uma raridade na imprensa eborense e quando existiam o principal foco era a orquestra eborense e não as companhias músico-teatrais. Com o estabelecimento das casas de espetáculos, as críticas negativas tornaram-se mais comuns surgindo logo após as representações, porém estas ocorreram maioritariamente devido a divergências políticas. Assim, no caso eborense as

gramofones à localidade, tendo em conta o discurso do redator. Tal como Losa (2013, 37-38) refere, apesar do comércio destas novas tecnologias ter-se instalado em Portugal no final do século XIX, só no século seguinte é que iniciou a sua expansão comercial e assim, em 1907 surgiu o primeiro anúncio de um estabelecimento de venda destes dispositivos em Évora (*Folheto Anunciador* 1907, 4). De entre bebidas e tabacos, o Café Montanha de José António Lourenço Pausinho vendia gramofones e discos. No ano seguinte, novos anúncios por outro estabelecimento, desta vez de Costa & Valente, que para além de gramofones e de “[g]rande coleção de discos, lindas músicas de baile e concerto; canções, cançonetas, etc.”, comercializava armas de fogo, tabacos e máquinas de costura (*V.P.* 1908, 4 abril, 3).

críticas funcionaram como propaganda aos espetáculos, onde os autores, não raras as vezes, pediam diretamente aos leitores que fossem assistir.

Na crónica os autores aproveitavam para abordar diversificados assuntos, entre eles a sociedade e os consumos artísticos, tendo-se destacado Luís da Costa como principal voz contra os padrões de gosto musicais dos habitantes. Em simultâneo distanciou-se dos seus conterrâneos, numa aproximação aos “idealistas musicais”, movimento que poderá ter contactado em Lisboa ou nas suas viagens ao estrangeiro, mais concretamente a Paris (*D.A.* 1891, 10 fevereiro, 1). Destacaram-se ainda cinco crónicas de autoria ou com pseudónimos femininos que salientaram negativamente as preferências e atitudes da população local.

Na última secção, de grosso modo, considerando a média anual de textos por período de atividade, as casas de espetáculos foram as que apresentaram uma maior presença na imprensa, devido à quantidade de eventos semanais que realizavam. Por outro lado, apesar do Teatro Garcia de Resende ser o edifício cultural mais prestigiado, apresentou um valor mais abaixo do que casas de espetáculo devido aos escassos eventos realizados. No entanto, este estudo quantitativo não refletiu o destaque que lhe era proporcionado na imprensa sempre que existia ou estava para existir uma digressão por músicos/companhias externas, ou uma representação por amadores locais. Devido a esta lacuna proporcionada pela observação quantitativa, foi elaborada uma secção para o estudo do espaço cedido nos periódicos para os eventos musicais ou músico-teatrais.

3. Do “snobismo” à “omnivoridade”: os padrões de gosto da sociedade eborense

No último capítulo abordam-se os consumos musicais “exo-domiciliários” da sociedade urbana de Évora, tendo como base a imprensa periódica. Ao analisá-la verifica-se que existiram, principalmente, dois grupos de preferências musicais e músico-teatrais, estando de um lado a fração dominante e no outro as restantes classes e frações de classe – da fração dominada da classe dominante à popular urbana. A fração cujo “volume global de capital” era dominado pelo económico demonstrou uma preferência por espetáculos com obras que continham um “capital simbólico” elevado e que, por sua vez, conferiam ao espectador um aumento em “capital social”. Não obstante e abrindo o leque a outras atividades culturais, constata-se que os teatros-barraca e as casas de espetáculos também eram por si frequentados, mas principalmente em espetáculos teatrais – maioritariamente em dramas. Já as restantes classes ou frações de classe apresentaram um gosto mais abrangente, assistindo a uma grande variedade de espetáculos que iam desde os legitimados aos menos considerados pela fração dominante.³⁵⁷ Assim, atendendo a estas diferenças, o capítulo encontra-se dividido em duas partes, a primeira para o gosto mais seletivo aqui representado pela fração dominante e a segunda para o gosto mais amplo das restantes camadas. No entanto, não se aborda apenas os eborenses enquanto público, mas também enquanto intérpretes, autores e organizadores de eventos, e com este intuito analisam-se os repertórios desenvolvidos nas ou pelas associações/grupos ou estabelecimentos escolares.

Cada subcapítulo é dividido consoante o âmbito do evento, iniciando-se pelos semiprivados associativos, passando para os estabelecimentos de ensino particular e terminando nos públicos do Teatro Garcia de Resende, palácios de D. Manuel e dos Duques de Cadaval, casas de espetáculos, circos e dos teatros-barraca. Na primeira secção relativa às associações, conjugando com as classes socioeconómicas dos seus membros,³⁵⁸ o foco principal está no repertório, intérpretes e autores. Ainda no âmbito semiprivado, de seguida trata-se os eventos realizados nos estabelecimentos de ensino particular, incidindo nos músicos, repertório e na assistência que, de grosso modo, era constituída por familiares dos ou das discentes.³⁵⁹ Por fim, nos eventos públicos os

³⁵⁷ Não se entenda que a fração dominada e as classes dominadas formavam um grupo homogéneo, pelo contrário, eram grupos heterogéneos e com diferentes *habitus*. Este gosto que se considera amplo poderá sê-lo exatamente por isso, pela diversidade que se encontrava estas camadas.

³⁵⁸ Analisadas no primeiro capítulo.

³⁵⁹ Houve eventos em instituições de ensino público, contudo o programa não foi divulgado, nem existiram críticas. Contrariamente, os saraus da Associação Filantrópica Academia Eborense – ligada ao Liceu

principais parâmetros considerados são o repertório, a classe dos espectadores e também dos não espectadores. Nestes eventos realizados por eborenses são, ainda, tidos em consideração os próprios intérpretes e bem como, no caso das estreias, os autores das obras.

Antes de se aprofundar o quadro teórico utilizado neste capítulo, importa esclarecer que apesar das classes ou frações se organizarem consoante a semelhança de *habitus* entre indivíduos (Bourdieu 2010), não se pretende aqui afirmar que todos os elementos da fração dominante menosprezassem as obras menos legitimadas, contudo as fontes levam a entender que havia uma tendência de desprezo e até mesmo de recusa em frequentar eventos com estas obras, ocorrendo principalmente e em grande medida a espetáculos que lhes conferissem “capital social”.

Relativamente ao quadro teórico e conceptual, durante a elaboração da dissertação existem conceitos desenvolvidos/utilizados em duas investigações que se tornaram indispensáveis para realizar uma análise adequada dos públicos eborenses, sendo uma de Peterson (1992) e outra de Gelbart (2007). Iniciando por Peterson, na primeira formulação desenvolvida pelo autor em conjunto com Simkus (1992), a “omnivorousness”³⁶⁰ contrasta com a “highbrow snobbery”³⁶¹ e para ser incluído na primeira, bastaria ao indivíduo ou ao grupo apreciar “classical music” – possivelmente música instrumental – e ópera (Peterson 2005, 263-264). No artigo de Peterson e Simkus foi ainda introduzido o conceito de “univore” que corresponde às camadas inferiores, visto a apresentarem um padrão de gosto mais restrito (Eijck 2000, 211-212),³⁶² pois apenas estão “actively involved in just one, or at best just a few, alternative aesthetic traditions” (Peterson 1992, 254).³⁶³ No entanto, no mesmo ano Peterson (1992) modificou a sua proposta servindo-se da divisão tripartida em “highbrow”,³⁶⁴ “middlebrow” e “lowbrow”.³⁶⁵ No primeiro grupo incluem-se os gostos preferenciais

Nacional de Évora –, foram criticados ou os programas divulgados quando se realizaram em espaços externos ao Liceu, como no Palácio de D. Manuel ou no Teatro Garcia de Resende.

³⁶⁰ Na dissertação preferiu-se utilizar o termo na sua tradução para português, empregando “omnivoridade” (Cambridge Dictionary s.d.).

³⁶¹ Na dissertação preferiu-se utilizar o termo na sua adaptação para português, “snobe” ou “snobismo” (Cambridge Dictionary s.d.).

³⁶² Koen van Eijck (2000) problematiza os conceitos de “omnivore” e “univore” desenvolvidos por Peterson colocando-os em diálogo com outros autores.

³⁶³ Todavia, o termo “snobe” corresponde um tipo de “univorousness”, visto que é também um tipo de gosto restrito (Peterson 2005, 268-269).

³⁶⁴ “‘Highbrow,’ first used in the 1880’s to describe intellectual or aesthetic superiority” (Levine 1990, 221).

³⁶⁵ “‘lowbrow,’ first used shortly after 1900 to mean someone or something neither ‘highly intellectual’ or ‘aesthetically refined,’ were derived from the phrenological terms ‘highbrowed’ and ‘lowbrowed,’ which

pelas “fine arts”, tais como a ópera e a “classical music” (*Ibid.*, 245-247). Numa posição intermédia encontra-se o “middlebrow”, cujo gosto é caracterizado por “light classical music, romantic painting and literature, the ready-made versions of the high fashion clothes of the previous season, and a simplified, if prudish, etiquette” (*Ibid.*). Por fim, no “lowbrow” inserem-se “those groups at the bottom will shun the fine art” (*Ibid.*, 246).³⁶⁶ Com base na Survey of Public Participation in the Arts de 1992, Peterson conclui que os padrões de gosto da classe dominante tornaram-se mais amplos e, por essa razão, o termo “omnivore”³⁶⁷ passou a significar uma conjugação entre padrões de gosto inseridos tanto no grupo de “highbrow”³⁶⁸ como nos “middlebrow” ou “lowbrow”. Por sua vez, o termo “snobe” também foi alargado passando a incluir a classe que apreciava tanto “classical music” como ópera (Peterson 1992, 249) – ambos inseridos no grupo “highbrow” –, sendo este o significado utilizado na presente dissertação.

Assim, e adaptando esta terminologia ao contexto urbano de Évora, entende-se aqui por gosto “snobe” ao consumo quase exclusivo de óperas, zarzuelas grandes³⁶⁹ e de peças instrumentais de compositores tanto universal, como nacional ou localmente legitimados, ou seja, de “art music”³⁷⁰ (Gelbart 2007). Na “omnivoridade” inserem-se os públicos que apresentaram um gosto eclético que conjugava a “música de arte” à “música popular” (Gelbart 2007).³⁷¹ Importa destacar que a “omnivoridade” empregue na dissertação não é exatamente igual à de Peterson (1992), visto que o autor quando utiliza este termo refere-se à classe dominante dos finais do século XX, enquanto que no presente

were prominently featured in the nineteenth-century practice of determining racial types and intelligence by measuring cranial shapes and capacities” (Levine 1990, 221-222).

³⁶⁶ Notória a semelhança entre os gostos “legítimo”, “médio” e “popular” em Bourdieu (2010).

³⁶⁷ Tal como Peterson (2005, 263-4) afirma: “omnivorousness refers to choosing a large number of distinctive tastes or activities. Strictly ‘omni’ means ‘all’, but in practice as operationalized, a respondent may choose considerably fewer than all the choices available within a survey questionnaire or interview protocol and still be counted as an omnivore”.

³⁶⁸ Para serem apreciadas plenamente seria necessário que o espectador possuísse um certo nível de “capital cultural”. Aqui inserem-se tanto a ópera como a “classical music”.

³⁶⁹ Em Espanha, a zarzuela do género grande, ópera e a alta comédia eram consideradas “géneros ‘nobles’” e frequentadas pelas classes com maiores rendimentos “porque son espectáculos largos, costosos y con obligación ‘de vestir’”. Relativamente ao libreto, a zarzuela grande “oferecia imponentes frescos históricos” (Salaün 2011, 185-186). Silva (2016, 92) salienta ainda que “[i]t relied on a large narrative form, sometimes inspired by local history, and technically demanding musical numbers, revealing its indebtedness to opera”. Por contrapartida, o género *chico* era um “shorter show which contained vernacular characters and local music” (*Ibid.*, 80) e por isso foi “sobre todo el reino de las burguesías medias y bajas que hacen del teatro el instrumento y el escaparate de su aspiración a la ascensión social”, originando-se “una auténtica ‘democratización’ de los espectáculos” (Salaün 2011, 177).

³⁷⁰ Na dissertação preferiu-se utilizar o termo na sua tradução para português, “música de arte” (Cambridge Dictionary, s.d.).

³⁷¹ Por “música popular” entenda-se principalmente a opereta, zarzuela *chica*, revista, certos fados e cançonetas.

trabalho corresponde à fração dominada da classe dominante, mas também às classes dominadas do início de novecentos.³⁷² Outra diferença substancial entre Peterson (1992) e a dissertação é a posição da classe popular, o primeiro coloca-a no gosto “univore”, pois este grupo aprecia, principalmente, a música inserida na “lowbrow”. Todavia, no presente trabalho a camada popular urbana encontra-se na “omnivoridade” visto que, como supramencionado, apresentou um gosto mais amplo. Estes pontos divergentes entre ambos os estudos resultam do período cronológico abrangido, no entanto esta questão é aprofundada na secção final do capítulo.

Relativamente à divisão aqui adotada, na vez de se empregar os três grupos como Peterson (1992), preferiu-se dividir em dois, entre “música de arte” e “popular” desenvolvidos por Gelbart (2007). Gelbart (2007) para além destes dois grupos menciona ainda um outro, a “música tradicional”³⁷³ que na época, em Portugal, era denominada por música popular (Cascudo 2000, 183).³⁷⁴ Como exemplo refira-se o título da coletânea *Cancioneiro de músicas populares* de Gualdino Campos e César das Neves que contem “música tradicional”, mas apelidando-a de “popular”, no sentido de ser algo vindo do “povo” (Figueiredo 1913, 1611). Gelbart (2007, 261) salienta que a divisão tripartida se estabeleceu no final do século XIX, colocando de um lado o “‘real folk’” ou “Volk” – tradicional – e de outro, a “‘corrupt’ rabble” ou “Pöbel” – popular – (*Ibid.*, 257-258). Enquanto que o primeiro representava “the universal spirit of a nation” (*Ibid.*, 257) sendo, em conjunto com a “música de arte”, considerado “pure, authentic” (*Ibid.*, 257) e o campo “of organic genius, and both were now separated from the commercial world” (*Ibid.*, 260). Inversamente, o segundo como estava ligado à comercialização era considerado “corrupt, ‘low’ [...] [d]ependent only on ‘craft’” (*Ibid.*).³⁷⁵ Assim, como nesta dissertação são maioritariamente abordados os espetáculos urbanos “ativos exo-domiciliários”, grande parte da “música tradicional” era excluída, visto que os lugares preferenciais para a sua

³⁷² Principalmente à classe média, visto que a popular urbana raramente foi mencionada na imprensa.

³⁷³ A tradução literal do termo seria “música folclórica” (Cambridge Dictionary s.d.), no entanto adotou-se a terminologia de Cascudo (2000, 183).

³⁷⁴ Teresa Cascudo aborda as tentativas/debates dos compositores/intelectuais em desenvolverem a “música nacional”, agrupando-os em dois grupos. Num encontravam-se os “defensores do uso da língua portuguesa e dos temas tirados da literatura ou da tradição popular nas obras musicais.” (*Ibid.*, 223). No outro grupo inseriam-se os apologistas da utilização dos novos géneros musicais da segunda metade de oitocentos e pela inspiração na música tradicional.

³⁷⁵ A “música de arte” também poderia estar relacionada com a comercialização, pois, como menciona Silva (2006, 192), quando o Teatro de São Carlos era “gerido segundo o modelo empresarial e movido por interesses comerciais, a programação das temporadas dependia diretamente do presumível (e previsível) retorno financeiro a obter.” Para além do mais, dentro da “música de arte” Gelbart (2007) destaca ainda a “música da moda” ligada de certo modo à comercialização, mas não tão intensamente como a “popular”.

execução eram as tabernas, ruas, campos, ou seja, locais sem custo de ingresso direto. Mesmo as peças apelidadas de “canções portuguesas”, como *Caminha verde* ou *São bonitas as carvoeiras*, quando interpretadas no Teatro Garcia de Resende por companhias externas³⁷⁶ mantinham-se no seu estatuto de música tradicional ou, como estavam ligadas à comercialização, passavam para a “música popular”? Estas duas peças, como foram desempenhadas em espetáculos pagos e por companhias profissionais, preferiu-se a sua inclusão na vertente da “música popular”.³⁷⁷

Observando a crítica musical e músico-teatral, verifica-se que a sociedade eborense, ou pelo menos parte dela, estava consciente da existência de uma divisão bipartida, estando de um lado a “música clássica” – designação equivalente à “música de arte” de Gelbart (2007) – e de outro, a “música popular” – possivelmente o termo “popular” utilizado no sentido de Gans (1974), ou seja, toda a cultura que não era considerada “alta”. A terminologia “música clássica”,³⁷⁸ na imprensa eborense, não designava exclusivamente obras do período clássico, nem apenas as dos “grandes mestres” defendidas pelos “idealistas” (Weber 1985),³⁷⁹ mas incluía igualmente a “fashionable music” (Gelbart 2007).³⁸⁰ Estas obras foram interpretadas por uma

³⁷⁶ Companhias de outras localidades ou nacionalidades.

³⁷⁷ De destacar que houve músicas de inspiração “tradicional” que foram incluídas na “música de arte”, como o caso de alguns fados, ou canções portuguesas ou espanholas.

³⁷⁸ Este termo surgiu em quinze textos jornalísticos eborenses.

³⁷⁹ Luís da Costa, foi o único crítico onde “música clássica” remetia ao culto dos “grandes mestres” defendidos pelos “idealistas musicais”. No entanto Costa, na aceção de Weber (1985), não pode ser considerado “idealista”, nem foi conhecido nenhum eborense que seguisse estritamente este movimento.

³⁸⁰ Na dissertação preferiu-se utilizar o termo na sua adaptação para português, “música da moda” (Cambridge Dictionary s.d.). Aqui incluem-se os *pot-pourri* de ópera por bandas militares (*N.É.* 1901, 20 janeiro, 1), sinfonias de ópera ou de zarzuela do género grande (*Idem* 1909, 26 janeiro, 2), peças virtuosísticas (*D.A.* 1890, 3 agosto, 1-2), géneros de dança estilizados (*N.É.* 1905, 29 abril, 3) e outras peças instrumentais. William Weber (1977, 10; 1985, 31-33) emprega o termo “musical mass culture”, no entanto não se está a referir à “música popular”, mas a uma parte da “música de arte” a que Gelbart (2007) apelida de “música da moda”. Weber expõe que a impressão musical dos finais do século XVIII despoletou um novo comércio musical com a aquisição de partituras para interpretações domésticas. A impressão ampliou e até, criou um mercado musical com concertos e a publicidade de obras, venda de partituras e interpretação doméstica. Contudo, não foi propriamente a “massa” – classes média-baixa e populares – que teve acesso a estas obras, mas sim a aristocracia e a burguesia (Gelbart 2007, 258) – sendo esta última incluída na classe média de meados do século XIX, mas que com o acumular de capitais “económico”, “cultural” e “social”, parte desta ascendeu à classe dominante no final do mesmo século (Weber 1979) –, podendo-se considerar esta fase mais como proto-massificação, o início para a grande ampliação que aconteceu, em algumas cidades, no final do século XIX onde a música passou a ser acessível ao grande público (Gelbart 2007, 258) e depois, ainda mais acessível, com a difusão radiofónica (DiMaggio e Peterson 1975, 497). Por esta razão preferiu-se o termo “música da moda” de Gelbart (2007).

diversidade de formações,³⁸¹ de contextos³⁸² e de especialização musical.³⁸³ Ao nível músico-teatral, foram incluídas óperas (*S.É.* 1904, 2 outubro, 1) e ainda zarzuelas do género grande (*Idem* 1906, 13 maio, 2).

O termo “música popular” foi uma vez utilizado na imprensa eborense em referência a uma opereta (*S.É.* 1905, 3 dezembro, 1),³⁸⁴ porém a menção a este género como obra de estatuto inferior foi também salientado num drama lírico local, sendo afirmando que: “todo o primeiro ato do Fantasma, obra vazada em moldes de música clássica”, mas no seguinte “a partitura decaí em valor [...] [e] transforma-se [...] em música de opereta” (*Idem* 1907, 24 janeiro, 2). No Rossio de São Brás, nos verões de 1891 e novamente nos de 1895 a 1897 funcionou o Teatro Popular de Luís Lopes Horta com companhias de zarzuela – género *chico* – (*D.A.* 1891, 4 agosto, 2), dramática (*D.É.* 1895, 19 junho, 3) ou de opereta, onde no núcleo das duas últimas estavam as operetas, mágicas (*A Academia* 1896, 9 julho, 1) e ainda os espetáculos de variedades incluído números musicais (*D.A.* 1896, 11 junho, 2). De igual modo, o Teatro Lisbonense³⁸⁵ que interpretou os géneros músico-teatrais supramencionados e ainda revistas, foi apelidado de “popular teatro” pela imprensa da classe dominante (*N.É.* 1904, 9 outubro, 1; *V.P.* 1905, 16 abril, 3). Para além destas obras passíveis de serem inseridas na “música popular”, o termo foi também utilizado em peças de “música tradicional” interpretadas em eventos pagos e, por isso, como já referido, inseriu-se na categoria de “música popular” de Gelbart (2007). Contudo, existem géneros híbridos dependendo do seu texto ou composição/autoria, como os fados³⁸⁶ ou as cançonetas, incluindo-se na secção “popular” as peças que “derivam os seus efeitos da paródia ou da sátira dos ‘grandes’ (imitadores, cançonetistas, etc.), ao gosto e sentido da *festa*, do falar franco e da risota franca” (Bourdieu 2010, 86-87). Quanto à sua instrumentação, a relação entre interpretação ao piano e “música de arte” ou à guitarra e “música popular” não é assim tão taxativa, e tal como refere Silva (2016, 165):

³⁸¹ As peças definidas na imprensa eborense como “música clássica” foram interpretadas por bandas militares (*N.É.* 1901, 20 janeiro, 1), pianistas, flautistas (*D.A.* 1890, 3 agosto, 1-2), guitarrista (*N.É.* 1905, 29 abril, 3), cantores/cantoras (*M.É.* 1898, 22 maio, 1), quinteto (*S.É.* 1908, 12 abril, 1), sexteto (*N.É.* 1909, 26 janeiro, 2), entre outros agrupamentos.

³⁸² Esta terminologia foi aplicada a interpretações privadas (*D.A.* 1890, 3 agosto, 1-2) e públicas, tanto no jardim (*N.É.* 1901, 20 janeiro, 1) como no Garcia de Resende (*Idem* 1902, 16 março, 1).

³⁸³ Independentemente de serem músicos amadores (*N.É.* 1909, 26 janeiro, 2) ou profissionais (*Idem* 1902, 16 março, 1).

³⁸⁴ *O Sr. Governador*, opereta local de Joaquim da Silva Reis e Ernesto Rio de Carvalho.

³⁸⁵ Localizou-se no Largo de Santa Catarina entre 1904-1905 (*V.P.* 1904, 25 setembro, 3).

³⁸⁶ Como refere Artiaga (2017, 392) as letras de fados sofriam “a censura para ir ao encontro dos ‘bons costumes’ da sociedade.”

[i]n the late 1860s the Portuguese guitar rose to prominence in salon performances and the piano was relegated to popular entertainment venues. Therefore, a straightforward connection between the piano and the bourgeois parlor in Portugal has to be carefully studied. This is also true with the link between the Portuguese guitar and the marginal characters of Lisbon's alleys.

No entanto, no contexto eborense a guitarra esteve mais relacionada com a fração e classes dominadas e o piano, tal como referido, era um instrumento versátil relacionado tanto com eventos de “música de arte” como “popular”.

Na vez da utilização da terminologia “música popular” poder-se-ia ter empregue “música de massas”, contudo neste caso não significa exatamente o mesmo. O termo “massa” remete, depreciativamente, para a “uneducated portion of European society, especially the people who today might be described as lower, middle class, working class, and poor” (Gans 1974, 9). Em 1929, incidindo principalmente na classe média sua contemporânea, mas também abrangendo a popular, Ortega y Gasset (2010, 29) salientou que a massa era algo homogéneo, “idéntico de un cabo de Europa al otro” e composta por “personas no especialmente cualificadas”. Do mesmo modo, segundo Di Maggio e Peterson (1975, 497) os defensores da “massification theory”³⁸⁷ afirmam que, principalmente, os meios de comunicação de massa – como a radiodifusão – erradicaram a diversidade cultural e, conseqüentemente, aumentaram a homogeneidade. Assim, não se utilizou este termo na dissertação por três pontos principais, sendo estes as classes de público, o acesso à população menos farta em “capital económico” e a homogeneidade. Primeiro, como se tenta demonstrar nas secções seguintes, não eram só as camadas dominadas que apreciavam a “música popular”, o público era heterogéneo e ia desde a fração com maior “capital cultural” à com menor – da fração dominada às classes dominadas. Segundo, a maioria dos espetáculos no Teatro Garcia de Resende, mesmo os de “música popular”, eram de difícil acesso para os estratos com menores posses financeiras e a ampliação a várias esferas públicas – incluindo a popular urbana – acontecia, maioritariamente, nos teatros-barraca durante o verão e, de forma mais constante, após 1908 com o estabelecimento de duas casas de espetáculos. Terceiro, houve uma importação de géneros, como os casos das operetas e revistas (Silva 2016, 90;

³⁸⁷ “This massification hypothesis, was derived from observations made during the 1930s of the effects of commercial radio, popular music, movies, and mass circulation magazines on cultural traits in the United States, and also the propaganda uses made of these media by the rising totalitarian governments of Europe” (DiMaggio e Peterson 1975, 497).

116), no entanto ao analisar estas obras, ou lendo as críticas, verifica-se que existia uma personalização/adaptação ao público ou aos intérpretes, quer em obras originais ou em adaptações (*Ibid.*, 88; 93). A título de exemplo refira-se a opereta de costumes alentejanos – opereta elaborada atendendo à familiarização do público – *O Sr. Governador* de Silva Reis e Ernesto Rio de Carvalho estreada no Teatro Garcia de Resende (*S.É.* 1905, 15 outubro, 1). Nas adaptações locais, por exemplo, salientam-se os casos das operetas *O Negro Tristão* e *Niniche*. *O Negro Tristão* da autoria de Domingos da Silva e música de Manuel Encarnação (*S.É.* 1903, 12 julho, 2),³⁸⁸ foi interpretado no teatro-barraca Lisbonense e consistia numa paródia ao *Tiçã Negro* de Henrique Lopes de Mendonça e música de Augusto Machado (Braga 2013, 189).³⁸⁹ Já na *Niniche*, representada pelo grupo da Harmonia Eborense no Garcia de Resende (*A Rabeca* 1897, 30 maio, 2), foi mantida a tradução de Sousa Bastos, porém Sousa Morais compôs novas secções musicais, substituindo as originais de Alvarenga.³⁹⁰ Deste modo, verifica-se que apesar de ser o mesmo género, a opereta, não se nota uma homogeneidade e mesmo as obras de autoria portuguesa eram, por vezes, modificadas consoante o público ou os/as intérpretes.

Assim, a estrutura principal deste capítulo centra-se nos conceitos de “snobe” e “omnivoridade” de Peterson (1992), mas na vez de ser utilizada a divisão tripartida defendida pelo autor, emprega-se uma bipartida com base nas definições de “música de arte” e “popular” (Gelbart 2007). Incluem-se no gosto “snobe”, os indivíduos/fração que apresentaram uma preferência exclusiva, ou quase, por obras de “música de arte”, enquanto que na “omnivoridade” se englobam as classes/fração que consumiam ou desenvolviam atividades tanto de “música de arte” como “popular”.³⁹¹

Para uma análise mais aprofundada do repertório musical³⁹² – não músico-teatral – utiliza-se principalmente uma adaptação da catalogação proposta por Albuquerque (2014, 110-111), que consiste

³⁸⁸ Maestro da banda de Infantaria n.º 4 que estava em Évora com o seu agrupamento militar (*N.É.* 1903, 11 julho, 1).

³⁸⁹ Sobre motivos de Gil Vicente, estreada em 1902 no Teatro Avenida em Lisboa (Braga 2013, 189).

³⁹⁰ Esta obra era original dos dramaturgos Alfred Hennequin e Albert Millaud, traduzida para português por Sousa Bastos (Hennequin, e Millaud 1880) e música de Francisco Alvarenga (*M.É.* 1897, 16 maio, 1).

³⁹¹ Importa salientar que não é intenção afirmar que todos os elementos da fração dominante possuíssem um gosto “snobe”, nem que toda a fração dominada e classes dominadas apresentassem um gosto “omnívoro”. No entanto, baseando exclusivamente na imprensa é transmitido que havia uma maior restrição na primeira e uma maior amplitude na segunda. É possível que alguns membros fossem “unívoro”, ou seja, que apreciavam principalmente a “música popular”, apesar não ter sido mencionado pela imprensa.

³⁹² Esta divisão teve como base apenas o paratexto e não a análise musical de cada obra.

em três grandes categorias: (1) a Música Profana, englobando o Teatro Musical, a Música de Salão, nas suas expressões de Música Vocal e Música Instrumental, e a Música para Concerto; (2) a Música Sacra, ou seja, o conjunto das obras destinadas às celebrações litúrgicas ou devocionais contendo notação musical; e, finalmente, (3) as obras de Pedagogia Musical utilizadas no ensino e que, juntamente com as explicações teóricas, incluíam exemplos musicais (*Ibid.*)

Nesta dissertação utilizam-se apenas as secções de “música de salão” e “sacra” em forma adaptada, dividindo-se, a primeira entre “musica vocal”³⁹³ – hinos, fados e outras canções tradicionais, canções sacras,³⁹⁴ excertos músico-teatrais vocais e outras canções em sentido mais genérico – e “música instrumental”, nas suas vertentes de “música para dança”, “formas fixas” e “formas livres” (*Ibid.*, 132). Na “música para dança”, adaptado aqui para géneros de dança,³⁹⁵ para além das peças destinadas à dança de salão (*Ibid.*) – “música funcional” (Dahlhaus 1983; 1997)–³⁹⁶ incluem-se ainda as “estilizadas”, ou seja, obras que conferiam “autonomia da função de música de salão de baile e a sua utilização no palco enquanto ‘obra’” (Pinto 2010, 105). Nas “formas fixas” encontram-se os géneros herdados “dos períodos Barroco e Clássico” (Albuquerque 2014, 29), englobando “a Abertura, as Invenções, o Minuete, o Rondó, o Scherzo, a Sinfonia,^[397] a Sonata, a Sonatina, a Suite e o Paso Ordinario” (*Ibid.*, 142).³⁹⁸ Por fim, as “formas livres” dividem-se em “estudos”, “inspiração literária” e músico-teatral.³⁹⁹ Na divisão empregue no presente trabalho foi incluída a inspiração tradicional, significando peças que derivam de cancioneros ou romanceiros. Na “inspiração literária”, apesar da denominação, não se circunscrevem apenas as peças inspiradas em obras literárias, mas “todas [...] cuja temática se inscreve em assuntos extramusicais de carácter bucólico, descritivo ou sentimental” (*Ibid.*, 141).

³⁹³ “Neste género incluem-se as peças musicais breves destinadas a voz sobre um texto poético, com ou sem acompanhamento [...] e ainda as serenatas e as romanzas” (Albuquerque 2014, 119).

³⁹⁴ Peças sacras em execuções privadas “desvinculadas das cerimónias religiosas” (Albuquerque 2014, 150).

³⁹⁵ A denominação “música para dança” (Albuquerque 2014, 132) remete exclusivamente para “música funcional” (Dahlhaus 1983; 1997), no entanto nesta dissertação o mesmo grupo inclui tanto peças de concerto que poderiam ser para a atividade dançante como “estilizadas” (Pinto 2010, 105), até porque através do paratexto é difícil compreender se uma dança é ou não estilizada, exceto se incluir a adjetivação brilhante, ou outras. Devido a esta indefinição, prefere-se adotar uma abordagem mais abrangente.

³⁹⁶ Para Dahlhaus (1983; 1997) do lado inverso da “música funcional” – como a música litúrgica ou a de dança – encontrava-se a “música autónoma”.

³⁹⁷ Neste trabalho, quando as aberturas ou sinfonias pertencerem a um género músico-teatral inserem-se na categoria músico-teatral e não nas “formas fixas”.

³⁹⁸ No caso do último género, preferiu-se utilizar a divisão de Sousa (2007), incluindo-o na categoria “marcial”.

³⁹⁹ O termo original é “inspiração em óperas” (Albuquerque 2014, 140). Nesta secção inserem-se os excertos de peças músico-teatrais – como óperas, operetas e zarzuelas.

Quando o repertório se aproxima das peças interpretadas por bandas de sopros, preferiu-se empregar a divisão de Sousa (2017, 106-107),⁴⁰⁰ resultando assim em “géneros de dança”, “peças de concerto” e “marcial”. Tal como em Albuquerque (2014) na primeira inserem-se os diversos géneros de dança (Sousa 2017, 106). Passando para as “peças de concerto”, aqui incluem-se inspirações músico-teatrais e tradicionais, tanto nacionais como estrangeiras, excertos músico-teatrais e “obras escritas originalmente para banda” (*Ibid.*, 107). Na “marcial” inserem-se as peças denominadas como marcha, passo ordinário, *pasa calle*, *passacaglia*, passo dobrado, *pasodoble* e *pas redouble* (*Ibid.* 107-119). Ainda nesta última categoria encontram-se os hinos que integram as obras representativas de uma instituição, coletividade ou nacionalidade (*Ibid.*).

3.1. O gosto “snobe”: repertório, intérpretes, autores e públicos

Neste subcapítulo aborda-se, em primeiro lugar, os locais onde se verifica uma tendência quase exclusiva para o repertório de “música de arte”, ou seja, onde estava patente o gosto “snobe”⁴⁰¹ – primeiras duas secções. Observando tanto os intérpretes como o público/associados do Círculo Eborense, Colégio dos Loios, Colégio de Nossa Senhora do Carmo e do Instituto Politécnico de Ensino Livre, constata-se que este padrão de gosto restritivo estava ligado à fração eborense com maior “capital económico”, a dominante. Por este facto, as secções seguintes incidem nos espetáculos públicos interpretados ou, segundo a imprensa local, assistidos por este grupo. Assim sendo, o subcapítulo divide-se em três componentes: a primeira refere-se ao local mais exclusivo da cidade frequentado, salvo raras exceções, por esta fração – o Círculo Eborense. A segunda, com uma maior abertura, mas aparentemente frequentado pelas mesmas famílias, encontram-se os três estabelecimentos de ensino particular. Por fim, abordam-se os eventos públicos frequentados por este grupo, como em algumas óperas, operetas, zarzuelas, dramas líricos e concertos no Teatro Garcia de Resende, nos palácios de D. Manuel e dos Condes de Cadaval. No final da última secção dedica-se um espaço para a frequência deste grupo em circos, teatros-barraca e casas de espetáculos.

Segundo a imprensa, só no Teatro Garcia de Resende é que existiam lugares exclusivamente frequentados pela fração dominante, sendo estes os camarotes de primeira ordem e as frisas. Os primeiros eram, tal como no Teatro de São Carlos, os

⁴⁰⁰ É utilizada no subcapítulo 3.2.

⁴⁰¹ Com a utilização deste termo não se pretendeu associar nenhuma conotação pejorativa.

lugares prediletos deste grupo, pois a sua aquisição significava o ponto culminante da ascensão social (Carvalho 1993, 74).⁴⁰² Também as frisas estavam associadas a esta fração, tanto que no *Diário do Alentejo* (1896, 26 maio, 1) foi mencionado que só estas duas ordens é “que estão à altura de o serem; as duas restantes [camarotes de segunda e terceira categorias] são *altas* [caras] *de mais*” (*Ibid.*).⁴⁰³ A mesma fonte refere ainda que as primeiras filas são “mais que suficientes para a frequência regular do nosso teatro” (*Ibid.*). Foi ainda salientado que “a distinção e a honestidade é [...] para o Teatro Garcia de Resende; aí cada espectador quer sempre os primeiros lugares, para se distinguir da arraia miúda” (*J.A.* 1896, 10 agosto, 1). Assim, nos eventos públicos realizados neste edifício são, igualmente, tidos em conta os que obtiveram lotação esgotada, pois significa indiretamente que os locais exclusivos da fração dominante estavam ocupados. Já nos restantes edifícios como teatros-barraca, casas de espetáculos e circos, devido aos reduzidos preços dos bilhetes este exclusivismo não se verifica, nem foi mencionado na imprensa.⁴⁰⁴ Devido ao exposto, para os restantes locais não se associou a lotação esgotada com a frequência da fração dominante e assim sendo, são referidos os espetáculos apenas onde a imprensa mencionou diretamente a presença desta camada.

3.1.1. O Círculo Eborense como reflexo do gosto musical dos seus membros

Como referido no primeiro capítulo, esta associação era constituída principalmente por membros ou descendentes da aristocracia e da alta burguesia, e esta relação entre estratos superiores encontrava-se patente também em outros países, como salienta Weber (1979, 176-177).⁴⁰⁵

[i]n the complex web of family ties emanating from the nobility, there were many people who were related to aristocratic families and had similar lifestyles but no titles. Many younger sons of aristocratic families for whom no title was available entered the liberal professions law, medicine, the universities, or the church-alongside middle-class men.

⁴⁰² Estes camarotes eram frequentados, como mencionado no *Garcia de Resende* (1909, 26 janeiro, 1) pelo “que há de nobre e ilustre na nossa primeira sociedade” e, segundo *A Academia* (1896, 5 março, 2-3) “pelas principais famílias da cidade”.

⁴⁰³ Nas frisas o preço era, na maioria dos casos, idêntico aos camarotes de primeira ordem.

⁴⁰⁴ É possível que o comportamento da fração dominante nos restantes edifícios culturais fosse semelhante ao no Garcia de Resende, ou seja, a frequência nos lugares mais dispendiosos. No entanto, o custo dos bilhetes desses lugares, tanto nos circos como nos teatros-barraca e casas de espetáculo, não era tão dispendioso que barrasse o acesso tanto à fração dominada como à classe média.

⁴⁰⁵ Neste artigo, o autor aborda a classe média dos séculos XVIII e inícios do XIX e a sua ascensão à classe dominante da “new composite elite” (Weber 2015, 224). Não confundir com a classe média da segunda metade de oitocentos.

Ou seja, grande parte da alta burguesia estava familiarmente ligada à aristocracia, porém estes eram filhos mais novos para os quais não existiam títulos disponíveis e devido a isso, como forma de manter ou equiparar o “capital social” aumentavam o seu “capital escolar” ingressando nas profissões liberais.⁴⁰⁶ Por este facto, a aristocracia e alta burguesia apresentavam gostos semelhantes, frequentando os mesmos concertos e espetáculos músico-teatrais (Weber 2015, 222).⁴⁰⁷

Passando para descrição dos concertos, em 1887 ocorreram dois interpretados pelo pianista M. Chaves, em conjunto por um pequeno grupo de instrumentistas do Teatro de São Carlos (*D.A.* 1887, 28 agosto, 1; 2 setembro, 1).⁴⁰⁸ Das peças executadas observa-se a preferência por obras de inspiração operática italiana – 6/18 –⁴⁰⁹ e uma de Gounod, facto este que poderá estar relacionado com o *habitus* dos executantes.⁴¹⁰ Apesar da inspiração em óperas italianas ter estado muito presente nestes concertos, a maioria do repertório foi elaborado por franceses – 12/16 –⁴¹¹ e apenas duas peças foram compostas por italianos. Quanto às obras, destacou-se a *Ave Maria* de Gounod – 4/18 – que foi repetida em ambos os concertos.⁴¹²

Após três anos houve um concerto instrumental pela Troupe de Concertistas Italianos (*D.A.* 1890, 30 maio, 1). Contrariamente ao que sugere a denominação, confirma-se uma tendência para o repertório francês e germânico, estando inclusive todas as obras e instrumentação no idioma francês. Entre estas peças, a maioria sugere danças europeias – 6/11 – e em menor número as inspirações músico-teatrais – 2/11 –, ou seja, deu-se uma inversão o repertório de 1887, um aumento das danças e diminuição das

⁴⁰⁶ Como exemplo deste caso em Évora refira-se Francisco Eduardo de Barahona Frago, filho do 1.º Conde da Esperança, tendo o seu irmão mais velho herdado o título do pai. Por esta razão, em 1886 concluiu o bacharelato em direito pela Universidade de Coimbra, tornou-se moço-fidalgo com exercício na Casa Real em 1862, foi Par do Reino e ainda proprietário lavrador. (AAVV. 195-, 157).

⁴⁰⁷ Incidindo no século XIX, Weber (2015) aborda as dinâmicas entre classes e frações de classe.

⁴⁰⁸ Os restantes instrumentistas foram: flautista Leon, fagotista Gallastegui, violinista Frederico Guimarães e o pianista acompanhador J. Simões (*D.A.* 1887, 31 de agosto, 2).

⁴⁰⁹ Metade em óperas de Verdi e outra metade nas de Bellini. Como o número de obras interpretadas não perfaz o total de 100, na vez da percentagem, os resultados surgem em forma de fração. Esta explicação aplica-se para a restante análise ao repertório. Esclarecer que nas frações, o numerador indica a quantidade de peças inseridas na respetiva categoria, neste caso de inspiração operática italiana, e o denominador, o total de obras do repertório.

⁴¹⁰ O pianista foi aluno do conservatório de Milão (*D.A.* 1887, 27 agosto, 2) e, por isso, era-lhe familiar o repertório de origem italiana. Os restantes eram instrumentistas do teatro lisboeta onde existia “domínio absoluto dos compositores italianos” e que “reforça-se mesmo na viragem do século”, posto que este estava “completamente dependente de uma estrutura de produção e comunicação baseada em companhias italianas” (Carvalho 1993, 133).

⁴¹¹ Dezasseis obras com autoria mencionada.

⁴¹² Salvo algumas exceções referidas no decorrer da descrição do repertório, devido à diversidade de autores e obras apresentadas em cada concerto em alguns não houve nenhum autor ou obra que se destacasse.

segundas.⁴¹³ A título de curiosidade, a *Ave Maria* de Gounod foi interpretada tal como nos concertos anteriores.

No verão de 1894 a pianista eborense Maria Augusta de Freitas Vale,⁴¹⁴ formada no Conservatório de Lisboa, atuou neste local.⁴¹⁵ Do repertório desempenhado apenas foi mencionada no *Manuelinho de Évora* (1894, 22 de julho, 1) uma sonata de Beethoven. Maria Vale foi a primeira pianista de concerto referida pela imprensa neste período a atuar no Círculo Eborense, sendo preciso esperar 10 anos para que uma mulher voltasse a ser concertista num espetáculo desta associação.

Ainda neste ano, o maestro e compositor militar João Carlos de Sousa Morais deixou Beja e a regência da banda de Infantaria n.º 17 para se estabelecer em Évora, com o intuito de reger a banda marcial da Casa Pia (*D.A.* 1894, 29 setembro 2). Dirigiu alguns espetáculos músico-teatrais na Sociedade Mendes Leal (*G.P.* 1894, 30 setembro, 3) e depois foi convidado a lecionar, organizar e reger a orquestra do Círculo (*D.A.* 1894, 6 novembro, 1) que esteve ativa entre 1894 a 1896 (*M.É.* 1894, 30 de dezembro, 1; *Academia* 1896, 19 novembro, 3).⁴¹⁶ Esta orquestra, composta por amadores sócios, foi idealizada possivelmente numa tentativa de seguir os agrupamentos musicais que surgiam em Lisboa, tal como a orquestra da Academia de Amadores de Música (Santos 2010, 17). Todavia, se a classe socioeconómica dos seus fundadores,⁴¹⁷ instrumentação, âmbito dos eventos⁴¹⁸ e público⁴¹⁹ eram semelhantes aos da orquestra da Academia de Amadores de Música, dada a formação do maestro o repertório diferia, pois as peças aqui executadas eram idênticas às praticadas pelas bandas militares nos concertos do jardim público.⁴²⁰

⁴¹³ Como a autoria da maioria das obras não foi mencionada, não foi possível verificar a nacionalidade dos compositores.

⁴¹⁴ Tinha 12 anos e sob a orientação de João Eduardo da Mata Júnior frequentou e obteve aprovação no curso regular de piano com “distinção” (*M.É.* 1894, 22 julho, 1).

⁴¹⁵ Na época, designado como Real Conservatório de Lisboa.

⁴¹⁶ Para além dos três agrupamentos referidos, Sousa Morais colaborou com a Sociedade Harmonia Eborense dirigindo e compondo para os espetáculos músico-teatrais do grupo cénico (*D.A.* 1897, 20 fevereiro, 2); regeu orquestras em espetáculos músico-teatrais por outros grupos amadores no Teatro Garcia de Resende (*M.É.* 1896, 1 de dezembro, 1); dirigiu agrupamentos em festas privadas da fração dominante (*A Academia* 1896, 31 dezembro, 1); e deu aulas particulares (*A Rabeca* 1897, 24 outubro, 3).

⁴¹⁷ A Academia de Amadores de Música – Lisboa – foi fundada em 1884, por “a few aristocrats and members of the bourgeoisie” (Artiaga 2007, 147-148).

⁴¹⁸ A orquestra da Academia “addressed their concerts to their associates, composed of their families and friends” (Artiaga 2007, 171), ou seja, âmbito semiprivado.

⁴¹⁹ Assistidos pela fração dominante (Artiaga 2007, 172).

⁴²⁰ Analisando os programas de concerto da Academia, Artiaga (2007, 161) conclui que as obras mais interpretadas foram as alemãs, seguidas pelas francesas e as italianas em terceiro lugar, e que um dos objetivos era a “diffusion of a ‘new’ repertoire - the classics as well as the contemporary” (*Ibid.*, 169). Abordando os géneros musicais: as “Fantasies, Variations, Paraphrases, Reminiscences, Divertissements, potpourris, and suchlike, their presence decreased substantially” (*Ibid.*, 171), ao contrário do repertório da orquestra do Círculo. Os objetivos de ambas as orquestras também diferiam, visto que a do Círculo servia

Assim sendo, durante os dois anos que esteve à frente do grupo, a maioria das obras abrangeram os géneros de dança – 4/16 – e peças de inspiração músico-teatral – 4/16 –, principalmente de óperas.⁴²¹ No entanto, aqui já não se verifica uma preferência de origem/inspiração italiana, mas sim uma ligeira tendência por obras francesas que eram adaptadas pelo maestro. Outro dado importante é que este maestro aproveitou o cargo, tal como aconteceu na Casa Pia, para promover as suas próprias composições e arranjos.⁴²²

Em 1902⁴²³ foi contratado o maestro Ernesto Rio de Carvalho (*N.É.* 1902, 5 de março, 1) para reativar a orquestra.⁴²⁴ Desde a sua chegada, conquistou a estima da imprensa local (*N.É.* 1901, 26 setembro, 1) e ao longo dos anos acumulou cargos na cidade, chegando ao ponto de que a maioria das atividades musicais ou músico-teatrais públicas tiveram a sua participação.⁴²⁵ Sob a direção de Rio de Carvalho, a orquestra do Círculo apresentou-se em dois concertos.⁴²⁶ Ao contrário dos eventos anteriores, o núcleo foram os “inspirações literárias” – 5/8 – e deu-se o desaparecimento de excertos ou inspirações músico-teatrais. O segundo grupo mais interpretado foi os géneros de dança

de complemento aos saraus realizados na associação, enquanto que a da Academia pretendia educar o público (*Ibid.*, 169).

⁴²¹ Para Cymbron (2012, 135) a interpretação, em “cidades ultra-periféricas”, de excertos operáticos “ou de peças para instrumentos, como o piano, que se inspiravam nos temas mais populares das óperas de sucesso, constituía a forma possível de aproximação à atividade lírica dos grandes centros urbanos.”

⁴²² No seguimento, Becker (2010, 34) salienta que em oitocentos era comum os intérpretes acumularem diversas funções e divulgarem as suas obras e de outros compositores, especificando os casos de Beethoven, Rachmaninoff e Paderewski. Importa salientar que esta utilização do cargo de maestro para autopromoção das obras não é exclusiva do século XIX e já se encontrava nos séculos anteriores, como refere Elias (1994).

⁴²³ Em 1901 foi noticiada a possível vinda do maestro militar Manuel Inácio da Encarnação para reativar a orquestra da associação (*F.S.* 1901, 23 março, 3). Contudo, não foram encontrados dados que mencionem se o objetivo foi concluído.

⁴²⁴ Ernesto esteve em Évora no ano anterior, tendo chegado como diretor de uma companhia de opereta que se instalou no Rossio de São Brás (*M.É.* 1901, 8 julho, 1). Ao longo da dissertação, em alguns momentos, para simplificar e não tornar tão massuda a leitura, utiliza-se apenas Rio de Carvalho para mencionar Ernesto e não João Pedro Rio de Carvalho, seu pai (*N.É.* 1902, 31 maio, 2).

⁴²⁵ Para além de maestro do Círculo, compôs peças músico-teatrais e dirigiu o agrupamento instrumental do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense (*M.É.* 1901, 13 novembro, 1); organizou sextetos na Sociedade Mendes Leal (*N.É.* 1902, 22 fevereiro, 1), no Teatro Garcia de Resende (*Idem*, 21 março, 2) e na Harmonia Eborense (*M.É.* 1902, 28 abril, 1); regeu a orquestra sacra de Évora (*N.É.* 1902, 23 março, 1); foi professor de música na Harmonia Eborense (*Idem*, 31 outubro, 1); dirigiu a Tuna da Associação dos Empregados no Comércio Eborense (*Idem*, 4 janeiro, 1); e foi diretor da companhia do Teatro Eborense – teatro-barraca (*S.É.* 1903, 26 abril, 1). Em 1903 regressou a Lisboa onde foi contratado para maestro (*N.É.* 1903, 22 setembro, 2). Entre 1905 e 1907 viajou constantemente entre Évora e Lisboa, vindo à cidade alentejana para estrear obras músico-teatrais com grupos amadores (*N.É.* 1906, 11 janeiro, 2). Após 1907 desenvolveu uma intensa atividade em Évora como diretor da companhia do Teatro Eborense – no Rossio de São Brás (*S.É.* 1907, 25 agosto, 1); maestro e professor na Casa Pia (*Idem*, 8 dezembro, 1); compositor de obras músico-teatrais com grupos amadores (*G.R.* 1908, 4 outubro, 3); e fundou um curso musical com disciplinas de composição, piano, canto, órgão e de instrumentos de corda friccionada (*S.É.* 1908, 23 abril, 3). Com a criação da casa de espetáculos Barradas & C.^a, em 1908, organizou e participou nos agrupamentos instrumentais para o acompanhamento dos eventos (*N.É.* 1908, 27 março, 2) e ainda interpretou na cervejaria do mesmo local (*G.R.* 1909, 6 junho, 1).

⁴²⁶ Apenas foi conhecido o programa do primeiro concerto.

– 3/8 –, ocorrendo assim a sua redução. Neste concerto, o maestro conciliou composições de autores localmente reconhecidos, tais como Sousa Morais – 1/8 – e Manuel da Encarnação – 1/8 – com obras da sua autoria – 3/8 – e incluindo, igualmente, duas outras de compositores franceses e uma austro-húngara.⁴²⁷ Assim, verifica-se o afastamento da origem italiana e um equilíbrio e conjugação de peças do próprio maestro, com as de compositores outrora ativos em Évora e ainda as de outra origem europeia. Esta última parte diferiu totalmente de Sousa Morais, pois apesar de Rio de Carvalho ser compositor, não monopolizou o repertório da orquestra com peças da sua autoria. No caso destes dois maestros, a inclusão de obras dos próprios poder-se-á entender como uma tentativa de afirmação local, mostrando os seus dotes de compositor com o intuito de ver o seu trabalho reconhecido e, conseqüentemente, de angariar o maior número possível de serviços remunerados, principalmente como maestro, compositor ou professor.

Em 1904 a orquestra foi novamente reativada por Sousa Morais, entrando novos elementos que, pela primeira vez, não eram associados (*S.É.* 1904, 21 fevereiro, 1).⁴²⁸ Tal como entre 1894 a 1897, observa-se uma continuação de obras da sua autoria com inspiração músico-teatral. Contudo, houve um aumento da participação de mulheres instrumentistas atuando a solo, em trio ou como concertistas. Estas interpretações tomaram grande parte da atenção da crítica e, como consequência, a orquestra foi passou a ser levemente mencionada. Neste ano não houve nenhum grupo que se destacou, sendo interpretadas em igual número – 2/9 – as “inspirações literárias”, músico-teatrais, os estudos e “outras formas livres”. A ausência de referências à interpretação dos géneros de danças poderá significar que não foram interpretados, ou simplesmente, foram ocultados pelos críticos. Relativamente à autoria, Mendelssohn foi o mais interpretado – 3/9 –, sendo precedido por Sousa Morais e Chopin – 2/9.

⁴²⁷ A inclusão de obras de Encarnação não significa necessariamente que tivesse sido aqui diretor de orquestra, visto que as suas obras foram divulgadas, numa primeira instância, pelo próprio autor através da banda militar de Infantaria n.º 4, sendo de seguida executadas por outros agrupamentos locais sem relação conhecida com o autor, como os casos da banda civil da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses (*N.É.* 1902, 26 janeiro, 2) e a da Casa Pia Eborense (*O Telefone* 1901, 13 junho, 2).

⁴²⁸ Em 1904 o maestro fixou residência na cidade (*N.É.* 1904, 5 janeiro, 1), participou em atuações músico-teatrais no Teatro Garcia de Resende por grupos amadores – Rio de Carvalho não se encontrava na localidade – (*N.É.* 1904, 2 fevereiro, 3), compôs entreatos para espetáculos de variedades no mesmo teatro (*Idem*, 11 outubro, 1; 12 outubro, 2), organizou uma orquestra “composta na maior parte por elementos profissionais” para fazer “todos os serviços [...] tanto no género sacro como no livre, responsabilizando-se pela boa execução e desempenho” e ministrou aulas de “canto, violino, violeta, violoncelo e contra baixo ou qualquer instrumento de sopro” (*Idem*, 11 novembro, 3). A última referência a Morais – entre 1887 a 1910 –, como maestro de orquestra em Évora surgiu em 1905 (*S.É.* 1905, 29 janeiro, 2), possivelmente no ano em que deixou a cidade. Em janeiro de 1905 Sousa Morais tornou-se sócio extraordinário do Círculo, saindo logo em maio do mesmo ano (Bernardo 1992, Anexo II B).

Entre 1906 e 1907⁴²⁹ o violinista Francisco Benetó Martínez deu três concertos no Círculo e com este intuito organizou um sexteto composto por músicos amadores locais (*Dist.É.* 1906, 10 março, 2).⁴³⁰ Para além do sexteto, nestes eventos houve uma participação crescente de mulheres como instrumentistas, tendência que se adensou nos anos seguintes. Do repertório, destacam-se as obras de compositores franceses – 9/21 – e austro-húngaros – 5/21. Comparativamente aos concertos anteriores, houve um aumento das “inspirações literárias” – 10/26 – e das inspirações tradicionais – 3/26.⁴³¹ Os géneros de dança voltaram a aparecer – 5/26 –, mas com menos peso do que na maioria dos eventos anteriores. Por fim, as peças músico-teatrais sofreram uma drástica redução – 1/26. A peça mais interpretada foi a *Rapsódia húngara* de Miska Hauser – por duas vezes – e a *Ave Maria* de Gounod voltou a estar presente. Nestes eventos foram salientadas pela imprensa, principalmente, as execuções de Benetó e das quatro intérpretes locais que já tinham atuado em 1904, e inclusive tanto Benetó com as executantes serviram de publicidade para os concertos.⁴³²

Dois anos depois, deu-se pela primeira vez a organização, elaboração e execução de concertos, exclusivamente, por músicos amadores associados. Nestes espetáculos, seguiu-se a tendência de aumento da participação feminina – 28/29 –, se bem que oito peças tiveram participação mista.⁴³³ Os compositores franceses, tal como nos anos anteriores, mantiveram a hegemonia – 11/24 –, seguidos por italianos – 5/24 – e austro-húngaros – 3/24. De igual modo, a inclinação para interpretações tanto de peças músico-teatrais como para géneros de dança manteve-se reduzida – 3/29 –, apesar de um ligeiro aumento músico-teatral.⁴³⁴ A “inspiração literária” manteve-se como grupo predileto –

⁴²⁹ No final de 1906 foi mencionado que Rio de Carvalho tinha criado dois sextetos, um para o Círculo Eborense e outro para a Tuna Académica, contudo não foi encontrada nenhuma outra menção relativa aos dois agrupamentos (*Dist.É.* 1906, 23 dezembro, 1).

⁴³⁰ “Benetó é um *virtuose* que tem arrebatado os mais seletos auditórios com a magia do seu talento. [...] Tendo frequentado com assiduidade os grandes centros musicais de Madrid e Paris, tomou parte como primeiro violino nas afamadas orquestras sinfónicas de Lamoureux e Colonne” (*S.É.* 1908, 28 março, 2).

⁴³¹ Este repertório inspirado na música tradicional não pode ser inserido no “gosto popular” ou na “música tradicional”, pois foi composto por autores de “música de arte”. A única obra inspirada na “música tradicional” portuguesa é o 2.º *Fado de Concertos* de José del Hierro (*N.É.* 1907, 12 março, 1), no entanto era de nacionalidade espanhola (Klugherz 1998, 16). Atendendo ao paratexto, é interessante a especificação de que esta peça era um fado para concerto, salientando assim a diferença para com os outros fados, considerados “tradicionais” ou “populares”.

⁴³² “É hoje que se realiza no salão do Círculo Eborense o segundo concerto pelo sexteto do mesmo *club*, confiado à hábil regência do exímio violinista sr. Benetó. Como já dissemos, o programa inclui trechos de seletos repertório musical e na execução tomam parte quatro distintas senhoras da nossa elite que darão à festa mais uma manifestação artística de suave encanto” (*N.É.* 1907, 10 março, 1).

⁴³³ Peça interpretada exclusivamente por um homem foi *Rêverie* de Schumann ao piano por José Cordovil.

⁴³⁴ Duas inspirações músico-teatrais, uma da *Tosca* de Puccini e outra de *Manon* de Massenet, enquanto que nos concertos organizados por Benetó apenas foi interpretada a abertura da zarzuela grande *Campanone*.

16/29 – e, comparativamente aos concertos por Benetó, nota-se a mesma quantidade de inspirações tradicionais, mas não de temas portugueses – 3/29. O autor mais repetido foi Godard tendo sido interpretadas quatro peças.

No final de 1909 e início de 1910 a violinista Eugénia Braulio Crespo foi convidada a dar dois concertos neste local, tendo esta sido a primeira instrumentista externa – divulgada na imprensa durante o período 1887-1910 – a atuar nesta associação.⁴³⁵ Nestes espetáculos, para além da violinista que executou a solo, participaram quatro intérpretes eborenses, sendo as mesmas dos anos anteriores. Os últimos concertos foram exclusivamente interpretados por mulheres, ficando o género masculino arredado à função de espectador. Entre as obras, destaca-se a preferência por compositores de França – 3/8 –, Portugal e do Império Alemão – 2/8 cada –, e por fim uma do Império Austro-Húngaro. Relativamente à inspiração músico-teatral, houve um aumento – 2/10 –, contudo as “inspirações literárias” mantiveram o seu domínio – 4/10. De salientar ainda a diminuição das danças – 1/10 – e a estabilização das inspirações tradicionais – 1/10 – tendo em conta o total de obras. Por fim, com Crespo foi interpretada a primeira e única obra de uma compositora – duas execuções –, da violinista Juliette Dantin.⁴³⁶ Quanto à autoria, Joachim Raff e Dantin foram os compositores mais interpretados, o primeiro com duas obras e a segunda, como referido, com repetição de uma peça.

Analisando todos os concertos acima mencionados, verifica-se que houve um afastamento do repertório semelhante ao jardim público com a redução ou abandono tanto dos géneros de dança como das inspirações ou excertos músico-teatrais.⁴³⁷ Em termos da proveniência geográfica das obras, houve uma primazia pela origem francesa,⁴³⁸ austro-húngara e alemã de “inspiração literária”.⁴³⁹ Possivelmente relacionado com a alteração

⁴³⁵ Em 1903 Crespo era considerada “uma das melhores discípulas” da Academia de Amadores de Música de Lisboa (*A Arte Musical* 1903, 15 junho, 127).

⁴³⁶ Estudou violino no Conservatório de Paris onde conquistou o primeiro prémio e, por este facto, Monti dedicou-lhe as *Czardas* (Monti 1904).

⁴³⁷ Relativamente ao repertório executado no jardim público eborense ver Costa (2020).

⁴³⁸ Para Artiaga (2007, 182) o repertório francês “it was considered an intermediate way to take the audience from Italian to German music.” A mesma autora acrescenta ainda que a “French music can be seen as the reification of the bourgeois culture which wanted to accompany progress in Europe, through its contemporary composers” (*Ibid.*). Castro (1991, 157) refere que é neste período que o eixo se desloca para a “influência combinada dos exemplos francês e germânico”. Todavia, no caso eborense, o repertório do Círculo apresentou, desde 1887, a tendência para o repertório francês, mas de inspiração operática italiana.

⁴³⁹ No entanto, entre 1887 a 1910 o compositor mais destacado foi Sousa Morais – 15% – devido à sua autopromoção visto que a maioria do repertório que dirigiu foi da sua autoria. Com 6% encontram-se peças de Gounod, principalmente devido à *Ave Maria* que foi interpretada por seis vezes – obra mais repetida. Com menor representatividade destacaram-se Mendelssohn e Godard – 3% cada –, e Bériot, Chopin,

de repertório estão os *habitus* dos músicos/maestros encarregues das atividades musicais. Em 1894 o diretor da orquestra era militar e incentivou a interpretação exclusiva *pot-pourris* músico-teatrais e dos géneros de danças.⁴⁴⁰ Rio de Carvalho, que possuía o curso no Conservatório de Lisboa, quando assumiu a regência da orquestra executou apenas uma inspiração músico-teatral e aumentou as “inspirações literárias”, contudo as danças mantiveram o predomínio.⁴⁴¹ Dois anos depois, com o regresso Sousa Morais os arranjos de obras músico-teatrais foram, paralelamente, interpretados com peças do cânone pianístico.⁴⁴² Contudo, quando a orquestra executava sem instrumentistas femininas as obras seguiam os mesmos moldes de 1894-1896. De 1906 a 1910 a preferência pelo repertório francês ou centro europeu e a primazia de peças de “inspiração literária” manteve-se tanto com Francisco Benetó, como com Eugénia Braulio Crespo e ainda com as intérpretes eborenses, que na sua maioria frequentaram o Conservatório de Lisboa. Para além de se verificar que os músicos dispunham de grande reconhecimento tanto a nível local como nacional, constata-se que os que obtiveram um ensino nos conservatórios ou da Academia de Amadores de Música, em Lisboa, preferiam obras francesas, austro-húngaras ou alemãs. Por outro lado, o músico formado militarmente (A nossa música s.d.) incentivou a execução de peças de inspiração ou com excertos músico-teatrais e de géneros de dança da sua autoria ([Anexo 27](#)).⁴⁴³

Verifica-se ainda que com o avançar para o final da primeira década de noventa a quantidade de instrumentistas femininas locais aumentou atingindo a totalidade nos últimos dois concertos. Este predomínio feminino poderá estar relacionado com o “capital musical”,⁴⁴⁴ visto que em Évora era neste género que se concentrava a maioria dos

Ernesto Rio de Carvalho e Carlos Braga – 2% cada. Relativamente às inspirações músico-teatrais, as óperas de Verdi e Gounod foram mais recorrentes – 4% –, seguindo-se as de Puccini, Massenet e Bellini – 2%.

⁴⁴⁰ Não foram aqui mencionados os *habitus* dos intérpretes anteriores, visto que só após 1894 é que se nota uma progressiva modificação do repertório neste local, que se intensificou em 1902. Não foi aqui mencionada Maria Vale, pois apenas foi referida uma obra, não sendo por isso possível perceber qual o repertório escolhido.

⁴⁴¹ Não foi possível aferir se a abertura *Une nuit à Venise* de León Fossey pertence a uma obra músico-teatral.

⁴⁴² Sobre o cânone ver William Weber (2001).

⁴⁴³ Outra alteração foi o abandonar da orquestra em detrimento de agrupamentos menos numerosos como os sextetos, trios, duetos ou solos. Relacionado com a frase anterior e apenas tendo em conta os intérpretes locais, constata-se que com a redução de elementos por agrupamentos, o piano tornou-se o instrumento mais participativo devido à capacidade de acompanhamento ou de solista, sendo seguindo pelo violino, depois a voz que surgiu em 1907, logo atrás a harpa e, por fim, o bandolim – após 1907.

⁴⁴⁴ Denomina-se aqui por “capital musical” a frequência de um ensino musical oficial, uma adaptação do que Bourdieu (2010) denomina de “capital escolar”, mas para o contexto musical. Paz (2018) também utiliza este termo com significado semelhante.

diplomas do Conservatório de Lisboa.⁴⁴⁵ De facto grande parte das intérpretes do Círculo frequentaram este estabelecimento de ensino musical, como os casos de Maria Augusta de Freitas Vale,⁴⁴⁶ Ester de Andrade,⁴⁴⁷ Maria José da Silva Saturnino⁴⁴⁸ e Maria Inácia de Matos Villardebó.⁴⁴⁹ Atendendo aos concertos realizados em 1894 e 1904 constata-se uma discrepância entre o repertório interpretado por concertistas femininas e pela orquestra composta por homens amadores dirigida por Sousa Morais. Esta diferença poderá estar relacionada não só com os *habitus* dos intérpretes/maestro, mas também com o “capital musical”. De um lado executantes com diplomas do ensino oficial e do outro, músicos que obtiveram os ensinamentos por um maestro militar. Assim, salienta-se o papel dos professores e do Conservatório de Lisboa na promoção do repertório francês e centro-europeu, que depois era difundido pelo resto do país pelos(as) discentes, como se verifica no caso das intérpretes eborenses.⁴⁵⁰ Mesmo quando o principal contacto físico com este estabelecimento ocorria no dia do exame, como Ester de Andrade, o ensino musical era regido pelas suas diretrizes, pois os professores externos ao conservatório lecionavam sob os moldes deste estabelecimento escolar.

A mudança de repertório poderá, à primeira vista, aparentar uma certa aproximação dos membros da sociedade ao que Weber refere como “idealismo musical”, considerando que “this movement posed a powerful moralistic critique against the publication and concert performance of opera medleys as a dangerous lowering of musical taste” (Weber 2016, xxi). No entanto, numa análise mais atenta a todo o repertório do Círculo verifica-se que o grosso das peças, segundo Weber (1985, 29) não eram legitimadas pelos

⁴⁴⁵ Segundo as notícias da imprensa eborense, ao longo de 1887-1910 a esmagadora maioria dos frequentadores do Conservatório pertenciam ao género feminino e, por isso, em Évora as mulheres apresentavam maiores habilitações musicais.

⁴⁴⁶ A pianista tinha concluído nesse mesmo ano o curso regular (*M.É.* 1894, 22 julho, 1).

⁴⁴⁷ Em Évora, a pianista foi aluna de Ricardo Villardebó (*S.É.* 1904, 8 maio, 2), que era pianista amador e chanceler do vice-consulado de Espanha (*Idem* 1903, 20 dezembro, 1). Em 1903, no ano anterior aos seus concertos no Círculo, a pianista Maria Vale obteve aprovação no exame do conservatório (*N.É.* 1903, 17 julho, 1).

⁴⁴⁸ A harpista Maria Saturnino também frequentou a mesma instituição lisboeta (*M.É.* 1899, 6 agosto, 3). Refira-se ainda a sua irmã, a violinista Mariana Rosado Saturnino que foi aluna de Francisco Benetó (*N.É.* 1907, 12 março, 1). Não foi possível saber se cursou no Conservatório de Lisboa, contudo existe essa possibilidade tendo em conta que a sua irmã o frequentou.

⁴⁴⁹ Maria Inácia de Matos Villardebó frequentou e terminou o curso de violinista no conservatório e era filha de Ricardo Villardebó (*N.É.* 1905, 8 abril, 1), membro do Círculo – denominado Ricardo Vilhardebó em Bernardo (2001, 204).

⁴⁵⁰ Em 1863 com a nomeação de Guilherme António Cossoul para diretor do Conservatório de Lisboa houve uma “reestruturação dos programas de ensino e a [...] pedagogia nos exames conduziram ao decréscimo de um repertório de raiz italiano (fantasia e danças) em prol de repertório clássico” (Pinto 2010, 30). De modo igual Albuquerque (2014, 133) refere que as impressões de “coletâneas de obras de mestres do Barroco e do Classicismo, para servirem o repertório dos programas obrigatórios do Conservatório de Música” aumentaram no último quarto de oitocentos.

“idealistas”, mas desconsideradas e combatidas, ao qual Gelbart (2007, 258) apelida de “música da moda”.⁴⁵¹ Constata-se ainda que a consecutiva diminuição de adaptações músico-teatrais não foi despoletada por críticas que condenassem ou menosprezassem a sua interpretação, pois não foi encontrada nenhuma que seguisse este sentido. Em 1904 apesar de se terem interpretado arranjos operáticos, o destaque principal vai para as restantes obras (*N.É.* 1904, 19 de abril, 1), o que poderá estar relacionado com esta perda de importância. Contudo o realce, plausivelmente, relacionar-se-á com o facto de este ter sido o segundo concerto – o primeiro em dez anos – com a participação de intérpretes femininas, não tendo estas executado nenhuma obra de inspiração músico-teatral. Importa ter em conta que contrariamente, “Olimpo” (*N.É.* 1909, 24 janeiro, 1) e o jornalista do *Notícias de Évora* (1910, 4 janeiro, 1) elogiaram principalmente os *Motivos da Ópera Tosca de Puccini*, o primeiro, numa adaptação para piano a quatro mãos, e o segundo, para violino solo. Assim, através das críticas ou crónicas não é possível afirmar que os críticos, intérpretes e o público desvalorizassem os arranjos músico-teatrais e até mesmo os géneros de dança. Porém, e como supramencionado, constata-se uma sucessiva diminuição. Para além do mais, importa considerar que o culto dos “clássicos”, o retorno tanto aos compositores como às formas musicais dos séculos anteriores poderá não significar uma adesão direta ao “idealismo”, mas uma consequência da replicação do gosto musical da classe dominante lisboeta onde segundo Castro (1991), Artiaga (2007), Pinto (2010) e Santos (2010) o repertório “idealista” era legitimado pelos intelectuais musicais. Na mesma linha, refira-se que durante este período, em Évora, nota-se uma tentativa de aproximação simbólica aos principais centros do país quer através de construções – jardim público e Teatro Garcia de Resende –, quer das modas tanto em objetos decorativos como em guarda-roupa.

O afastamento ao repertório do jardim público poderá estar igualmente relacionado com a abertura, em 1901, deste espaço ao ar livre às restantes camadas. A heterogeneidade de público no jardim é notada na imprensa desde 1896 (*A Academia* 1896, 25 julho, 2), no entanto só após 1901 é que os concertos de domingo se tornaram de acesso gratuito.⁴⁵²

⁴⁵¹ Com “idealistas” entenda-se os indivíduos referidos por Weber (1985), não os habitantes de Évora. Na imprensa local não foi encontrado nenhum autor que seguisse rigidamente este movimento europeu, o que mais se aproximou foi, como referido no segundo capítulo, Luís da Costa, porém também elogiava as interpretações da “música da moda” e tinha como preferências musicais alguns compositores-intérpretes virtuosos o que ia contra a ideologia “idealista”. Para além do referido, não foi encontrado nenhum texto que defendesse a interpretação exclusiva do repertório dos “grandes mestres”, nem que menosprezasse as obras de “música da moda”.

⁴⁵² Costa divide os concertos no jardim público eborense em três fases: à primeira, de 1887 a 1894, apelida de “pseudo-pública” ou “esfera pública burguesa”, pois o público era constituído maioritariamente e

Segundo Bourdieu (2010) e Peterson (2015), a classe média tende a imitar, ou a seguir os que estão hierarquicamente acima e, como consequência, quando esta camada adquire certos comportamentos ou gostos da dominante, o “capital simbólico” diminui visto que deixam de ser exclusivos. Assim, a diversidade de classes e o consecutivo decréscimo do “capital simbólico” poderá ter incentivado o grupo dominante a afastar-se do repertório do jardim, preferindo um repertório mais restrito, semelhante às salas de concerto europeias e centrando-se em obras de “música de arte”.

Passando para o fado, em Lisboa no final da década de 1860 para além de ser apreciado pelas classes dominadas passou a ser interpretado nos salões da aristocracia e da burguesia (Artiaga 2017, 392).⁴⁵³ As interpretações com voz e instrumento poderiam ser acompanhadas à guitarra ou ao piano, no entanto o texto sofria uma adaptação consoante o público (*Ibid.*). Apesar de ser apreciado por intelectuais como Ernesto Vieira e utilizado por compositores legitimados como Filipe Duarte, Alfredo Keil, Victor Hussla (*Ibid.*, 392-393), não parece ter cativado o interesse da fração dominante eborense, pois apenas um foi apresentado no Círculo.⁴⁵⁴ Assim, olhando para todo o repertório desta associação, não se observa uma tendência nacionalista, no sentido de peças que remetessem para chamada “portugalidade”, mas nota-se a preferência por compositores de outros países europeus na vez dos portugueses, inclusive o fado interpretado foi da autoria de um espanhol, José del Hierro.⁴⁵⁵ Por fim, verifica-se que o repertório do Círculo Eborense se centrou exclusivamente na “música de arte”, mais especificamente na “música da moda” o que parece indicar um gosto restrito, ou seja, “snobe” dos seus associados.⁴⁵⁶

intensionalmente pela classe dominante; a segunda, de 1895 a 1900, é denominada de “fase de transição”, pois a par dos concertos pagos surgem cada vez mais os de acesso gratuito; por fim, a “fase pública” ocorreu após 1901 com a gratuidade dos concertos, tornando-os acessíveis às várias esferas públicas.

⁴⁵³ Neste capítulo a autora aborda as tensões de final do século XIX em Portugal e os debates em torno da “música nacional” e no seguimento, centra-se na transformação do fado enquanto peça legitimada e apreciada pela classe dominante, a “aristocratização do fado”.

⁴⁵⁴ Da autoria do espanhol José del Hierro (Polo 2017, 96) e interpretado por Francisco Benetó e Ricardo Villardebó – este último era membro do Círculo. Não foi descrita pela imprensa nenhuma obra interpretada em guitarra.

⁴⁵⁵ Apesar de na época a questão da “música nacional” e a sua defesa ser um debate bastante recorrente tendo como intervenientes alguns dos principais intelectuais portugueses, como demonstra Artiaga (2017, 399-401).

⁴⁵⁶ Relativamente à interpretação de peças virtuosísticas, é difícil precisar ao certo quantas obras se inserem nesta estética de exibicionismo apenas pelo paratexto ou através das críticas, ou seja, sem uma análise musical.

3.1.2. O gosto “snobe” nos estabelecimentos de ensino particular

Ainda em contexto semiprivado, existiram três estabelecimentos de ensino particular onde nos seus saraus verifica-se um enfoque na interpretação da “música de arte”, sendo estes o Colégio de Nossa Senhora do Carmo,⁴⁵⁷ Colégio dos Loios⁴⁵⁸ e o Instituto Politécnico de Ensino Livre.⁴⁵⁹ Estes eventos contaram com a participação dos alunos e/ou alunas ou familiares dos respetivos estabelecimentos (*I.A.* 1898, 13 setembro, 3; *F.S.* 1899, 8 dezembro, 3) e foram assistidos por familiares, antigos alunos, docentes e “pessoas amigas” (*S.É.* 1905, 3 dezembro, 1).⁴⁶⁰

O Colégio de Nossa Senhora do Carmo destinou-se apenas ao género feminino, estando os eventos a cargo das alunas e das docentes (*M.É.* 1899, 27 agosto, 1). O Colégio dos Loios era exclusivamente masculino (*S.É.* 1905, 3 dezembro, 1), contudo as secções musicais foram interpretadas, principalmente, por mulheres – talvez familiares –, ao passo que as peças teatrais, monólogos e poesias foram desenvolvidas pelos alunos. Esta diferença poderá estar relacionada com o facto de o Colégio do Carmo ser um estabelecimento feminino destinado a preparar as suas alunas para a vida doméstica, na qual o ócio privado e semiprivado estava a seu cargo, incluindo a atividade musical (Esteireiro 2016, 81-83; Cymbron 2012, 129).⁴⁶¹ Para além do referido, a “ability to entertain guests with music was a genteel accomplishment that market a family as possessing requisite social graces and gave children an advantage in the marriage market” (Weber 1985, 32). Devido à separação do ensino por géneros, não só se verifica que a

⁴⁵⁷ Localizado no antigo Convento do Carmo (*S.É.* 1904, 21 agosto, 1) e fundado em 1896 pela Congregação das Irmãs Doroteias (Matos 2016, 173).

⁴⁵⁸ Localizado no antigo Convento dos Loios, foi fundado em 1896 (*Dist.É.* 1906, 16 dezembro, 2) e teve como diretor o padre João Germano da Rosa (*S.É.* 1904, 4 dezembro, 1) – diretor do *Notícias de Évora* (1909, 8 dezembro, 1).

⁴⁵⁹ Localizado na rua do Raimundo (*N.É.* 1902, 16 dezembro, 1). Esta instituição apresentou algumas diferenças e, por isso, é analisada isoladamente.

⁴⁶⁰ A imprensa que abordou os espetáculos dos três estabelecimentos de ensino destinava-se à classe dominante – *Manuelinho de Évora*, *Notícias de Évora*, *Semana de Évora* e *Distrito de Évora* – e a autoria dos textos era anónima, o que poderá significar que era elaborada por membros da redação dos respetivos periódicos.

⁴⁶¹ Esteireiro aborda a execução pianística na Madeira no período compreendido entre 1821 e 1930. Aqui analisa os eventos nos seus vários âmbitos – privado, semiprivado e público –, os intérpretes e o repertório, e trata ainda outros aspetos como o ensino do piano e o comércio e construção deste instrumento. Já Cymbron neste capítulo aborda a interpretação em âmbito privado de uma família da classe dominante de Ponta Delgada – Açores –, da primeira metade de oitocentos. Neste sentido, analisa ainda a educação feminina desta família ressaltando a importância do ensino musical.

adjetivação “seleta”⁴⁶² era aplicada à assistência dos eventos de ambos os colégios, como grande parte das famílias eram as mesmas.⁴⁶³

Ao contrário do colégio feminino onde existia ensino musical, nos Loios esta disciplina era substituída pelo ensino teatral, tendo sido criado o grupo Garrett (*Dist.É.* 1906, 16 dezembro, 2). Em ambos, a educação estava sob o poder da religião católica, o Colégio dos Loios era dirigido por um presbítero (*S.É.* 1904, 4 dezembro, 1) e o do Carmo, pela Congregação das Irmãs Doroteias (Matos 2016, 173).

Relativamente às peças de concerto interpretadas nestes dois estabelecimentos, a categoria com mais destaque foi a “inspiração literária” – 26/59 –, seguida pelas danças – 10/59. Em terceiro lugar as inspirações ou excertos de peças músico-teatrais – 9/59 –, não só de óperas, mas também de operetas e de uma zarzuela grande, porém após 1904 esta categoria deixou de ser apresentada.⁴⁶⁴ Quanto à nacionalidade dos compositores, destacou-se a francesa – 17/41 –, sendo seguida pela italiana – 11/41 – e depois a portuguesa – 5/41 – onde os compositores locais tiveram especial destaque – 4/41. A diminuição do número de arranjos músico-teatrais, o aumento das “inspirações literárias” e preferência por compositores franceses coincide com o repertório do Círculo Eborense.⁴⁶⁵ A principal diferença entre o repertório do Círculo e dos estabelecimentos de ensino centra-se no facto de que no primeiro, desde o início de que se destaca a preferência por compositores franceses apesar do repertório ser, em grande medida, inspirado em óperas italianas – concertos por intérpretes não locais. Já nos segundos, até 1903 é patente um domínio de obras italianas, porém neste ano houve uma viragem para o repertório francês que se manteve até ao último sarau. Continuando a comparação entre Círculo e colégios, verifica-se que quatro intérpretes participaram primeiro nos saraus escolares e só depois nos do Círculo Eborense ([Anexo 28](#)).⁴⁶⁶

⁴⁶² “a plateia do ‘Garrett’ [Loios] sempre seleta e distinta (*S.É.* 1905, 3 dezembro, 1); e festas escolares no colégio do Carmo “com uma seleta assistência (*Idem* 1904, 21 agosto, 2).

⁴⁶³ Devido a esta concordância, entendeu-se analisar as peças de concerto na sua totalidade e não por estabelecimento.

⁴⁶⁴ O repertório foi, tal como no Círculo, diversificado em termos autorais, no entanto o compositor mais representado foi Charles Gounod com quatro obras e a peça mais interpretada foi a fantasia *Calme du soir* de Carlo Acton. De referir que foram interpretadas três obras de compositores, segundo Weber (1985, 29; 34; 37) legitimados pelos “idealistas musicais”.

⁴⁶⁵ Tal como no Círculo, apenas foi interpretado um fado, mas neste caso foi composto por um autor português, Alexandre Rei Colaço (*S.É.* 1904, 11 dezembro, 2).

⁴⁶⁶ As intérpretes que participaram nos eventos escolares e nos concertos do Círculo foram: Maria José Saturnino, Mariana Saturnino, Maria Villas-Boas e Maria Villardebó. De ressaltar que estes estabelecimentos não eram frequentados exclusivamente por familiares de membros do Círculo, mas também por outros elementos da classe dominante de outras localidades.

No Colégio do Carmo foi interpretada a opereta *L'orgoglio di nascita* estreada em 1881 na Regia Scuola di Declamazione em Itália (Macedonio 1987) e editada como peça didática (WorldCat s.d.). Na introdução ao terceiro capítulo foi referido que este género se insere na “música popular”, contudo o que conferia a maior ou menor legitimidade às obras, não era apenas o género musical, mas outros fatores como o teor do texto, até porque, segundo Vieira (1899, 391), “operetta” significava etimologicamente tanto uma “pequena ópera; [como] ópera cómica em um ou dois atos”.

Os eventos realizados no Instituto Politécnico de Ensino Livre, ao contrário dos supramencionados, eram maioritariamente literários e dramáticos. Neste estabelecimento de ensino masculino dirigido por Gaspar da Cunha Prelada (*N.É.* 1902, 16 dezembro, 1),⁴⁶⁷ eram lecionados cursos “infantil, de instrução primária, dos liceus, teórico-prático de habilitação, prático de física e química e para artistas e comércio” (*N.É.* 1902, 29 agosto, 3).⁴⁶⁸ Tal como nos estabelecimentos supramencionados, grande parte dos alunos e das famílias que assistiam aos eventos estavam relacionadas com o Círculo Eborense e, por isso, a adjectivação ao público remetia para a fração dominante (*Idem* 1906, 21 março, 2).⁴⁶⁹

Este estabelecimento funcionou, pelo menos, entre 1902 a 1906 e tal como o Colégio dos Loios, teve um grupo cénico denominado Dramático 16 de Novembro (*S.É.* 1903, 22 março, 2), sendo conhecidos quatro eventos semiprivados “para alunos, ex-alunos, famílias e pessoas íntimas” (*N.É.* 1904, 15 março, 2).⁴⁷⁰ As peças que despertaram maior atenção dos críticos foram: a estreia da opereta *Alma nova* com libreto de Alfredo Simões Pimenta e música de João Batista Rodrigues (*N.É.* 1902, 16 dezembro, 1),⁴⁷¹ a

⁴⁶⁷ Membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 208) e único estabelecimento de ensino particular desta secção que não era regido pelo clero.

⁴⁶⁸ Antes da fundação do Instituto Politécnico, o único ensino secundário em Évora era o Liceu, sendo este último que “assegurava a formação do currículo laico dos seminaristas e acolhia os alunos do internato e do externato facultado pelo Colégio dos Loios” (Gameiro 2018, 13). Assim, o Instituto veio fazer concorrência ao Liceu dando possibilidade, às famílias com maior “capital económico”, de escolha entre o ensino público ou particular.

⁴⁶⁹ Como os casos das famílias Torres Vaz Freire (*N.É.* 1902, 16 dezembro, 1), Cordovil, Villardebó, Perdigão Queiroga, Barahona e Mira (*Idem* 1904, 19 março, 1).

⁴⁷⁰ Nestes foram interpretados monólogos, comédias, poesias (*S.É.* 1903, 22 março, 2), uma peça músico-teatral (*N.É.* 1902, 16 dezembro, 1), canções (*S.É.* 1903, 8 novembro, 2), géneros de dança (*N.É.* 1903, 24 março, 1), entre outros.

⁴⁷¹ De origem local, interpretada pelos alunos e acompanhada de um sexteto dirigido por João Batista Rodrigues (*N.É.* 1902, 16 dezembro, 1). Sobre o libretista não foram encontradas informações. O compositor era um violinista eborense (*D.A.* 1887, 13 março, 2), fundador e associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses (*Idem* 1889, 12 novembro, 1), maestro na Sociedade Mendes Leal (*O Monitor* 1891, 30 setembro, 1). Em 1895 esteve em Sesimbra a dirigir a banda civil do Grémio Literário, onde compôs obras para banda de sopros (*D.É.* 1895, 16 novembro, 3). Em 1901 já se encontrava em Évora, data em que formou um sexteto com membros da Sociedade Almeida Garrett (*N.É.* 1901, 15 janeiro, 1) e com a mesma formação participou nos espetáculos da Sociedade 1.º de Dezembro (*O Telefone* 1901, 12

Ave Maria da opereta *Sr. Governador* de Silva Reis⁴⁷² e Rio de Carvalho (*Idem* 1906, 21 março, 1),⁴⁷³ e ainda canções à guitarra por José Aleixo Pais (*Idem* 1903, 24 março, 1). Como acima mencionado os termos canções ou operetas não significam obrigatoriamente uma obra desclassificada. Segundo Vieira (1899, 116) canção significava uma “pequena canção” e, neste sentido abrangente, no Colégio do Carmo a peça *Agradecimento* foi cantada por duas vezes, sendo numa apelidada de hino (*N.É.* 1902, 12 agosto, 1) e noutra de canção (*S.É.* 1904, 21 agosto, 1). O mesmo é possível aplicar à *Ave Maria* da opereta *Sr. Governador*, aqui interpretada devido à participação dos seus autores no evento – Rio de Carvalho como ensaiador da parte musical e Silva Reis da parte cénica. Pelo título do excerto escolhido, possivelmente houve preocupação em não ferir susceptibilidades, remetendo os ouvintes para a peça homónima de Gounod, interpretada diversas vezes no Círculo Eborense. A opereta interpretada pelos alunos poderá, tal como a *L’orgoglio di nascita*, ser uma obra didática e não uma peça com temática desconsiderada. Assim, grande parte do repertório pode ser incluído nos padrões de gosto “snobe”, visto que pertence à categoria de “música de arte”, principalmente, tal como no Círculo, à “música da moda”.

3.1.3. A fração dominante e a atividade musical pública

Nesta secção inserem-se os eventos interpretados, organizados ou frequentados pela fração dominante, ou ainda os casos em que a imprensa mencionou que o Teatro Garcia de Resende teve lotação esgotada, significando indiretamente, que os camarotes de primeira ordem e frisas tinham frequentadores. Dos quarenta e um concertos ou eventos públicos “ativos exo-domiciliários” com números musicais que aconteceram em Évora, segundo a imprensa, a fração dominante esteve presente em vinte e quatro. Tendo em conta a finalidade dos saraus, primeiro abordam-se os quatorze eventos em que o lucro reverteu para instituições de caridade; e no fim, analisa-se os restantes dez onde o lucro foi distribuído pelos intervenientes, ou seja, sem carácter caritativo.

maio, 2). No mesmo ano tomou a regência da Tuna Académica de Évora (*F.S.* 1901, 23 novembro, 2), cargo que manteve até 1904 (*A Alvorada* 1904, 27 janeiro, 3).

⁴⁷² Professor do Liceu de Évora (*F.S.* 1905, 18 novembro, 3), poeta (*P.É.* 1891, 4 junho, 3), proprietário e redator de *O Eborense* (1900, 22 junho, 1), dramaturgo (*M.É.* 1902, 25 março, 1), compositor (*N.É.* 1902, 29 agosto, 1), tradutor (*Idem* 1902, 27 setembro, 1), violoncelista do sexteto do Grupo Dramático-Musical de Amadores Eborenses (*O Eborense* 1900, 1900, 2 setembro, 3) e do sexteto Rio de Carvalho (*N.É.* 1909, 10 março, 2).

⁴⁷³ De origem local e interpretada pela filha do libretista – que não era aluna do estabelecimento – com acompanhamento coral ensaiado por Rio de Carvalho e José Aleixo Pais (*N.É.* 1906, 21 março, 1). Sobre o guitarrista José Pais, não foi possível aferir mais informações.

3.1.3.1. Os saraus-benefício a instituições de caridade

Os principais pontos de reunião da fração dominante em atividades musicais públicas eram o Teatro Garcia de Resende e em menor número os palácios de D. Manuel e o dos Duques de Cadaval.⁴⁷⁴ Nos palácios foram organizados três eventos – dois no primeiro (*D.A.* 1890, 30 novembro, 1; *G.P.* 1894, 1 abril, 3) e um no segundo (*D.A.* 1895, 7 março, 3) –, em benefício da Associação Filantrópica Academia Eborense.⁴⁷⁵ Se até 1895 a considerada “elite”, que em grande medida era associada do Círculo Eborense, participava e era mencionada de entre a assistência, após esta data nota-se o seu afastamento, deixando de participar e de ser mencionada como público. Com este desligamento, deu-se a aproximação de indivíduos que se inseriam na classe média ou na fração dominada, incluindo alguns membros das associações interclassistas.⁴⁷⁶ No seguimento, constata-se que o presidente da comissão organizadora dos primeiros três saraus foi um professor do Liceu, José Pereira Deville (*D.A.* 1890, 30 novembro, 1; *G.P.* 1894, 25 março, 3; *D.É.* 1895, 9 março, 3),⁴⁷⁷ na vez dos membros diretivos da Academia Eborense (*D.É.* 1895, 9 março, 3).⁴⁷⁸ Em 1899, o sarau foi organizado pela própria Academia (*M.É.* 1899, 19 março, 1), mas com a reativação da Tuna Académica os eventos passam a ser organizados por este agrupamento (*M.É.* 1902, 15 março, 1; 1903, 28 de março, 1; 1903, 1 dezembro, 1; *N.É.* 1907, 17 março, 2). Portanto, nesta secção analisam-se as peças executadas até 1895 nos eventos em benefício da Academia Eborense, ficando o remanescente para o subcapítulo seguinte.

⁴⁷⁴ O jardim público também era frequentado por esta fração, contudo, não é abordado na dissertação.

⁴⁷⁵ Esta associação foi fundada para “beneficiar os estudantes pobres” do Liceu de Évora “dando-lhes livros e dinheiro necessário para a sua subsistência” (*G.P.* 1894, 25 março, 3), e tinha um periódico afeto, *A Academia* (1893, 25 novembro, 1). Apesar do primeiro sarau noticiado ter-se realizado em 1890 (*D.A.* 1890, 30 novembro, 1) e de possuir imprensa própria desde 1893, só no ano seguinte é que a associação teve estatutos aprovados (*D.A.* 1894, 3 março, 1). Desta associação, em 1896 surgiu a Tuna Académica de Évora, dando o seu primeiro concerto no dia 1 de dezembro (*M.É.* 1896, 1 dezembro, 1). No entanto, segundo Bernardo (2001, 77) remetendo para Pinheiro (1991, 33) afirma que “[e]ste agrupamento [...] aparece como o grande acontecimento do 1.º de Dezembro de 1900.” Efetivamente, neste ano a tuna é reativada (*M.É.* 1900 1 dezembro, 1), todavia o seu primeiro evento data de 1896. Em 1899, os espetáculos em benefício da Academia passam a ser realizados no Teatro Garcia de Resende. De ressaltar que os espetáculos-benefício não se cingiam à atividade musical, englobando peças teatrais ou músico-teatrais – raras vezes –, monólogos ou poemas. No entanto, e tendo em conta o objetivo da dissertação, só serão mencionadas as peças musicais e músico-teatrais. Só no jardim público é que os benefícios eram inteiramente musicais, neste caso, instrumentais.

⁴⁷⁶ Inclusive o sarau de 1903 contou com a participação do Grupo Infantil da Sociedade Harmonia Eborense (*M.É.* 1903, 28 de março, 1).

⁴⁷⁷ Membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 211).

⁴⁷⁸ Estansláu de Almeida – presidente –, Joaquim Tapum – vice-presidente – e Artur Nogueira – secretário (*D.É.* 1894, 9 novembro, 2). No ano seguinte manteve-se o presidente, não sendo referidos os restantes cargos (*D.É.* 1895, 9 março, 3).

Houve outros espetáculos-benefício a instituições locais: um para o Asilo da Infância Desvalida (*A Academia* 1898, 14 abril, 2) e dois para a Creche e Lactário Eborense (*G.R.* 1909, 7 fevereiro, 1; *N.É.* 1910, 12 março, 2). A primeira foi apoiada e fundada exclusivamente pela fração dominante e a segunda por ambas as frações da classe dominante.⁴⁷⁹

Para a análise do repertório interpretado maioritariamente por eborenses, preferiu-se dividir em dois grupos cronológicos, o primeiro – 1890-1895 – corresponde aos três saraus beneficentes da Associação Filantrópica Academia Eborense e a outro do Asilo de Infância Desvalida, e o segundo – 1909-1910 – engloba os dois eventos em benefício da Creche e Lactário.⁴⁸⁰ As distinções principais centram-se no aumento exponencial das “inspirações literárias” – de 9/37 para 14/32 –, e as diminuições dos géneros de dança – 9/37 para 5/32 – e das inspirações ou excertos músico-teatrais – 9/37 para 5/32.⁴⁸¹ Neste último grupo de peças, as principais alterações situam-se na diminuição da inspiração músico-teatral – 6/37 para 1/32 – e o aumento dos excertos – 3/37 para 5/32.⁴⁸² Passando para a nacionalidade, as peças francesas foram as mais interpretadas – 9/37 e 5/32 – e houve um decréscimo das obras portuguesas – 9/37 para 2/32 –, principalmente de autores ativos na localidade. As italianas mantiveram-se no segundo lugar – 7/37 e 4/32 –, mas metade das obras do segundo grupo foram compostas por Fernando Athos, um pianista italiano que se fixou em Évora ([Anexo 29](#)). Assim, tal como nos eventos semiprivados anteriormente analisados, constata-se uma clara preferência pela “música da moda”, onde o elemento amador prevaleceu.⁴⁸³

Sob os mesmos moldes de sarau-benefício, houve ainda três espetáculos literário-musicais pelas alunas do Asilo-Escola António Feliciano de Castilho de Pedrouços –

⁴⁷⁹ O Asilo de Infância Desvalida foi fundado em 1858 por José Maria de Sousa Matos e Maria Inácia Braamcamp Freire de Matos (Jardim Infantil 2008), ou seja, membros da fração dominante. A comissão organizadora dos saraus para a Creche e Lactário foi composta por Adelaide Calça e Pina da Gama Freixo; Angélica Celeste de Sousa Gomes Formosinho; Olimpia da Saúde Ruivo Rodrigues e Salvadora da Luz Mosca e Rosa (*O Reclamo* 1910, 17 abril, 1). Esta instituição, inaugurada em 1917, “acolhia crianças carenciadas em regime de internato, apoiava famílias carenciadas e doava ainda leite e derivados a recém-nascidos e doentes” (Grosso 2015, 36).

⁴⁸⁰ Foram agrupados em dois grupos, pois, para além de haver semelhanças entre o repertório, constata-se uma grande correspondência de intérpretes entre os eventos do mesmo grupo.

⁴⁸¹ As inspirações tradicionais viram o seu número aumentado em duas peças com temas de nacionalidades europeias, não portuguesas.

⁴⁸² Interpretação de excertos de peças músico-teatrais com modificação da instrumentação, que difere das peças com inspiração músico-teatral, como os arranjos ou fantasias.

⁴⁸³ Houve participação de músicos profissionais como de José Heliodoro de Vargas Júnior (*D.A.* 1890, 30 novembro, 1), Ernesto Rio de Carvalho (*N.É.* 1910, 5 abril, 3), Francisco Benetó (*N.É.* 1909, 22 janeiro, 1), Fernando Athos (*Ibid.*) e Damiana Pereira (*Ibid.*).

Lisboa – (*D.É.* 1895, 12 janeiro, 2)⁴⁸⁴ e outros cinco por três tunas – Comercial de Lisboa, Académica de Lisboa e Académica de Coimbra. No primeiro, para além das educandas participaram Júlio Caggiani, um grupo de instrumentistas do Teatro de São Carlos e ainda a Orquestra Eborense sob a direção de Sousa Morais (*Ibid.*).⁴⁸⁵ Apesar de ter existido público nos camarotes e plateia, segundo *A Academia* (1895, 25 de janeiro, 1) a assistência foi reduzida, o que contrastou com os eventos caritativos a instituições locais.⁴⁸⁶ Ao analisar o repertório constata-se que este ia de encontro ao gosto da fração dominante, principalmente com excertos ou inspirações músico-teatrais – 5/18 – ,inspirações literárias – 4/18 – e “formas fixas” – 2/18 ([Anexo 30](#)).⁴⁸⁷ Esta escassa assistência poderá estar relacionada com o facto de terem sido eventos para auxiliar uma instituição de outra localidade. No seguimento refira-se que em 1898 alguns eborenses intencionavam organizar um sarau em benefício de outra instituição externa, contudo esta atitude foi criticada negativamente pela imprensa local.⁴⁸⁸

Passando para as interpretações por tunas de outras localidades, a fração dominante foi salientada como público, em cinco. O primeiro foi interpretado pela Tuna Académica de Lisboa, composta por cinquenta músicos e dirigida por Ilídio Amado, que possuía o curso de pianista no Conservatório de Lisboa e era compositor (*M.É.* 1896, 1 março, 1). Os dois espetáculos, cujos programas não foram divulgados, aconteceram dois meses antes da participação deste agrupamento num sarau no Teatro de São Carlos (Benevides 1902, 111). Esta tuna regressou no ano seguinte, sob a direção de Alfredo Monteiro – estudante de medicina – dando um espetáculo (*A Academia* 1897, 12 de fevereiro 1-2). Além da tuna, participou a atriz e cantora italiana Ernesta Cerri com uma *Romanza* (*Ibid.*).⁴⁸⁹ Aqui interpretaram um repertório “eclectico” (Weber 2015, 224),

⁴⁸⁴ Instituição fundada em 1888 pela Associação Promotora do Ensino dos Cegos (s.d.).

⁴⁸⁵ Caggiani foi referido como violinista da orquestra do Teatro de São Carlos (*D.É.* 1895, 12 janeiro, 2). Não foram enumerados os nomes dos restantes músicos que pertenciam à orquestra do mesmo teatro.

⁴⁸⁶ Evento organizado por Augusto Didier, membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 188).

⁴⁸⁷ Houve ainda três fantasia e uma cavatina onde não foi referido o título nem a inspiração da peça, no entanto é possível que tenham originado de obras músico-teatrais. Foram também interpretadas duas obras de inspiração tradicional e uma dança.

⁴⁸⁸ Em 1898 intencionou-se fazer um sarau em benefício do Instituto dos Filhos dos Oficiais do Exército, ao que o jornalista do *Diário do Alentejo* (1898, 19 abril, 1) protestou afirmando que: “Não sabe bem, [...] irmos dar o nosso óbolo para os necessitados de fora, quando os temos, [...] dentro dos muros da cidade. [...] Primeiro os de casa e depois os de fora.” No número seguinte, o mesmo periódico informou que muitas pessoas “estão dispostas a não contribuir para a récita em benefício de um instituto [...] de fora, desde que os há necessitados de socorros em Évora” (*Idem*, 20 abril, 1). Este regionalismo fez com que o evento não se realizasse e poderá estar relacionado com a escassa assistência aos de 1895.

⁴⁸⁹ Cerri estreou-se no Teatro da Trindade em 1885 com a opereta *Os dragões de El-Rei* (Bastos 1898, 82), sendo considerada, por Sousa Bastos (1898, 31), uma artista de mérito. Em 1896 participou na opereta *Sejamos castos* no Teatro de São Carlos durante um sarau em benefício da Caixa de Socorros a Estudantes Pobres, organizado pela Tuna Académica de Lisboa (Benevides 1902, 111).

semelhante aos concertos no jardim público, mas centrado em peças legitimadas, como os excertos ou arranjos operáticos e o concerto para violino de Bériot ([Anexo 31](#)).⁴⁹⁰ Relativamente aos fados, importa salientar que foram aqui interpretados com instrumentos – sem canto –, sendo esta a forma, segundo Demócrito, mais legitimada pela fração dominante (*N.É.* 1901, 24 janeiro, 1). Por outro lado, a forma para instrumento e canto com temáticas satíricas ou maliciosas era desconsiderada e para o *Notícias de Évora* (1905, 16 maio, 2) quando interpretados no Garcia de Resende faziam-no descer ao estatuto das “barracas de feira”.

No final de 1904, a Tuna Académica de Coimbra sob a regência de Teófilo Russel deu um sarau dramático-musical no Garcia de Resende (*S.É.* 1904, 25 dezembro, 2).⁴⁹¹ Por fim, em 1907 novo sarau dramático-musical desta vez pela Tuna Comercial de Lisboa com 80 instrumentistas e 20 atores amadores (*O Reclamo* 1907, 10 novembro, 5). Antes da sua chegada foi mencionado que o agrupamento era considerado o melhor do país (*S.É.* 1907, 10 novembro, 1), e na crítica do *Notícias de Évora* (1907, 4 dezembro, 1) foram destacadas duas peças, *Les Huguenots* de Meyerbeer e a *Rapsódia Portuguesa* de Ciríaco Cardoso.⁴⁹² Em todos os eventos supramencionados das tunas houve, a partir da imprensa, lotações esgotadas e foram salientados os ocupantes dos camarotes de primeira ordem e das frisas.

Por contrapartida, foi apenas encontrado um sarau-benefício organizado por uma tuna externa, a Tuna Académica da Escola Politécnica de Lisboa – 1902 –, onde a fração dominante não foi mencionada, nem houve lotação esgotada. O agrupamento era composto por 42 instrumentistas e dirigido por Alfredo Mântua (*M.É.* 1902, 21 de dezembro, 1).⁴⁹³ Na sua chegada à cidade, ao contrário das tunas acima referidas que foram recebidas pela fração dominada, foi esperada pelas classes dominadas e fração dominada. Durante a sua estadia, o grupo de bandolinistas da Sociedade Joaquim António de Aguiar foi cumprimentar a tuna e acompanhou-a na retirada para Lisboa, sendo seguida por “muito povo” (*N.É.* 1902, 23 dezembro, 2).⁴⁹⁴ Esta aproximação

⁴⁹⁰ Os arranjos operáticos foram: *Cavalleria Rusticana* de Mascagni para tuna e *Faust* de Gounod para violino solo. Só o concerto de Bériot é que foi mencionada a autoria.

⁴⁹¹ No início do mesmo ano, Russel deu um concerto ao piano no mesmo local. O programa a ser interpretado pela tuna não foi divulgado e na crítica apenas foram mencionadas as obras teatrais (*S.É.* 1904, 25 dezembro, 2).

⁴⁹² O programa do sarau não foi divulgado. Relativamente à obra *Les Huguenots*, não foi referido se era uma composição inspirada na ópera ou um excerto.

⁴⁹³ Foi diretor musical no Teatro da Rua dos Condes, professor de bandolim e regente da Grande Tuna Feminina. A Tuna da Escola Politécnica foi fundada em 1901 (Silva 2018, 9).

⁴⁹⁴ As obras interpretadas pela tuna inserem-se no “gosto eclético” dos concertos no jardim público com danças, arranjo músico-teatral, peças marciais e uma “inspiração literária”.

principalmente às classes dominadas poderá estar relacionada com o afastamento, no final do século XIX, da fração dominante à Academia Eborense – pertencente ao Liceu de Évora –, tendo em conta que “muitos alunos da Escola Politécnica de Lisboa já foram alunos do Liceu de Évora (*Dist.É.* 1906, 18 novembro, 2).⁴⁹⁵

Tanto o sarau de 1904 pela Tuna Académica de Coimbra, como o de 1907 pela Tuna Comercial de Lisboa ocorreram do dia da comemoração da restauração da independência portuguesa e esta ocasião poderá ter incentivado a fração dominante a frequentar o teatro, pois a não ida poderia ser considerada, pelos pares, uma ação antipatriótica tal como salientou o redator de a *Semana de Évora* (1906, 2 dezembro, 1).⁴⁹⁶ Por fim, desta breve abordagem ao repertório das tunas de outras localidades é notória a ausência de divulgação dos programas e, principalmente, de críticas às interpretações que poderá refletir um certo menosprezo dos jornalistas e dos colaboradores externos, como os folhetistas. Consequentemente, poderá espelhar a atitude da fração dominante, ou seja, o mais importante era o aspeto social, a sua representatividade, mostrar-se nos eventos organizados por associações ligadas aos melhores estabelecimentos de ensino do país.

3.1.3.2. Os concertos sem fins caritativos

Os restantes eventos contaram com a participação predominante de músicos externos à cidade e sem o teor caritativo que caracterizou os espetáculos anteriormente analisados. Em quatro das sete digressões musicais frequentadas pela fração dominante, as personagens principais foram pianistas – Viana da Mota, Óscar da Silva, Rei Colaço e Teófilo Russel. As restantes foram realizadas pelo trio Lopes Monteiro – Maria, Isabel e Hermínia –, pela Sociedade de Música de Câmara – Francisco Benetó, Cecil Mackée, José Nunes Batista, Luís Menezes, António Lamas e Miguel Ângelo Lambertini – e por Francisco Benetó e José Bonet.

Viana da Mota, acompanhado de uma orquestra composta por instrumentistas da Academia de Amadores de Música de Lisboa e do Teatro São Carlos,⁴⁹⁷ foi a primeira celebridade a atuar no Teatro Garcia de Resende. Após esta digressão a Évora, o pianista

⁴⁹⁵ Este afastamento da classe dominante, principalmente da fração dominante à Academia Eborense poderá estar relacionado com a fundação do Instituto Politécnico de Ensino Livre, estabelecimento particular que rivalizava com o ensino público do Liceu.

⁴⁹⁶ Dois anos antes, no mesmo periódico foi salientado que, de modo geral, “o público de Évora” só frequentava o Garcia de Resende “no inverno, por ocasião do 1.º de dezembro e, nada mais, esta é, que é a verdade” (*S.É.* 1903, 23 agosto, 2).

⁴⁹⁷ Interpretaram também os cantores João Afonso e Paulo Portocarrero, sendo acompanhados pelo pianista Francisco Baía (*D.A.* 1893, 31 outubro, 1).

partiria para Paris (*M.É.* 1893, 15 outubro, 3) o que originou uma grande procura por bilhetes, sendo esperadas “gentes de Arraiolos, Estremoz, Reguengos, Montemor, e de Lisboa” (*M.É.* 1893, 26 outubro, 2). Nos dois concertos em Évora, os grupos mais interpretados foram as “inspirações literárias” – 13/36 –, seguidas das “formas fixas” e das inspições ou excertos músico-teatrais – 7/36 cada –, e depois as danças 5/36. Relativamente à nacionalidade, as peças francesas foram as mais interpretadas – 9/27 –, seguindo-se as portuguesas – 6/27 – e depois as italianas, austro-húngaras e russas – 3/27 cada.⁴⁹⁸

Dois anos depois, tal como os concertos anteriores, por intermédio da fração dominante, realizaram-se dois concertos por Hermínia Lopes Monteiro – violinista e pianista –, Maria Lopes Monteiro – violoncelista – e Isabel Lopes Monteiro – pianista – (*D.A.* 1895, 27 novembro, 2) “que fizeram a sua educação musical em Lisboa, com os melhores professores” (*Idem*, 19 novembro, 2).⁴⁹⁹ As instrumentistas vinham aclamadas pelos jornalistas da capital e de Faro, sendo os elogios salientados pela imprensa eborense (*Ibid.*). Ao contrário dos concertos de Viana da Mota onde foram exclusivamente interpretadas obras contemporâneas, nestes foram conjugadas obras clássicas, contemporâneas e, ainda, uma barroca. Como no concerto de 1893, as peças de “inspiração literária” foram as mais interpretadas – 8/20 –, sendo seguidas “formas fixas” – 6/20. Todavia houve uma redução dos géneros de dança – 2/20 – e a inexistência de inspições ou excertos músico-teatrais.⁵⁰⁰ Verifica-se ainda a execução de três peças dos “grandes mestres do passado”, duas de Haydn e uma de Stradella. Em termos de origem, as nacionalidades mais destacadas foram as francesa – 8/20 –, alemã – 6/20 – e austro-húngara – 3/20.

Em 1896 realizaram-se dois concertos por Óscar da Silva, pianista “laureado” (*M.É.* 1896, 12 abril, 3) e “muito conhecido nos grandes centros da Alemanha e França” (*A Academia* 1896, 30 abril, 2). Participaram ainda o cantor Francisco de Sousa Coutinho e os guitarristas Carmo Dias e Eduardo Silva (*M.É.* 1896, 12 abril, 3). Tal como nos concertos de 1893, foram interpretadas obras contemporâneas francesas – 5/18 – e alemãs

⁴⁹⁸ Na nacionalidade, o total das obras é 27 pois foi este o número de peças com autoria mencionada pela imprensa.

⁴⁹⁹ No entanto, a figura mais destacada foi Hermínia Lopes Monteiro por ser aluna premiada pelo Conservatório de Lisboa (*D.É.* 1895, 28 novembro, 3). Os organizadores dos concertos foram Simão da Fonseca Lemos Monteiro, António Coelho de Villas-Boas e Conde da Serra da Tourega (*D.A.* 1895, 28 novembro, 2). Os primeiros dois eram proprietários e membros do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 182).

⁵⁰⁰ Segundo Vieira (1899, 135) a cavatina era parte integrante de óperas e verificando os anexos de Albuquerque (2014) obtém-se a mesma conclusão. Por isso, é possível que a Cavatina de Wieniawski siga a mesma tendência, porém esta ligação músico-teatral não foi mencionada.

– 5/18 –, no entanto divulgou três obras da sua autoria guardando-as para o final do último concerto.⁵⁰¹ Ao contrário dos espetáculos anteriores, aqui os géneros de dança foram os mais interpretados – 7/19 –, as “inspirações literárias” as segundas – 6/19 – e as inspirações ou excertos músico-teatrais os terceiros – 3/19. De salientar as transcrições para guitarras das obras *Malagueña* de Sarasate e *Serenade* de Schubert, a primeira originalmente para violino e piano e a segunda para voz e piano. Com estas transcrições verifica-se um exemplo do que foi afirmado por Silva (2016), ou seja, que não era a instrumentação que conferia legitimidade à obra, podendo-se incluí-las no repertório da “música de arte”.

No século seguinte registaram-se quatro séries de concertos por músicos renomados, a primeira por Alexandre Rei Colaço, o “primeiro pianista português” (*N.É.* 1902, 5 abril, 1), que se propôs ir a Évora para realizar um “concerto de música clássica” (*Idem*, 16 março, 1). No único concerto que deu, participaram Eduardo Burnay – pianista –, Joaquim Luís Cardoso – cantor – e Eduardo Maia Cardoso – violoncelista (*Idem*, 5 abril, 1). Apesar de ter sido divulgado como concerto de música clássica, não existiu nenhuma composição do classicismo e a única não contemporânea foi o *Largo* de Handel. As “inspirações literárias” voltaram a estar em evidência – 8/19 –, sendo seguidas pelas danças e as “formas fixas” – 3/19 cada –, e pelas peças músico-teatrais e tradicionais – 2/19 cada, incluindo uma obra do pianista. Houve um aumento das “formas fixas” e das inspirações tradicionais, e uma diminuição das danças e dos excertos ou inspirações músico-teatrais, comparativamente aos concertos de Óscar da Silva. Tal como nos eventos anteriores, as obras francesas foram as mais interpretadas – 10/19 –, seguidas pelas alemãs – 3/19.

Em 1904 o pianista borbense Teófilo Russel realizou um concerto no Teatro Garcia de Resende, vindo acompanhado do violinista Júlio Cardona (*S.É.* 1904, 28 fevereiro, 2).⁵⁰² Este pianista estudou no Conservatório de Lisboa (*Ibid.*), com 23 anos esteve ou tencionou ir a Paris (*Registo de passaporte* 1898) e no mês seguinte ao concerto de Évora, dirigiu um espetáculo dos quintanistas da Universidade de Coimbra no Teatro de São Carlos (*A Resistência* 1904, 27 março, 2-3).⁵⁰³ No dia do concerto em Évora, foi destacado que “as peças escolhidas, importantíssimas na clássica literatura do piano, são

⁵⁰¹ Na nacionalidade, o total das obras é 18 pois foi este o número de peças com autoria mencionada pela imprensa.

⁵⁰² Russel era natural de Borba e “descendente de uma das mais respeitáveis famílias daquela vila” (*S.É.* 1904, 28 fevereiro, 2) pertencente ao distrito de Évora.

⁵⁰³ Sarau-benefício à Assistência Nacional aos Tuberculosos (*A Resistência* 1904, 27 março, 2-3).

todas de Wagner” (S.É. 1904, 28 fevereiro, 2). No entanto, o programa não foi divulgado e as críticas apenas mencionaram uma obra de Beethoven e outra de Mendelssohn, duas de Chopin, e outras duas do próprio. O concerto terminou com as suas obras e a última peça foi “variações sobre o hino da carta, [...] que pertence ao género acrobático musical (N.É. 1904, 1 março, 1), possivelmente virtuosística. No repertório destaca-se a ausência de inspirações ou excertos músico-teatrais e a primazia das “inspirações literárias” – 5/6.⁵⁰⁴ Russel centrou-se no repertório franco-germânico – 4/6 –, mas aproveitou para divulgar os seus dotes de compositor – 2/6 –, como era comum na época.

Três anos depois, o violinista Francisco Benetó⁵⁰⁵ e o pianista José Bonet, “dois artistas [...] de primeira grandeza no mundo musical” (N.É. 1907, 5 janeiro, 2), realizaram um concerto no principal teatro da cidade, com a colaboração da cantora lírica Hermínia Alagarim (*Idem*, 15 janeiro, 2).⁵⁰⁶ Neste concerto surgiu novamente Beethoven, sendo as restantes obras de compositores contemporâneos ou ativos entre a primeira e segunda metade do século XIX. Tal como no concerto de Russel, os instrumentistas não interpretaram nenhuma peça músico-teatral – contudo Alagarim cantou uma ária da ópera *Un ballo in maschera* –, e houve uma ligeira preferência por composições de origem francesa – 3/9 – e do Reino da Suécia e Noruega – 2/9. A dança voltou aos géneros mais interpretados – 3/9 – e houve uma regressão nas “inspirações literárias” comparando com o concerto anteriormente analisado – 2/9. No entanto, verifica-se um aumento das “formas fixas” com a execução de duas peças, a *Sonata op.45* de Grieg e um *Concerto* de Beethoven.

No ano seguinte Francisco Benetó retornou a Évora para organizar um concerto desta vez acompanhado pelos “distintos sócios da Sociedade de Música de Câmara” (S.É. 1908, 15 março, 1).⁵⁰⁷ Verifica-se grande expectativa através do *Notícias de Évora* e da *Semana de Évora*, levando o primeiro a afirmar que

⁵⁰⁴ Interpretou um género de dança.

⁵⁰⁵ No ano anterior tinha interpretado no Círculo Eborense e no mesmo mês e seguinte voltou à associação, organizando um sexteto.

⁵⁰⁶ Encontrava-se em Évora para a representação do drama lírico *O fantasma de Almourol* (N.É. 1907, 22 janeiro, 2). O programa inicial não incluía Hermínia, mas como Bonet não chegou a tempo do concerto, este foi adiado: “Bendito contratempo que nos proporciona a ocasião de mais uma vez ouvirmos uma cantora de reconhecido valor, como é a sr.^a D.^a Hermínia Alagarim” (S.É. 1906, 13 janeiro, 1).

⁵⁰⁷ No concerto para além dos associados Miguel Ângelo Lambertini – piano –, Luís da Cunha Menezes – violoncelo –, António Lamas – violeta e viola de amor – e Cecil Mackee – violino –, participou o cantor amador José Nunes Garcia (N.É. 1908, 31 março, 2). Benetó era diretor da Sociedade de Música de Câmara (S.É. 1908, 28 março, 2).

“[b]em próxima temos já a memorável noite em que a todos os amadores de boa música será marcado *rendez-vous* no nosso majestoso teatro. O grandioso concerto que a Sociedade de Música de Câmara de Lisboa – grupo de verdadeiros beneméritos da arte de Mozart” (N.É. 1908, 27 março, 2).

O segundo jornal mencionou que “programa será constituído por escolhidos números dos melhores autores [...]. É de esperar que a concorrência a este magnífico concerto seja enorme, visto não ser fácil em Évora tornar a ouvir-se tão seleta música” (S.É. 1908, 28 março, 2). Foram divulgadas breves biografias de cada músico, incluindo os seus professores e no caso de António Lamas, como iria interpretar um instrumento não usual, foi mencionada uma breve história da viola de amor e o seu *luthier*. Neste concerto, não houve um destaque das obras de origem francesa – 4/17 –, tendo sido interpretadas o mesmo número de peças austro-húngaras – 4/17. Logo depois encontram-se as de origem portuguesa – 3/17 –; italiana – 2/17 –, uma de compositor barroco – Pergolesi – e outra para canto de compositor contemporâneo; alemã – 2/17; uma russa e outra espanhola. Tal como nos concertos anteriores, não foi interpretado nenhum excerto ou obra de inspiração músico-teatral e houve uma diminuição das danças – 3/17. O grupo das “inspirações literárias” voltou a ser o mais interpretado – 8/17 –, seguindo os outros géneros das “formas livres” – 5/17 – e houve uma diminuição das “formas fixas” – 2/17.

Em modo de conclusão, nos concertos acima analisados constatou-se que com o avançar para o final da primeira década do século XX houve um afastamento das inspirações e dos excertos músico-teatrais. Os géneros de dança, apesar de não haver uma tendência uniforme, parecem ter diminuído, deixando de ocupar os primeiros lugares. As inspirações tradicionais mantiveram-se no grupo menos interpretado, mas o grande destaque vai para o aumento das “inspirações literárias” que se tornaram, em alguns casos, o género hegemónico dos concertos, quer por amadores ou profissionais. Relativamente às nacionalidades, o repertório francês deixou de ser tão destacado nos programas, aproximando-se do austro-húngaro e do alemão. As obras portuguesas eram, fundamentalmente, executadas pelos próprios intérpretes-compositores, sendo utilizadas, na maioria dos casos, para finalizar o concerto ([Anexo 32](#)).

Tal como nas secções anteriores deste subcapítulo, não houve um concerto exclusivamente constituído por obras dos “grandes mestres do passado” e baseando em Weber (1985) verifica-se que 10% das obras pertenciam a compositores defendidos pelos “idealistas musicais”. Estas obras estiveram presentes em todos os concertos analisados

nesta secção, mas a maioria das peças insere-se na categoria da “música da moda” – 90%.⁵⁰⁸ Vale apenas salientar que em 1898 iniciou-se as séries de “concertos históricos” no Conservatório de Lisboa (Artiaga 2007, 247), onde a “notion of ‘historic’ was understood in a positivistic way, implying the evolving sequence of the repertory from the past to the present” (*Ibid.*, 249).⁵⁰⁹ Em Évora, a obra de Stradella⁵¹⁰ foi interpretada em 1895 – ainda antes dos “concertos históricos” de Lisboa – num espetáculo pelas irmãs Lopes Monteiro. A composição de Handel foi interpretada por Eduardo Cardoso na digressão de Alexandre Rei Colaço – que participou nos “concertos históricos” de Lisboa (Artiaga 2007, 247). A peça de Pergolesi foi interpretada por Luís da Cunha Menezes no concerto da Sociedade de Música de Câmara. Nestes três, apesar de não se terem apelidado de “concertos históricos”, em cada evento foram conjugados compositores de vários períodos da história da música, mas destacando-se os contemporâneos.

Nesta secção verifica-se que a fração dominante frequentava ou participava exclusivamente em eventos onde era conferida uma prevalência ao repertório de “música de arte”, apreciando tanto a “música da moda” como a de compositores do “passado”. Para além do repertório, ficou patente que o “capital musical” dos intérpretes de outras localidades, a carreira como concertista e a sua aclamação na imprensa nacional eram também fundamentais para a quantidade de bilhetes vendidos nos eventos não caritativos. Atendendo aos intérpretes mencionados nesta secção – 3.1.3.2. –, constata-se que em todos os concertos houve pelo menos um que concluiu o curso oficial num dos conservatórios da Europa e eram legitimados pela crítica nacional.⁵¹¹ Verifica-se ainda que a maioria detinha uma carreira concertística consolidada com interpretações no estrangeiro⁵¹² e Hermínia Lopes Monteiro era aluna premiada pelo Conservatório de Lisboa (*D.É.* 1895, 28 novembro, 3). Por contrapartida houve dois concertos com repertório de “música de arte” sem fins caritativos que foram pouco frequentados pela fração dominante, onde o intérprete principal foi Júlio Cardona sendo acompanhado pelo seu pai e duas irmãs (*A Academia* 1897, 11 novembro, 2). Contrariamente aos músicos

⁵⁰⁸ Os compositores defendidos pelos “idealistas” era Handel, Haydn, Mozart (Weber 1985, 29; 34) e mais tarde Beethoven, Weber, Mendelssohn e Schumann (*Ibid.*, 37). Foram interpretadas duas obras destes nos concertos de Viana da Mota, Alexandre Rei Colaço, Teófilo Russel, irmãs Lopes Monteiro e pela Sociedade de Música de Câmara. Nos concertos de Óscar da Silva e de Benetó foram executadas uma obra em cada.

⁵⁰⁹ Estes concertos mantiveram-se pela década seguinte (Artiaga 2007, 255).

⁵¹⁰ Compositor napolitano do século XVII (Allam 1954-1955, 29).

⁵¹¹ Viana da Mota, irmãs Lopes Monteiro, Óscar da Silva, Alexandre Rei Colaço, Teófilo Russel, Francisco Benetó, José Bonet e os músicos da Sociedade de Música de Câmara.

⁵¹² Viana da Mota, Óscar da Silva, Alexandre Rei Colaço, Teófilo Russel, Francisco Benetó, José Bonet e os músicos da Sociedade de Música de Câmara.

acima referidos onde como forma de publicidade era mencionado o local de formação, antes das interpretações de Cardona apenas foi referido que era violinista na orquestra do Teatro de São Carlos e que partiria em breve para a Alemanha (*A Academia* 1897, 11 novembro, 2), ou seja, sem qualquer referência à sua formação. Assim a pouca recetividade da fração dominante aos seus concertos poderá estar relacionada com a ausência de um “capital musical” conferido pelo Conservatório de Lisboa, ou no caso de Cardona ter frequentado, do desconhecimento desse capital.⁵¹³ Já nos eventos caritativos, para além do repertório e do “capital musical” do intérprete, era também considerada a localização da instituição beneficente, ou seja, estava patente um regionalismo que impedia a fração dominante de auxiliar os saraus em benefício de estabelecimentos de outras localidades.

3.1.4. A fração dominante e os espetáculos músico-teatrais públicos no Teatro Garcia de Resende

Neste subcapítulo inserem-se os espetáculos músico-teatrais do Teatro Garcia de Resende nos quais foi salientada, pela imprensa, a frequência de espectadores nos camarotes de 1.^a ordem e nas frisas, quando enumerados os membros da fração dominante, quando foram mencionados termos que remetiam para este grupo e ainda, quando foi salientada a lotação esgotada do edifício. Em primeiro lugar abordam-se os eventos onde este grupo foi diretamente mencionado, três óperas por companhias externas e uma opereta por crianças da localidade. Na segunda parte tratam-se os espetáculos que segundo a imprensa obtiveram lotações esgotadas, o que indiretamente significa que havia público nos camarotes e frisas. Nesta secção encontram-se dramas líricos,⁵¹⁴

⁵¹³ Batista e Pinto (2019) na biografia à família Cardona, mas especialmente a José Augusto Ferreira da Silva, pai de Júlio Cardona, descrevem as primeiras décadas de vida de Júlio Cardona, referindo que recebeu aulas do seu pai, que era professor de música – sem curso do conservatório (*Ibid.* 63). Até 1897 tinha atuado na região centro e norte de Portugal e só nesta data foi para Lisboa onde ingressou na orquestra do Teatro de São Carlos (*Ibid.* 65). No entanto, estes dados não significam necessariamente que não possuísse o curso neste estabelecimento de ensino, pois na época era usual os alunos receberem aulas particulares nas suas localidades e só nas datas dos exames do conservatório é que se dirigiam a Lisboa. As suas irmãs, em 1897 não possuíam o curso. Segundo Marques (1986, 267) e Homem (1947, 175) Cardona era diplomado por este estabelecimento, todavia independentemente de ser ou não, a imprensa eborense não sabia e por consequência, também os eborenses. Nos concertos, foram interpretadas obras de “música de arte”, onde, ao contrário dos concertos atrás analisados, as inspirações tradicionais e literárias – 8/24 cada – foram as categorias mais interpretadas, principalmente as peças inspiradas em fados.

⁵¹⁴ “Na época presente, em que a música teatral tem passado por uma grande evolução o título de *ópera* tem deixado de ser empregado pelos compositores, que geralmente o substituem pela designação de *drama lírico*” (Vieira 1899, 391).

operetas e zarzuelas interpretadas tanto por companhias externas como por grupos amadores locais.

3.1.4.1. “[F]oram delirantemente aplaudidos pelo [...] seletto auditório”:⁵¹⁵ os eventos com menções diretas à fração dominante

A fração composta pelas “principais famílias” da cidade foi salientada na imprensa em três espetáculos de ópera e numa opereta inserida no sarau dramático-musical organizado pela classe dominante – frações dominante e dominada. Os primeiros dois eventos operáticos com *Os pescadores de pérolas* (*D.É.* 1894, 2 dezembro, 3) e *A somnambula*,⁵¹⁶ foram realizados pela companhia dirigida por Alfredo Gazul.⁵¹⁷ Como forma de despertar o interesse do público, os periódicos eborenses citaram as críticas às representações da companhia no Teatro Avenida de Lisboa, salientaram a futura digressão a Itália (*D.A.* 1894, 25 de novembro, 3) e antes de cada espetáculo no Garcia de Resende foi publicada uma breve explicação da ópera que seria desempenhada nessa noite.⁵¹⁸ Após o último espetáculo, Luís da Costa (*D.É.* 1894, 8 dezembro, 3) salientou que estas eram duas óperas do repertório do Teatro de São Carlos, interpretadas por coristas e orquestra do mesmo e com um novo cenário vindo de Milão. Nesta crítica está patente o estatuto do São Carlos como local de excelência e de legitimação do circuito operático em Portugal, tanto que na biografia de Alfredo Gazul, que foi divulgada entre os primeiro e segundo espetáculos, foi ressaltada a ligação da sua família e do próprio ao teatro lisboeta (*D.A.* 1894, 2 dezembro, 2).

A terceira ópera foi *Martha*⁵¹⁹ pela companhia espanhola de Constanti e Aguadé.⁵²⁰ Esta ópera obteve lotação esgotada sendo destacados os camarotes, ao

⁵¹⁵ Citação presente em *Notícias de Évora* (1903, 4 fevereiro, 1).

⁵¹⁶ A primeira em 3 atos foi composta por Bizet e com libreto de Eugène Cormon e Michel Carré (*D.É.* 1894, 2 dezembro, 3). Originalmente intitula-se *Les pêcheurs de perles*, o que poderá indicar que a obra foi traduzida para português. A ópera *La Sonnambula* – título original –, de Bellini com libreto de Felice Romani (*D.A.* 1894, 1 dezembro, 2), divide-se em 3 atos e 4 quadros. Tal como a ópera anterior, é possível que tenha sido traduzida para português. No terceiro espetáculo foram interpretados os 2 primeiros atos de *Os pescadores* e dois últimos de *A somnambula* (*M.É.* 1894, 8 de dezembro, 2).

⁵¹⁷ A sua denominação completa era Companhia Portuguesa de Ópera Lírica dos Alunos do Instituto Musical de Lisboa. Ver Santos (2010) para um conhecimento mais aprofundado relativo ao Instituto. Os eventos foram organizados por Augusto Didier (*D.A.* 1894, 1 dezembro, 2), membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 188).

⁵¹⁸ Depois de Évora partiram para Coimbra, Porto e depois iriam para Itália (*D.A.* 1894, 2 dezembro, 2).

⁵¹⁹ Ópera em 4 atos com libreto Friedrich Wilhelm Riese e música de Friedrich von Flotow (Deutscher Nationalbibliothek s.d.). Antes do evento foi divulgada como ópera, porém na crítica à interpretação foi referido que esta era uma ópera-zarzuela, o que poderá indicar que foi traduzida para castelhano.

⁵²⁰ Denominada por Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Constanti e Matias Aguadé. No início do século XX das quatro digressões ao Garcia de Resende feitas por companhias espanholas, apenas uma não se denominava como zarzuela e ópera, inclusive, atendendo às companhias de Pablo López que

contrário das representações dos dias anteriores onde foram interpretadas zarzuelas dos géneros grande e *chico*. Comparando com a companhia de Gazul, nota-se um menor interesse pela imprensa, visto que o libreto não foi explicado e a obra foi publicitada por duas vezes, mas sem a mesma intensidade propagandística.⁵²¹

O exposto não significa que os espectadores que adquiriam os lugares mais dispendiosos frequentassem indiscriminadamente todas as óperas. Neste ponto, de salientar o escasso público nos camarotes e frisas durante a *Cavalleria rusticana* pela companhia de Pablo López.⁵²² Em 1893 López realizou espetáculos no Garcia de Resende⁵²³ e no início de 1905 foi iniciada uma assinatura para os espetáculos desta companhia, sendo anunciadas óperas de diversos autores como de Donizetti, Verdi, Leoncavallo, Mascagni, Puccini e de Flotow (*N.E.* 1905, 10 janeiro, 1).⁵²⁴ Após a abertura da assinatura, para cativar o interesse do público, a imprensa eborense publicou algumas citações divulgadas nos jornais de Badajoz, local onde a companhia se encontrava a representar as óperas dos compositores acima referidos, em conjugação com zarzuelas. A digressão a Évora não se efetivou⁵²⁵ e três meses depois a mesma companhia iniciou uma nova assinatura, mas, ao contrário do programa anterior, na série de espetáculos apenas foi representada uma ópera, *Cavalleria rusticana* (*S.É.* 1905, 14 maio, 1). A pouca afluência da fração dominante a este espetáculo poderá estar relacionada com três pontos: o custo, a assinatura anterior e a ausência de meios apropriados para a realização operática. Analisando os preços das representações por companhias espanholas, a da *Cavalleria* custou mais 500 réis para os camarotes de primeira – assinatura 3500 e avulso 4000 – do que a da *Martha* – assinatura 3000 e avulso 3500.⁵²⁶ No seguimento, durante as atuações de Pablo López foi mencionado que “a causa principal [da diminuta

aqui passou em 1893 e 1905, verifica-se que entre as duas datas incluiu na denominação da sua companhia o termo ópera, talvez numa tentativa de elevar o estatuto, visto que, segundo Braga (2013, 91), após os finais do século XIX houve um decréscimo de interesse por zarzuelas. De igual modo, para Albuquerque (2014, 116) “na última década do século XIX a Zarzuela desaparece das edições portuguesas, dando lugar à Revista”.

⁵²¹ Uma aquando o início da assinatura para os espetáculos (*N.É.* 1903, 29 janeiro, 1) e outra na véspera da atuação (*Idem*, 31 janeiro, 2).

⁵²² Denominada por Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Pablo López.

⁵²³ Em 1899 e 1901 foi noticiado a vinda desta companhia a Évora, contudo não se efetivou por razões não apuradas.

⁵²⁴ Donizetti – *La favorita* –, Verdi – *La traviata*, *Un ballo in maschera* e *Il trovatore* –, Leoncavallo – *Pagliaci* – Mascagni – *Cavalleria rusticana* –, Puccini – *La Bohème* – e de Flotow – *Martha* (*N.E.* 1905, 10 janeiro, 1).

⁵²⁵ De Badajoz parou em Elvas para uma série de espetáculos (*N.É.* 1905, 19 janeiro, 1) e depois nada mais foi referido.

⁵²⁶ Preço idêntico para as frisas. As óperas do Instituto Musical tiveram um custo mais elevado – assinatura 4500-4000 e avulso 5000-4500 –, contudo foram interpretadas com orquestra e coros do Teatro de São Carlos, enquanto que tanto *Martha* com *Cavalleria rusticana* foram acompanhadas pela orquestra local.

assistência] está, [...] na taxa excessiva dos preços dos lugares, que o público não quer nem deve, valha a verdade, pagar por igual aos teatros melhores de Lisboa” (S.É. 1905, 7 maio, 2). Importa ter em consideração que nesta época, em Lisboa, o Coliseu dos Recreios estava a representar “as melhores óperas” a “preços extremamente módicos” (*O Ocidente* 1903, 30 abril, 94) e que dias depois da *Cavalleria* no Garcia de Resende⁵²⁷ cantou-se a mesma ópera neste teatro lisboeta (*Tiro e Sport* 1905, 31 maio, 8).⁵²⁸ Comparando ainda as atuações das óperas *Martha* e *Cavalleria*, constata-se que a primeira foi economicamente mais acessível e não houve conjugações com géneros menos legitimados. Já a segunda para além de ter sido mais dispendiosa, como apenas tem um ato – a primeira é dividida em quatro –, o evento integrou ainda uma zarzuela do género *chico*, ou seja, conjugação de “música de arte” com “popular”. Quanto à assinatura anterior, no início de 1905 a companhia anunciou um programa repleto de óperas que não se realizou. Três meses depois chegou a Évora, mas o programa centrou-se em zarzuelas *chicas* e interpretando apenas uma ópera. A alteração do repertório poderá ter causado alguma antipatia entre os habitantes e poderá ainda ter sido encarada como uma desconsideração da companhia para com a cidade levando a *Semana de Évora* (1905, 14 maio, 1) a expor que “Évora não é a Aldeia de Paio Pires”, ou seja, que não era uma localidade “provinciana” com habitantes pouco cultos.⁵²⁹ De salientar que o primeiro programa com óperas foi desempenhado em Badajoz o que poderá ter aumentando o descontentamento e incentivado uma espécie de boicote aos espetáculos. Outro ponto salientado foi os limitados recursos dos cantores para desempenhar o repertório operático, algo que para a *Semana de Évora* (1905, 14 maio, 1) já era de esperar considerando que era “uma companhia de canto ligeiro, como é a zarzuela, muito distantes ficámos da satisfação que quiséramos sentir”.⁵³⁰ De igual modo, o *Notícias de Évora* (1905, 9 maio,

⁵²⁷ Cantou-se no dia 6 de maio em Évora (S.É. 1905, 14 maio, 1) e dia 13 em Lisboa (*Tiro e Sport* 1905, 31 maio, 8).

⁵²⁸ Dahlhaus (1985) inclui esta ópera numa aproximação ao realismo – movimento artístico defensor da objetividade (Artiaga 2007, 63) –, posto que “fulfilled ‘a valuable historiographical function’.” Todavia o mesmo salienta que esta obra, entre outras, não representa totalmente a “‘realist tendency’ in music” (Dahlhaus 1985 *cit in* Artiaga 2007, 62-63). Não se poderá descartar esta diferença como potencializadora da ausência de público, apesar de não ser referida em nenhum periódico local.

⁵²⁹ Esta é uma afirmação depreciativa, no entanto os habitantes da aldeia de Paio Pires eram comumente descritos como indivíduos pouco instruídos na imprensa eborense.

⁵³⁰ Em *Semana de Évora* (1905, 14 maio, 1) esta interpretação foi comparada com a representação da mesma ópera no Teatro de São Carlos que se realizou quatro anos antes. Esta comparação poderá indicar que o jornalista assistiu ao espetáculo no teatro lisboeta.

2) aconselhou a interpretação de “obras exclusivamente de género espanhol [...] livrandonos do repertório da ópera italiana, para o que não está à devida altura”.⁵³¹

Para finalizar a questão operática, foi principalmente nos elementos da fração dominante que se notou por três vezes uma ânsia em contratar, para o Garcia de Resende, companhias exclusivamente de ópera.⁵³² Em 1899 a Sociedade Exploradora do Teatro, maioritariamente com membros do Círculo Eborense, comprometeu-se a contratar uma companhia de ópera italiana onde constavam “as composições mais notáveis dos grandes maestros” (*M.É.* 1899, 6 maio, 1).⁵³³ Meses depois, os mesmos empresários divulgaram que iriam contratar cantoras consagradas internacionalmente.⁵³⁴ Todavia as intenções destes empresários não se realizaram, tendo o teatro aberto suas portas, em 1899, para um concerto em benefício da Academia Eborense (*A Academia* 1899, 16 março, 1).⁵³⁵ Seis anos depois, um grupo da fração dominante intencionava levar ao Garcia de Resende uma companhia de ópera com artistas consagrados no Teatro alla Scala de Milão (*S.É.* 1905, 24 setembro, 2). No entanto, tal como em 1899, a digressão de uma companhia ópera não se realizou.⁵³⁶

Por fim, em 1909 e 1910 foram organizados pela classe dominante – um elemento da fração dominante e as restantes da dominada – dois saraus de angariação de fundos para fundação da Creche e Lactário Eborense.⁵³⁷ No segundo, um grupo de crianças do

⁵³¹ Comparando com a companhia de Constanti e Matias Aguadé, ambas as atuações com zarzuelas tiveram pouco público e foram acompanhadas por músicos locais. Ambas foram contratadas enquanto o teatro era gerido por membros das associações interclassistas, a primeira por Diogo Machado (*N.É.* 1902, 17 janeiro, 1) e a segunda em conjunto com António Paquete (*Idem* 1905, 10 janeiro, 1; 8 abril, 1) – membro do Círculo entre 1896 e 1897 (Bernardo 2001, 190).

⁵³² Como mencionado no segundo capítulo, na imprensa da classe dominante também se nota este desejo através da publicação de notícias a salientar o interesse de companhias de ópera em representar no Garcia de Resende ainda antes da inauguração.

⁵³³ Os membros da direção pertenciam ao Círculo Eborense (Bernardo 2001, 192; 204; 209): presidente José Estevão Cordovil, tesoureiro Júlio Vítor Machado e secretário Ricardo Villardebó (*M.É.* 1899, 12 março, 1). Foi tencionado contratar a Companhia Italiana de Ópera Lírica de Giovannini (*Idem*, 6 maio, 1).

⁵³⁴ “Célebres Sarah Bernhardt, Jeanne Hading, Rejane, Patti, Paccini e outras artistas de mérito” (*M.É.* 1899, 29 outubro, 1).

⁵³⁵ Neste sarau da Associação Filantrópica participaram elementos das associações heterogéneas e não do Círculo. Para além do concerto, estes empresários contrataram a companhia do Teatro D. Maria II para quatro récitas pela feira de São João (*M.É.* 1899, 18 junho, 3). Em 1899 antes da tomada de posse da Sociedade Exploradora, a Companhia Espanhola de Zarzuela de Baldomero Garcia atuou neste teatro (*D.A.* 1899, 28 janeiro, 1).

⁵³⁶ Neste ano atuaram uma companhia com artistas dos teatros D. Amélia e Ginásio – Lisboa – (*S.É.* 1905, 24 junho, 2) e houve três récitas pelo Grupo de Amadores Dramáticos de Évora (*N.É.* 1905, 3 dezembro, 1; 12 dezembro, 2). No entanto, não foi possível perceber se esta empresa exploradora foi efetivada. Ainda neste ano, a única digressão músico-teatral aconteceu pela já referida companhia de Pablo López que não foi contratada pelos mesmos empresários.

⁵³⁷ Comissão organizadora composta por Adelaide Calça e Pina da Gama Freixo, Angélica Celeste de Sousa Gomes Formosinho, Olímpia da Saúde Ruivo Rodrigues e Salvadora da Luz Mosca e Rosa (*O Reclamo* 1910, 17 abril, 1). Saraus organizados com o objetivo de angariação de fundos para a criação da instituição de caridade (*N.É.* 1910, 5 abril, 3).

género feminino representou a opereta *Almas de anjo* de Oliveira Parreira – membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 210) – e parte musical de Correia e Silva (*N.É.* 1910, 5 abril, 3).⁵³⁸ Como referido na secção dos estabelecimentos de ensino particulares e considerando que a obra foi composta para as discentes do Colégio da Conceição,⁵³⁹ poder-se-á considerá-la didática, pois o termo opereta não significava exclusivamente uma obra de “música popular”.

3.1.4.2. “No espetáculo [...] não havia lugar vago”:⁵⁴⁰ os eventos com menções indiretas à fração dominante

Segundo a imprensa periódica, durante 1892 a 1910,⁵⁴¹ houve oito séries músico-teatrais e ainda outros dois eventos, um de opereta e outro de zarzuela, que esgotaram os lugares do Garcia de Resende, remetendo assim, indiretamente, para a frequência da fração dominante como público dos lugares mais dispendiosos.⁵⁴²

No primeiro ano de atividade do teatro houve lotações esgotadas nos espetáculos da Companhia de Amadores da Sociedade Taborda sob direção de António Duarte da Cruz Pinto, sendo acompanhada por instrumentistas do Teatro de São Carlos e da Academia dos Amadores de Música;⁵⁴³ e nos da Companhia Infantil Espanhola de Zarzuela com a Orquestra Eborense. Além do efeito novidade, visto que o teatro foi inaugurado nesse ano, a primeira companhia foi contratada para três espetáculos em benefício do Asilo da Infância Desvalida de Évora, tendo interpretado duas operetas (*M.É.* 1892, 9 outubro, 4).⁵⁴⁴ Quanto à companhia de zarzuela, o facto de ser constituída por crianças de famílias com escassos recursos económicos poderá ter incentivado a assistência, pois tal como salientou Luís da Costa, os artistas eram “infelizes e pequeninos [...] me fazia pena vê-los trabalhando tanto, para ganhar tão pouco!” (*D.A.* 1892, 20 novembro, 1-2).⁵⁴⁵

⁵³⁸ Maestro da Infância n.º 4 (*D.É.* 1896, 9 janeiro, 2) e, dois anos depois, da banda marcial da Casa Pia Eborense (*D.A.* 1898, 30 julho, 2). O primeiro sarau constou de peças musicais e teatrais.

⁵³⁹ Estabelecimento dirigido por Salvadora Mosca, uma das fundadoras da Creche.

⁵⁴⁰ Citação presente em *Notícias de Évora* (1907, 22 janeiro, 2).

⁵⁴¹ O Teatro Garcia de Resende foi inaugurado em 1892.

⁵⁴² É possível que nem todos os espetáculos tivessem os lugares esgotados apesar das afirmações da imprensa.

⁵⁴³ Também participaram artistas do Teatro da Trindade, de Lisboa (*M.É.* 1892, 9 outubro, 4).

⁵⁴⁴ Representação das operetas francesas *A Mascote* e *Os sinos de Corneville* – traduzidas para português (*D.A.* 1892, 18 outubro, 1; 19 outubro, 1) por Garrido e música de Edmond Audran na primeira e de Planquette na segunda (*M.É.* 1892, 9 outubro, 4).

⁵⁴⁵ Só algumas obras foram mencionadas pela imprensa: *El Rey que rabió* – obra mais repetida –, *La diva*, *Espírito gentil*, *La banda de cornetas y tambores*, *El chaleco blanco*, *Cádiz*, *El cabo baqueta*, *El gorro frigio*, *Los aparecidos*, *La gran vía*, *Marina*, *Baile las ninfas del bosque*, *Toros de puntas* e *La mascota*.

Existiram mais dois espetáculos por companhias externas com lugares esgotados, um com a zarzuela *El juramento* e outro com a opereta *A boneca*, sendo denominadas espetáculos de “gala” por terem a presença do rei.⁵⁴⁶

Os restantes espetáculos músico-teatrais com bilhetes esgotados foram interpretados por amadores locais: cinco pelo Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborense e um pelo Grupo de Amadores Dramáticos. *A Fábria* tragédia heroi-cómica pelo grupo da S.H.E. (*A Academia* 1897, 28 janeiro, 2) foi a primeira obra por amadores locais com lotação esgotada (*M.É.* 1897, 21 fevereiro, 1), sendo inspirada no original de Francisco Palha,⁵⁴⁷ mas adaptada por Carlos Silva e Sousa Morais.⁵⁴⁸ Para além de Palha ter sido uma figura importante para o meio cultural português (Artiaga 2013, 653), o compositor Morais era um indivíduo influente e com um círculo de amizades baseado na classe dominante eborense, tendo sido maestro do Círculo Eborense por dois anos – 1894 a 1896. Já antes de se estabelecer em Évora era, segundo o *Diário do Alentejo* (1894, 29 setembro, 2), “classificado como uma das melhores ou a melhor batuta do país, as suas composições revelam sempre fino gosto e aturado saber”. Sete anos depois, o mesmo grupo voltou a interpretá-la durante o período carnavalesco – tal como em 1897 – resultando nova lotação (*S.E.* 1904, 7 fevereiro, 3), mas foi divulgada como ópera burlesca (*Idem*, 17 janeiro, 2).

As operetas locais com lotações esgotadas foram *Os avejões* e *O gato vermelho* ambas com música de Rio de Carvalho, mas a primeira com libreto de Joaquim Francisco da Silva⁵⁴⁹ e a segunda de Alfredo Pico.⁵⁵⁰ *Os avejões*, em um ato, representou-se no dia 1 de dezembro e foi a primeira composição músico-teatral a estrear no Garcia de Resende

⁵⁴⁶ Em 1903 pela Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Constanti e Matias Aguadé (*N.É.* 1903, 3 junho, 1), com a zarzuela *El juramento* em três atos com música de Joaquín Gaztambide e libreto de Luis de Olona. No ano seguinte pela Companhia de Ópera Cómica e Opereta de Sousa Bastos (*M.É.* 1904, 29 de junho, 1) a opereta *A boneca* em 1 prólogo, 3 atos e 5 quadros de Maurice Ordonneau e traduzido para português por Acácio Antunes e Sousa Bastos, com música de Edmond Audran. Os restantes espetáculos das companhias tiveram menor quantidade de público.

⁵⁴⁷ Francisco Palha, membro “da alta burguesia, poeta, autor dramático, jornalista, chefe de Repartição da Direção Geral da Instrução Pública e, mais tarde, seu Diretor Geral, comissário do Governo junto do Teatro de D. Maria II e empresário teatral” (Artiaga 2013, 653).

⁵⁴⁸ Obra foi, dez anos antes, interpretada em Montemor-o-Novo com libreto de Carlos Silva, mas música de Amaro, também pelo carnaval por um grupo de amadores (*Idem* 1887, 20 fevereiro, 2). Por esta razão não se considera *A Fábria* como opereta local.

⁵⁴⁹ Professor no Liceu de Évora (*M.É.* 1901, 13 novembro, 1), violoncelista nos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses (*M.É.* 1900, 1 agosto, 1), dramaturgo (*O Telefone* 1901, 17 novembro, 3), ator e membro do Grupo Dramático da S.H.E. (*M.É.* 1900, 16 maio, 3).

⁵⁵⁰ Alfredo Ernesto Maltez Pico foi tenente de administração militar e tesoureiro do Regimento de Cavalaria n.º 5 (*N.É.* 1902, 29 abril, 1), membro do Círculo Eborense desde 1898 (Bernardo 2001, 220) e da S.H.E. desde 1901 (*Livro de matrículas* 1909, s.p.), proprietário e redator de *O Eborense* (1900, 22 junho, 1), dramaturgo (*É.A.* 1888, 16 setembro, 1-2), libretista (*N.É.* 1902, 29 abril, 1), autor de peças para bandas militares (*S.É.* 1904, 28 agosto, 1) e crítico teatral (*N.É.* 1910, 2 abril, 2).

(I.A. 1901, 27 novembro, 2) para a qual foi formada uma nova orquestra (*N.É.* 1901, 17 novembro, 1).⁵⁵¹ Em 1901 o compositor mostrou interesse em dirigir a Casa Pia de Évora e de imediato a imprensa local teceu-lhe os mais rasgados elogios. Como já referido, envolveu-se em grande parte das atividades culturais da cidade e demonstrou ser um indivíduo integrado no meio artístico lisboeta, visto que nas obras por si dirigidas foram contratadas cantoras ou atrizes que vinham propositadamente de Lisboa.⁵⁵² Relativamente *Os avejões*, foi mencionado que “é um poema baseado nos nossos costumes de aldeia [combinado num] [...] delicioso entrecho [...] que [...] Rio de Carvalho aproveitou para mostrar o seu estro musical, que excedeu toda a expectativa e que é de um ritmo puramente alentejano” (*N.É.* 1901, 5 dezembro, 1-2).

Em maio de 1902 representou-se *O gato vermelho*, em três atos, tendo como libretista um membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 220)⁵⁵³ e como compositor o maestro da orquestra da mesma associação. A relação entre autores e a associação da fração dominante poderá ter incentivado os seus elementos a assistirem a esta obra.⁵⁵⁴ A crítica foi unânime sobre a parte musical, mas divergiu nas apreciações ao libreto. No *Manuelinho de Évora* (1902, 7 maio, 1) afirmou-se que possuía um libreto “gracioso e correto e nas sucessivas cenas habilmente conjugadas, revelou o seu autor, [...] o seu mérito literário e de libretista distinto; e na partitura [...], trabalho de elevada inspiração e de proficiência artística, comprovou [...] os seus dotes de compositor prestimoso”. Contrariamente, Henrique Freire (*N.É.* 1902, 11 de maio, 2-3) escreveu que a opereta foi “um bom pretexto para bonita música, para exibição de um guarda roupa luxuoso e de uma *mise en scène* complicado. Nisto está tudo. [...] [E]xaminando [...] o libreto, vê-se claramente que não é um primor literário”.

⁵⁵¹ O agrupamento anterior, a Orquestra Eborense, era constantemente criticado de forma negativa pela imprensa local. É possível que este novo agrupamento de 25 músicos apenas interpretasse em eventos organizados por Rio de Carvalho (*M.É.* 1902, 7 maio, 1).

⁵⁵² Algo semelhante acontecia nos grupos amadores conimbricenses, onde os “papéis femininos, [...] foram muitas vezes dados a artistas profissionais, contudo existiram elementos femininos que seriam oriundos da cidade” (Braga 2013, 143). Hermínia Alagarim e Cristina Tapa foram as únicas intervenientes consideradas pela imprensa eborense como cantoras.

⁵⁵³ Foi membro da Harmonia Eborense e possivelmente, também da União Eborense e Mendes Leal, visto que foram estreadas obras suas nestas associações, contudo não foi encontrada nenhuma fonte que confirmasse esta especulação.

⁵⁵⁴ É possível que alguns elementos da orquestra do Círculo tenham participado no agrupamento instrumental da opereta, visto que o espetáculo-benefício de Rio de Carvalho foi dedicado a este agrupamento. Rio de Carvalho convidou – a 12 de maio, já depois dos espetáculos iniciais – os elementos do Círculo Eborense a assistirem à representação em seu benefício – que se realizou a 29 de maio (Zozaya 2017) –, contudo esta “foi bastante concorrida” – sem lotação esgotada –, não sendo salientados os lugares mais dispendiosos (*M.É.* 1902, 3 junho, 1).

Comparando as representações das operetas supramencionadas com as outras seis obras do mesmo género interpretadas por amadores locais que não obtiveram os bilhetes esgotados,⁵⁵⁵ ressaltam vários pontos concordantes como as críticas positivas à partitura, o carácter cómico do libreto e ser atuado, principalmente, por amadores. No entanto, nota-se um ponto discordante, a pertença ou não dos autores ou atores/cantores ao Círculo Eborense. Nas duas operetas esgotadas – *Fábia* e *O gato vermelho* – constata-se que um autor – Alfredo Pico – e um ator/cantor – António Paquete –⁵⁵⁶ pertenciam à associação, e que os maestros, no ano dos espetáculos, estavam ligados à sua orquestra – Rio de Carvalho em 1902 e Sousa Morais em 1904.⁵⁵⁷ Contrariamente, nas restantes interpretações de operetas esta ligação já não se encontrou presente,⁵⁵⁸ nem ao nível dos autores, nem dos restantes intervenientes. Assim, é possível que a frequência desta fração a espetáculos de “música popular” tenha sido incentivada pela familiaridade para com os autores ou intérpretes. Quanto à opereta *Os avejões*, não foi conhecida nenhuma relação entre intérpretes ou autores e o Círculo, contudo esta foi a primeira peça músico-teatral estreada no Garcia de Resende e inclusive, foi elaborada por um professor do Liceu e um compositor lisboeta recém-chegado à cidade, o que poderá ter aumentado não só o “capital simbólico” da obra, mas também o interesse do público.

Passando para os dramas líricos patrióticos, foram dois os que beneficiaram de lotações esgotadas, *O alfageme de Santarém* – em cinco atos – de Almeida Garrett e Celestino Pinto (*M.É.* 1902, 1 dezembro, 1), e *O fantasma de Almourol* – em três atos – de José Carlos de Gouveia⁵⁵⁹ e Rio de Carvalho (*N.É.* 1906, 18 outubro, 3).⁵⁶⁰ O primeiro foi representado em dezembro de 1902 pelo Grupo Dramático da S.H.E. contando com a participação de Rio de Carvalho (*M.É.* 1902, 9 dezembro, 1),⁵⁶¹ e o segundo foi estreado

⁵⁵⁵ Em 1897, *Niniche* traduzida por Sousa Bastos com música de Alvarenga e novas secções de Sousa Morais. Em 1902, *Os sinos de Corneville* traduzida por Garrido e com música de Edmond Audran, e *A gata borralheira* com texto de Joaquim Augusto de Oliveira e música, possivelmente de Ângelo Frondoni, ambas dirigidas por Rio de Carvalho. Em 1904, *O grande Lucas* de Joaquim de Silva Reis e música de Rio de Carvalho e no ano seguinte *Sr. Governador* pelos mesmos autores. Em 1908, *Fidalga de Viruegas* de Jerónimo Delfim da Gama Freixo e música de Rio de Carvalho.

⁵⁵⁶ Pertenceu à associação entre 1896 e 1897 (Bernardo 2001, 190).

⁵⁵⁷ Na primeira atuação de *A Fábia*, Sousa Morais possivelmente já não era maestro da orquestra visto que o último concerto se realizou a 15 de novembro de 1896 (*A Academia* 1896, 19 novembro, 2).

⁵⁵⁸ Em 1902 é encerrada a colaboração de Rio de Carvalho para com o Círculo.

⁵⁵⁹ Membro do Círculo Eborense, foi proprietário, presidente da Câmara Municipal, vereador, governador civil e vice-provedor da Misericórdia (Bernardo 2001, 180).

⁵⁶⁰ Em 1898 foi representado o drama ornado de música *Pátria e Liberdade* com libreto de José Silva e música do compositor militar e maestro da banda de Infantaria n.º 22 José Maria Dowens (*I.A.* 1898, 16 novembro, 1). No entanto, não foi referida a quantidade de público.

⁵⁶¹ Este drama já tinha sido interpretado no Garcia de Resende, pelo Grupo Eborense de Amadores Dramáticos, mas aparentemente sem parte musical (*D.A.* 1893, 3 dezembro, 1).

em janeiro de 1907 pelo Grupo de Amadores Dramáticos (*N.É.* 1907, 22 janeiro, 2).⁵⁶² Em ambos os dramas líricos, ficou patente uma relação com artistas lisboetas, quer na contratação de atrizes ou cantoras, como na elaboração do cenário através do convite a cenógrafos (*Dist.É.* 1906, 2 dezembro, 2) e figurinistas (*N.É.* 1902, 1 maio, 2).

Em *O alfageme de Santarém* a ação decorre na Ribeira de Santarém durante a crise dinástica de 1383-1385 (*M.É.* 1902, 1 dezembro, 1) e relativamente às representações, como não era uma estreia, a crítica centrou-se apenas em observações à lotação da sala e nos elogios aos atores/cantores e ao coro (*N.É.* 1902, 3 dezembro, 2).

O enredo de *O fantasma de Almourol* remonta aos primeiros anos do século XIX, no período das invasões francesas, passando-se a ação no castelo de Almourol, local de uma história romântica, mas servindo para exaltar o sentimento patriótico (*N.É.* 1907, 22 janeiro, 2).⁵⁶³ A estreia ocorreu a 19 de janeiro, sendo mencionado no *Notícias de Évora* (1907, 22 janeiro, 2) que a

linguagem deste drama é de uma primorosa correção, tendo as frases empoladas e por vezes hiperbólicas [...]. A parte poética é repassada de sentimento e lirismo, revelando incontestáveis dotes de ilustrado escritor. [...] a música, [...] se coaduna na maior parte das vezes com o pensamento do libretista. A orquestração é bem feita, e o acompanhamento à melodia muito adornado. Os recursos técnicos do compositor são apreciáveis.

Por outro lado, Severino de Faria (*S.É.* 1907, 24 janeiro, 2) não se revendo na escrita da obra referiu que

é um produto de pura fantasia vazado em moldes de mais requintado romanticismo. Inverosímil como quase todas as obras do mesmo género. [...] é [...] um pequenino disparate dramático, ilógico e irregular dentro da própria mentira que o anima, mas como tudo neste mundo tem a sua razão de ser e por consequência justificação, ‘O Fantasma’ é perfeitamente explicável e até se pode considerar uma obra regular.

⁵⁶² A maioria dos intérpretes pertenciam às associações interclassistas, contudo o grupo não estava filiado a nenhuma (*N.É.* 1906, 22 janeiro, 2). De referir que o grupo da S.H.E. esteve ativo entre 1897 (*D.A.* 1897, 20 fevereiro, 2) a 1904, data em que foi dissolvido (*N.É.* 1904, 16 novembro, 2). Em 1910 foi reativado para representações teatrais (*V.P.* 1910, 15 junho, 2; 19 junho, 2).

⁵⁶³ Tendo em conta os parâmetros fornecidos por Artiaga (2007, 218) esta obra pode-se aproximar da tendência da uma “ópera nacional”, visto que foi criada e interpretada por portugueses, o seu libreto relacionava-se com a história do país, contudo não foi mencionado se a parte musical foi inspirada em temas portugueses – nas suas operetas sobre Évora, Rio de Carvalho introduziu “músicas tradicionais” do Alentejo. Importa esclarecer que não é intenção afirmar que esta foi uma “ópera nacional” e, para além do mais não foi encontrado nenhum texto na imprensa local abordasse esta questão.

Como o crítico do *Notícias de Évora*, Faria elogiou Rio de Carvalho comparando todas as obras músico-teatrais do compositor estreadas em Évora e afirmou que neste drama

se revela [...] menos indeciso, mais firme e mais conhecedor dos segredos da sua arte. [...] Todo o primeiro ato [...] em moldes de música clássica, feita com uma exuberância tal de inspiração, com instrumentação tão perfeita que julgámos por vezes assistir à primeira audição duma pequena ópera. [...]. No segundo ato a partitura decaiu em valor; o maestro mudou de processos, naturalmente violentado pela falta de motivos dramáticos do poema, e como a música tem mais ou menos que traduzir o que se passa em cena e acompanhar o movimento ora lento, ora ligeiro da ação, transforma-se quase de salto em música de opereta (*Ibid.*).

Importa considerar que as mencionadas lotações esgotadas possam não ter, de facto, esgotado todos os lugares do teatro,⁵⁶⁴ visto que na primeira interpretação de *A Fábria*, o *Manuelinho de Évora* (1897, 21 fevereiro, 1) afirmou que o teatro “encheu-se completamente”, todavia para a mesma ocasião o *Diário do Alentejo* (1897, 23 fevereiro, 2) mencionou que a “casa [estava] quase cheia”.⁵⁶⁵ De salientar que em alguns jornais foi mencionada a ausência de frequentadores no teatro, principalmente em *A Rabeca* – destinado à classe popular –, e no final de oitocentos a pouca assistência já era do conhecimento nacional, tanto que Sousa Bastos (1898, 212) termina a secção destinada ao Garcia de Resende lamentando que “[a]s companhias, [...] receiam muito ir a Évora, porque a concorrência ao teatro falha quase sempre e os prejuízos são grandes. Pena é que a população, no seu amor pelo teatro, não corresponda à magnificência do edifício”.⁵⁶⁶ Assim, considerando que os periódicos que mencionaram a venda total dos bilhetes destinavam-se à classe dominante, leva a conjecturar que o críticos poderão ter utilizado a hipérbole com o intuito de transparecer aos leitores de outras localidades que os habitantes de Évora eram cultos e que acorriam largamente a representações artísticas. No caso das interpretações por amadores locais, no *Diário do Alentejo* (1896, 26 maio,

⁵⁶⁴ Nos espetáculos abordados nesta secção, nas críticas foram utilizados termos como: “enchente literal” (*M.É.* 1901, 16 julho, 1), “casa à cunha” (*F.S.* 1904, 6 de fevereiro, 3), “não havia lugar vago” (*N.É.* 1907, 22 janeiro, 2) e “completamente cheia” (*N.É.* 1903, 3 junho, 1).

⁵⁶⁵ O custo de ingresso avulso nestes espetáculos teatrais ou músico-teatrais variaram, por norma, entre 3500 ou 3000 – frisas e camarotes de primeira – e os 200 réis – varandas – (*M.É.* 1902, 1 dezembro, 1), independentemente de serem companhias amadoras ou profissionais. Os espetáculos com bilhetes mais elevados foram os do Instituto Musical e da companhia do D. Maria II – inauguração do Garcia de Resende – que custaram entre 5000 e os 300 (*M.É.* 1892, 5 de junho, 3) ou 200 réis (*D.É.* 1894, 2 dezembro, 3). A inauguração do Teatro Garcia de Resende poderá ter inflacionado os preços dos espetáculos, visto que nos anos seguintes os bilhetes custaram entre 3500 e 200 réis (*M.É.* 1899, 18 de junho, 3).

⁵⁶⁶ Com conhecimento nacional não se está a referir que todos os habitantes do país soubessem, mas sim os artistas que habitavam no país, outras pessoas que se inseriam nos circuitos teatrais ou músico-teatrais, intelectuais e até mesmo outros elementos das classes dominante e da média.

1) foi salientado “cada curioso que representava na peça, levava duas, seis ou oito pessoas das suas relações, que ali iam ver a figura que faziam os exibidores da cena”. A amizade entre intérpretes e espectadores poderia incentivar a aquisição de bilhetes mais caros por parte da classe média e da fração dominada, tendo em conta que os lucros revertiam para a Sociedade Harmonia Eborense e para os autores, no caso dos eventos realizados pelo grupo cénico desta associação.

Por fim, por três vezes que a fração dominante demonstrou o seu desprezo por espetáculos de “música popular” – opereta e zarzuela *chica* – tanto por grupos amadores como por companhias profissionais, organizando caçadas, bailes ou concertos no jardim público no horário das representações. Em 1897 realizou-se uma caçada no Azinhal e no final, à hora da *Niniche* pelo Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborense, os presentes foram dançar para o Círculo Eborense (*A Academia* 1897, 13 de maio, 2). Dois anos depois, novo baile no Círculo Eborense enquanto que no Garcia de Resende decorria um espetáculo pela Companhia Espanhola de Zarzuela de Baldomero Garcia (*D.A.* 1899, 5 março, 2). Por último, “a pedido das damas” houve um concerto no jardim público em simultâneo ao evento da Companhia de Ópera Cómica e Opereta de Sousa Bastos (*S.É.* 1904, 3 julho, 2).

Neste subcapítulo ficou patente, não só a preferência da fração dominante por obras de “música de arte”⁵⁶⁷ frequentando principalmente os eventos onde estas eram interpretadas, mas também um desprezo pela “música popular”. Tal como a “Brahmin class” (DiMaggio 1982) – fração dominante de Boston –, houve uma tentativa de impor não só a “música de arte” mas a “alta cultura”, através da fundação do Teatro Garcia de Resende, definido pela imprensa para a classe dominante como “o primeiro teatro do país, que não fica atrás de Lisboa e Porto (*D.A.* 1892, 2 junho, 1). Para além da fundação, foi imposto que a inauguração fosse realizada pela companhia do Teatro D. Maria II (*M.É.* 1892, 17 abril, 2), edifício lisboeta frequentado pela aristocracia e burguesia e onde eram interpretadas obras de “alta cultura” com dramas e alta comédia (Silva 2016, 73-74). Como já referido, foram os elementos da fração dominante que tentaram trazer companhias de ópera – uma vez com sucesso –, organizaram uma associação onde cultivaram a “música de arte” principalmente a “música da moda”, fundaram instituições de beneficência e ainda de ensino particular, sendo o último para o seu próprio proveito,

⁵⁶⁷ Apesar da zarzuela grande ser, aparentemente legitimada, não se verificou, através da imprensa, uma diferença entre o público do género *chico*, contudo os excertos da primeira foram interpretados em concertos da fração dominante.

como em Boston (DiMaggio 1982, 40). De forma semelhante à cidade dos Estados Unidos da América, a fração dominante eborense não possuía elementos suficientes – neste caso era muito mais reduzida – para manter a “alta cultura” pública por si só e, talvez por isso, preferiu focar-se na sua associação, convidando intérpretes externos para atuarem em contexto semiprivado. No entanto, ao contrário da “Brahmin class” parece ter havido uma tentativa de manter o acesso à “alta cultura” apenas para si, como o caso dos preços praticados no Garcia de Resende. Segundo o redator de a *Semana de Évora* (1905, 7 maio, 1) o elevado custo servia para impedir o acesso da classe dominada ao teatro, tentando impor a exclusividade à “esfera pública burguesa” (Habermas 1991) como forma de manter o elevado “capital social” associado a este edifício.

3.1.5. A fração dominante nos “outros” espaços culturais: teatros-barraca, casas de espetáculos e circos

Relativamente aos teatros-barraca e às casas de espetáculos, a fração dominante só foi mencionada na imprensa em representações de dramas ou em espaços onde houve um forte investimento neste género.⁵⁶⁸ Em 1908 instalaram-se duas casas de espetáculo na cidade, uma localizada no palácio Conde de Farrobo⁵⁶⁹ e outra no palácio de D. Manuel pela Barradas & C.^a. Na primeira, esteve alojada a Companhia Dramática Portuguesa de Augusto Cordeiro com artistas dos teatros D. Maria II e D. Amélia (*O Reclamo* 1909, 8 agosto, 3)⁵⁷⁰ e por isso, houve preferência pelo repertório teatral com ênfase em dramas e comédias ([Anexo 33](#)).⁵⁷¹ Na segunda, estiveram as companhias Lisbonense de Opereta do ator Freitas (*O Reclamo* 1909, 8 agosto, 1) e, posteriormente, a de Opereta de Augusto Carmo de Lisboa (*V.P.* 1909, 30 setembro, 2) ([Anexo 34](#)). Como depreendido pela

⁵⁶⁸ No Garcia de Resende as varandas custavam 200 réis, enquanto que nos teatros-barraca os preços variavam entre os 250 a 240 nas cadeiras, 170 a 160 para a superior e 110 a 100 réis na geral (*D.É.* 1895, 23 de junho, 5; *N.É.* 1901, 1 setembro, 1). Nas casas de espetáculo, para eventos músico-teatrais ou teatrais o custo no Évora-Terrasse era 300 para cadeiras numeradas, 200 nas cadeiras e 100 para a geral (*V.P.* 1908, 22 agosto, 2); e na Barradas & C.^a, para os mesmos lugares: 210, 160 e 100 réis (*N.É.* 1909, 29 julho, 2). Para o Circo Portuense os bilhetes variavam entre os 130 para as cadeiras e os 70 réis para a geral (*G.R.* 1909, 1 julho, 2). Assim, ao contrário do Garcia de Resende, nestes locais as lotações esgotadas não foram consideradas, nesta dissertação, como formas indiretas de mencionar a presença da fração dominante, pois a diferença do custo dos bilhetes era inferior aos do Garcia de Resende e, inclusive, o bilhete mais dispendioso nestes locais era ligeiramente superior ao mais baixo do principal teatro da cidade.

⁵⁶⁹ Em 1909 foi denominada Évora-Terrasse.

⁵⁷⁰ Teatros ligados à aristocracia e burguesia e onde eram interpretadas peças teatrais de “alta cultura”, como dramas e alta comédia (Silva 2016, 73-74).

⁵⁷¹ Foram, pelo menos, interpretadas as operetas *Os dois nenés* (*N.É.* 1909, 21 agosto, 2; 22 agosto, 2) e *Os trinta botões* (*V.P.* 1909, 19 setembro, 2). Estas três interpretações ocorreram numa altura em que não se encontrava nenhuma companhia no Barradas & C.^a, o que poderá indicar que os atores ou empresários do Évora-Terrasse tentaram atrair o público que frequentava a casa de espetáculos concorrente.

denominação, o foco das duas companhias foi o repertório músico-teatral, em específico operetas e revistas. A interpretação de géneros mais legitimados e por atores que atuaram em dois teatros lisboetas considerados de “alta cultura”, poderia estar relacionado com o facto de o Évora-Terrasse ser frequentado pela fração dominante, ao contrário da casa concorrente (*O Reclamo* 1910, 20 fevereiro, 1; 3 abril, 3; *N.É.* 1910, 15 fevereiro, 1). A diferenciação entre a assistência poderia estar, igualmente, relacionada com o custo dos bilhetes, posto que no Évora-Terrasse um espetáculo músico-teatral ou teatral era ligeiramente superior ao na Barradas & C.^a, principalmente nas cadeiras numeradas. Tal como no Garcia de Resende, poder-se-á considerar esta elevação de preços como uma forma de tentar impedir o acesso às classes menos providas financeiramente, especialmente nos lugares mais dispendiosos como forma de evitar contactos entre classes.

De igual modo, em 1903 existiram dois teatros-barraca, o Eborense e o Lisbonense. O primeiro, segundo um periódico para a classe dominante, por ter “uma plateia mais escolhida” (*N.É.* 1903, 7 julho, 1) era apelidado de “teatro para o *high life*” (*Ibid.*), enquanto que o Lisbonense tinha uma “concorrência mais numerosa” (*Ibid.*), sendo designado de “teatro para *Zé Povinho*” (*Ibid.*). Apesar de ambas se denominarem companhias de opereta, uma dirigida pelo ator Eduardo Raposo (*M.É.* 1903, 16 junho, 1) e outra pelo ator Domingos da Silva (*Alvorada* 1903, 15 julho, 2), a primeira para além de operetas e revistas, interpretou um maior número de dramas do que a segunda. No seguimento, em 1898 na representação de um drama, em *A Academia* (1898, 9 julho, 1) foi salientado que se encontravam presentes grande número de elementos da fração dominante e, inclusive, foi mencionado que com a substituição dos géneros “populares” por dramas a afluência desta fração seria cada vez maior.⁵⁷² Além do mais, o crítico de a *Semana de Évora* (1907, 28 julho, 1) incentivou a companhia do Chalet do Rossio a investir nos géneros legitimados, como o drama e a alta comédia e, por contrapartida a abandonar o repertório “popular”, pois só nas primeiras era possível “apreciar o valor artístico do ator” (*Ibid.*).⁵⁷³ Todavia, os testemunhos tanto de “X.” (*D.A.* 1891 5 julho, 1) como de Gabriela (*O Reclamo* 1909, 4 julho, 3), vão no sentido oposto dos anteriores, expondo a ausência da fração dominante nos teatros-barraca ou a preferência por espaços

⁵⁷² Esta relação entre fração dominante e dramas como público dos teatros-barraca foi também mencionada em outros periódicos locais, como em *Diário do Alentejo* (1891, 26 julho, 1-2) *Notícias de Évora* (1906, 13 agosto, 3) e *O Reclamo* (1907, 11 de agosto, 1).

⁵⁷³ No Teatro Garcia de Resende os dramas e a alta comédia eram constantemente frequentados pela fração dominante (*O Eborense* 1900, 29 junho, 1; *N.É.* 1904, 29 novembro, 3; *S.É.* 1905, 2 julho, 2).

exclusivos. O primeiro criticou a recusa desta fração em partilhar os mesmos espaços das classes dominadas, afirmando que a atitude preconceituosa, que estava enraizada em Évora, já não se evidenciava nas outras localidades. Assim, o autor defendeu a confraternização interclassista independentemente do “capital económico” ou do *habitus*. De igual modo, Gabriela ressaltou este preconceito da fração dominante afirmando que a barraca do Real Sindicato Agrícola era o local de reunião noturna exclusiva deste grupo que “não deseja confundir-se com a turba abominável” – classes dominadas. Outro ponto salientado pela autora foi a localização da barraca que, apesar de ter sido construída para a feira, se situava num terreno distante das restantes tendas. Atendendo à data dos textos, até à publicação de “X.” o repertório no Teatro Lisbonense – teatro-barraca – tinha-se centrado em géneros “populares” como as mágicas e operetas. Todavia, após a crítica de “X.” foram introduzidos dramas adjetivados de patrióticos ou sacros e na crítica ao último drama por “João Ninguém” (*D.A.* 1891, 26 julho, 1-2) foi mencionada pela primeira vez a presença da fração dominante.⁵⁷⁴ Na data do texto de Gabriela não houve representações teatrais nem músico-teatrais, apenas espetáculos circenses no Circo Portuense e projeções de fotografias no Salão Recreio Elétrico (*G.R.* 1909, 1 julho, 2). Assim, é possível que a fração dominante frequentasse os teatros-barraca em representações de peças inseridas na “alta cultura” e tal como no Garcia de Resende, quando as obras pertenciam a géneros de “música popular” este grupo se ausentava, fazendo com que os espetáculos fossem assistidos maioritariamente pela fração dominada e pelas classes dominadas.⁵⁷⁵

Para além dos teatros, em 1905 a fração dominante foi mencionada como frequentadora do Circo Portuense⁵⁷⁶ pela companhia que esteve no Coliseu dos Recreios, em Lisboa (*S.É.* 1905, 24 junho, 2). Nos três textos publicados na *Semana de Évora* (1905, 24 junho, 2; 2 julho, 2; 9 julho, 2) o jornalista transparece que os espetáculos foram assistidos, principalmente, devido às interpretações dos “trechos das melhores óperas”

⁵⁷⁴ Os últimos dramas representados foram: *Rainha Santa Isabel* (*P.É.* 1891, 9 julho, 1), *A Princesa Santa Joana* (*Idem*, 12 julho, 3) e *D. Inês de Castro* (*D.A.* 1891, 26 julho, 1-2).

⁵⁷⁵ Nestas críticas elaboradas nos periódicos para a classe dominante, também se nota uma tentativa de legitimação do gosto desta classe, principalmente da fração dominante, dando a entender que não frequentava o repertório “popular”. No entanto, quando os géneros músico-teatrais “populares” tinham pouca assistência, era nestes jornais que se encontravam incentivos à sua frequência, tanto nos teatros-barraca como no Garcia de Resende.

⁵⁷⁶ Para além de 1905, este circo esteve em Évora durante os meses veraneios de 1904 (*S.É.* 1904, 26 junho, 1), 1906 (*Idem* 1906, 24 junho, 2) e 1909 (*N.É.* 1909, 27 junho, 2), não sendo mencionada, nestes três anos, a assistência da camada com maior “capital económico”.

(*Idem*, 24 junho, 2) pelos “excêntricos musicais” The Cassnell.⁵⁷⁷ No número seguinte salientou que:

E é a música, a divina música, apesar de haver bons trabalhos em todos os géneros, e artistas consumados, que ali leva, evidentemente, tantas enchentes. É que os Cassnells são artistas consagrados e não há quem se não delicie desde o *diletante* que se sente arrebatado pela Tosca [...]. E quem diz a Tosca, diz a Cavalaria, a Traviata, a Ave Maria de Gounod, como o fado das salas, o da Anadia, etc., nas concertinas, nos chocalhos, nos guizos, nas tijelas, nos cristais, um nunca acabar, enfim, de instrumentos e escalas excêntricas em que eles sabem executar a melhor música...e a pior. Há para todos os paladares (*S.É.* 1905, 2 julho, 2).

Este periódico, destinado à classe dominante, deu a entender que o repertório era eclético, contudo o gosto dos ouvintes ou pelo menos de alguns não o era, reservando-se a “música de arte” – referida como “a melhor música” (*Idem*, 2 julho, 2) – para a fração dominante e a restante, a “música popular”, para os estratos com menor “capital económico”.

Concluindo este subcapítulo, verifica-se que o gosto da fração dominante eborense era marcada pelo “snobismo” recorrendo, principalmente, ao repertório legitimado e a artistas consagrados, não se aventurando em outros repertórios ou artistas desconhecidos ou até menos reconhecidos. No seguimento, “João Semana” (*Idem*, 21 maio, 1) salientou que, tal como no Garcia de Resende, no Teatro D. Maria II

[e]sse publico *de elite*, [...] vai por que faz parte do código do bom tom e é regra de distinção assistir às representações do Polin ou do Mounet-Sully, cuja diferença sob o ponto de vista artístico esse público não discrimina. [...] a Vitaliani, artista sem *reclames*, sem elevação de preços, não pode, *ipso facto*, estar incluída no número das celebridades, embora o seu talento seja arqui superior ao de certas notabilidades de cartazes espantosos e de preços exorbitantes. Mas... *le snobisme oblige* e eis tudo para esta gente tão erudita, em matéria de arte, como qualquer salão da Azambuja ou de Paio Pires.

No entanto, Ventura ressaltou que o “snobismo” eborense, a preferência exclusiva pela “música de arte” estava só patente nos espetáculos da localidade, pois “esta gente que quando vai a Lisboa por causa dos seus negócios de porcos ou de bolota e cortiça, durante o tempo que estão na capital não faltam uma só noite a qualquer dos teatros” (*A Rabeca* 1898, 8 maio, 2). No seguimento, na *Semana de Évora* (1906, 12 agosto, 1) foi referido

⁵⁷⁷ Como referido no primeiro capítulo, designavam-se por “excêntricos musicais” os músicos que executavam instrumentos pouco convencionais e, tal como nos espetáculos de variedades, nos seus números eram incluídas secções cómicas.

que quando os eborenses se deslocavam a Lisboa levam “no pensamento a firme resolução de comer e beber à larga e ir aos espetáculos”.

Este contraste entre a ausência em espetáculos em Évora e a presença nos de Lisboa poderá estar relacionado com a tentativa de manter o estatuto social e, principalmente, de se destacar dos grupos imediatamente abaixo. Em 1896, Luís da Costa (*A Academia* 1896, 9 abril, 3) salientou que em Évora não existia “*struggle for life*”, mas “*struggle for high life*”:

[e] nesta luta pelo *high life*, pela ostentação, pelo desejo de deslumbrar o público, justamente porque vivemos numa cidade pequena, onde todos se conhecem e onde todos procuram iludir uns os outros, o inferno de Évora é mil vezes mais doloroso, [...] que o inferno de Lisboa, de Paris e de Londres. Numa cidade com 3 ou 5 milhões de habitantes, em que as ruas andam cheias de uma multidão tumultuosa e apressada, quem é que repara para o janota que passa reclinado na sua *vitória*, de perna traçada e rosa na botoeira, charuto na boca e monóculo ao canto do olho, a caminho do Bois [de Boulogne] ou a caminho de Hyde Park ou na Avenida de Lisboa?... Mas numa terra pequena, em que se sabe o que toda gente é e o que toda a gente vale – 90% da população só se preocupa em parecer muito mais do que é, e em mostrar valer muito mais do que vale.

Neste texto, o autor dirigiu-se especialmente à classe média pois, segundo Bourdieu (2010, 309), é nela que surge a preocupação com o parecer na autorrepresentação e consequentemente a pretensão, que consiste em pôr o parecer à frente do ser, em apropriar-se das aparências para ter a realidade através da usurpação de identidade social da classe dominante. Posto isto, a procura pela distinção poderá ter marcado também a classe dominante e principalmente a fração dominante que, para se demarcar da restante população, procurava “sempre os primeiros lugares” no Garcia de Resende (*J.A.* 1896, 10 agosto, 1). A distinção poderia resultar também na procura, quase exclusiva, dos espetáculos legitimados, daí que em óperas, dramas líricos e nos concertos com intérpretes de renome, os lugares mais dispendiosos fossem os primeiros a esgotar. Todavia, este grupo procurava, igualmente, o repertório legitimado em locais menos requintados, como os teatros-barraca, casas de espetáculos ou circos. Quando viajava para Lisboa, devido à diferença populacional⁵⁷⁸ poderia não sentir tão compelida, como em Évora, a frequentar espaços ou obras distintivas. Contudo, não foi afastada a hipótese de estes frequentarem repertórios menos legitimados, inclusive, em *O Papagaio* (1897, 28

⁵⁷⁸ A cidade de Évora tinha 17.000 habitantes (*S.É.* 1906, 12 agosto, 1) e a de Lisboa tinha, em 1911, 434.435 (Ministério das Finanças 1918, 4).

março, 1) foi ressaltado que os políticos progressistas e regeneradores só se lembravam das classes dominadas em época de eleições para lhe conquistarem o voto (*Idem*, 18 abril, 1). De igual modo, na *Revista Eborense* (1889, 14 setembro, 1) salientou-se que só durante as eleições é que o “rico” cumprimentava o “pobre” e que após este período, o primeiro voltava a desprezar o segundo até novo sufrágio. Assim, é possível que a classe política, em época de eleições frequentasse os divertimentos mais característicos das classes dominadas como os teatros-barraca, com o objetivo principal de lhe conquistar a simpatia e o voto.

3.2. A “omnivoridade”: do âmbito semiprivado ao público

Nesta secção, numa primeira fase, abordam-se os eventos das restantes associações que, nos periódicos, se destacaram pela quantidade de eventos musicais ou músico-teatrais que desenvolveram.⁵⁷⁹ As coletividades mencionadas neste subcapítulo eram marcadas por um menor nível de exclusivismo classista, o que resultou numa partilha do mesmo espaço por várias camadas socioeconómicas.⁵⁸⁰ Devido a esta diversidade, o repertório desenvolvido pelos seus associados também seguiu a mesma tendência, indo desde o drama lírico ou zarzuela grande a operetas ou canções de temática satírica.⁵⁸¹ De seguida analisa-se o repertório no ensino particular, onde alguns familiares ou membros destas associações participaram ou foram descritos enquanto espectadores. Por fim, problematiza-se o público e os intérpretes locais em eventos músico-teatrais e musicais acessíveis, teoricamente, às várias esferas públicas.

3.2.1. A heterogeneidade de classe e a “omnivoridade”: as associações interclassistas

Na maioria das associações abordadas nesta secção observa-se uma convivência interclassista que englobava desde a classe dominante à popular urbana.⁵⁸² Com maior heterogeneidade de classes encontram-se as coletividades Harmonia Eborense, Mendes Leal e Almeida Garrett com membros pertencentes desde a fração dominante à classe

⁵⁷⁹ Na época eram denominadas “sociedades”, termo que segundo Bernardo (2001, 41) “designava correntemente as associações”.

⁵⁸⁰ As associações tratadas são: União Eborense, Harmonia Eborense, Mendes Leal, Almeida Garrett, Mocidade Eborense, Joaquim António de Aguiar e Camilo Castelo Branco.

⁵⁸¹ Tal como Silva (2016, 88) o termo “opereta” “include plays where spoken dialogue, music, and song have prominent roles, also known locally as *ópera cómica* [...], *ópera burlesca* [...], *comédia musical* [...], or *comédia lírica*”. Nesta dissertação incluem-se também, no termo opereta, as obras comumente apelidadas de “comédia ornada de música”.

⁵⁸² Por contrapartida, o Círculo Eborense, abordado no subcapítulo anterior, tinha principalmente como associados-alvo a fração dominante, ou seja, maior homogeneidade do que as restantes congéneres.

popular urbana.⁵⁸³ Com um espectro mais reduzido destacam-se a Camilo Castelo Branco e a Joaquim António de Aguiar por incluírem desde a fração dominada à popular urbana. Por fim, com menor heterogeneidade encontram-se a União Eborense composta pelas classes dominante e a média, e a Mocidade Eborense centrada apenas nas classes dominadas. Devido à grande concordância não só de classes, mas de membros entre estas associações resolveu-se, nesta dissertação, abordar o repertório como um todo, salvo algumas particularidades ([Anexo 35](#)).⁵⁸⁴ Desta forma, a secção subdivide-se em dois pontos, onde num são tratadas as peças musicais e noutra as músico-teatrais.⁵⁸⁵

3.2.1.1. Intérpretes e repertório musical

Ao longo do período abordado foram contabilizados trinta e três eventos com secções musicais que se realizaram nas sete associações. De modo geral, a categoria mais interpretada foi a “inspiração literária” – 30% –; seguida pelas danças – 28% –; e a terceira foi as inspirações ou excertos músico-teatrais – 24% –, englobando os diversos géneros como as zarzuelas dos géneros grande e *chico*, ópera, opereta e revista, ou seja, obras inspiradas tanto em “música de arte” como “popular”. Em quarto lugar surgem as peças “marciais” – 10% –, tendo sido interpretadas pela tuna da Joaquim António de Aguiar, pelo agrupamento da Mendes Leal e pelo sexteto da Harmonia Eborense. Relativamente às nacionalidades, ao contrário do Círculo onde foi dada a preferência por compositores franceses e centro-europeus, nestas associações a maioria do repertório é originário da Península Ibérica, 49% de origem portuguesa e 37% espanhola. A maioria das

⁵⁸³ No decorrer do capítulo para simplificar recorre-se à denominação simplificada das associações, omitindo as primeiras palavras, por exemplo no caso da Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar passará para Joaquim António de Aguiar. Assim, quando se menciona Mendes Leal, Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco e Joaquim António de Aguiar não se está a referir aos indivíduos que inspiraram a denominação da coletividade, mas à associação.

⁵⁸⁴ No [Anexo 35](#) constata-se que mais de metade dos associados encontrados nas coletividades Camilo Castelo Branco, Harmonia Eborense, Mendes Leal, Almeida Garrett e União Eborense pertenciam igualmente a outras agremiações. Apenas as Joaquim António de Aguiar e Mocidade Eborense demonstraram um maior exclusivismo, porém entre os membros mais ativos encontravam-se sócios de outras congéneres locais. Nota-se ainda uma partilha de associados do Círculo principalmente entre a Harmonia e a União, contudo eram maioritariamente burgueses com grande “capital económico”, mas que não pertenciam às consideradas “principais famílias”. No seguimento, no *Diário do Alentejo* (1890, 8 abril, 1) foi mencionado que esta associação servia para “concentração dos sócios naturalmente filhotes da velha nobreza do dinheiro inútil, admitindo um ou outro indivíduo contrário às velhas tradições do exclusivismo estúpido”.

⁵⁸⁵ Tratam-se os eventos semiprivados realizados pelas e nas associações e ainda os espetáculos públicos desenvolvidos pelos associados. Os eventos públicos nas sedes, mas realizados por companhias externas não são abordados, pois as críticas não mencionaram a assistência. A título de exemplo refiram-se os espetáculos de zarzuela do género *chico* pela Companhia Espanhola Dramática Cómico-Lírica de Travanco na Mendes Leal em 1892 e 1902 (*M.É.* 1892, 27 março, 1; 1902, 13 abril, 1), e dos “excêntricos” Jocklais em 1905 (*N.É.* 1905, 4 fevereiro, 1).

composições portuguesas foram interpretadas pelos próprios autores, ou seja, autopromoção, já as espanholas repartem-se por excertos de zarzuelas, mas também de compositores que atuaram em Évora. Com menor percentagem seguem-se as obras francesas – 8% – e italianas – 4% –, as primeiras principalmente através dos géneros de dança e de excertos operáticos, e as segundas pelas secções deste género músico-teatral.⁵⁸⁶

Abordando em primeiro lugar o repertório desempenhado por associados, verifica-se um padrão de gosto eclético com a interpretação da “música de arte” e da “popular”.⁵⁸⁷ Inseridos na primeira, destacam-se os excertos ou inspirações de óperas e zarzuelas do género grande, a *Ave Maria* de Gounod e os géneros de dança. Já na “música popular” encontram-se os excertos ou inspirações de operetas, revistas e zarzuelas do género *chico*, e as canções de teor satírico e/ou de crítica social. Contrariamente ao Círculo, na União foram interpretados fados com uma guitarra portuguesa e duas clássicas, contudo não significa necessariamente que se possa incluir no repertório menos legitimado, pois como referido por Artiaga (2017, 392) as letras de fados sofriam “a censura para ir ao encontro dos ‘bons costumes’ da sociedade.”⁵⁸⁸

Ainda sobre as interpretações amadorísticas, na Almeida Garrett foram apenas referidas duas obras musicais – voz e piano –,⁵⁸⁹ *O Mendigo* com música de Vargas Júnior e letra de Soares de Passos, e o Dueto da ópera *Attila* de Giuseppe Verdi e Temistocle Solera (*D.A.* 1899, 7 fevereiro, 1).⁵⁹⁰ Este facto poderá indicar uma tendência para o gosto “snobe”, no entanto de voltar a salientar que dos quarenta e seis membros desta associação vinte e seis pertenciam a outras coletividades interclassistas onde foram interpretadas

⁵⁸⁶ O repertório com autoria mencionada totaliza 119 e, por isso, a amostragem é realizada em forma de percentagem.

⁵⁸⁷ Em alguns destes eventos também participaram músicos profissionais, como os casos de Sousa Morais e Rio de Carvalho. Contudo, a maioria dos intérpretes eram amadores e os elementos profissionais encontravam-se na direção dos agrupamentos.

⁵⁸⁸ Os fados não foram criticados e, por isso, não é possível aferir se foram adaptados aos “bons costumes”.

⁵⁸⁹ Ambas as peças foram interpretadas por António Cândido de Morais Casse e Maria Casse, filhos do associado Vitorino António Casse (*D.A.* 1899, 7 fevereiro, 1).

⁵⁹⁰ O eborense Vargas Júnior era membro da classe dominante e estudou no Liceu da cidade (Neves 1920, 6-7). Para além de Évora, desenvolveu atividade em Beja, na Ilha de São Miguel – Açores – e em Lisboa (*Ibid.*, 7). Na última cidade, deu aulas particulares a membros da classe dominante, canto coral na Escola Normal e no Calvário (*Ibid.*, 7-8). Em 1871 regressou a Évora ficando a seu cargo a regência da Orquestra Eborense e a docência da disciplina de música vocal na Casa Pia (*Ibid.*, 8) e na Escola Normal (*P.A.* 1884, 8 outubro, 3), e foi ainda organista da Igreja da Misericórdia (*D.I.* 1878, 2 junho, 3). Em 1893 fixou-se em Lisboa (*M.É.* 1893, 2 abril, 1) sendo professor na Associação Protetora das Crianças (*D.I.* 1895, 29 setembro, 3), e organista e pianista num “animatógrafo da Avenida” (Neves 1920, 11-12). Soares Passos foi jornalista, advogado e poeta (Câmara Municipal de Oeiras s.d.).

tanto peças de “música de arte” como “populares”. Por esta razão, incluiu-se a Almeida Garrett neste subcapítulo dos padrões de gosto “omnívoros”.⁵⁹¹

Relativamente aos intérpretes profissionais, houve vinte concertos semiprivados realizados por diversos agrupamentos, entre os quais: bandas militares, Troupe de Concertistas Italianos, “excêntricos musicais”, duas cantoras da companhia de Meléndez, Agustín Rebel Fernández e o Terceto Infantil Granadino. As bandas militares interpretaram nas associações União Eborense e Mendes Leal. Na primeira, a banda dos Caçadores n.º 4 sob a regência de Joaquim da Costa Brás executou a abertura da opereta *La Belle Galathée* de Franz von Suppé e *Danse napolitaine* de Desormes (*M.É.* 1898, 3 abril, 3).⁵⁹² Em 1904 na Mendes Leal houve dois concertos veraneios pela banda de Infantaria n.º 4 com regência de Torpes José Apolinário no jardim da associação (*V.P.* 1904, 14 agosto, 3; 21 agosto, 4).⁵⁹³ Aqui foram executados excertos e adaptações músico-teatrais – 7/8 – de óperas italianas, francesa, de zarzuelas *chica* e grande, e ainda, uma dança dedicada à associação que foi composta pelo maestro (*S.É.* 1904, 21 agosto, 1). De salientar ainda que no segundo concerto foi pedido pelos associados a execução da abertura da ópera francesa *Raymond* de Ambroise Thomas (*Ibid.*).⁵⁹⁴ A Troupe de Concertistas Italianos, como referido anteriormente, atuou no Círculo Eborense e dias depois foi à União Eborense com o mesmo repertório (*D.A.* 1890, 7 junho, 2), ou seja, principalmente com os géneros de dança – 6/11 – e inspirações músico-teatrais – 2/11.

Relativamente à União Eborense, se em 1890 a sua sede foi palco para atuações de músicos que passaram pelo Círculo, nos anos seguintes partilham músicos com as restantes associações interclassistas. A título de exemplo refiram-se o guitarrista Agustín Rebel Fernández, o Terceto Infantil Granadino e os espetáculos de “música excêntrica”. Em 1905 Agustín Rebel Fernández,⁵⁹⁵ regressou a Évora para atuar na União Eborense – em 1888 tocou na Harmonia Eborense – onde para além de obras da sua autoria, incluiu

⁵⁹¹ No Círculo também existiram membros de associações interclassistas, todavia o número era reduzido. Os membros do Círculo foram encontrados na União Eborense – 15/38 –, Harmonia Eborense – 15/129 –, Mendes Leal – 6/73 – e Almeida Garrett – 3/46. No seguimento, de referir ainda que na União Eborense, dos quinze membros que também pertenciam ao Círculo, oito rescindiriam como sócios da última associação; na Harmonia, dos quinze, nove também se afastaram do Círculo; na Mendes Leal, dos seis, três cancelaram a quota de sócio; e por fim, na Almeida Garrett, dos três, dois também se afastaram do Círculo. As razões das rescisões para com o Círculo não são conhecidas.

⁵⁹² Brás foi compositor e maestro das bandas militares de Caçadores n.º 4 (*D.É.* 1894, 28 outubro, 2), de Infantaria n.º 4 (*O Eborense* 1900, 30 setembro, 1) e dos Caçadores n.º 2 (*Idem*, 7 outubro, 1).

⁵⁹³ Apolinário foi compositor (*S.É.* 1904, 21 agosto, 1) e maestro das bandas militares de Caçadores n.º 5 (*A Academia* 1897, 24 junho, 1) e da Infantaria n.º 4 (*N.É.* 1904, 10 julho, 2).

⁵⁹⁴ Após os concertos houve baile pelo mesmo agrupamento (*V.P.* 1904, 14 agosto, 3).

⁵⁹⁵ Espanhol (*N.É.* 1905, 29 abril, 3) e autor de um método para guitarra clássica (Rebel s.d.).

uma de Simões Barbas.⁵⁹⁶ Quanto às temáticas, em 1905 interpretou peças de inspiração tradicional espanhola e “literária”, e ainda géneros de danças – 2/7 cada. No concerto na Harmonia, em 1888, executou todas as obras da sua autoria e as categorias interpretadas foram: a “inspiração literária” – 12/22 –, os géneros de dança – 8/22 – e a inspiração tradicional espanhola – 2/22 (*D.A.* 1888, 11 março, 2). O primeiro concerto “excêntrico musical” na associação realizou-se em 1897 por Leo Stanley e Albertina (*A Rabeca* 1897, 25 abril, 1), que na mesma semana passaram pelas agremiações Harmonia e Mendes Leal (*Ibid.*).⁵⁹⁷ Em 1903 novo evento apelidado de “excêntrico”, desta vez pelos Irmãos Sustenidos que também interpretaram nas sociedades Mendes Leal e 1.º de Dezembro (*S.É.* 1903, 1 novembro, 2). Por fim, outro grupo que circulou pelas associações interclassistas foi Terceto Infantil Granadino possivelmente, para divulgar, cativar e atrair maior quantidade de frequentadores antes do concerto público na casa de espetáculos Barradas & C.^a (*N.É.* 1909, 4 novembro, 2).⁵⁹⁸ Para além da União, este agrupamento interpretou nas coletividades Harmonia e Joaquim António de Aguiar em contexto semiprivado como todos os anteriores (*O Reclamo* 1908, 1 novembro, 1). Apesar do repertório em âmbito semiprivado não ter sido divulgado, é possível que tenha sido semelhante ao atuado no Palácio de D. Manuel que consistiu em três excertos de músico-teatrais,⁵⁹⁹ duas “inspirações literárias” e a *Musica Proibita* de Stanislao Gastaldon (*N.É.* 1909, 7 novembro, 2). Como referido na secção anterior, a fração dominante frequentava o Circo Portuense principalmente devido aos “excêntricos musicais”, no entanto não foi referida na imprensa nenhuma interpretação deste tipo no Círculo Eborense.⁶⁰⁰

Ainda na União Eborense, em 1899 realizou-se um concerto pelas duas estrelas da companhia Baldomero Garcia, Dolores de la Veja e Encarnación Haro, sendo acompanhadas ao piano pelo maestro José Meléndez (*D.A.* 1899, 18 fevereiro, 1).⁶⁰¹ Este concerto e os dos dias anteriores decorridos no escritório do *Diário do Alentejo* e em casas particulares (*Idem*, 16 fevereiro, 1), fez parte da estratégia da companhia para atrair

⁵⁹⁶ O elvense António Simões de Carvalho Barbas foi regente da Tuna Académica de Coimbra, professor de música, compositor, orquestrador, intérprete (Tuna Académica s.d.) e lente de música pela mesma universidade (*D.É.* 1895, 19 setembro, 3). Em Évora, dirigiu um agrupamento instrumental (*Idem* 1895, 11 setembro, 3).

⁵⁹⁷ Foi o primeiro considerando os anos de 1887 a 1910.

⁵⁹⁸ Constituído pelos irmãos Rafael Camacho, Manuel Camacho e José Camacho vindos de Espanha em direção a Lisboa (*N.É.* 1909, 4 novembro, 2).

⁵⁹⁹ Um da ópera *L'Africaine* de Meyerbeer, outro da ópera *Traviata* de Verdi e um da zarzuela grande *El anillo de hierro*.

⁶⁰⁰ Não foi divulgado pela imprensa o repertório em âmbito semiprivado que foi executado pelos “excêntricos musicais” mencionados nesta secção.

⁶⁰¹ Denominação completa era: Companhia Espanhola de Zarzuela de Baldomero Garcia.

público aos futuros eventos no Teatro Garcia de Resende. Primeiro interpretou na sede de um periódico para que este divulgasse textos propagandísticos, depois em “casas distintas” (*Ibid.*) – os compradores dos bilhetes mais dispendiosos – e por fim, na União Eborense, possivelmente, para cativar a interesse dos principais *habitués* do teatro, a fração dominada e a classe média ([Anexo 36.1](#)).

Para finalizar, nas associações Mocidade Eborense e Camilo Castelo Branco as secções musicais foram interpretadas apenas nos intervalos dos espetáculos teatrais ou músico-teatrais. Já nas restantes coletividades foram realizados concertos, ou seja, eventos exclusivamente de interpretação musical, na sua maioria por músicos profissionais, à exceção da Joaquim António de Aguiar ([Anexo 36.3](#)).

3.2.1.1. Intérpretes e repertório músico-teatral

Houve cinquenta e dois espetáculos músico-teatrais por grupos filiados a associações interclassistas. Cada coletividade dispunha de um grupo de atores amadores, à exceção da União,⁶⁰² porém grande parte dos elementos eram os mesmos.⁶⁰³ No total, o género mais interpretado foi a opereta – 32/52 –, seguindo-se a zarzuela do género *chico* – 5/52 –, depois o drama “ornado de música” e a paródia à zarzuela *chica* – 3/52 cada – e por fim, um drama lírico e uma zarzuela grande.

Na Mendes Leal representou-se dez operetas, duas destas estreadas pelo grupo: *Maria, a filha da Giralda* de Oliveira (*M.É.* 1893, 16 julho, 3) e *Um desproposito a proposito das modas* de Alfredo Pico (*C.A.* 1888, 8 setembro, 2). Houve ainda outras três alteradas musicalmente por Sousa Morais que estava encarregue da regência dos coros e da orquestra, sendo estas *A coroa de louro* com tradução de Joaquim Augusto de Oliveira, *Os dois nenés* de Elisiário Caldas e *O meu casamento* de Luís Araújo.⁶⁰⁴ As três

⁶⁰² Como referido no primeiro capítulo, a União foi fundada com o intuito de organizar um grupo cénico, porém este já não se encontrava ativo no final do século XIX. Na Almeida Garrett e Joaquim António de Aguiar existiram grupos cénicos, contudo apenas representaram peças teatrais.

⁶⁰³ A título de exemplo refiram-se José Maria Aires, António Simões Paquete e José António da Costa. O primeiro foi ator nas associações Mendes Leal (*D.É.* 1895, 26 janeiro, 2), Harmonia Eborense (*A Rabeca* 1897, 5 dezembro, 2), e Almeida Garrett (*O Eborense* 1896, 1 novembro, 2) – também em outros grupos sem filiação associativa –, e diretor cénico nos agrupamentos Mendes Leal (*M.É.* 1900, 19 dezembro, 4), Joaquim António de Aguiar (*N.É.* 1904, 9 janeiro, 2) e Mocidade Eborense (*Idem* 1905, 7 fevereiro, 2). O segundo foi ator nos grupos Mendes Leal (*D.É.* 1895, 23 novembro, 2), Harmonia Eborense (*A Academia* 1897, 18 fevereiro, 3) e Almeida Garrett (*M.É.* 1902, 13 junho, 1), além de integrar outros sem filiação associativa. O último pertenceu, como ator, às associações Camilo Castelo Branco (*D.É.* 1894, 29 dezembro, 3), Almeida Garrett (*D.A.* 1898, 18 setembro, 2), Harmonia Eborense (*N.É.* 1904, 15 maio, 1) e Joaquim António de Aguiar (*N.É.* 1906, 10 janeiro, 2).

⁶⁰⁴ Nas restantes cinco peças não foram referidas alterações: *O casamento da Grã-Duquesa*, *A ordem é rressonar*, *Mateus o braço de ferro*, *Intrigas no bairro* e *Simão, Simões & C.^a*

obras mais repetidas foram *Os dois nenés, Simão, Simões & C.^a* e *Intrigas no Bairro*, que pertenciam ao repertório das companhias de teatros-barraca, inclusive as duas últimas foram interpretadas primeiro nestes efémeros teatros e só depois pelo grupo da associação.⁶⁰⁵ Para além das operetas, em 1888 este grupo apresentou três espetáculos com *A Grande Avenida* (M.É. 1888, 1 julho, 3),⁶⁰⁶ obra que no mês seguinte seria representada com uma companhia de teatro-barraca (D.A. 1888, 4 de agosto, 3) ([Anexo 36.4](#)).

A Mocidade Eborense também centrou o repertório músico-teatral em obras “populares” com quatro operetas: *O criado distraído, Alho júnior, Os dois nenés e Boccaccio...na rua*. A primeira surgiu de uma adaptação da comédia *O criado distraído* de Inácio Luís Raimundo Leoni – interpretada duas vezes em 1902 e uma no ano seguinte –, possivelmente composta por Rio de Carvalho visto que foi o regente da orquestra na primeira representação (N.É. 1902, 20 dezembro, 3). A segunda, com libreto de Adelino Veiga e música de J. R. Cordeiro foi interpretada em 1907 (S.É. 1907, 28 abril, 1).⁶⁰⁷ A outra opereta foi *Os dois nenés* que já tinha sido interpretada pelo grupo da Mendes Leal com música de Sousa Morais e considerando que havia atores em comum entre ambas as associações, é plausível que a versão interpretada tenha sido a mesma. A última obra surgiu de uma adaptação de Nicolau Leroy com secções musicais da opereta *Boccaccio* de Franz von Suppé e foi apresentada em 1910, ao contrário das anteriores, pelo grupo infantil (V.P. 1910, 5 abril, 2). Em 1907 e 1908 houve ainda dois espetáculos de *Folies Bergères* (S.É. 1907, 17 março, 1; N.É. 1908, 6 março, 2) ([Anexo 36.5](#)).⁶⁰⁸

Ao contrário dos grupos anteriores, os atores da Camilo Castelo Branco centraram-se no repertório legitimado, dando três espetáculos com o drama histórico “ornado de música” *Miguel de Vasconcelos* do futuro associado Joaquim de Augusto Oliveira Mascarenhas (D.É. 1895, 5 fevereiro, 2) e música, possivelmente, de Sousa

⁶⁰⁵A *Intrigas no bairro* foi representada na Mendes Leal (D.A. 1890, 15 novembro, 2) quatro meses depois de ter sido atuada por uma companhia no teatro-barraca do Rossio (*Idem*, 29 julho, 1). No mesmo ano e pela mesma companhia foi apresentada a opereta *Simão, Simões & C.^a* (*Idem*, 16 julho, 3) e no ano seguinte o grupo da associação apresentou-a a público (M.É. 1891, 11 outubro, 1). *Os dois nenés* foi interpretada primeiro na Mendes Leal (D.A. 1895, 20 fevereiro, 2) e depois em teatro-barraca (*Idem* 1896, 11 junho, 2). Foi ainda desempenhada pelo grupo da Mocidade Eborense (S.É. 1906, 3 junho, 2).

⁶⁰⁶ Paródia à zarzuela *La Gran Via* (D.A. 1888, 29 junho, 3).

⁶⁰⁷ Veiga foi ator amador e profissional, poeta e dramaturgo conimbricense (Braga 2013, 127; 253).

⁶⁰⁸ Termo, possivelmente, derivado do *Folies-Bergère* de Paris, inaugurado em 1869, onde ao género dos espetáculos de variedades eram apresentados números de “ballet, acrobatics, pantomime, operetta, animal acts, many including spectacular special effects” (A.&A. s.d.). Do mesmo modo, num espetáculo no teatro-barraca foi mencionado que o género *Folies Bergères* consistia em “monólogos, cançonetas, uma comédia, uma opereta, etc.” (N.É. 1902, 27 agosto, 1).

Morais, regente da orquestra e dos coros (*D.A.* 1894, 29 dezembro, 2).⁶⁰⁹ O primeiro evento foi dedicado à Associação Filantrópica Academia Eborense (*D.É.* 1894, 21 dezembro, 1) e no ano seguinte, o último ano de atividade da associação, este drama foi novamente atuado pelos mesmos intervenientes (*Idem* 1895, 19 janeiro, 2) ([Anexo 36.6](#)).

O grupo cénico da Harmonia Eborense foi o único que interpretou tanto peças músico-teatrais inseridas na “música de arte” como na “popular”. Na primeira categoria, encontram-se quatro espetáculos dirigidos por Rio de Carvalho, dois com o drama lírico *O alfageme de Santarém* de Almeida Garrett e Celestino Pinto (*N.É.* 1902, 16 outubro, 1)⁶¹⁰ e outros dois com a zarzuela grande *El-Rei recruta*,⁶¹¹ traduzida por Joaquim de Silva Reis e música de Ruperto Chapí (*S.É.* 1906, 13 maio, 2). Os dois primeiros, de âmbito público, realizaram-se nos feriados de 1 e 8 de dezembro pelo grupo de associados (*N.É.* 1902, 16 outubro, 1). A zarzuela foi representada, em âmbito semiprivado, pelo grupo de filhos dos sócios durante as comemorações do aniversário da sociedade.⁶¹² As interpretações infantis levaram Campos Martins (*S.É.* 1906, 13 maio, 2) a afirmar que estas “deveriam constituir um acontecimento artístico, se Évora não fosse, como é, pouco dada a registo em matéria de Arte – pouco suscetível de embriaguez pelo *belo* [...]. Há muito que admirar naquela *féerie* do *El-Rei recruta*”.

Passando para o repertório de “música popular”, houve cinco espetáculos de zarzuelas do género *chico* e onze com operetas pelo grupo da Harmonia. As zarzuelas, ao invés de serem representadas de forma fidedigna – libreto e música originais –, foram modificadas de duas formas diferentes: a traduzida e música original, ou libreto original e alterações musicais.⁶¹³ Na primeira forma inserem-se as duas zarzuelas traduzidas por associados para serem interpretadas pelo grupo infantil, *Os africanistas* na adaptação de *Los africanistas* e *Um final de noivado* do original *De vuelta del vivero*.⁶¹⁴ Não foi mencionado se o libreto foi apenas traduzido, ou seja, mantendo a narrativa original, ou

⁶⁰⁹ Mascarenhas foi dramaturgo (*D.A.* 1894, 18 fevereiro, 1) e general da divisão (*D.É.* 1895, 5 fevereiro, 2).

⁶¹⁰ Como já mencionado, segundo Vieira (1899, 391), o termo drama lírico era sinónimo de ópera.

⁶¹¹ Do original *El Rey que rabió* com libreto de Miguel Ramos Carrión e Vital Aza, e música de Ruperto Chapí.

⁶¹² O grupo cénico da Harmonia foi extinto em 1904 (*N.É.* 1904, 16 novembro, 2). Em 1907 em âmbito público pelo benefício da viúva de Marcolino Silva, o grupo infantil interpretou o segundo ato desta obra.

⁶¹³ Houve ainda a forma parodiada que foi representada pelo grupo cénico da Mendes Leal, modificando o libreto da zarzuela *La Gran Vía para A Grande Avenida*.

⁶¹⁴ A primeira, traduzida por Marcolino Silva e Joaquim de Silva Reis (*S.É.* 1903, 29 março, 2) e a segunda, por Silva Reis (*N.É.* 1904, 20 fevereiro, 1). As secções musicais não foram referidas e, por isso, é possível que tenham sido mantidas as originais, a primeira de Manuel Fernández Caballero e Mariano Hermoso, e a segunda de Gerónimo Giménez. A zarzuela *El-Rei recruta* também pode ser inserida nesta forma.

se foi transformado em paródia, contudo pelas críticas a primeira opção parece a mais provável. Apesar de não ser comum em Évora, tendo a maioria das zarzuelas sido interpretadas por companhias espanholas, em Lisboa, no último terço de oitocentos “[m]any zarzuelas were performed in Portuguese in the Teatro da Trindade because Francisco Palha’s strategy was to stage comic operas in Portuguese. This allowed for better communication between stage and audience and helped increase profit” (Silva 2016, 92).⁶¹⁵ A última forma – libreto original com alterações musicais – encontra-se na representação da zarzuela *chica El baile de Luís Alonso*⁶¹⁶ adaptada aos intérpretes por Rio de Carvalho (*N.É.* 1903, 26 fevereiro, 3).⁶¹⁷ A obra foi interpretada em âmbito semiprivado no carnaval de 1903 pelos associados da Harmonia Eborense, sendo referido no *Notícias de Évora* (1903, 26 fevereiro, 3) que foi “um *pochade*, com ditos engraçadíssimos; [...] ouvimos falar um espanhol *champurreau*, que provocou grandes gargalhadas, como também a caracterização e modo como eram parodiados os nossos vizinhos”. Só nesta obra é que a crítica salientou a satirização dos cidadãos espanhóis, contudo tal como esta, também as restantes, à exceção da zarzuela grande, foram interpretadas em eventos carnavalescos que se caracterizavam pela diversão, riso e boa disposição (*S.É.* 1904, 7 fevereiro, 3).⁶¹⁸ Todavia, não foi possível perceber a razão da escolha de peças espanholas em eventos semiprivados, sendo principalmente interpretadas pelo grupo infantil – apenas uma foi representada pelo grupo de associados. Algo que poderá ter contribuído para a escolha foi o número de espanhóis residentes em Évora, pois dos 231 estrangeiros que habitavam na cidade 214 eram do país vizinho (Ministério dos Negócios 1905, 292).⁶¹⁹

Relativamente às operetas representadas pelo grupo da Harmonia, houve duas obras adaptadas musicalmente, três estreias e outras duas aparentemente interpretadas sem alterações.⁶²⁰ Em 1897 foram representadas, em âmbito público, duas obras – três

⁶¹⁵ No caso eborense a questão do lucro não se coloca, pois foram interpretadas, maioritariamente, em contexto semiprivado.

⁶¹⁶ Das quatro zarzuelas interpretadas pela Harmonia Eborense, nenhuma foi representada em teatros-barraca e apenas *El rey que rabió* foi atuada no Garcia de Resende. Assim, a maior parte das zarzuelas foram interpretadas pela primeira vez em Évora, por esta associação.

⁶¹⁷ Esta obra foi interpretada exclusivamente por homens, inclusive as personagens femininas.

⁶¹⁸ *El baile de Luís Alonso* e *Um final de noivado* foram interpretadas apenas no carnaval – semiprivado –, porém *Los Africanistas* foi atuada duas vezes no carnaval de 1903 e 1904 – semiprivado –, mas também num sarau-benefício da Associação Filantrópica Academia Eborense. *El-Rei recruta* foi interpretada duas vezes pelo aniversário da associação – semiprivado –, e um ato no sarau-benefício da família de Marcolino Silva – público.

⁶¹⁹ Este número cidadãos espanhóis só era ultrapassado em seis concelhos nacionais: Lisboa, Porto, Sabrosa, Alijó, São João da Pesqueira e Elvas (Ministério dos Negócios 1905).

⁶²⁰ Na imprensa, não foi comentada a modificação da parte musical.

espetáculos cada – alteradas musicalmente pelo maestro da orquestra Sousa Morais, *A Fábria* de Carlos Silva (*D.A.* 1897, 23 fevereiro, 2)⁶²¹ e a *Niniche* traduzida por Sousa Bastos (*O Papagaio* 1897, 12 maio, 4). As operetas estreadas foram *Os avejões* de Joaquim Francisco da Silva, *O Grande Lucas* de Joaquim de Silva Reis e *O gato vermelho* de Alfredo Pico, todas compostas por Rio de Carvalho.⁶²² A primeira estreia ocorreu em dezembro de 1901 com *Os avejões* e foi repetida por mais quatro vezes – uma em 1901, duas no ano seguinte e outra em 1904. Em 1902 estreou-se *O gato vermelho* (*M.É.* 1902, 2 abril, 1), que foi repetida três vezes e por fim, *O Grande Lucas* representou-se por duas vezes em 1904 (*S.É.* 1904, 15 maio, 1).⁶²³ Para a segunda representação desta opereta foi contratada Dolores Rentini, “distinta atriz e preciosa *chanteuse*, uma das primeiras estrelas de opereta, conhecida em Portugal” (*Ibid.*). Em âmbito semiprivado, no ano de 1902 sob a regência de Rio de Carvalho foram interpretadas *Os sinos de Corneville*, traduzida por Garrido e música de Edmond Audran,⁶²⁴ e *A gata borralheira* com libreto de Joaquim Augusto de Oliveira e música de Ângelo Frondoni (*N.É.* 1902, 23 janeiro, 2). Assim, tal como nas associações Mendes Leal e Mocidade Eborense, também na Harmonia houve peças ligadas ao repertório das companhias de teatros-barraca, como *Os sinos de Corneville* (*D.A.* 1896, 11 junho, 2), *Niniche* (*Ibid.*) e *A gata borralheira* (*O Reclamo* 1899, 23 julho, 1).⁶²⁵ Ao contrário dos grupos das outras associações, para os papéis femininos foram contratadas atrizes que atuavam em Lisboa tanto nos espetáculos participados por Sousa Morais como por Rio de Carvalho, porém o último contratava também cantoras, como Dolores Rentini ([Anexo 36.7](#)).

Observando todo o repertório músico-teatral, constata-se que nos eventos participados por Sousa Morais, este adaptava as secções musicais possivelmente para demonstrar as suas qualidades como compositor. Já Rio de Carvalho demonstrou outro tipo de atitude, compondo apenas para as obras sem música original. Nas peças com partes musicais de outros compositores, pelo silêncio das fontes, é possível que fossem interpretadas num formato próximo ao original. É curioso que esta tendência de aproveitamento da exposição pública como maestro, principalmente, para difundir as próprias composições está patente também nos concertos dirigidos por Sousa Morais. Por

⁶²¹ Foi repetida duas vezes em 1904 (*S.É.* 1904, 17 janeiro, 2).

⁶²² Todos eram associados da Harmonia Eborense.

⁶²³ Segundo a imprensa, em todas as operetas referidas o carácter jocoso era predominante.

⁶²⁴ No mês seguinte foi interpretada por uma companhia no teatro-barraca do Rossio de São Brás (*M.É.* 1902, 13 junho, 1).

⁶²⁵ As duas primeiras foram apresentadas em 1896 em teatros-barraca e a última em 1899.

outro lado, Rio de Carvalho nos seus concertos não monopolizou o repertório, interpretando igualmente obras de outros compositores.⁶²⁶

Das sete coletividades, ao longo de 1887-1910 apenas a União Eborense não criou um grupo cénico, todavia acabaram por se extinguir, a maioria, nos primeiros anos do século XX.⁶²⁷ O desaparecimento dos grupos das Mendes Leal e Mocidade Eborense coincidiram com o início das atividades das casas de espetáculos, levando Francisco Luís de Oliveira (*O Reclamo* 1910, 10 julho, 1) a lamentar:

[m]as que mudança, Santo Deus! Em vez de melhorar, piorou! Dessa velharia resta a Mendes Leal, que oh! Irrisão!... ainda se chama *dramática*! Onde estão as tradições dessa nobre e educativa agremiação?!... Que fizeram do laureado nome desse notável grupo dramático? [...] Que triste coisa: - nada existe!!... O teatrinho [...] sumiu-se envolto nos tristes escombros de um passado glorioso, para dar lugar a outras distrações: - o jogo e os bailes!!

Tal como foi notado por Oliveira, as associações mudaram o foco da atividade músico-teatral ou teatral para os bailes, aumentando quantitativamente os saraus dançantes com o avanço cronológico e, por contrapartida, diminuindo as outras atividades, o que levou à extinção dos grupos cénicos. Todavia, esta substituição poderá não ter sido um resultado direto das casas de espetáculo, visto que já em 1900 Gil Vaz criticou o predomínio da atividade dançante, afirmando que a maioria das coletividades nada tinham de “verdadeira e profícua utilidade”, pois serviam apenas para bailes e para o “fazer em comum [...] em maledicência, e a jogar o seu pedaço e voltarete, whist, burro americano, bilhar quando lo haya, etc.” (*O Eborense* 1900, 29 julho, 2).⁶²⁸

Em termos quantitativos, o grupo cénico da Mendes Leal foi o mais ativo, realizando vinte e cinco espetáculos músico-teatrais ou musicais, no entanto o da Harmonia Eborense foi o que maior atenção despertou à imprensa, por ter incentivado uma nova dinâmica na cultura eborense, através da criação, organização e interpretação de novas obras músico-teatrais. Outro fator de interesse foi a elaboração de cenários e de

⁶²⁶ Estes dois indivíduos foram os mais participativos, contudo houve outros maestros como João Batista Rodrigues nas associações Mendes Leal (*P.É.* 1891, 24 maio, 2) e Mocidade Eborense (*N.É.* 1902, 20 dezembro, 3), João Martins da Fonte na Mocidade Eborense (*S.É.* 1907, 28 abril, 1), João Cândido Martinó na União Eborense (*A Academia* 1897, 18 fevereiro, 2) e Hermínio José Zorrinho na Joaquim António de Aguiar (*N.É.* 1910, 8 abril, 3).

⁶²⁷ O grupo da Camilo Castelo Branco desapareceu em 1895 (*D.É.* 1895, 19 janeiro, 2), o da Harmonia Eborense em 1904 (*N.É.* 1904, 16 novembro, 2), e os das Mocidade Eborense e Mendes Leal representaram pela última vez em 1907 (*O Reclamo* 1907, 5 abril, 1; *Dist.É.* 1907, 17 fevereiro, 1).

⁶²⁸ A esta crítica, o autor excluiu as sociedades Harmonia Eborense e Mendes Leal “em que se cultivava a arte dramática, sendo na segunda com alguma regularidade” (*O Eborense* 1900, 29 julho, 2).

guarda-roupa em Lisboa e contratação de atrizes ou cantoras conhecidas na capital, mas ainda, por as atuações se realizarem no principal teatro de Évora, ao contrário das restantes associações que atuavam nas suas sedes. Assim, verifica-se que os espetáculos da Harmonia envolviam uma maior preparação e despesa, porém as receitas dos eventos cobriam os custos e ainda geravam lucros, visto que esta sociedade era “uma das mais prósperas e bem instaladas desta cidade” (*Dist.É.* 1906, 3 fevereiro, 1). Em todas as agremiações, os concertos e espetáculos teatrais ocorriam, principalmente, em âmbito semiprivado, enquanto que os eventos músico-teatrais eram interpretados por associados para as várias esferas públicas, tendo o acesso um custo agregado que se modificava consoante o edifício.⁶²⁹ Estes eventos públicos poderiam reverter para os cofres da respetiva associação ou para pessoas com escassos recursos financeiros. No último caso, os lucros eram entregues a pessoas específicas sendo o nome do(a) beneficiário(a) divulgado na imprensa, ao contrário dos eventos organizados pela fração dominante, que revertiam para as suas instituições de caridade. Esta diferença demonstra uma maior proximidade dos associados para com os indivíduos abaixo do limiar da pobreza, contrariamente à fração dominante onde fica patente um distanciamento que poderá ser resultado da sua posição na hierarquia socioeconómica.

Por fim, verifica-se que o repertório destas associações era eclético, abrangendo vários géneros musicais e músico-teatrais que iam desde a “música de arte” à “música popular”, contrastado assim com o gosto “snobe” praticado no Círculo Eborense.

3.2.2. Os saraus no Colégio Nossa Senhora da Conceição

O Colégio de Nossa Senhora da Conceição⁶³⁰ localizou-se na rua de São Manços e tinha como diretora Salvadora Mosca (*N.É.* 1902, 18 setembro, 3), casada com João António Rosa (*Registo de casamento* 1899), membro da Sociedade Harmonia Eborense (*D.T.* 1899, 9 maio, 2). Nesta instituição de ensino exclusiva para o género feminino eram lecionadas artes – música, piano, pintura, bordados, floricultura –, línguas – português, francês, italiano, alemão e inglês – e instrução primária (*N.É.* 1902, 18 setembro, 3). O

⁶²⁹ No Teatro Garcia de Resende, para o grupo da Harmonia Eborense variava entre os 3500 e os 200 réis (*M.É.* 1902, 1 dezembro, 1) – mesmo custo das companhias profissionais de zarzuela ou de opereta –; nos grupos das Mendes Leal e Joaquim António de Aguiar pendia entre os 300 e 200 (*N.É.* 1901, 10 maio, 1; 1903, 28 maio, 3); na Mocidade Eborense, 250 (*O Reclamo* 1907, 8 de março, 3); o preço mais acessível, 200 réis, era nas atividades da Almeida Garrett e da Camilo Castelo Branco (*D.A.* 1893, 26 outubro, 3; 1894, 18 janeiro, 2). À exceção dos eventos públicos da Harmonia, nas restantes associações a imprensa não especificou a assistência, ou seja, referia apenas a quantidade, não a classe socioeconómica ou os trajes, como acontecia no Garcia de Resende.

⁶³⁰ Apesar da denominação não é conhecida nenhuma relação oficial com a Igreja Católica.

colégio esteve ativo, pelo menos, entre 1899 (*I.A.* 1899, 13 setembro, 3) e 1905 (*N.É.* 1905, 4 janeiro, 1) e são conhecidos três espetáculos literários, dramáticos e musicais interpretados pelas alunas. Como os programas não foram difundidos pela imprensa, apenas se sabe que foi interpretada, em dois eventos, a opereta *Almas de anjo* com libreto de Oliveira Parreira e música de Correia da Silva (*N.É.* 1902, 29 agosto, 1; 1905, 4 janeiro, 1). Tal como nos estabelecimentos frequentados pela fração dominante, é possível que esta seja uma obra didática. Houve ainda menções gerais à apresentação de récitas de poesias, comédias, peças para coro e outras para piano (*I.A.* 1899, 13 setembro, 3; *N.É.* 1905, 4 janeiro, 1). Entre o público nestes eventos foram destacados alguns associados da Harmonia Eboreense, Mendes Leal e da União Eboreense (*Ibid.*).⁶³¹ O último sarau foi de âmbito público e teve como intuito distribuir vestuário e alimentos por trinta e cinco crianças desfavorecidas (*S.É.* 1905, 1 janeiro, 2), verificando-se assim que, tal como nas associações supramencionadas, os bens angariados foram distribuídos individualmente a cada carenciado.⁶³²

3.2.3. “Outros” públicos dos espetáculos

Neste ponto abordam-se os eventos públicos com um custo associado onde a fração dominada e as classes dominadas foram mencionadas, pela imprensa, como espectadoras. Assim, em primeiro lugar incide-se nos compradores dos bilhetes que não fossem para os camarotes de primeira ou frisas, no caso do Teatro Garcia de Resende. Na segunda parte, problematiza-se a frequência destes dois grupos socioeconómicos nos restantes espaços fechados, mais concretamente nos teatros-barraca, na casa de espetáculos Barradas & C.^a e no Circo Portuense.

3.2.3.1. O público dos “outros” lugares no Teatro Garcia de Resende

No Teatro Garcia de Resende, como aludido, existiam duas filas que pertenciam à fração mais abonada, no entanto quem frequentaria os camarotes de segunda e terceira ordem, a plateia e as varandas? Relativamente aos camarotes mais acessíveis, devido ao seu elevado custo, mas reduzido “capital simbólico” – considerando as frisas e camarotes

⁶³¹ Para caracterizar a assistência, os termos referentes à fração dominante não se encontram presentes, sendo mencionado apenas: “assistiram a esta festa grande número de senhoras e cavalheiros” (*N.É.* 1902, 29 agosto, 1). O nome das intérpretes não foi referido.

⁶³² Não foi encontrada nenhuma fonte que referisse que os espetáculos nesta instituição eram apenas para pessoas ligadas ou “amigas” da instituição, contudo como dos quatro estabelecimentos de ensino particular, três restringiam o acesso, é possível que este colégio também tomasse as mesmas medidas.

de primeira – raramente tinham assistência, de tal modo que o *Diário do Alentejo* (1896, 26 maio, 1) pediu para que as duas ordens serem transformadas em “lugares baratos de geral, que é do que necessita o nosso teatro.” Apesar do pedido, só pontualmente – em 1903, 1905 e 1907 – houve um decréscimo do custo destes lugares em espetáculos músico-teatrais, primeiro, colocando os camarotes de terceira ao preço da plateia (*N.É.* 1903, 29 janeiro, 1) e dois anos depois abrangendo, também, alguns lugares de segunda (*Idem* 1905, 10 janeiro, 1).⁶³³ O único público mencionado pela imprensa que ocupou estes camarotes foram os alunos do Liceu de Évora durante um evento, em 1896, organizado pela Associação Filantrópica Academia Eborensis, podendo-se supor que estes bilhetes tenham sido oferecidos aos estudantes (*A Academia* 1896, 5 março, 2-3).⁶³⁴

Na plateia concentravam-se os espetadores mais assíduos, que poderiam variar entre a fração dominada e a classe média, sendo estes grupos a garantia de viabilidade financeira dos espetáculos, principalmente, músico-teatrais tanto no Garcia de Resende (*A Rabeca* 1898, 8 maio, 2) como nos teatros-barraca (*D.A.* 1890, 3 de agosto, 1-2). Para além de serem a base do sustento dos artistas que atuavam na cidade, estes grupos tiveram um papel fundamental na organização, elaboração e apoio à atividade cultural, principalmente com a aproximação do século XX. A título de exemplo, refiram-se as associações supramencionadas, os empresários do Garcia de Resende que após 1896 – exceto nos anos de 1899-1900 e 1909-1910 – pertenciam à fração dominada, o apoio à Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses (*V.P.* 1904, 7 agosto, 1) e a casa de espetáculos Barradas & C.^a idealizada desde 1897 (*A Rabeca* 1897, 12 dezembro, 3), mas

⁶³³ Diogo Machado era o empresário do teatro nas primeiras datas. Foi proprietário de pequeno estabelecimento comercial (*D.A.* 1894, 20 outubro, 2), amanuense da Câmara Municipal de Évora (*Idem* 1898, 16 outubro, 3), e gerente e guarda livros da empresa cultural Barradas & C.^a (*N.É.* 1908, 13 dezembro, 1). Associativamente, pertenceu à União Eborensis (*M.É.* 1898, 3 abril, 3) e foi ator no grupo da Harmonia Eborensis (*A Academia* 1897, 18 fevereiro, 3). Em 1907 a empresa era a Barradas & C.^a, contudo manteve-se Diogo Machado na direção do teatro. De ressaltar que quem estipulava o preço dos bilhetes não era o empresário, mas o vereador da Câmara Municipal (*S.É.* 1905, 7 maio, 1).

⁶³⁴ Ao contrário do Garcia de Resende, no Teatro de São Carlos a fração dominante, para além das frisas e camarotes de primeira, também se instalava na segunda ordem (Cymbron 2012, 288; *D.I.* 1888, 5 março, 2), porém importa ter em conta que o custo de um lugar no camarote de primeira ordem no primeiro equivalia ao de terceira ordem no segundo, isto comparando a temporada lírica de 1887-8 (*Plantas dos teatros* 1887) – data da referência do *Diário Ilustrado* –, com o preço médio no Garcia de Resende. Tendo em conta espetáculos de ópera em temporadas próximas, verifica-se que para a ópera *Martha* da temporada 1904-05 em Évora, o camarote de primeira custou 4000 (*N.É.* 1905, 10 janeiro, 1), ao passo que na temporada 1901-02, no São Carlos, para o camarote equivalente uma ópera custava 22000 réis – até as torrinhãs eram mais dispendiosas, custando 6000 (Benevides 1902, 168). Por outro lado, olhando para o Coliseu com espetáculos de ópera (Benevides 1902, 174), verifica-se que os preços eram mais acessíveis para os lugares mais dispendiosos, mais caros na plateia e igual nas varandas. Já para as companhias de opereta, comparando a temporada 1893-94 no São Carlos (Benevides 1902, 95) e no Garcia de Resende (*M.É.* 1894, 13 maio, 1) constata-se que as varandas tinham o mesmo custo, sendo os restantes lugares mais dispendiosos no de Lisboa.

só efetivada 11 anos depois (*N.É.* 1908, 11 março, 2).⁶³⁵ Foi ainda dos membros destes grupos que partiu a ideia de fundar uma academia para “desenvolver, nesta cidade, o gosto pelo teatro e pela música. Com aula de música vocal e instrumental com aulas de instrumentos de arco e de sopro e regida por um maestro de reconhecido merecimento” (*O Eborense* 1900, 6 dezembro, 1).⁶³⁶ Esta iniciativa não foi concluída, no entanto em 1909 foi organizado um novo grupo cénico constituído por membros das oficinas tipográficas da Minerva Comercial – maioria da classe popular urbana – (*O Reclamo* 1909, 26 dezembro, 1), apelidado de Grupo Dramático João Pedro Ferreira.⁶³⁷ Deste grupo surgiu o embrião da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira, logo apoiada pela classe média e pela fração dominada (*Idem* 1910, 27 março, 1).⁶³⁸ Tinha o objetivo de disponibilizar, principalmente, à classe operária o acesso a livros, com a criação de uma biblioteca, de lecionar as disciplinas de “teatro, [...] música vocal e instrumental” (*Idem*, 10 abril, 1), e organizar “espetáculos, concertos, saraus e conferências literárias, criar uma orquestra e um grupo cénico” (*Idem*, 29 maio, 1).⁶³⁹

Voltando ao Garcia de Resende, as varandas foram o espaço menos mencionado na imprensa tendo apenas sido encontradas duas referências, ambas em espetáculos músico-teatrais.⁶⁴⁰ A primeira, menciona que “alguns populares” tentaram libertar um espectador que foi apreendido por estar embriagado durante o espetáculo de domingo, da opereta *Os Avejões* (*N.É.* 1901, 10 dezembro, 2).⁶⁴¹ A segunda aconteceu durante as representações, por amadores locais, da revista *A caveira de burro*.⁶⁴² No dia do

⁶³⁵ Para além dos membros destes grupos, também Francisco de Barahona até 1904 – data do seu falecimento (*N.É.* 1904, 3 novembro, 1) contribuiu parte do seu “capital económico” para as associações, continuou a construção do Garcia de Resende (*D.A.* 1890, 3 agosto, 1-2), emprestou o seu piano Pleyel para interpretações no teatro (*N.É.* 1904, 27 fevereiro, 1), entre outros.

⁶³⁶ Foi apoiada por dois elementos das “principais famílias”, Francisco Barahona e José Cordovil (*O Eborense* 1900, 6 dezembro, 1). Segundo Rosa (2017, 408) na reforma ao Conservatório de Lisboa efetuada em 1901 havia intenção de instaurar escolas satélite ligadas ao Conservatório, em Évora, Coimbra e Porto. Esta afirmação leva a conjecturar que a academia referida nos periódicos em 1900, era a mencionada no documento da reforma.

⁶³⁷ João Pedro Ferreira foi operário tipográfico e mais tarde, sócio da empresa tipográfica Minerva Comercial, tendo falecido em 1900 (*M.É.* 1900, 6 junho, 1). Foi membro dos grupos cénicos das Camilo Castelo Branco (*M.É.* 1893, 21 dezembro, 1) e Mendes Leal (*Idem* 1900, 1 agosto, 1). Este grupo só representou obras teatrais.

⁶³⁸ Fundada em 1912 e sediada no Pátio de São Miguel (*Academia Dramática* 1912-1913).

⁶³⁹ Tencionou-se criar uma galeria artística com retratos dos “principais escritores, poetas, atores, artistas de mérito e músicos portugueses” (*O Reclamo* 1910, 10 abril, 1).

⁶⁴⁰ Exceção aos anúncios com o preçário dos lugares.

⁶⁴¹ Apesar de terem sido “populares” a tentarem libertá-lo, não significa necessariamente que o espectador partilhasse a mesma classe.

⁶⁴² Libreto de Joaquim de Silva Reis e música de Rio de Carvalho (*V.P.* 1908, 7 novembro, 2). Segundo Silva (2016, 114), o género revista “contrasts with opera, operetta, and zarzuela because it is structured in closed and heterogeneous numbers instead of having a narrative plot. It is ‘a topical, satirical show consisting of a series of scenes and episodes, usually having a central theme but not a dramatic plot, with

espetáculo, o jornalista do *Notícias de Évora* (1908, 13 dezembro, 2) ouviu cantar pelas ruas “*P’óvir piada brejeira, / da lavra do Silva Reis, / vou outra vez à ‘Caveira’ / e com esta já são seis. / Mas fui ó Tristão comprar o bilhete, e vai óspois / Só tinha dos de dobrar. / e mesmo desses só dois.*” Sobre esta cantiga e em concreto sobre o português abreviado característico da classe popular, verifica-se que o autor ia consecutivamente aos espetáculos, pois dos sete apenas faltou a dois.⁶⁴³ Não obstante, estas abreviações não são esclarecedoras da classe socioeconómica, nem significam que o frequentador pertencesse à classe popular urbana. Relativamente a esta camada, foi salientado primeiro em *Manuelinho de Évora* (1903, 25 janeiro, 1) e depois em *Garcia de Resende* (1908, 6 dezembro, 2), que o preçário refletia a intenção de impedir o seu acesso ao principal teatro da cidade. Com base na imprensa local, constata-se que um operário recebia diariamente entre 320 (*A Academia* 1896, 16 abril, 3-4) a 500 réis (*D.A.* 1897, 2 outubro, 1) e segundo Luís da Costa (*A Academia* 1896, 16 abril, 3-4), o ordenado de um casal – estando os dois empregados – entre a renda da habitação,⁶⁴⁴ alimentação e outras necessidades quotidianas “por muito zelo que tenhas, e por muito económica que seja a tua mulher, o teu ganho e o dela foi-se em todas as despesas” (*Ibid.*). Importa ainda salientar que os operários eborenses trabalhavam entre doze a catorze horas diárias (*G.R.* 1908, 4 julho, 1) o que dificultava a assistência aos espetáculos que não fossem realizados aos domingos.⁶⁴⁵ Ainda quanto ao custo do bilhete, mesmo no Évora-Terrasse onde, para eventos músico-teatrais ou teatrais, o preço mínimo era 100 réis (*V.P.* 1908, 22 agosto, 2) – metade do *Garcia de Resende* – a classe popular não conseguia ir sempre que quisesse “embora [...] [fosse] esse o seu desejo” (*O Reclamo* 1910, 20 fevereiro, 1). Além do custo do lugar, o *Garcia de Resende* era “um teatro caro, [que] obriga[va] a certo apuro de *toilette*” (*S.É.* 1904, 2 outubro, 1) algo que seria difícil de adquirir. Mesmo para os eventos

spoken verse and prose, sketches, songs, dances, ballet and speciality acts.’ Contrary to other genres, the *revista* does not have realistic intents and has an epic structure”.

⁶⁴³ Neste dia realizou-se a oitava representação. Nesta suposta cantiga colocada pelo jornalista do *Notícias de Évora* poderá também estar subentendida a crítica à representação de revistas no *Garcia de Resende*, tendo em conta que este jornal era propriedade de um membro da fração dominante, grupo que se recusava a assistir aos espetáculos por achar as piadas demasiado “frescas” (*N.É.* 1908, 10 dezembro, 2).

⁶⁴⁴ “[U]m quarto ou uma casinha térrea calçada como as ruas, infecta, sem ar, ou vives na companhia de outra família, uma família tão miserável como a tua” (*A Academia* 1896, 16 abril, 3-4).

⁶⁴⁵ Relativamente a este dia, importa ter em conta que o direito ao descanso semanal só foi obrigatório, ainda que de forma efémera, em 1907 (Catroga 1988, 243). Contudo, como Portugal era um país oficialmente católico e como o domingo é para esta religião um dia de culto (*Ibid.*, 242), parte dos eborenses, incluindo os operários, não trabalhavam (*O Eborense* 1900, 19 agosto, 1-2), visto que “a tradição há muito que tinha consagrado o costume” do descanso dominical (Catroga 1988, 244).

no Teatro Eborense,⁶⁴⁶ edifício menos luxuoso do que o Garcia de Resende e mais acessível – 120 réis as varandas –, foi referido que os membros desta camada

[i]riam ao teatro, se [...] fosse menos limpo. Vai dizer-me que por cento e vinte se passa nas varandas do Teatro Eborense? É certo: mas é tudo ali tão dourado, que eles, se lá fossem, não se atreveriam sequer a assoar-se, envergonhados de tirar do bolso uma sombra de lenço de assoar, sujo, velho, esburacado, imundo... (D.A. 1890, 15 maio, 1).

De igual modo para o contexto lisboeta da época, Magalhães (2014, 184) salienta que tanto as classes populares como a pequena burguesia dispunham de “pouco dinheiro e tempo [...] para diversões como idas ao teatro ou passeios longínquos, mas procuravam nunca desperdiçar as horas livres, quer ao fim do dia [...], quer aos fins de semana ou em tempo de férias”. Todavia, não é possível afirmar que a classe popular urbana não fosse ao teatro, até porque as varandas eram a única divisão cujo acesso só poderia ser feito pelas portas laterais e não pela porta principal, como nos restantes lugares (CENDREV s.d.). Na base desta opção arquitetónica poderão estar as diferenças de classe entre espectadores, visto que assim não existiria qualquer contacto entre o público das varandas com o das restantes divisões. No seguimento, importa observar que este estrato a não ir frequentemente ao Garcia de Resende poderia ser por razões financeiras e não por ausência de gosto ou desconhecimento.⁶⁴⁷ Analisando o repertório da banda civil do Grupo de Amadores de Música Eborenses, constituída “unicamente de operários dos mais pobres” (V.P. 1904, 7 agosto, 1), verifica-se que interpretava excertos, adaptações e fantasias de peças músico-teatrais atuadas no Garcia de Resende, como por exemplo a zarzuela *Caramelo* de Chueca (*O Reclamo* 1910, 15 maio, 1), a opereta *Solar dos barrigas* de Ciríaco de Cardoso (D.A. 1893, 6 agosto, 2), e as óperas *Martha* de Flotow e *Cavalleria rusticana* de Mascagni (*Idem* 1897, 13 junho, 2), entre outras. Ainda no mesmo texto referente à banda civil, foi salientado que “o elemento popular da cidade presta sempre muita atenção à música boa (V.P. 1904, 7 agosto, 1). Apesar da adjetivação “boa” não definir quais as peças legitimadas pelo autor, considerando que este periódico se destinava à classe dominante e verificando que termos como “melhor música” (S.É. 1905, 9 julho,

⁶⁴⁶ Como referido no primeiro capítulo, este edifício foi desativado em 1893.

⁶⁴⁷ O custo do bilhete das varandas – 120 réis (S.É. 1908, 15 março, 1) – para o concerto da Sociedade de Música de Câmara aproximou-se dos eventos das casas de espetáculos e dos teatros-barracas, o que poderá ter ocasionado a frequência da classe popular urbana ao Teatro Garcia de Resende, de tal modo que houve lotação esgotada (N.É. 1908, 31 março, 2). Segundo a imprensa, ocorreram lotações esgotadas em óperas, dramas líricos e em concertos com compositores-intérpretes legitimados, o que, indiretamente, indicia a presença de frequentadores nas varandas.

1) ou “música clássica” (*Idem* 1908, 12 abril, 1) estavam intimamente ligados à “música de arte”, é possível que esta adjetivação possuísse o mesmo significado. Relativamente aos músicos amadores das classes populares, mas no São Carlos, Lobato (1911, 157) salientou que estes “escondem-se pelas últimas ordens, e arrastam as suas calças coçadas e baratas pelos bancos duros das galerias modestas”. Assim, devido aos escassos recursos financeiros, a cultura com custos associados não fazia parte do seu “sistema de necessidades” (Bourdieu 2010, 553), ou se fazia, pelo menos, era consoante as suas possibilidades, frequentando locais menos dispendiosos como os teatros-barraca e casas de espetáculos, principalmente da Barradas & C.^a.⁶⁴⁸

Através desta descrição por lugares do Teatro Garcia de Resende ficou-se com uma amostragem da divisão de espaços por classes ou frações de classes, o que possibilita perceber que era principalmente na plateia onde se encontravam os detentores do gosto “omnívoros”. Era neste lugar que se concentravam os *habitués* do teatro, independentemente do espetáculo ser de ópera (*M.É.* 1894, 8 de dezembro, 2), opereta (*D.A.* 1897, 23 fevereiro, 2), zarzuelas de ambos os géneros (*D.É.* 1896, 28 janeiro, 3) ou revista (*N.É.* 1909, 21 novembro, 2); ou ainda concertos com obras e compositores-intérpretes legitimados (*D.A.* 1893, 1 novembro, 1-2) como os mencionados no início do capítulo, ou concertos onde estava patente o “gosto eclético” (Weber 2015, 224), ou seja, uma conjugação de obras legitimadas e “populares” (*D.A.* 1894, 19 junho, 2) ([Anexo 37](#)). Curiosamente, foi nos espetáculos em que os camarotes não estiveram ocupados, estando os lucros das companhias externas dependentes do público da plateia, que houve observações à diminuta frequência, principalmente quando as companhias permaneciam mais do que uma semana na cidade. Importa ter em consideração que as companhias que iam a Évora tentavam aproveitar a sua estadia dando o maior número de espetáculos possível, podendo ser diários ou com um dia de intervalo. Durante este período, as companhias espanholas foram as mais prejudicadas, não propriamente por questões nacionalistas, mas devido ao elevado número de espetáculos que produziam. Comparando as digressões por número de espetáculos, as companhias portuguesas, em média, preferiam organizar quatro representações, enquanto que as espanholas incluíam mais cinco – nove eventos. Esta íntima relação entre quantidade de público e número de

⁶⁴⁸ A casa de espetáculos da Barradas & C.^a foi criada por elementos da fração dominada e da classe média para proporcionar “ao nosso público, por modicidade de preços ao alcance de todas as classes, espetáculos em todos os géneros de teatro e propriamente de circo. [...] melhoramento para as classes menos abastadas desta cidade” (*Dist.É.* 1906, 30 setembro, 1).

espetáculos era conhecida pelos eborenses, tanto que a companhia espanhola de Constanti anunciou doze apresentações, contudo o empresário do Garcia de Resende – Diogo Machado – resolveu diminuir para oito, por considerar que “seriam demasiadas para o nosso público” (*N.É.* 1902, 28 dezembro, 1).⁶⁴⁹ Quando as companhias nacionais realizavam quatro ou mais espetáculos numa digressão a imprensa procedia da mesma forma, incentivando à assistência. Em qualquer dos casos, nacionais ou espanholas, as representações que contaram com maior frequência na plateia eram as de domingo.⁶⁵⁰ Os grupos locais, como faziam curtas séries de espetáculos e como atuavam, principalmente aos feriados ou fins-de-semana, tinham maior quantidade de público, mesmo que a fração dominante não aparecesse.⁶⁵¹

Para não prejudicar as companhias profissionais e a fama da cidade de Évora,⁶⁵² apelidada por artistas de “jazigo das companhias” (*M.É.* 1903, 25 janeiro, 1), no século XX vários periódicos como o *Manuelinho de Évora* (1903, 25 janeiro, 1), a *Semana de Évora* (1905, 7 maio, 2), *A Voz Pública* (1907, 6 julho, 2) e *O Garcia de Resende* (1908, 6 dezembro, 2) pediram para que o preço dos bilhetes fosse mais acessível – exceto para as frisas e camarotes de primeira –, porque mesmo as camadas com algum poder económico não conseguiam ir diariamente aos espetáculos (*O Alentejo* 1905, 18 maio, 1). “Pathé & C.^a”⁶⁵³ em retrospectiva, afirmou que os preços eram “realmente elevados para quem não pode e gosta; e os que podem dizem que não gostam, porque não querem” (*N.É.* 1909, 5 janeiro, 1). Também Ventura, numa crítica à ausência da fração dominante, confirmou que “todos finalmente que fazem parte dessa laureada companhia, não vos esqueceis que em 98 estivestes [sic] no Alentejo, no país dos *reis do ouro* e que se não fossem os filhos do povo, nem cobre de cá lavaríeis” (*A Rabeca* 1898, 1 maio, 1). Na senda de Ventura e de “Pathé & C.^a”, o redator de a *Semana de Évora* (1905, 7 maio, 2) salientou que a causa da baixa frequência aos espetáculos de companhias profissionais

⁶⁴⁹ Denominação completa: Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Constanti e Aguadé.

⁶⁵⁰ Aos domingos existia concertos no jardim público, na maioria dos casos, no mesmo horário dos espetáculos no Garcia de Resende.

⁶⁵¹ Esta questão não se coloca nos concertos, visto que em média existiu apenas um evento por digressão.

⁶⁵² “Os cidadãos eborenses na sua grande maioria [...] parecem comprazer-se em que Évora tenha lá fora a sertaneja fama, ao passo que – extraordinária incoerência – afirmam e sustentam, procurando iludir-se a si próprios, serem eles os habitantes da *terceira* cidade do reino!!!... Misericórdia, meus senhores! Condenem muito embora o nosso teatro – um dos primeiros do país – o tûmulo das passadas glórias eborenses onde o bom gosto descansa em paz, mas pelo amor de Deus, não digam a estrangeiros – porque acima de tudo somos portugueses – que é esta a *terceira* cidade de Portugal... Porque eles podem acreditar... E que ideia ficarão fazendo do nosso país?!...” (*N.É.* 1902, 24 janeiro, 1).

⁶⁵³ Cronista do *Notícias de Évora* em 1909 que assinava com o pseudónimo “Pathé & C.^a” possivelmente em alusão à empresa francesa Compagnie Générale des Établissements Pathé Frères Phonographes & Cinématographes.

não era a ausência de gosto, “nem a livre comodidade dum barracão” – referindo-se aos teatros-barraca –, mas o preço dos lugares que barrava, propositadamente segundo o jornalista, o acesso aos “menos remediados [...], quando os abastados *fogem* a isso”. Assim, segundo o jornalista, constata-se que o preçário do Garcia de Resende era elevado como forma de limitar a frequência às classes dominadas, mantendo o elevado prestígio social e o “capital simbólico” impregnado neste local, pois como refere Scott (2008, 39), o “[c]ultural value fluctuates with the consumer’s social status and power to define legitimate taste”. Para Bourdieu (2010, 261-2), quando uma classe com menores posses adquire um determinado gosto distintivo de outra, ocorre a dialética da classificação e da reclassificação, pois os objetos, obras ou locais só são distintivos quando inacessíveis aos estratos imediatamente inferiores. Como consequência, o gosto que representava a distinção de um grupo é substituído por outro e esta reação poderá explicar a razão pela qual a fração dominante tentou impedir a abertura do Garcia de Resende às outras camadas.

Para terminar a análise ao Garcia de Resende, no último ano – 1899 – em que este teatro foi gerido por um grupo de empresários cujos principais elementos eram exclusivamente membros do Círculo, houve uma querela entre estes e os da Harmonia Eborense, tendo os primeiros proibido a utilização do teatro aos segundos (*F.S.* 1899, 11 novembro, 3). Como consequência, os membros da Harmonia combinaram entre si boicotarem todos os eventos organizados pela empresa, afirmando que “qualquer companhia que aqui venha, por conta do sindicato [grupo de empresários], fazem pacto em não concorrerem ao Teatro os seus mais assíduos frequentadores representados em 140 sócios e as suas famílias ainda mais: – muitos amigos!” (*Ibid.*). De facto, os empresários do teatro abriram uma assinatura para a companhia Pablo López e esta digressão não aconteceu, precisamente, pelos poucos bilhetes vendidos (*M.É.* 1900, 6 janeiro, 1).⁶⁵⁴ Como resultado da ausência de eventos, no ano seguinte a Câmara Municipal resolveu não arrendar o teatro, ficando ao cargo das companhias interessadas a comunicação ao respetivo vereador (*F.S.* 1900, 13 janeiro, 3).

Assim sendo, verifica-se que no Teatro Garcia de Resende os detentores do gosto “omnívoros” encontravam-se na plateia, sendo esta frequentada pela fração dominada e classe média independentemente se o espetáculo contivesse “música de arte” ou “popular”.

⁶⁵⁴ Denominada: Companhia Espanhola de Zarzuela Grande de Pablo López.

3.2.3.2. “Outros” espaços culturais: público e repertório

Já nos teatros-barracas ou na casa de espetáculos Barradas & C.^a, como os preços eram mais acessíveis e os edifícios de menores dimensões, as lotações esgotadas eram constantes. De salientar que no Teatro Lisbonense do Largo de Santa Catarina existiam dois espetáculos semanais – quintas e domingos –, já nos teatros-barraca do Rossio de São Brás, dependendo do ano, realizavam-se entre dois – sábados e domingos ou quintas e domingos – a três – quintas, sábados e domingos ou terças, quintas e domingos.⁶⁵⁵ Portanto, mesmo nestes não havia uma intensidade como nos espetáculos de companhias externas no Garcia de Resende, daí outro fator para a diferença de afluência.⁶⁵⁶ Já nas casas de espetáculos aconteciam quatro eventos semanais no caso das companhias músico-teatrais ou teatrais – terças, quintas, sábados e domingos.⁶⁵⁷ Relativamente aos teatros-barraca, os eventos músico-teatrais eram frequentados tanto pela fração dominada como pela classe média, e entre os elementos refiram-se Luís da Costa (*D.A.* 1891, 4 setembro, 1-2), Domingos Gomes Pércheiro e Alves Branco (*Idem*, 21 agosto, suplemento)⁶⁵⁸ em espetáculos de zarzuela no Teatro Popular, e Manuel Vicente Ventura⁶⁵⁹ no Teatro Lisbonense em mágicas e revistas (*A Rabeca* 1898, 7 julho, 2).

A casa de espetáculos da Barradas & C.^a, como referido, era frequentada por um público que não pertencia às “principais famílias” (*O Reclamo* 1910, 3 abril, 1), contudo aqui eram interpretadas sinfonias ou peças de inspiração operática no início de cada sessão cinematográfica (*G.R.* 1908, 6 setembro, 3).⁶⁶⁰ A título de exemplo refiram-se os

⁶⁵⁵ Com o início do século XX notam-se alterações nas feiras com a inclusão dos circos, animatógrafos e barracas de variedades, que originaram o desaparecimento do teatro nos últimos anos da primeira década.

⁶⁵⁶ Foram encontrados textos onde os redatores criticaram a preferência do público em assistir a touradas na vez de frequentar o teatro, no entanto por ano, existiam três ou quatro eventos tauromáquicos, um no feriado de São João – 24 junho –, outro no de São Pedro – 29 junho – e os restantes decorriam nos outros meses veraneios. Esta escassez de touradas poderia fazer com que a população desse preferência a estas e não aos teatros-barracas que, apesar de mais acessíveis, organizavam mais espetáculos.

⁶⁵⁷ De salientar que se realizavam concertos no jardim às quintas e domingos, no mesmo horário dos eventos nos teatros e casas de espetáculos.

⁶⁵⁸ Costa e Alves Branco pertenciam ao Círculo Eborense, no entanto fazem parte da fração sem ascendência aristocrática e que investia em “capital cultural”. De ressaltar que segundo Tristão da Cunha, nesta associação eram também admitidos “um ou outro indivíduo contrário às velhas tradições do exclusivismo estúpido” (*D.A.* 1890, 8 abril, 1), tendo incluído estes dois nomes e outros que, apesar de pertencerem ao Círculo, não defendiam os mesmos valores.

⁶⁵⁹ Este membro da classe média também frequentou o repertório legitimado, como o concerto do violinista Júlio Cardona (*A Rabeca* 1897, 4 novembro, 2).

⁶⁶⁰ Neste edifício funcionou, em simultâneo, uma cervejaria gerida pelos mesmos empresários que em menos de um mês se tinha transformado no “centro de cavaco mais frequentado” (*V.P.* 1908, 4 julho, 2). A Cervejaria da Moda (*N.É.* 1908, 26 agosto, 2) era frequentada por advogados, oficiais do exército (*G.R.* 1909, 13 junho, 1), médicos, entre outros (*Idem*, 6 junho, 1), e aqui interpretavam os mesmos instrumentistas das sessões, ou seja, a pianista Elisa Cavaleiro e depois, o sexteto Rio de Carvalho com o

acompanhamentos musicais pela pianista Elisa Cavaleiro, que na primeira sessão tocou a fantasia brilhante da ópera *Mina*, na segunda, a abertura da ópera *La Traviata* de Verdi, e na terceira, a da ópera *Faust* de Gounod (*G.R.* 1908, 6 setembro, 3).⁶⁶¹ Já nos espetáculos com companhias, o repertório centrava-se em operetas e revistas, ou seja, “música popular”, em menor quantidade as comédias e raramente os dramas.⁶⁶²

Nos circos foi encontrada uma menção ao público, já abordada no subcapítulo anterior, referindo que a assistência no Circo Portuense era constituída pela “elite e não elite eborenses” (*S.É.* 1905, 9 julho, 1) e onde eram interpretadas várias obras como a “Tosca, [...] a Cavalleria, a Traviata, a Ave Maria de Gounod, como o fado das salas, o da Anadia, etc., [...], enfim, [...] a melhor música... e a pior. Há para todos os paladares” (*Idem*, 2 julho, 2). A *Semana de Évora*, destinado à classe dominante, deu a entender que apesar do repertório ser eclético, o gosto dos ouvintes não o era. Não obstante é possível que se estivesse a referir principalmente ao seu público-alvo, pois neste texto é apenas mencionada a fração dominante.⁶⁶³ Tanto excertos de óperas italianas, como fados e até a *Ave Maria* de Gounod foram interpretadas nas associações interclassistas, por isso, existia um público que possuía um padrão de gosto mais amplo, “omnívoros”, e outro que apresentava um gosto “snobe” como dá entender o jornalista.

3.2.4. A organização e interpretação pública pelas fração e classes dominadas

Passando dos espectadores para a organização e interpretação em espetáculos públicos, realizaram-se catorze eventos musicais ou músico-teatrais no Garcia de Resende que contaram com a participação de membros da fração dominada e das classes dominadas. Seis foram interpretados por grupos de amadores locais e num participou o guitarrista Ivo dos Santos Josué, em conjunto com eborenses. Para além destes houve sete eventos caritativos, cinco para Associação Filantrópica Academia Eborense e dois para a Creche e Lactário.⁶⁶⁴ No final, abordam-se os eventos nos teatros-barraca onde houve uma colaboração interpretativa por elementos das fração e classes dominadas.

pianista Fernando Athos (*Idem* 1909, 6 junho, 1) ou só este último (*G.R.* 1908, 27 dezembro, 3). Importa considerar que as cervejarias eram os locais prediletos para reuniões da “burguesia emergente”, ao contrário das tabernas, características da classe popular (Gomes 2018, 130).

⁶⁶¹ Tocou também “várias peças do seu variado repertório” (*G.R.* 1908, 6 setembro, 3).

⁶⁶² Como referido, no Évora-Terrasse acontecia o inverso, um repertório centrado em dramas e comédias.

⁶⁶³ “Os espetáculos deste circo continuam a ser os escolhidos pela nossa elite que lá vai fazer quase quotidianamente os seus *rendez-vous*” (*S.É.* 1905, 2 julho, 2).

⁶⁶⁴ Os grupos de Amadores Eborenses Manuel José Carreta, Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses, Dramático Eborense e de Amadores Dramáticos não eram associações com estatutos aprovados, mas conjuntos de artistas amadores efemeramente formados apenas para a interpretação exclusiva de

3.2.4.1. Os eventos sem teor caritativo no Teatro Garcia de Resende

Em 1898 foi criado o Grupo de Amadores Eborenses Manuel José Carreta⁶⁶⁵ – por indivíduos dos grupos cénicos Harmonia Eborense, Mendes Leal e Almeida Garrett – para interpretar o drama musicado *Pátria e Liberdade*, de José da Silva com música de José Maria Dowens (*M.É.* 1898, 27 novembro, 1).⁶⁶⁶ Neste drama patriótico, executado nos feriados de um e oito de dezembro (*Idem*, 11 dezembro, 1), é retratada a luta pela independência portuguesa durante os anos de 1637 e 1640, onde a ação decorre em Évora e numa herdade dos arredores (*A Rabeca* 1898, 27 novembro, 1). Para além dos atores amadores, colaboraram as “distintas atrizes” Júlia Silva e Palmira Torres (*I.A.* 1898, 16 novembro, 1).

Em 1900 foi formado o Grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses sob a regência de António Camacho Júnior,⁶⁶⁷ sendo constituído por sete instrumentistas, quatro atores e ainda, a atriz convidada Ernesta Cerri (*M.É.* 1900, 1 agosto, 1). O primeiro evento aconteceu em Montemor-o-Novo, em benefício do Asilo de Infância desta localidade (*Ibid.*) e dias depois foi a vez do Garcia de Resende, com um programa aumentado (*O Eborense* 1900, 26 agosto, 3). Todos os intervenientes amadores pertenciam às associações supramencionadas e constata-se uma escolha eclética, conjugando *Die Himmel* de Beethoven, géneros de dança e a opereta *Simão, Simões & C.^a*, interpretada nos anos anteriores pelo grupo da Mendes Leal e em teatros-barraca.

Cinco anos depois foi criado o Grupo de Amadores Dramáticos sob a regência de Ernesto Rio de Carvalho para estrear a opereta de temática local *O Sr. Governador* – três

determinadas peças. Apesar de interpretarem sem filiação associativa, todos os artistas pertenciam a associações interclassistas, à exceção das atrizes contratadas. Nesta secção não se referem os eventos públicos desenvolvidos e organizados pelo grupo cénico da Harmonia Eborense visto que já foram abordados na primeira parte deste subcapítulo. Relativamente ao lucro obtido nos espetáculos, quando os grupos cénicos era filiados de associações, o montante era repartido pelos autores das obras – no caso de estreias –, copistas do texto e da parte musical, coralistas, orquestra, cenógrafos, figurinistas, atrizes, entre outros (*Receita e despesa* 1901), ou seja, todos menos o empresário do teatro, e os atores e cantores associados. Estes dados levam a questionar se nos grupos sem filiação os lucros eram repartidos por todos os intervenientes, incluindo empresários, atores e cantores amadores.

⁶⁶⁵ Manuel José Carreta foi almoxarife do Hospital do Espírito Santo em Évora e ator amador eborense (*D.A.* 1898, 14 dezembro, 1).

⁶⁶⁶ O primeiro foi ator eborense, referido como “antigo companheiro de Taborda, Rosas, Pola e outras nossas glórias teatrais” (*I.A.* 1898, 16 novembro, 1). O segundo foi maestro da banda de Infantaria n.º 22 (*M.É.* 1895, 24 março, 3), professor particular de piano “pelo método do conservatório” (*D.A.* 1899, 13 janeiro, 2) e professor, maestro da banda marcial da Casa Pia (*M.É.* 1901, 1 outubro, 1). Orquestra e coro do drama foram regidos pelo próprio compositor (*D.A.* 1898, 8 novembro, 1).

⁶⁶⁷ Maestro da banda de Infantaria n.º 11 (*M.É.* 1900, 25 de abril, 1), compositor e membro da Harmonia (*O Eborense* 1900, 8 julho, 1).

atos –, com libreto de Silva Reis e parte musical do maestro (S.É. 1905, 15 outubro, 1).⁶⁶⁸ A estreia aconteceu no dia oito de dezembro, tendo participado a cantora Hermínia Alagarim (S.É. 1905, 10 dezembro, 2). Antes da estreia, na *Semana de Évora* (1905, 3 dezembro, 2) tanto o libreto como a música foram elogiados:

o público aprecia de preferência os espetáculos de género ligeiro e ameno, cuja música graciosa e popular a todos agrada. [...] salienta-se claramente o espírito popular, crédulo e ingénuo, cujos cantos ligeiros e cativantes, são agradáveis a todos que amam a vivacidade alegre e desprendida dos habituais incidentes da nossa vida rural.

No ano seguinte nova estreia por amadores locais, desta vez do drama lírico de José Carlos de Gouveia⁶⁶⁹ e Ernesto Rio de Carvalho, *O Fantasma de Almourol*. Tal como a obra anterior, esta destinava-se a ir a público no primeiro de dezembro (N.É. 1906, 18 outubro, 3) com as colaborações da cantora Hermínia Alagarim e da atriz Elvira Barros (S.É. 1906, 21 outubro, 2), todavia foi estreado dia 19 de janeiro (Dist.É. 1907, 20 janeiro, 1). Relativamente aos intérpretes, apesar da maioria ser constituída pelos mesmos amadores, houve a inclusão de novos elementos, totalizando em doze artistas principais e trinta e dois corralistas de ambos os géneros (*Idem* 1906, 16 dezembro, 2).⁶⁷⁰

Em 1908 os mesmos intervenientes estrearam a opereta de temática local *A Fidalga de Viruegas*, de Jerónimo Delfim da Gama Freixo e Rio de Carvalho, no dia cinco de janeiro (S.É. 1908, 5 janeiro, 1).⁶⁷¹ Nesta série de espetáculos foi contratada a atriz Estefânia Pinheiro, no entanto foi substituída pela atriz-cantora Cremilda de Oliveira (*Idem*, 12 janeiro, 1). Esta opereta em três atos, segundo a *Folha do Sul* (1908, 4 janeiro, 1) estava “recheada de graça e de linda música”.

No final do ano outra estreia da colaboração Silva Reis e Rio de Carvalho⁶⁷² pelos mesmos intérpretes, com *A caveira de burro*, que

como todas as revistas, moldada na crítica de assuntos locais, cheia de *piadas*, umas aceitáveis e engraçadas largadas muito a tempo, outras um pouco calvas, mas sem ofensa. A crítica é bem feita e os assuntos de um aproveitamento que demanda de um trabalho insano e rigoroso estudo para que não vá ferir a ou b (G.R. 1908, 22 novembro, 2).

⁶⁶⁸ Autores associados da Harmonia Eborense.

⁶⁶⁹ Membro do Círculo Eborense (Bernardo 2001, 180).

⁶⁷⁰ Para além do ensaiador, contrarregra, ponto, maestro e orquestra que estavam presentes em todos os espetáculos.

⁶⁷¹ Autores associados da Harmonia Eborense.

⁶⁷² Autores associados da Harmonia Eborense.

A obra tinha quarenta e seis números musicais, “132 personagens [...], fora os coros, é que há interpretes que tem 11 papeis diferentes a seu cargo” (N.É. 1908, 24 novembro, 1). A peça foi elogiada no republicanismo *A Voz Pública* (1908, 28 novembro, 1-2) sendo salientado que

a camarada política também teve seu arrufo com aquela *genial* frase da ‘Concentração Monárquica’ para o ‘Zé das Quintas’: ‘O que eles te prometem também eu te posso dar.’ Ainda nesta altura exercemos o papel de acalmadores: Deixa lá a concentração; aquilo são afinidades e inclinações do autor; não lhe queremos mal por isso.

O regenerador-liberal *Notícias de Évora* (1908, 24 novembro, 1) referiu que havia “números sem interesse que bem podiam dispensar-se a benefício de todos: das figuras e dos músicos [...]. E ao público, pelo menos poupava-se-lhe a *contemplação pouco agradável* a que o forçam.” Foi mencionado que era uma revista de “*grande espetáculo* [...] É [...] uma critica a determinadas figuras do nosso meio, feita [...] com *humor* [...]. Por vezes tem pimenta, queima que tem demónio”.⁶⁷³ A relação entre revista e o republicanismo era algo intrínseco, pois este género surgiu a par dos “primeiros embriões ideológicos do republicanismo português” (Losa, Oliveira e Silva 2010, 239). Segundo Silva (2016, 129; 132), a dicotomia entre monárquicos e republicanos era comum, como os casos da revista *Garotice & C.*⁶⁷⁴ onde o autor “personifies the Monarchy as the Ugly Girl and the Republic as the Pretty Girl, revealing the sometimes political character of these polar structures” (*Ibid.*, 129); e da *O barril do lixo*, onde foi incluído “a sketch that deals directly with music and politics, and features two songs: the ‘Hino da Carta’ and ‘A Portuguesa’” (*Ibid.*, 132).

Através desta descrição ao repertório desempenhado por grupos sem filiação associativa no Garcia de Resende, constata-se uma escolha heterogénea de repertório, interpretando e criando tanto obras de “música popular” que promoviam a boa disposição e o riso, como “música de arte” através de dramas lírico ou musicado com temática patriótica, onde o libreto centra-se no sofrimento e coragem dos portugueses em períodos crise nacional.

⁶⁷³ As palavras em itálico poderão indicar a ironia do autor, como era usual na época.

⁶⁷⁴ Interpretada na casa de espetáculos da Barradas & C.^a, sendo severamente criticada no regenerador-liberal *Notícias de Évora* (1909, 7 outubro, 2): “[a] peça não tem como as antecedentes valor algum e procura explorar o *povinho* com as costumadas lérias da república era bem melhor que em vez de teatro se organizassem comícios.”

Houve ainda outro evento que contou com a colaboração de eborenses da fração dominada, o concerto de Ivo Josué em 1902.⁶⁷⁵ O guitarrista lisboeta foi contratado por Diogo Machado (*N.É.* 1902, 24 abril, 1), e para além das três obras da sua autoria – dois fados e a *Fantasia da ópera Werther* de Mascagni –, António Paquete, Santelmo Marques⁶⁷⁶ e alguns alunos do Liceu recitaram poesias e monólogos (*Idem*, 27 abril, 2).

3.2.4.2. A caridade no Teatro Garcia de Resende

Passando para os eventos caritativos, como referido no primeiro subcapítulo, desde 1899 que os saraus da Associação Filantrópica Academia Eborense foram apoiados e participados pelos grupos intermédios – fração dominada e classe média –, através de monólogos, secções musicais (*A Academia* 1899, 16 março, 1; *N.É.* 1902, 18 março, 2), opereta (*S.É.* 1903, 5 abril, 2) e comédias (*Idem*, 24 novembro, 2; *N.É.* 1907, 17 março, 2).⁶⁷⁷ Começando pelas peças musicais, entre as categorias mais interpretadas destacaram-se as marciais – 13/32 –, seguidas pelos géneros de dança – 10/32 – e os excertos músico-teatrais – 4/32 –, com zarzuelas de ambos os géneros e operetas. Em 1903 foram representadas duas obras músico-teatrais, a zarzuela *chica Los Africanistas* e a opereta *Um cálculo errado*.⁶⁷⁸ A primeira foi interpretada na versão portuguesa de Marcolino Silva e Joaquim de Silva Reis pelo grupo infantil da Harmonia Eborense, e a segunda, sem autoria mencionada, foi apresentada pelo grupo da Tuna (*M.É.* 1903, 28 março, 1), com regência de João Batista Rodrigues e direção cénica de Marcolino Silva (*S.É.* 1903, 5 abril, 2).⁶⁷⁹

⁶⁷⁵ Guitarrista lisboeta que em 1903 chegou a Portugal precedente de uma “longa tournée em que obteve os maiores triunfos da sua carreira artística” (*Povo de Aveiro* 1903, 13 setembro, 3). A digressão a Évora ocorreu no ano anterior, contudo já era um intérprete considerado, sendo referido que estudou no estrangeiro “alcançado triunfos nas primeiras capitais do mundo” e foi professor no Grémio Musical de Sevilha (*N.É.* 1902, 24 abril, 1).

⁶⁷⁶ Ambos membros da Harmonia Eborense.

⁶⁷⁷ A Academia não foi abordada em conjunto com as restantes coletividades pois esta é referida na dissertação não devido aos seus membros, mas pelos participantes dos espetáculos que integravam as outras associações interclassistas, enquanto que na primeira secção do subcapítulo são os próprios associados e o repertório que estão no centro da abordagem. Para além do referido existia uma diferença de objetivos, considerando que as sete associações se destinavam à recreação e a Academia, ao apoio financeiro os estudantes mais desfavorecidos do Liceu.

⁶⁷⁸ O texto original da comédia é de Eduardo César Inglês de Moura (Moura s.d.), no entanto foi adaptado para opereta.

⁶⁷⁹ Neste grupo participaram membros das associações interclassistas (*S.É.* 1903, 5 abril, 2). Como Marcolino Silva foi o diretor cénico e João Rodrigues o regente musical, é possível que a adaptação da comédia para opereta tenha sido realizada pelos dois.

Em 1907 Marcolino Silva⁶⁸⁰ faleceu e devido aos escassos recursos económicos que deixou à sua família, foi organizado um benefício onde participaram o Grupo Dramático Eborense, Grupo Infantil da Sociedade Harmonia Eborense e o Grupo Dramático da Academia Eborense, incluindo a Tuna (*N.É.* 1907, 14 maio, 2). O primeiro repetiu a opereta *O Grande Lucas* de Silva Reis e Rio de Carvalho, que foi estreada em 1904 pelo grupo da Harmonia, entretanto desativado.⁶⁸¹ O grupo infantil interpretou o segundo ato da zarzuela grande *El-Rei recruta* na versão traduzida por Silva Reis. Houve ainda uma secção de variedades, apelidada de *Folies Bergères*, onde a atriz Mercedes Blasco, que também participou na opereta, cantou canções satíricas (*S.É.* 1907, 26 maio, 1).

Para finalizar, em 1909 e 1910 a comissão organizadora da Creche e Lactário, constituída por membros de ambas as frações da classe dominante, organizou dois saraus no Garcia de Resende onde se nota a preferência pela “música de arte”, mas foi também interpretado um excerto da opereta *Os avejões* de Silva Reis e Rio de Carvalho.⁶⁸²

Tal como nas secções anteriores, também aqui se verifica a preferência por um repertório eclético que conjugava vários géneros e repertórios, desde o mais legitimado através de excertos de ópera ou de zarzuelas do género grande ou outras obras interpretadas nas salas da fração dominante, até às obras “populares” como as operetas, revistas, zarzuelas *chicas* e canções satíricas. Contudo, nos últimos dois eventos analisados referentes à Creche e Lactário, observa-se uma maior presença do gosto “snobe” que poderá estar relacionada com a participação da fração dominante não só na organização, mas também na interpretação.

3.2.4.3. A colaboração local nos “outros” espaços culturais: os teatros-barraca

A fração dominada e as classes dominadas participaram igualmente em eventos de companhias teatrais e músico-teatrais em outros espaços, como nos teatros-barraca do

⁶⁸⁰ Foi jornalista em *A Academia* (1896, 26 novembro, 1), *Imparcial de Arraiolos* (1897, 2 dezembro, 3), *Diário do Alentejo* (1898, 23 outubro, 1) e *A Folha do Sul* (1901, 7 dezembro, 3). Ator amador e encenador nos grupos Dramático de Amadores Eborenses (*O Eborense* 1896, 4 dezembro, 1), Amadores Dramáticos (*N.É.* 1906, 1 dezembro, 2), Amadores Dramáticos Eborense Manuel José Carreta (*A Rabeca* 1898, 27 novembro, 1) e Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses (*O Eborense* 1900, 26 agosto, 3). Foi ainda ator amador e encenador nas associações Harmonia Eborense (*A Academia*, 1897, 18 fevereiro, 2), Academia Eborense (*M.É.* 1903, 1 dezembro, 1) e Mendes Leal (*N.É.* 1903, 21 outubro, 1).

⁶⁸¹ Comparando o grupo da Harmonia de 1904 e o Dramático Eborense de 1907, constata-se que ambos eram constituídos, maioritariamente, pelos mesmos intervenientes.

⁶⁸² Este evento já foi referido na secção 3.1.3.1. “Saraus-benefício a instituições de caridade” e, por isso, não é aqui abordado com profundidade. Foi ainda representada a opereta *Almas de anjo* de Oliveira Parreira e Correia da Silva que, como referido, possivelmente era uma obra didática e não encarada como “popular”.

Largo de Santa Catarina – Teatro Lisbonense – e do Rossio de São Brás. O primeiro, apelidado pela imprensa de “popular teatro” (*N.É.* 1904, 9 outubro, 1; *V.P.* 1905, 16 abril, 3),⁶⁸³ representou revistas, mágicas, operetas, comédias e dramas, e as lotações esgotadas foram constantes (*N.É.* 1904, 10 novembro, 2).⁶⁸⁴ Como forma de atrair público, a companhia deste teatro dedicou espetáculos ao regimento de Cavalaria n.º 5 (*Idem* 1905, 4 fevereiro, 2),⁶⁸⁵ ao comércio eborense (*Ibid.*), à associação Joaquim António de Aguiar (*Idem*, 12 fevereiro, 1) e outro ao Grupo de Amadores Dramáticos (*Idem*, 15 fevereiro, 2). Incidindo nos últimos dois, no primeiro, para além a opereta *A Mascotte* pelos artistas afetos ao teatro, a Tuna da Joaquim António de Aguiar interpretou durante os intervalos (*A.I.* 1905, 16 fevereiro, 3). No segundo, alguns elementos do Grupo de Amadores Dramáticos colaboraram, em conjunto com os atores da companhia, na apresentação do drama *O Conde de Monte Cristo* (*N.É.* 1905, 15 fevereiro, 2).

Relativamente aos teatros-barraca no Rossio de São Brás, foi encontrado apenas um espetáculo dedicado a uma associação eborense – Sociedade Harmonia Eborense –, tendo Silva Reis composto um fado intitulado *A Bicicleta*, para ser cantado pela atriz Carlota da companhia do ator Domingos (*N.É.* 1902, 29 agosto, 1). Este evento foi do género das *Folies Bergères* sendo constituído por monólogos, uma comédia, uma opereta e canções, entre as quais a peça de Silva Reis (*N.É.* 1902, 27 agosto, 2).⁶⁸⁶

No mesmo ano, Silva Reis traduziu para castelhano a opereta *Os avejões*⁶⁸⁷ resultando a zarzuela *Los fantasmas* para que fosse representada no Teatro Eborense – teatro-barraca – pela companhia espanhola de Travanco. Nas representações desta zarzuela, a orquestra e o coro do teatro foram aumentados com a integração, na primeira, do sexteto Rio de Carvalho com membros da Harmonia (*N.É.* 1902, 30 setembro, 1) e de cantores locais para o segundo (*M.É.* 1902, 9 outubro, 1). Após as atuações em Évora, esta obra passou a integrar o repertório da companhia tendo sido representada em Setúbal (*N.É.* 1902, 15 outubro, 1).

Em modo de conclusão, com este subcapítulo pretendeu-se demonstrar que ao contrário da fração dominante, os restantes grupos socioeconómicos, mas principalmente

⁶⁸³ Segundo o Dicionário de Figueiredo (1913, 1611) este adjetivo significa algo “[a]gradável ao povo. Estimado pelo povo; democrático”.

⁶⁸⁴ Reduzidas dimensões, sem código de guarda roupa, preços acessíveis e poucos espetáculos semanais.

⁶⁸⁵ Assistiram oficiais, sargentos e soldados (*N.É.* 1905, 4 fevereiro, 2).

⁶⁸⁶ Estes espetáculos nos teatros-barraca do Largo de Santa Catarina e do Rossio de São Brás aconteceram sob a direção do ator Domingos Silva, o que parece indicar que a estratégia de aproximação ao público e associações locais foi apenas por este utilizada.

⁶⁸⁷ Estreada no Garcia de Resende em 1901 com libreto de Silva Reis e música de Rio de Carvalho.

a fração dominada e a classe média, apresentaram um padrão de gosto amplo – “omnívoro” – que lhes permitiam apreciar diversos géneros e obras incluídas tanto na “música de arte” como na “popular”. Quanto às classes populares urbanas, como estas raramente foram mencionadas pelos periódicos torna-se difícil aferir qual o padrão de gosto que apresentavam. Contudo, importa considerar a participação de membros desta camada em interpretações de “música de arte” e de “música popular”, e ainda atender que o repertório da banda civil dos Amadores de Música Eborenses incluía ambas as tipologias. Assim, é plausível que também a classe popular urbana dispusesse de um gosto “omnívoro”, não sendo mencionada nos periódicos como público devido ao foco dos jornalistas que incidia nos espectadores com maiores capitais “económico” – camarotes de primeira e frisas – ou “cultural” – a plateia.

3.3. Considerações finais

Analisando o gosto da sociedade urbana de Évora através da imprensa periódica local verificou-se que existiram dois padrões do gosto principais, de um lado o “snobe” representado pela fração com maior “capital económico” e pertencente às “principais famílias”, e de outro o “omnívoro”, mais marcado na fração dominada e na classe média.

Quanto à relação entre classe média e “música de arte” ou outras formas de “alta cultura”, para Bourdieu (2010), DiMaggio (1982) e Magalhães (2016) esta camada procurou aproximar-se do modo de vida da classe dominante, copiando-lhe as modas, os costumes e os seus gostos. DiMaggio e Useem (1978, 154) referem ainda que certas frações da classe dominante e a classe média-alta, na falta do “capital económico”, frequentavam a “alta cultura” como forma de aumentar o seu “capital cultural” para se aproximarem simbolicamente da considerada fração dominante – “capital adquirido”. No entanto, devido aos seus *habitus* – grande parte proveniente da classe popular – não houve uma total substituição dos seus padrões de gosto “herdados” –, tornando-se assim eclético, permitindo-lhe apreciar uma grande diversidade de géneros tanto da “música de arte” como da “popular”.

Relativamente à fração dominada da classe dominante, como Bourdieu (2010) refere, a diferença no “volume global de capital” entre capitais “cultural” e “económico” de cada grupo altera os seus gostos, desde a culinária à música, daí que o autor apelida o gosto desta fração de “intelectual”, contra o gosto “burguês” da fração dominante de meados do século XX. Este gosto “burguês” é, até certo ponto, semelhante ao dos inícios do século XX, na preferência “pelos valores seguros, tanto em pintura como em música

[...] preferindo obras [...] mais consagradas. [...] noites de gala em Ópera, ‘estreias’ teatrais, grandes concertos em sociedades, etc.”, ou seja, consumos mais dispendiosos (Bourdieu 2010, 424; 432). Pelo contrário, o gosto da fração dominada eborense conjugava duas categorias de arte, à partida diferentes, de um lado a “música de arte” da fração dominante e de outro a “música popular”, teoricamente ligada aos estratos com menores capitais.⁶⁸⁸ Importa ainda destacar que esta fração dominada era um grupo, relativamente, recém-chegado à classe dominante vindo da classe média, o que contrastava com a fração dominante que já se encontrava no topo económico há várias gerações. Tal como na classe média, a “omnivoridade” poderá estar relacionada com esta relação entre capitais “herdado” e “adquirido”.

Quanto à classe popular urbana, na Évora de finais oitocentos e inícios de novecentos, era comum as bandas civis – constituídas pela classe popular – incluírem no repertório arranjos de obras legitimadas, que poderiam incentivar a frequência a óperas ou concertos no Teatro Garcia de Resende. Analisando o repertório das bandas de sopros até às primeiras décadas da segunda metade do século XX, através de Sousa (2017) constata-se que com o avançar cronológico estes agrupamentos afastaram-se dos repertórios considerados “de arte”, como as óperas, para centrarem-se em obras mais “populares”. Este desvio poderá ter aberto um maior fosso cultural entre classes, que resultou na rejeição da “música de arte” pela classe popular da segunda metade de novecentos, como mencionaram Peterson (1992, 246) e Bourdieu (2010, 86-87).⁶⁸⁹ De salientar ainda que tanto nas interpretações músico-teatrais de dramas líricos como de operetas ou revistas entre os atores encontravam-se elementos desta camada.⁶⁹⁰

Já a classe popular rural, apesar desta dissertação estar centrada no público urbano, importa mencionar que não foi encontrada nenhuma referência, nem mesmo nas atividades urbanas ao ar livre, o que poderá estar relacionado que a diferença de gosto, preferindo espetáculos mais “tradicionais” como os títeres alentejanos apelidados de Bonecos de Santos Aleixo.⁶⁹¹ A única menção conhecida à sua interpretação na cidade aconteceu no final do século XIX, onde, segundo Passos (1987, 62), o jornalista do *Sul*

⁶⁸⁸ Todavia, o gosto “intelectual” da sociedade francesa de meados do século XX difere completamente, preferindo “lazer menos dispendiosos e mais austeros e [...] práticas culturais sérias e até um tanto severas” (Bourdieu 2010, 424).

⁶⁸⁹ Peterson (1992) referente à sociedade dos Estados Unidos da América e Bourdieu (2010) à de França.

⁶⁹⁰ A maioria dos atores pertenciam à fração dominada ou à classe média.

⁶⁹¹ Estes espetáculos aconteciam entre o final do outono e a primavera e realizavam-se em celeiros vazios (Passos 1987, 60) pois, durante estas estações os camponeses não podiam exercer o seu ofício.

pediu para que se mandassem proibir “por serem uma escola de imoralidade” (*Ibid.*),⁶⁹² ou seja, um espetáculo, nos termos de Elias (1996) “incivilizado”, indigno de ser interpretado no espaço urbano tido como “civilizado”.⁶⁹³

Retornando à fração dominada e às classes dominadas, estas não se ficaram pela assistência, tendo organizado eventos, criado e interpretado obras, fundado associações semiprivadas para incentivar a instrução dos seus associados e até construíram, neste caso pela fração dominada, um edifício cultural para levar os espetáculos a quem, economicamente não conseguia frequentar o Garcia de Resende. Mesmo o principal edifício cultural da cidade que foi fundado e gerido, nos primeiros anos, pela fração dominante, no final do século passou para a fração dominada, ficando, basicamente, a cargo desta camada quase toda a atividade cultural da cidade, à exceção do Évora-Terrasse e do jardim público.

Esta análise através da imprensa eborense sugere uma cidade dualista, de um lado a fração dominante que nos anos iniciais tentou levar a “alta cultura” para o público, contudo não a todas as esferas públicas, apenas à “esfera pública burguesa”, utilizando várias formas para o conseguir, tal como referem DiMaggio e Useem (1978, 144).⁶⁹⁴ Porém, como Évora era uma cidade com reduzida população e onde grande parte pertencia às classes dominadas, a fração dominante não conseguiu cativar as companhias de ópera, nem impor o domínio da “alta cultura”. Como resultado, à exceção das digressões por músicos legitimados, a atividade do “melhor teatro do país” (*D.A.* 1892, 2 junho, 1) centrou-se principalmente na “música popular”, quer através de companhias profissionais ou grupos locais. Em simultâneo, enquanto as associações interclassistas abriram a sua atividade ao público – para seu proveito financeiro –, quer atuando nas suas

⁶⁹² Como Passos (1987, 6) apenas referiu “Jornal SUL”, ou seja, o nome do periódico, ocultando a data e número. Através das bases de dados das bibliotecas Nacional de Portugal e Pública de Évora, verificou-se que o único jornal no título semelhante é o *Sul: folha bissemanal política e noticiosa* – sob a cota J.779//43 A. na Biblioteca Nacional de Portugal. Foram consultados todos os números disponíveis – de 16 de janeiro de 1881 a 16 de janeiro de 1882 –, mas esta referência não foi encontrada. Contudo, segundo Monte (1978, 17) este jornal publicou-se até 1887, não se sabendo atualmente onde se encontram os restantes números.

⁶⁹³ Para o autor, o conceito “civilização” “[porta] o selo [...] de povos inteiros ou talvez apenas de certas classes” (Elias 1996, 26), onde através deste conceito é expressada a “autoimagem da classe alta europeia em comparação com os outros [...], e ao mesmo tempo [...] [caracteriza] o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples e mais primitivos” (*Ibid.*, 54). Posto isto, segundo Elias (1996), no extremo oposto da classe dominante, que se autolegitimava como “civilizada”, encontrava-se o camponês, considerado pela primeira como ser “incivilizado” por não possuir os mesmos *habitus* (*Ibid.*, 48).

⁶⁹⁴ DiMaggio e Useem (1978, 144), num artigo onde abordam os consumos culturais da sociedade contemporânea dos Estados Unidos da América, referem que a classe dominante tenta impedir que as restantes classes adquiram os seus interesses como forma de preservar o estatuto e domínio de geração em geração.

sedes ou no Teatro Garcia de Resende, com a fração dominante aconteceu o inverso. Esta quase que se fechou na sua associação, convidando artistas legitimados para interpretar, ensinar e reger os associados, como forma de tentar criar uma espécie de centro eborense da “música de arte”. Com o surgimento das casas de espetáculos, a “música popular” foi transportada para o Palácio de D. Manuel sob a empresa Barradas & C.^a e, com isto, o Garcia de Resende, em 1908, sob a mesma empresa manteve a sua atividade com concertos e espetáculos músico-teatrais. Em 1909, o teatro passou para a empresa concorrente, a Rodrigues & C.^a do Évora-Terrasse e não houve espetáculos por grupos cénicos locais, mas dois saraus-benefício, um para a Creche e Lactário e outro para a Academia Eborense. No ano seguinte, houve novo sarau-benefício para a Creche e por aqui se ficou a atividade musical. Porém, na atividade teatral houve sete espetáculos: dois pelo Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborense – reativado neste ano – com a atuação, por duas vezes, de uma alta comédia de Marcelino de Mesquita; um pela companhia da casa de espetáculo Barradas & C.^a com o drama histórico em verso *Maria Teles* de Bernardino da Cruz (*O Reclamo* 1910, 22 maio, 1); e as restantes récitas aconteceram pela digressão de Maria Falcão, com artistas dos teatros de D. Maria II, D. Amélia e Ginásio, ou seja, teatros onde se interpretavam dramas e altas comédias (Silva 2016, 73). Esta breve enumeração das atividades, leva a supor que com o surgimento das casas de espetáculos a “música popular” abandonou o Garcia de Resende para se fixar no Palácio de D. Manuel, ficando o primeiro exclusivamente centrado em peças de “alta cultura”, quer ao nível musical como teatral, tal como era o objetivo desde a sua idealização.

Para terminar, numa tentativa de instruir as restantes classes, a fração dominada e a classe média idealizaram, em 1899, a criação de uma academia para “desenvolver, [...] o gosto pelo teatro e pela música” (*O Eborense* 1900, 6 dezembro, 1). Todavia, só com o advento da República é que surgiu outra iniciativa semelhante, tendo como objetivo ilustrar, principalmente, a classe operária em diversos campos do conhecimento entre os quais a arte, através do teatro e da música. Esta associação denominou-se Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira e foi fundada já depois de instaurada a República, a 16 de dezembro de 1912 (*Academia Dramática* 1912-1913).

Conclusão

Com esta investigação procurou-se apresentar, com base nos periódicos locais, os padrões de gosto da sociedade urbana de Évora e de que modo é que estes se fragmentavam consoante as classes socioeconómicas. De modo geral, concluiu-se que existiram dois gostos principais, um mais restrito – “snobe” – associado à fração dominante com linhagem aristocrática ou da alta burguesia, e outro mais vasto – “omnívoros” – que se encontrava nas restantes classes e frações de classe.

Ao longo deste período houve um grupo da classe média que veio adquirindo importância através do investimento em “capital cultural”. Este grupo, devido à diferença entre capitais “herdado” e “adquirido”, apresentou um padrão de gosto “omnívoros” frequentando, organizando e participando tanto em eventos de “música de arte” como de “popular”. Talvez devido ao seu investimento em “capital cultural” – através de aprovações escolares e/ou na familiaridade com a “alta cultura” –, alguns elementos desta nova fração da classe dominante, a aqui apelidada de fração dominada, foram aceites no Círculo Eborense. Todavia, os seus comportamentos diferiam dos restantes membros levando alguns a cancelarem as inscrições, mas mantendo-se nas associações interclassistas.

A fração dominante, devido ao “capital herdado”, possuía um *habitus* menos diversificado refletindo-se no seu gosto aqui denominado de “snobe”. No entanto, é curioso que tanto em teatros-barraca como nas casas de espetáculos, quando eram interpretados géneros teatrais legitimados – drama e alta comédia –, pelo menos parte da fração também os frequentava, dando a entender que interessava mais a obra do que o local do evento. Igualmente interessante são as referências de que esta fração não frequentava o Teatro Garcia de Resende em eventos de “música popular”, mas quando ia a Lisboa passeava por diversos edifícios teatrais. Apesar de não terem sido especificados quais os teatros frequentados, é possível que não assistissem apenas aos espetáculos legitimados que ocorriam nos teatros São Carlos, D. Maria II, D. Amélia e Ginásio. Ainda relativo a esta fração, constatou-se que criou instituições caritativas, culturais – Teatro Garcia de Resende –, educativas e associativas, no entanto à exceção da primeira, nas restantes houve a tentativa de barrar o acesso a outras classes e até mesmo a frações de classe no caso do ensino particular e do Círculo Eborense. Já no teatro público, os preços dos lugares mais acessíveis não estavam ao alcance do poder económico das classes dominadas, servindo estes para travar não só a frequência do teatro à classe popular, mas também à média. Tendo estas classes amplo acesso, o teatro deixaria de ser um local

distintivo e de “exibição do eu” da fração dominante, para se tornar um edifício “popular” como os teatros-barraca. Quando existiam espetáculos de “música popular” por companhias músico-teatrais, a fração dominante ausentava-se e os restantes grupos, por motivos financeiros, tinham de escolher quais as peças/dias preferenciais, o que originava uma reduzida assistência em diversos eventos.

Assim, o “snobismo” da fração dominante era marcado por obras inseridas na “música de arte”, desde peças de concerto legitimadas, a óperas e a dramas líricos. A preferência por obras consideradas como arte, não significa necessariamente que toda a fração dominante as observasse como objeto artístico no sentido “idealista”, ou seja, algo para ser apreciado sem quaisquer distrações. Pelos comentários de Luís da Costa, mesmo a “música de arte” instrumental era idealmente para ser consumida durante as reuniões típicas da burguesia, onde os intérpretes produziam o fundo sonoro para a sociabilidade.

No outro lado, estava a “omnivoridade” e inclusividade das restantes frações e classes, sendo as associações culturais interclassistas uma consequência desta atitude. Inclusive, foi com o objetivo de levar os espetáculos músico-teatrais aos menos abonados que surgiu a empresa cultural Barradas & C.^a. Atendendo aos acionistas da empresa, estes estavam relacionados com grande parte das atividades culturais eborenses quer em contexto associativo como público. No entanto, tendo em conta que pelo menos dois eram comerciantes, é possível que abertura de um edifício acessível às classes dominadas – o grande público –, não tenha surgido apenas como uma atitude altruísta, mas como uma oportunidade de negócio. Deste modo, com o caminhar para a República a classe média e a fração dominada foram adquirindo importância e preocupando-se em educar as classes populares.

A classe popular urbana frequentava e participava nos eventos das associações interclassistas, todavia não foi diretamente mencionada em nenhum evento público no Teatro Garcia de Resende. Apenas foi referido que esta não conseguia ir devido ao custo do bilhete, ficando por saber quem eram os frequentadores das varandas. No entanto, o repertório da banda civil da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses – constituída por operários –, poderá indicar que a classe apresentava um gosto “omnívor”, mesmo que por incapacidade financeira não frequentasse os espetáculos no teatro de Évora.

Analisando a atividade musical e músico-teatral da cidade, são de destacar cinco pontos. Só em 1904-1905, 1908 e principalmente em 1909-1910 é que frequentar eventos musicais ou músico-teatrais se tornou uma atividade quotidiana e acessível às várias

classes, primeiro com o Teatro Lisbonense e depois com as casas de espetáculos. Apesar do Teatro Garcia de Resende ter sido inaugurado em 1892 a sua atividade não era acessível a toda a população e, para além do mais, era inconstante. Ainda nas atividades públicas, com o final da primeira década de novecentos os teatros de feira desapareceram dos verões eborenses por não conseguirem competir com as barracas de variedades, os animatógrafos e, principalmente, os circos. Passando para o âmbito semiprivado, grande parte das associações surgiram por uma confluência de interesses para com a atividade cénica, porém com o século XX esta prática foi substituída pelos bailes, o que levou a que grande parte dos grupos cénicos fossem extintos. Passando para o Círculo Eborense, nos primeiros anos os concertos foram realizados exclusivamente por músicos externos, mas com o avanço cronológico a participação interna foi aumentando, primeiro, exclusivamente masculina e depois feminina, ficando a mulher encarregue da interpretação musical, tal como nos eventos “endo-domiciliários”. O quinto ponto a ser destacado é a ativação em simultâneo de duas casas de espetáculos o que incentivou a criação de agrupamentos instrumentais remunerados.⁶⁹⁵ Estas duas casas vieram ainda transparecer, nos periódicos, as divisões sociais entre fração dominante e restantes classes ou frações, e em simultâneo as próprias tensões internas da fração dominante, colocando a descoberto as divergências políticas entre monárquicos e republicanos.

Passando para a imprensa, houve a preocupação de perceber não só quem eram os autores, mas também os proprietários e o público-alvo pois, estes fatores poderiam influenciar o conteúdo dos jornais, onde os autores escreviam a “sua realidade” ou o que mais convinha ao proprietário ou aos leitores. Como exemplos refiram-se as críticas negativas da imprensa monárquica às obras de propaganda republicana, ou a crítica também negativa de alguns periódicos destinados à classe dominante relativo ao canto de fados no Garcia de Resende. Assim, o gosto não só condicionava a assistência aos espetáculos como a própria escrita jornalística, daí que se considerou relevante perceber o máximo possível sobre todo o sistema produtivo periodístico, desde a elaboração à leitura. Com este intuito foi consultado o maior número possível de periódicos e procurou-se ainda, encontrar textos sobre Évora na imprensa de outras localidades, visto que a mudança de público poderia originar diferentes visões do mesmo evento ou das dinâmicas da sociedade. Dos jornais consultados destaca-se *A Folha do Sul* de Montemor-o-Novo que tinha uma secção exclusiva sobre Évora, elaborada por Marcolino Augusto

⁶⁹⁵ Anteriormente a principal atividade musical remunerada eram as religiosas, principalmente as da Sé.

da Silva. De mencionar ainda *O Imparcial de Arraiolos* que também publicou alguns textos sobre os eborenses, principalmente pelo mesmo jornalista. Apesar da tentativa de abranger o maior leque possível de periódicos, é necessário ver estes dados com cautela e não os tomar como dados inquestionáveis, isto é, adotando uma visão crítica.

Abordando em específico as críticas aos eventos musicais e músico-teatrais, a grande maioria apresenta reduzida dimensão e foi elaborada por redatores dos respetivos periódicos. Quando havia uma autoria explícita – com assinatura –, encontraram-se dois tipos de críticos, os “amadores” em questões musicais, mas que poderiam ser “profissionais” em outras áreas; e os “profissionais” que exerciam ou exerceram profissionalmente uma atividade musical. No primeiro tipo, em espetáculos músico-teatrais, os críticos incidiam grande parte da opinião sobre as considerações mais familiares, ou seja, o texto ou aspetos cénicos, deixando no final uma pequena apreciação relativa à parte musical que, por norma, baseava-se em dicotomias tais como belo/feio. Neste tipo destacou-se, pela quantidade de publicações, Luís da Costa que nos seus textos demonstrou possuir algum conhecimento musical tanto em obras de “música de arte” como “popular”. Já nas suas crónicas deixou transparecer por várias vezes uma tendência “idealista” e principalmente wagneriana, defendendo a superioridade das obras do período clássico e dos compositores “idealistas”, estando Wagner no topo da sua predileção. Este autor rejeitava a superficialidade musical e defendia a audição atenta, quer fosse no jardim público, no Círculo Eborense, ou no Teatro Garcia de Resende. Relativamente à segunda tipologia foi encontrado um crítico “profissional”, Francisco Luís de Oliveira que foi cantor-ator profissional e onde se notou uma análise mais pormenorizada a todo o espetáculo músico-teatral, criticando diversos parâmetros como o libreto, encenação, partitura, interpretação e figurinos.

Por fim, verificou-se que durante este período houve um grande investimento cultural em Évora principalmente através da fração dominante e das classes dominadas, quer com o constante surgimento de associações ou com a fundação de edifícios. Já a fração dominante, à progressão das restantes camadas, criou uma espécie de bolha organizando e interpretando, principalmente em âmbito semiprivado e assistindo especialmente a espetáculos de “alta cultura” que lhe proporcionavam um elevado “capital social”, fundamental para a manutenção do seu estatuto.

Lista de gráficos

Gráfico 1: Espaços culturais com maior número de críticas por ano	57
Gráfico 2: Quantidade de críticas por orientação dos periódicos	58
Gráfico 3: Número de críticas por grupo de públicos-alvo	61
Gráfico 4: Número de críticas assinadas pelos principais grupos de públicos-alvo.....	74
Gráfico 5: Número de crônicas por grupos de público-alvo	86
Gráfico 6: Periódicos com maior número de géneros de propaganda por ano.....	92
Gráfico 7: Espaços culturais com maior quantidade de géneros de propaganda.....	93
Gráfico 8: Periódicos com maior quantidade de notícias por ano	95
Gráfico 9: Espaços com maior quantidade de notícias por ano.....	95
Gráfico 10: Periódicos com maior quantidade de anúncios por ano	99
Gráfico 11: Espaços com maior quantidade de anúncios por ano	99

Bibliografia

- A nossa música, o nosso mundo. s.d. “João Carlos de Sousa Morais.” Acedido a 26 julho, 2020. <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=13292>
- A.&A. s.d. “A Brief History of the Folies-Bergère.” Acedido a 13 maio, 2020. http://www.artandarchitecture.org.uk/fourpaintings/manet/folies_bergere/history.html.
- AAVV. 195-. “Barahona Frágoso, Francisco Eduardo de.” In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* IV, 157. Lisboa; Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda.
- Academia de Música Eborense. 1996. *Boletim da Academia de Música Eborense*, no. 0. Évora: Academia de Música Eborense.
- Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira*. 1912-1913. Cota: ADEVPT/SGMAI/GCEVR/H-B/001/01738.
- Adorno, Theodor W. 1941. “On popular music.” *Studies in Philosophy and Social Science* 9: 17-48.
- _____. 2011. *Introdução à Sociologia da Música: doze preleções teóricas*. Traduzido por Fernando Moraes Barros. São Paulo: Editora UNESP.
- Albuquerque, Maria João. 2014. “A edição musical em Portugal (1834-1900): um estudo documental.” Tese de doutoramento, Universidad Complutense de Madrid.
- Allam, Edward. 1954-1955. “Alessandro Stradella.” *Proceedings of the Royal Musical Association*, no. 81: 29-42. <https://www.jstor.org/stable/765944>.
- Almeida, Monteiro de, e Luís de Araújo. 1864. *Intrigas no Bairro*. Lisboa: Livraria Económica. Cota: B.N.P. L. 46421 P.
- Almeida, São José. 2010. “A História de Rui Ramos desculpabiliza o Estado Novo?” *Público*, 31 maio, 2010. <https://www.publico.pt/2010/05/31/jornal/a-historia-de-rui-ramos-desculpabiliza-o--estado-novo-19425296>.
- Arquivo Distrital de Évora. 2016. “História administrativa/biográfica/familiar.” Acedido a 15 abril, 2019. <https://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1060041>.
- _____. 2019a. “Cartazes de Espetáculos.” Acedido a 26 maio, 2020. <http://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1358087>.
- _____. 2019b. “Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar.” Acedido a 26 maio, 2020. <http://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1358086>.
- Arquivo Municipal. 2018. “Escola do Magistério Primário” documento do mês, setembro. Acedido a 11 de setembro de 2019 <http://www.cm-evora.pt/pt/site->

[viver/culturaepatrimonio/cultura/EquipamentosCulturaisMunicípio1/arquivo-municipal/documentodomes/Documents/EscolaDoMagisterioPrimario.pdf](https://www.viver/culturaepatrimonio/cultura/EquipamentosCulturaisMunicípio1/arquivo-municipal/documentodomes/Documents/EscolaDoMagisterioPrimario.pdf).

- Arriscado, José Augusto. 2005. “Sociabilidade burguesa em Viana do Castelo na segunda metade do século XIX: a Assembleia Vianense.” *História - Revista da FLUP* 6: 271-289. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3388.pdf>.
- Artiaga, Maria José. 1999. “A disciplina de canto coral no período do Estado Novo: contributo para a história do ensino da educação musical em Portugal.” Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- _____. 2007. “Continuity and change in three decades of Portuguese musical life 1870 - 1900.” Tese de doutoramento, Royal Holloway, University of London.
- _____. 2010. “Panorama da vida musical portuguesa entre 1890 e 1930.” *Açoriano Oriental*, 4 abril, 2010. http://www.temporadamusica.azores.gov.pt/media/imprensa/tma_acoriano_oriental_abril.pdf.
- _____. 2010. “A crítica musical no período republicano.” *Açoriano Oriental*, 7 novembro, 2010. http://www.temporadamusica.azores.gov.pt/media/imprensa/tma_acoriano_oriental_novembro.pdf.
- _____. 2013. “A opereta com texto em português no contexto luso-brasileiro: o caso do Teatro da Trindade.” In *Atas do Congresso Internacional a Música no Espaço Luso-Brasileiro: Um Panorama Histórico*, editado por Alberto José Vieira Pacheco, 651-662. Lisboa: CESEM/EICM.
- _____. 2017. “O Fado na composição erudita do final de oitocentos.” In *Música e História: Estudos em Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coordenado por Teresa Cascudo e Manuel Pedro Ferreira, 383-402. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- Associação Promotora do Ensino dos Cegos. s.d. “Quem fomos?” Acedido a 8 maio, 2020. https://www.apec.org.pt/quem_fomos.
- Barreto, José. 1981-1982. “Os tipógrafos e o despontar da contratação coletiva em Portugal (I).” *Análise Social* 17, no. 2: 253-291.
- Bastos, António Sousa. 1898. *Carteira do artista: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros*. Lisboa: Antiga Casa Bertrand.
- Batista, Carlos e Inês Pinto. 2019. “José Augusto Ferreira da Silva, músico: contributos para uma nota biográfica.” In *II Encontros de Cultura e Património*, coordenado

- por Guida Cândido e Margarida Perrolas, 55-86. Figueira da Foz: Município da Figueira da Foz.
- Becker, Howard. 2010. *Mundos da arte*. Traduzido por Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte.
- Benevides, Francisco da Fonseca. 1902. *O Real Teatro de S. Carlos de Lisboa: memórias 1883-1902*. Lisboa: Tipografia e litografia de Ricardo de Sousa & Sales.
- Bernardo, Maria Ana. 1992. “Sociabilidade e práticas de distinção em Évora na segunda metade do século XIX: o Círculo Eborense”. Prova de Capacidade Científica e Aptidão Pedagógica, Universidade de Évora.
- _____. 1994. “Espaços e práticas de sociabilidade: o associativismo no Alentejo durante o século XIX: notas para o seu estudo.” *Atas do 2º Encontro de História Regional e Local do Distrito de Portalegre*: 201-210.
- _____. 2001. *Sociabilidade e distinção em Évora no século XIX: O Círculo Eborense*. Lisboa: Edições Cosmos.
- _____. 2013. *Sociedade e elites no concelho de Évora: permanência e mudança (1890-1930)*. Tese de doutoramento, Universidade de Évora.
- Biblioteca Nacional de Portugal. s.d. “O Reclamo: semanário anunciador.” Acedido a 20 maio, 2020. <http://catalogo.bnportugal.gov.pt/ipac20/ipac.jsp?session=15916AW72191S.49651&profile=bn&source=~!bnp&view=subscriptionssummary&uri=full=3100024>.
- Biocca, Franck. 1988. “The pursuit of sound: radio, perception and utopia in the early twentieth century.” *Media, Culture & Society* 10, no. 1: 61-79. <https://doi.org/10.1177/016344388010001005>.
- Bourdieu, Pierre. 1986. “The forms of capital.” In *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, editado por J. G. Richardson, 241-258. New York: Greenwood.
- _____. 1998. *On television*. Traduzido por Priscilla Parkhurst Ferguson. New York: The New Press.
- _____. 2010. *A Distinção: uma crítica social da faculdade do juízo*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições 70.
- _____. 2011. *O poder simbólico*. Traduzido por Fernando Tomaz. Lisboa: Edições 70.
- Braga, Catarina. 2013. “O teatro cantado em Coimbra (1880-1910): géneros, grupos e contextos.” Dissertação de mestrado, Departamento do Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

- Calado, Mariana Carvalho. 2010. “Francine Benoit e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crônicas publicadas entre 1920-1950.” Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Câmara Municipal de Évora. s.d. “Presidentes da Câmara Municipal de Évora do século XIX até à Implantação da República.” Acedido a 2020, 30 de janeiro. <https://www.cm-evora.pt/pt/site-viver/culturaepatrimonio/cultura/EquipamentosCulturaisMunicipio1/arquivo-municipal/exposicoes-virtuais/Documents/presidentessecxix.pdf>.
- _____. 2013. “Teatro Garcia de Resende.” Acedido a 3 março, 2019. <http://www.cm-evora.pt/pt/site-viver/culturaepatrimonio/cultura/EquipamentosCulturaisMunicipio1/Paginas/TeatroGarciaResende.aspx>.
- _____. 2019. “Programação Teatro Garcia de Resende.” Acedido a 29 março, 2019. https://issuu.com/artes.a.rua.evora/docs/programa_tgr_issuu.
- Câmara Municipal de Oeiras. s.d. “Soares dos Passos.” Acedido a 22 maio, 2020. http://parquedospoetas.cm-oeiras.pt/?page_id=1259.
- Cambridge Dictionary. 2020. Acedido a 20 janeiro, 2020. <https://dictionary.cambridge.org/pt/translate/>
- Carvalho, Maria da Conceição, e Flávia Silvestre Oliveira. 2016. “Práticas leitoras em Minas Gerais, século XIX: bibliotecas públicas e leitura de jornais.” *Informação & Informação* 21, no. 1: 426-447. DOI: 10.5433/1981-8920.2016v21n1p426.
- Carvalho, Mário Vieira de Carvalho. 1993. *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.
- _____. 1994. “Música e crítica da cultura na colaboração de Eça de Queiroz para a Gazeta de Portugal e o Distrito de Evora.” *Queirosiana*, no. 5-6: 173-191.
- Cascudo, Teresa. 2000. “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899).” *Revista Portuguesa de Musicologia*, no. 10: 181-226.
- Castro, Paulo Ferreira de. 1991. “O século XX: ‘bom senso e bom gosto’.” In *História da Música: sínteses da cultura portuguesa*, editado por Paulo Ferreira de Castro e Rui Vieira Nery, 148-165. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- _____. 2019a. “A crítica musical como objeto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português.” *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica: Lembrança aos 80 anos do falecimento de Óscar Guanabario*,

- organizadores Amanda Oliveira e Luiz Goldberg, editor Luiz Goldberg, 9-26.
Pelotas: S.E. Acedido a 19 outubro, 2019: <https://wp.ufpel.edu.br/criticamusical/anais/>.
- _____. 2019b. “Music criticism in Portugal: towards an overview.” In *The Cambridge History of Music Criticism*, editado por Christopher Dingle, 317-330. Cambridge: Cambridge University Press.
- Catroga, Fernando. 1988. “O laicismo e a questão religiosa em Portugal (1865-1911).” *Análise Social* 24, no. 100: 211-273.
- CENDREV. s.d. “Teatro Garcia de Resende.” Acedido a 10 abril, 2018. http://www.cendrev.com/informacoes_contactos_teatro.php.
- Círculo Eborense. 1881. *Estatutos do Círculo Eborense (1880)*. Évora: Tipografia de Cunha Bravo.
- CNC/Patrimatic. 2008. “João António Rosa.” Acedido a 10 abril, 2019. https://www.e-cultura.sapo.pt/patrimonio_item/13208.
- Cohen, Ted. 1999. “High and Low Art, and High and Low Audiences.” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57, no. 2: 137-143. <https://www.jstor.org/stable/432308>.
- Comissão Central Diretora do Inquérito Industrial. 1881. *Inquérito industrial – inquérito direto – segunda parte – visita às fábricas*, 2.º livro. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Conde, Antónia. 2011. “Do claustro ao século: o canto e a escrita no mosteiro de S. Bento de Cástris, Évora.” In *Olhares sobre as mulheres: Homenagem a Zília Osório de Castro*, coordenado por Maria Santos, Maria Stone e Irene Tomé, 243-254. Lisboa: CESNOVA.
- Costa, João Pedro. 2020. “Do ‘mundo elegante’ aos ‘microcosmos da gente portuguesa’: Os frequentadores no jardim público de Évora e os seus gostos musicais (1887-1910).” In *Our music, our world: wind bands and local social life*, (no prelo).
- Costa, José Marques Nunes da. 1896. *Testamento de Joaquina Lúcia Teles Carreta*. Cota: ADEVR, Cx. 7, Livro n.º 41, f. 34.
- Cymbron, Luísa. 2012. “[E]sta sempre maçadora opera’: *Don Giovanni* e o Teatro de S. Carlos no século XIX.” In *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*, 271-306. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- _____. 2012. “‘Algumas modinhas de bom gosto, e duetos italianos para meninas’: A música e a educação de uma família açoriana do início do século XIX.” In *Olhares*

- sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica, 115-146. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- _____. 2012. “À descoberta das ilhas: Os Açores nas rotas do virtuosismo oitocentista.” In *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*, 307-326. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- _____. 2012. “Aspetos da receção de Wagner no Portugal dos anos 1861 a 1883: Em torno da *Eurico* de Miguel Ângelo Pereira.” In *Olhares sobre a música em Portugal no século XIX: ópera, virtuosismo e música doméstica*, 327-347. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- Dahlhaus, Carl. 1983. *Analysis and value judgment*. Traduzido por Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press.
- _____. 1997. “Romanticismo y Biedermeier: características histórico-musicales del periodo de la restauración.” Traduzido por Claudio Martinez. *Quodlibet: revista de especialización musical*, no. 9: 3-23.
- Delicato, Mônica, Gabriel Silva, Nair Silva, e Jorge Pedro Sousa. 2006. “Manuel Severim de Faria: vida de um noticiarista interventor.” *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, no.3: 167-177.
- DeNora, Tia. 2004. “Musical practice and social structure: a toolkit.” In *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, editado por Eric Clarke e Nicholas Cook, 35-56. New York: Oxford University Press.
- Deutschen Nationalbibliothek. s.d. “Martha.” Katalog der Deutschen Nationalbibliothek. Acedido a 22 maio, 2020. <http://d-nb.info/gnd/30005324X>.
- Diana FM. 2020. “Nova direção da Dramática Eborense quer reativar grupo cénico.” Acedido a 26 maio, 2020. <https://www.dianafm.com/nova-direcao-da-dramatica-eborense-quer-reativar-grupo-cenico/>.
- DiMaggio, Paul, e Michael Useem. 1978. “Social class and arts consumption: the origins and consequences of class differences in exposure to the arts in America.” *Theory and Society* 5: 141-161. <https://www.jstor.org/stable/656694>
- DiMaggio, Paul, e Richard A. Peterson. 1975. “From region to class, the changing locus of country music: a test of the massification hypothesis.” *Social Forces* 53, no.3: 497-506. <https://www.jstor.org/stable/2576592>
- DiMaggio, Paul. 1982. “Cultural entrepreneurship in nineteenth-century Boston: the creation of an organizational base for high culture in America.” *Media, Culture and Society* 4: 33-50. <https://doi.org/10.1177/016344378200400104>.

- _____. 1987. "Classification in art." *American Sociological Review* 52, no. 4: 440-455. <https://www.jstor.org/stable/2095290>.
- Direção Geral da Estatística e dos Próprios Nacionais. 1896. *Censo da população do Reino de Portugal I*. Lisboa: Imprensa Nacional
- _____. 1900. *Censo da população do Reino de Portugal III*. Lisboa: Imprensa Nacional
- _____. 1905. *Censo da população do Reino de Portugal I*. Lisboa: Tipografia da "A Editora".
- _____. 1906. *Censo da população do Reino de Portugal III*. Lisboa: Tipografia da "A Editora".
- Direção Geral da Estatística. 1913. *Censo da população de Portugal I*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- _____. 1916. *Censo da população de Portugal V*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Elias, Norbert. 1994. *Mozart: sociologia de um gênio*. Traduzido por Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- _____. 1996. *O processo civilizador: uma história dos costumes I*. Tradução Ruy Junomann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor
- Esteireiro, Paulo. 2016. *Uma história social do piano: emergência e declínio do piano na vida quotidiana madeirense (1821-1930)*. Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- Farnsworth, Paul Randolph. 1950. *Musical taste: its measurement and cultural nature*. London: Oxford University Press.
- Fernández, Agustín Rebel. s.d. *Novo método elementar e progressivo para guitarra espanhola*. Lisboa: Indústrias Gráficas.
- Figueiredo, Cândido. 1913. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Clássica Editora.
- Foucault, Michel. 2017. *O que é a crítica? seguido de A cultura de si*. Traduzido por Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Lda.
- Frith, Simon. 1996. *Performing rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Gameiro, Fernando Luís. 2018. "Uma biblioteca escolar com a valência de leitura pública (1850-1926)." *e-Working Papers*, no. 5: 1-24. https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/23186/1/05_vers%C3%A3o%20final_FGameiro.pdf.
- Gans, Herbert. 1974. *Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste*. New York: Basics Books, Inc.
- Gasset, José Ortega y. 2010. *La rebelión de las masas*. Madrid: Alianza Editorial.

- _____. 2017. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Barcelona: Espasa Libros, S. L U.
- Gelbart, Matthew. 2007. *The invention of “folk music” and “art music”: emerging categories from Ossian to Wagner*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gomes, João Pedro. 2018. “‘Almoços, lunches, jantares e ceias’: os serviços de restauração em Lisboa à luz dos anuários comerciais (1871-99). Tipologias, serviços e produtos.” *Revista de História da Sociedade e da Cultura* 18: 129-155. https://doi.org/10.14195/1645-2259_18_7.
- Grosso, Ana Carina. 2015. “Prática de ensino supervisionada em educação pré-escolar: a linguagem e a literacia emergente na educação de infância.” Relatório de mestrado, Universidade de Évora.
- Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborensis. 1849. *Regulamento do Grupo Dramático da Sociedade Harmonia Eborensis*. Cota: ADEVR Fundo: Sociedade Harmonia Eborensis; Secção: F-Atividades culturais, lúdicas e desportivas; Série:001-Teatro/música; Subsérie: 001- Livro de matrícula e regulamento do Grupo Dramático da SHE; Cx. 62, Ui:1.
- Guimarães, Paulo. 2002. “Comportamento estratégico das elites económicas alentejanas face à atividade industrial: algumas evidências a partir da região de Évora (1880-1926).” *Ayer*, no. 48: 127-157.
- _____. 2006. *Elites e indústria no Alentejo (1890-1960)*. Évora: Edições Colibri CIDEHUS.
- Habermas, Jürgen. 1991. *The structural transformation of the public sphere: an inquiry into a category of bourgeois society*. Traduzido por Thomas Burger. Massachusetts: MIT Press.
- Helgert, Lars. 2014. “Criticism.” Grove music online. Acedido a 10 junho, 2019. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2256247>
- Hennequin, Alfred, e Albert Millaud. 1880. *Niniche*. Traduzido por Sousa Bastos. Lisboa: Tipografia Nova Minerva. Cota: B.N.P. L. 28803 V.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale: une sociologie de la médiation*. Paris: Editions Métailié.
- Homem, Alfredo Vasques. 1947. *Quem é alguém: dicionário biográfico das personalidades em destaque do nosso tempo*. Lisboa: Portugália Editora.
- Janeiro, Jorge. 2016. “Arquivo Distrital de Évora: 100 anos de história (1916-2016).” *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, n.º 5, suplemento nº 1.

- Jardim Infantil Nossa Senhora da Piedade-Évora. 2008. “História da instituição.” Acedido a 5 maio, 2020. <https://www.jinspiedade.pt/quem-somos/historia>.
- Justino, David. 2001. “Prefácio.” In *Sociabilidade e distinção em Évora no século XIX: O Círculo Eborense*, 13-15. Lisboa: Edições Cosmos.
- Kern, Roger M., e Richard A. Peterson. 1996. “Changing highbrow taste: from snob to omnivore.” *American Sociological Review* 61, no. 5: 900-907. <https://www.jstor.org/stable/2096460>.
- Kluge, Alexander, e Oskar Negt. 1993. *Public sphere and experience toward an analysis of the bourgeois and proletarian public sphere*. Traduzido por Peter Labanyi, Jamie Owen Daniel e Assenka Oksilof. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Klugherz, Laura. 1998. *A bibliographical guide to Spanish music for the violin and viola, 1900-1997*. Westport: Greenwood Press.
- Leal, Ernesto Castro. 2011. “O campo político dos partidos republicanos portugueses (1910-1926).” In *República, Republicanismo e Republicanos: Brasil-Portugal-Itália*, coordenado por Stefano Salmi, Armando da Silva e Maria Carneiro, 246-272. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Levine, Lawrence. 1990. *Highbrow/Lowbrow: the emergence of cultural hierarchy in America*. Cambridge: Harvard University Press.
- Livro de matrículas de sócios da Sociedade Harmonia Eborense. 1909-1914. Cota: ADEVR Sociedade Harmonia Eborense; Secção: B-Sócios; Série:002-Registo de sócios; Cx:8; UI: 2*
- Livro n.º 2 dos Registos dos oficiais do Estado-Maior de Cavalaria. s.d. Acedido a 11 abril, 2019. <https://ahm-germil.exercito.pt/details?id=7793>*
- Livro n.º 1 - Livro de matrícula do pessoal, registo dos oficiais e indivíduos com graduação de oficial. 1884. Acedido a 11 abril, 2019 <https://ahm-germil.exercito.pt/details?id=10315&ht=francisco%20Joaquim%20alberto>*
- Lobato, Gervásio. 1911. *A comédia de Lisboa*. Porto: Livraria Chardron.
- Losa, Leonor, Gonçalo Antunes Oliveira, e João Silva. 2010. “Teatro, música e dança: entreter o cidadão no Portugal da Primeira República – O caso da revista De Capote e Lenço.” In *Dançar para a República*, coordenado por Daniel Tércio, 235-274. Lisboa: Editorial Caminho.
- Losa, Leonor. 2013. *Machinas Fallantes: A música gravada em Portugal no início do século XX*. Lisboa: INET/Tinta-da-China

- Macedonio, Mauro. 1987. "DE CHAMPS, Ettore". *Dizionario biografico degli Italiani*, 33. Acedido a 27 abril, 2020. [http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-de-champs_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ettore-de-champs_(Dizionario-Biografico)).
- Magalhães, Paula Gomes. 2014. *Belle Époque: A Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- _____. 2015. "Teatro de feira: o genuíno popular do público erudito?" *Popping the Question: The Question of Popular Culture*, no. 4. <https://doi.org/10.34632/diffractions.2015.493>
- _____. 2016. "É entrar senhores, é entrar! Teatro de feira em Lisboa: 1850-1919." Tese de doutoramento, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.
- Manuel, Joaquim Augusto Câmara. 1942. "O quinquagésimo aniversário do Teatro Garcia de Rezende." *A Cidade de Évora*, no. 1: 20-27.
- _____. 1943. "Subsídios para o estudo do jornalismo eborense." *A Cidade de Évora*, no. 5: 65-78.
- Marques, António. 1986. *Dicionário de maçonaria portuguesa* I. Lisboa: Delta
- Marques, Paula Alvito. 1997. "A sociedade bejense de meados do século XIX à Primeira República: elites e vida associativa." Dissertação de mestrado, Universidade de Évora.
- Martins, Ana Cristina. 2016. "Pereira, Victor do Monte Gabriel." Dicionário de historiadores portugueses da Academia Real das Ciências ao final do Estado Novo. Acedido a 10 dezembro, 2019. http://dichp.bnportugal.pt/imagens/pereira_gabriel.pdf.
- Matos, Sérgio. 2016. "A Congregação das Irmãs Doroteias em tempo de mudança: tradição e modernidade." *Saber & Educar* 21: 168-177. <http://dx.doi.org/10.17346/se.vol21.238>
- Medina, Jorge Lellis Bomfim. 2001. "Gêneros jornalísticos: repensando a questão." *Revista Symposium* 1: 45-55. <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=3196@1>.
- Mendes, José Amado. 1998. "As exposições como 'festas da civilização': Portugal nas exposições internacionais (sécs. XIX-XX)." *Gestão e Desenvolvimento*, no. 7: 249-273. <https://doi.org/10.7559/gestaoedesenvolvimento.1998.647>
- Ministério das Finanças. 1918. *Censo da população da cidade de Lisboa*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Moniz, Manuel. 1997. *As feiras de Évora*. Évora: Câmara Municipal de Évora.

- Monte, Gil. 1978. *O jornalismo eborense (1846-1976)*. Évora: s.n.
- Monti, Vittorio. 1904. *Czardas pour violon solo avec accompagnement de piano ou orchestre*. Milano: G. Ricordi & C.
- Moura, Eduardo. s.d. *Um cálculo errado: comédia em 1 ato*. Lisboa: Livraria Popular de Francisco Franco. Cota: BNP L. 11178//2 P.
- Müller, Sven Oliver. 2010. “Analysing musical culture in nineteenth-century Europe: towards a musical turn?” *European Review of History: Revue européenne d'histoire* 17, no. 6: 835-59. <https://doi.org/10.1080/13507486.2010.535121>.
- Neves, João Augusto. 1920. *À memória do saudoso maestro José Heliodoro de Vargas Júnior: Homenagem ao Mérito!: Glorificação do Talento*. Évora: Tipografia do Notícias de Évora.
- Neves, José Soares. 1996. “Consumos culturais: o caso dos espetáculos musicais em salas de Lisboa.” *Associação Portuguesa de Sociologia*: 1-11. https://aps.pt/wp-content/uploads/2017/08/DPR492ec19b816c9_1.pdf.
- Passos, Alexandre. 1987. “Bonecos de Santo Aleixo.” *Aprender*, no.1: 59-63.
- Patrimonialização. s.d. “Projecto.” Acedido a 2 junho, 2020. <https://evorasoundscapes.wordpress.com/about/>.
- Paz, Fernandes. 2018. “As elites musicais em Portugal, finais do século XIX a inícios do século XX: estratégias e padrões de internacionalização.” *Foro de Educación* 16, no. 25: 171-192. doi: <http://dx.doi.org/10.14516/fde.672>.
- Peixinho, Ana Teresa. 2013. “Cânone realista e discurso de imprensa.” In *O Século do Romance: Realismo e Naturalismo na Ficção Oitocentista*, coordenado por António Lourenço, Maria Santana e Maria Simões, 191-208. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.
- Pércheiro, Domingos. 1878. *Portugal e Brasil: emigração e colonização*. Lisboa: Tipografia Luso-Espanhola.
- Pereira, Hugo. 2018. “Os caminhos-de-ferro de sul e sueste e o relatório do engenheiro C.F. White (1868).” *Fontes & Inventários*, no. 8: s.p. DOI: 10.4000/books.cidehus.3379.
- Pestana, João. 2019. “143 anos de história com futuro.” *Diário de Notícias*, 11 outubro, 2019. <https://www.dnoticias.pt/imprensa/hemeroteca/diario-de-noticias/143-anos-de-historia-com-futuro-XF5315541>.

- Peterson, Richard A. 1977. "Where the two cultures meet: Popular culture." *Journal of Popular Culture* 11, no. 2: 385-400. <https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1977.00385.x>
- _____. 1992. "Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore" *Poetics* 21: 243-258. [https://doi.org/10.1016/0304-422X\(92\)90008-Q](https://doi.org/10.1016/0304-422X(92)90008-Q).
- _____. 2005. "Problems in comparative research: The example of omnivorousness." *Poetics* 33: 257-282. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2005.10.002>.
- _____. 2015. "Taste as distinction." In *The routledge reader on the Sociology of Music*, editado por John Shepherd e Kyle Devine, 153-160. New York: Routledge.
- Pinto, Rui Magno. 2010. "Virtuosismo para instrumentário de sopro em Lisboa (1821-1870)." Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Plantas dos teatros*. 1887. Lisboa: Litografia Guedes. Cota: B.N.P. H.G. 16202//2 P.
- Polo, Beatriz Hernández. 2017. "La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad, recepción y repertorio del Cuarteto Francés (1903-1912)." Tese de doutoramento, Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal, Universidad de Salamanca.
- Porto Editora. 2003-2019. "periódico." Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Acedido a 18 dezembro, 2019. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/periódico>
- _____. 2003-2020. "crítico." Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Acedido a 17 junho, 2020. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/crítico>.
- _____. 2003-2020. "literato." Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. Acedido a 10 junho, 2020. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/literato>.
- Queirós, Eça. 2000. *Da Colaboração no Distrito de Évora - I (1867)*. Lisboa: Livros do Brasil.
- R.T.P. 1978. "A Sociedade Recreativa Dramática Eborense." Acedido a 26 maio, 2020. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-sociedade-recreativa-dramatica-eborense/>.
- Ramos, Joaquim. 1991. "Inventário da imprensa católica entre 1820 e 1910." *Lusitania Sacra* 3: 215-204. <http://hdl.handle.net/10400.14/4890>.
- Ramos, Rui. 2001. *História de Portugal: A segunda fundação*, dirigido por José Mattoso. Lisboa: Editorial Estampa.

- Rebocho, Sónia. 2007. “Alves da Veiga: uma proposta de organização federativa da sociedade portuguesa.” Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Receita e despesa com a realização de espetáculos dados pelo Grupo Dramático da SHE no Teatro Garcia de Resende nas noites de 1 e 8 de dezembro de 1901.* 1901. Cota: ADEVR F: Sociedade Harmonia Eborense; S:F-Actividades culturais, lúdicas e desportivas; S:001-Teatro/música ; Subsérie: 003- Contas da receita e despesa do Grupo Dramático da SHE; Cx. 62, Ui:3.
- Regimento de Infantaria nº 4 - Livro nº 59 - Livro de Matrícula do Pessoal, Registo das Praças.* 1897. Cota: PT/AHM/G/LM/B-04/59/0523. Acedido a 16 abril, 2019. <https://ahm-germil.exercito.pt/details?id=331272&ht=artur%20caeiro>.
- Regimento de Infantaria n.º 16 - Livro nº 56 - Livro de Matrícula do Pessoal do Regimento de Infantaria nº 16, 1º Batalhão, Registo das Praças.* 1897. Cota: PT/AHM/G/LM/B-16/56/0326. Acedido a 17 abril, 2019. <https://ahm-germil.exercito.pt/details?id=954830&ht=Jos%C3%A9%20Augusto%20Pereira%20de%20Sande>.
- Registo de casamento de Cândido de Vasconcelos Ortins e Virgínia Augusta dos Santos.* 1910. Cota: ADEVR F: Paróquia da Sé; SR: Casamentos; Livro 277; fl. 17v-18.
- Registo de casamento de Florival Alberto Sanches de Sousa Miranda Montes e Laura Matilde de Morais.* 1898. Cota: ADEVR F: Paróquia da Sé; SR: Casamentos; Livro 265; fl. 19v-20.
- Registo de casamento de Francisco José Patronilho e Maria José Rosado.* 1901. Cota: ADEVR F: Paróquia da Sé; SR: Casamentos; Livro 268; fl. 18-18v.
- Registo de casamento de Henrique Augusto Ferreira e Amélia Júlia Ferreira.* 1899. Cota: ADEVR F: Paróquia da Sé; SR: Casamentos; Livro 266; fl. 32-32v <https://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1135961>
- Registo de casamento de Jerónimo Delfim Gouveia da Gama Freixo e Adelina de Calça e Pina.* 1906. Cota: ADEVR F: Paróquia da Sé; SR: Casamentos; Livro 273; fl. 18v-19v.
- Registo de casamento de João António Rosa e Salvadora da Luz Mosca.* 1899. Cota: ADEVR F: Paróquia da Sé; SR: Casamentos; Livro 266; fl. 23-23v.
- Registo de óbito de Alfredo César de Oliveira.* 1908. Cota: ADEVR Paróquia da Sé; Livros de registos de óbito; SR:003; UI:0062; Lv. 294; cx. 63.

- Registo de passaporte para o exterior de Gilberto Correia Alves*. 1919. Cota: ADEVR GCE – SC: H – Inspeção, licenciamento, fiscalização e segurança; SSC: D – Mobilidade Demográfica; SR: 2 – Livros de Registo de Passaportes; Cx. 1; Liv. 5; doc. 75; f. 75. <https://digitarq.adevr.arquivos.pt/details?id=1132992>.
- Registo de passaporte para o exterior de Teófilo de Sousa Lobo Russel*. 1898. Cota ADEVR GCE – SC: H – Inspeção, licenciamento, fiscalização e segurança; SSC: D – Mobilidade Demográfica; SR: 2 – Livros de Registo de Passaportes; Cx. 1; Liv. 4; doc. 19; f. 19.
- Rocha, Luzia. 2010. *Ópera & Caricatura: o Teatro de S. Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro I*. Lisboa: CESEM-NOVA FCSH/Edições Colibri.
- Rodrigues, Marisa Gonçalves. 2013. “A participação portuguesa nas Exposições Universais na perspetiva do design de equipamento.” Dissertação de mestrado, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Roldão, Helena. 2016. “Arte Portuguesa: revista de arqueologia e arte moderna.” Hemeroteca Municipal de Lisboa. Acedido a 26 maio, 2020. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/ArtePortuguesa.pdf>
- Rosa, Joaquim Caramelo. 2017. “‘Contribuir activamente para a educação musical dos portugueses’: Augusto Machado e a reforma da vida musical em Portugal.” In *Música e História: Estudos em Homenagem a Manuel Carlos de Brito*, coordenado por Teresa Cascudo e Manuel Pedro Ferreira, 403-421: Lisboa: Edições Colibri/CESEM.
- Russo, Susana Bilou. 2007. “As bandas filarmónicas enquanto património: um estudo de caso no concelho de Évora.” Dissertação de mestrado, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa.
- S.O.I.R Joaquim António de Aguiar. 2008. “Sociedade Operária de Instrução e Recreio – Joaquim António D’Aguiar.” Acedido a 26 maio, 2020. <https://soirjaa.wordpress.com/2008/12/>
- Salaün, Serge. 2011. “El ‘género chico’ o los mecanismos de un pacto cultural.” In *Les spectacles en Espagne (1875-1936)*, editado por Marie Franco, 23-32. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.
- Santos, Fernando Piteira. 1982-1983. “Na transição do ‘constitucionalismo monárquico’ para o ‘constitucionalismo republicano’: a crise do Partido Socialista e a crise do Partido Republicano.” *Análise Social XVIII*, no. 72-73-74: 673-685.

- Santos, Luís Miguel. 2010. “A ideologia do progresso no discurso de Ernesto Vieira e Júlio Neuparth (1880-1919).” Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Santos, Rogério. 1998-1999. “História das telecomunicações em Portugal.” In *Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação*, 1-11. Acedido a 5 maio, 2019. <http://bocc.ubi.pt/pag/santos-rogerio-historia-telecomunicacoes.pdf>
- Schuessler, Karl. 1948. “Social background and musical taste.” *American Sociological Review* 13, no. 3: 330-335. DOI: 10.2307/2086574.
- Scott, Derek B. 2008. *Sounds of the metropolis: the nineteenth-century popular music revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York: Oxford University Press.
- Shiloah, Amnon. 1993. “An eighteenth-century critic of taste and good taste.” In *Ethnomusicology and Modern Music History*, editado por Daniel Neuman, Philip Bohlman e Stephen Blum, 181-189. Illinois: Illini Books Edition.
- Silva, Jean-Pierre. 2018. *A Grande Tuna Feminina de Alfredo Mântua: breve contributo documental (1907-1913)*. Lisboa: s.n.
- Silva, João. 2006. “O diário *A Revolução de Setembro* (1840-1857): música, poder e construção social de realidade em Portugal nos meados do século XIX.” Dissertação de mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- _____. 2016. *Entertaining Lisbon: music, theater, and modern life in the Late 19th Century*. New York: Oxford University Press.
- Silva, Walter. 2015. “Heinrich e Cécile Däniker-Haller – a música doméstica na vida de um casal de negociantes suíços entre Zurique e o Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX.” Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade NOVA de Lisboa.
- Sociedade Farmacêutica Lusitana. 1890-1905. *Listagem de farmacêuticos estabelecidos no Continente, Ilhas e Colónias*. Cota: Centro de Documentação Farmacêutica da Ordem dos Farmacêuticos, PT/OF/CDF/B/4.
- Sociedade Filarmónica Academia de Minerva. 1881. *Estatutos da Sociedade Filarmónica Academia de Minerva*. Évora: Tipografia da Casa Pia. Cota: ADEVR GCE – SC: H – Inspeção, licenciamento, fiscalização e segurança; SSC: B – Associações, Atividades Lúdicas e Espetáculos; SR: 1 – Associações; SSR: 11 - Sociedade Filarmónica Academia de Minerva; cx. 2; Pt. 11; doc. 1.

- Sociedade Filarmónica Alunos de Minerva. 1881. *Estatutos da Sociedade Filarmónica Alunos de Minerva*. Cota: ADEVR GCE – SC: H – Inspeção, licenciamento, fiscalização e segurança; SSC: B – Associações, Atividades Lúdicas e Espetáculos; SR: 1 – Associações; SSR: 13 - Sociedade Filarmónica Alunos de Minerva; cx. 2; Pt. 13; doc. 1.
- Sociedade Filarmónica Primeiro de Dezembro. 1881. *Estatutos da Sociedade Filarmónica Primeiro de Dezembro*. Cota: ADEVR GCE – SC: H – Inspeção, licenciamento, fiscalização e segurança; SSC: B – Associações, Atividades Lúdicas e Espetáculos; SR: 1 – Associações; SSR: 14 - Sociedade Filarmónica Primeiro de Dezembro; cx. 2; Pt. 14; doc. 1.
- Sousa, João Pedro. 2008. “Uma história do jornalismo em Portugal até ao 25 de Abril de 1974.” In *Biblioteca on-line de ciências da comunicação*: 1-85. Acedido a 20 fevereiro, 2020. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-do-jornalismo-1974.pdf>
- Sousa, Pedro Marquês. 2017. *As bandas de música na história da música em Portugal*. Porto: Fronteira do Caos.
- Steinberg, Michael. 2004. *Listening to Reason: culture, subjectivity, and nineteenth-century*. New Jersey: Princeton University Press.
- Stern, Laurent. 2002. “Voices of critical discourse”. *The journal of aesthetics and art criticism* 60, no. 4, (outono): 313-323. <https://doi.org/10.1111/1540-6245.00078>.
- Tengarrinha, José. 1989. *História da imprensa periódica portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho.
- _____. 2006. *Imprensa e opinião pública em Portugal*. Coimbra: Minerva Coimbra.
- Tuna Académica da Universidade de Coimbra. s.d. “O manuscrito dedicado a António Simões de Carvalho Barbas (circa 1896).” Acedido a 22 maio, 2020. <https://tunauc.wordpress.com/arquivo/bau-de-memorias/arquivo2/antonio-simoes-de-carvalho-barbas/>.
- Van Eijck, Koen. 2000. “Richard A. Peterson and the culture of consumption.” *Poetics* 28, no. 2-3: 207-224. [https://doi.org/10.1016/S0304-422X\(00\)00022-X](https://doi.org/10.1016/S0304-422X(00)00022-X).
- Vargues, Isabel Nobre. 1998. “O processo de formação do primeiro movimento liberal: a revolução de 1820.” In *História de Portugal V*, dirigido por José Matoso e coordenado por João Roque e Luís Torgal, 42-55. Lisboa: Editorial Estampa.

- Ventura, João. s.d. “Manuel Vicente Ventura.” Acedido a 29 janeiro, 2020. <https://venturas.org/familytree/tree/venturas/individual/I78/Manuel%20Vicente%20Ventura#tab-relatives>.
- Vieira, Ernesto. 1899. *Dicionário Musical*. Lisboa: Lambertini.
- Weber, William. 1975. *Music and the middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. New York: Holmes & Meier.
- _____. 1977. “Mass culture and the reshaping of European taste, 1770-1870.” *International Review of Aesthetics and the Sociology of Music* 8, no.1: 5-22. <https://www.jstor.org/stable/836535>.
- _____. 1979. “The muddle of the middle classes.” *19th-Century Music* 3, no. 2: 175-185. <https://www.jstor.org/stable/746291>.
- _____. 1985. “Wagner, wagnerism e musical idealism.” In *Wagnerism in European culture and politics*, editado por David Large e William Weber, 28-71. Ithaca; London: Cornell University Press.
- _____. 2001. “The history of musical canon.” In *Rethinking music*, editado por Nicholas Cook e Mark Everist, 336-355. New York: Oxford University Press.
- _____. 2015. “Art music and social class.” In *The routledge reader on the Sociology of Music*, editado por Kyle Devine e John Shepherd, 221-230. New York; Abingdon: Routledge.
- _____. 2016. *Music and the middle class: the social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*, 2.ª edição. New York: Routledge.
- WorldCat. s.d. “L’orgoglio di nascita : operetta in un atto in prosa e musica per giovinette.” Acedido a 27 abril, 2020. https://www.worldcat.org/title/orgoglio-di-nascita-operetta-in-un-atto-in-prosa-e-musica-per-giovinette/oclc/898611960&referer=brief_results.
- Zozaya, María. 2014. “Os símbolos da Sociedade Harmonia Eborense: três fases para a definição de uma imagem pública (1849-2014).” *Boletim do Arquivo Distrital de Évora*, no. 1: 41-3. Acedido a 13 abril, 2019. <https://mariazozaya.files.wordpress.com/2014/08/boletimarquivodistritalevora2014zozaya.pdf>.
- _____. 2017. “Teatro asociativo: la SHE invita al Círculo Eborense a asistir a su función (1902).” Acedido a 6 maio, 2020. <https://sociabilidad.hypotheses.org/1278>.

Anexo 1: Listagem dos periódicos consultados [↑](#)

N.º	Título	Subtítulo	Periodicidade	Público-alvo	Publicação	Anos consultados	Tipografia
1	<i>Manuelinho de Évora</i>	“Folha política, literária, noticiosa e independente”	semanal	dominante	1880-1903; 1931-1932	1887-1903	Eborenses de Francisco da Cunha Bravo; Minerva Eborenses de Joaquim José Batista
2	<i>Progresso do Alentejo</i>		bisemanal	dominante	1883-1889	1887-89	Própria; Eborenses de Francisco da Cunha Bravo
3	<i>A Escola</i>	“Semanário de pedagogia e de instrução primária”	semanal	média	1884-1890	1887-90	Minerva Eborenses de J. J. Batista; Económica de José de Oliveira; Eborenses de Francisco da Cunha Bravo; Própria; Eborenses de Francisco da Cunha Bravo
4	<i>Diário do Alentejo</i>		diário	dominante	1886-1899	1887-99	Própria
5	<i>O Povo de Évora</i>	“Semanário político, literário e noticioso”	semanário	média/dominante	1887	1887	Eborenses de Francisco da Cunha Bravo
6	<i>Correio do Alentejo</i>	“Folha diária”	diário	dominante	1888-1890	1888-1890	de <i>A Escola</i>

7	<i>Correio de Évora</i>	“Semanario imparcial, noticioso, litterario e recreativo”	semanal	fração dominada	1888	1888	Minerva Eboreense de J. J. Batista
8	<i>A Ordem</i>		semanal	popular	1888	1888	
9	<i>Évora Académica</i>	“Publicação semanal, instrutiva e recreativa”	semanal	fração dominada	1888	1888	
10	<i>Aurora</i>	“Jornal literário noticioso e charadístico”	semanal	fração dominada	1889	1889	Minerva Eboreense de J. J. Batista; de <i>A Escola</i>
11	<i>Revista Eboreense</i>	“Folha literária, noticiosa e charadística”	semanal	fração dominada	1889-1890	1889-1890	Minerva Eboreense de J. J. Batista
12	<i>O Operário</i>	“Folha semanal”	semanal	popular	1889-1890	1889-1890	Económica de José de Oliveira; Minerva Eboreense de J. J. Batista
13	<i>O Anunciador do Alentejo</i>	“jornal grátis dedicado ao comércio e indústria”	trissemanal	todos	1890	1890	De <i>A Escola</i>
14	<i>Progresso de Évora</i>	“jornal bissemanal, político, literário e noticioso”	bissemanal	média	1891	1891	Eboreense de Francisco da Cunha Bravo

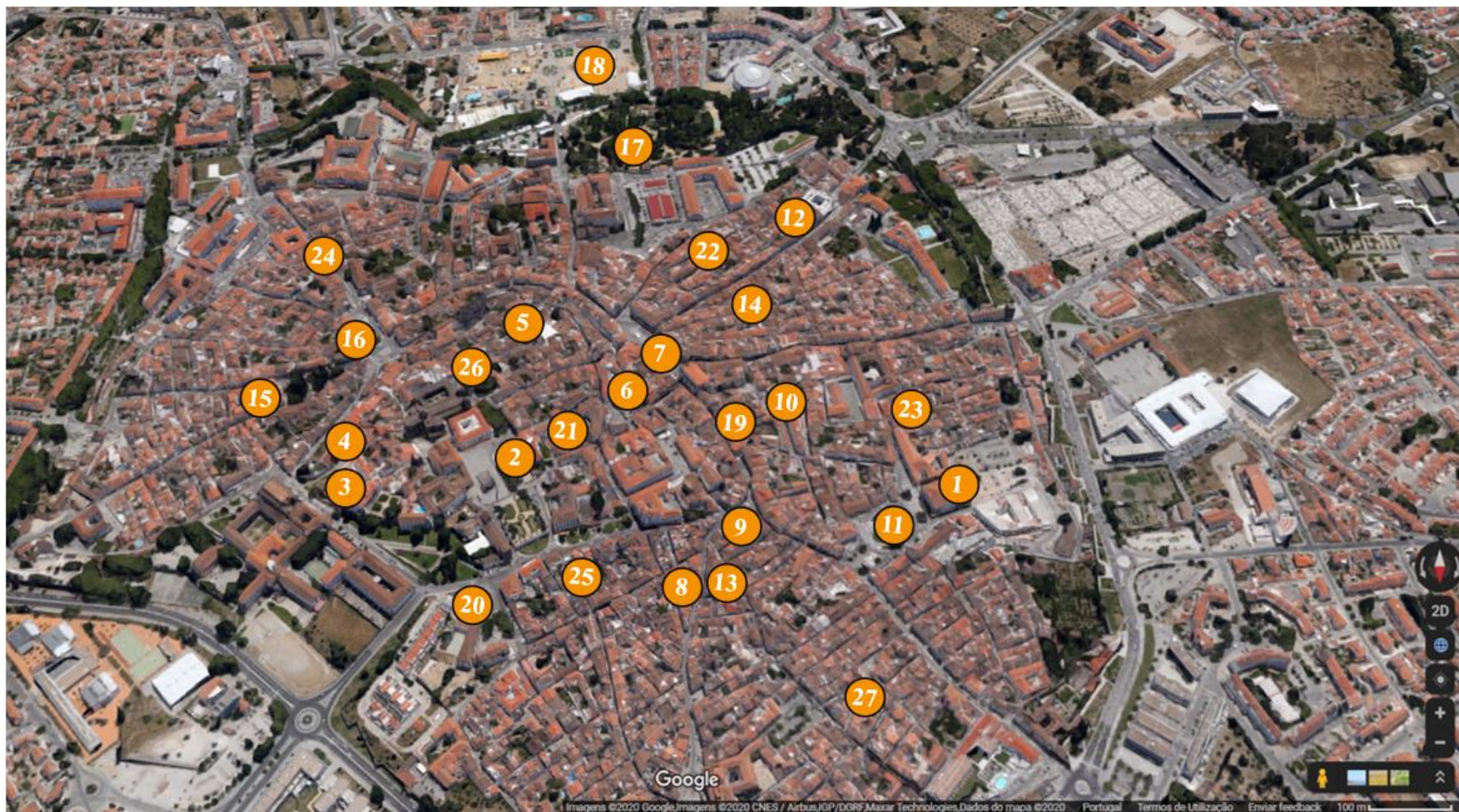
15	<i>Folha de Évora</i>	“Jornal bissemanal independente, literário e noticioso”	bissemanal	média	1891	1891	Eboreense de Francisco da Cunha Bravo
16	<i>O Monitor</i>	“Jornal bissemanal”	bissemanal	popular	1891	1891	Minerva Eboreense de J. J. Batista; Eboreense de Francisco da Cunha Bravo
17	<i>O Cágado</i>	“Órgão dos cágados: verga, mas não parte”	semanal	popular	1891	1891	nada
18	<i>Giraldo sem Pavor</i>	“Semanário regenerador”	semanal	dominante	1894	1894	Eboreense de Francisco da Cunha Bravo
19	<i>Diário de Évora</i>	“Folha independente”	diário	dominante	1894-1896	1894-1896	Minerva Eboreense de J. J. Batista; Eboreense de Francisco da Cunha Bravo
20	<i>Jornal de Obras Públicas</i>	“Órgão dos empregados de obras públicas”	semanal	média	1895	1895	Económica de José de Oliveira
21	<i>A Academia</i>	“Semanário literário, noticioso e charadístico”	semanal	fração dominada	1893-1904	1893-1904	Económica de José de Oliveira; Minerva Eboreense de J. J. Batista; Empresa Tipográfica Eboreense

22	<i>Jornal do Alentejo</i>	“Folha bissemanal, noticiosa e de propaganda”	bissemanal	média	1896	1896	Minerva Eborensis de J. J. Batista
23	<i>O Eborensis</i>	“Semanário independente”	semanal	dominante	1896-1897	1896-1897	
24	<i>A Má Língua</i>	“Semanário”	semanal	média	1896-1897	1896-1897	
25	<i>A Rabeca</i>	“Jornal satírico, noticioso e político”	bissemanal	popular	1897-1899	1897-1899	
26	<i>O Papagaio</i>	“Folha satírica ilustrada”	diário	popular	1897-1898	1897-1898	
27	<i>A Luta</i>	“Semanário republicano”	semanal	média	1897	1897	Nada
28	<i>Diário Transtagano</i>	“Única folha diária que no país se publica à exceção de Lisboa e Porto”	diário	média/fração dominada	1899	1899	Própria
29	<i>O Reclamo</i>	“Semanário anunciador”	semanal	popular/média	1899-1916	1899-1900; 1907-1910	Minerva Comercial de Ferreira, irmão & C. ^a ; Minerva Comercial de José Ferreira Batista
30	<i>O Transtagano</i>	“jornal bissemanário independente”	bissemanal	fração dominada	1900	1900	Empresa Tipográfica Eborensis
31	<i>O Eborensis</i>	“Semanário independente,	semanal	dominante	1900-1901	1900-1901	

		literário e noticioso”					
32	<i>Notícias de Évora</i>	“Publicação Diária”; “Diário Regenerador-Liberal”	diário	dominante	1900-1994	1900-1910	Própria
33	<i>O Telefone</i>	“Semanário independente”	semanal	popular	1901-1902	1901-1902	Empresa Tipográfica Eboreense
34	<i>A Alvorada</i>	“Semanário independente, literário, humorístico e noticioso”	semanal	média/Fração dominada	1903-1904	1903-1904	Gutenberg
35	<i>Semana de Évora</i>	“Folha independente, literária e noticiosa”	semanal	dominante	1903-1908	1903-1908	Empresa Tipográfica Eboreense; Gutenberg
36	<i>A Voz Pública</i>	“Semanário independente”; “Bisemanário Republicano”	Semanal/ Bisemanal	dominante	1904-1920	1904-1910	Própria
37	<i>O Alentejo Ilustrado</i>	“Semanário independente, noticioso, literário e charadístico”	semanal	dominante	1905	1905	Gutenberg; Empresa Tipográfica Eboreense

38	<i>O Alentejo</i> (descendente de <i>O Alentejo</i> <i>Ilustrado</i>)	“Semanário independente, noticioso, literário e charadístico”	semanal	dominante	1905	1905	Gutenberg
39	<i>O Distrito de Évora</i>	“Semanário noticioso, agrícola, literário e ilustrado, órgão do Partido Regenerador”	semanal	dominante	1906-1907	1906-1907	Do Comércio, de Aurélio & Saraiva (Lisboa)
40	<i>O Garcia de Resende</i>	“Semanário independente, literário, recreativo e ilustrado”	semanal	média	1908-1909	1908-1909	Minerva Comercial de José Ferreira Batista; Empresa Tipográfica Eborense de Pires, Tristão & C. ^a
41	<i>A Voz do caixeiro</i>	“Quinzenário defensor do caixeirato e de todo o proletariado em geral”	quinzenal	popular	1909-1910	1909-1910	Empresa Tipográfica Eborense de Pires, Tristão & C. ^a ; Minerva Comercial de José Ferreira Batista
42	<i>Avante!</i>	“Órgão e propriedade da biblioteca do Grupo de Propaganda Livre”	quinzenal	popular	1909	1909	Minerva Comercial de José Ferreira Batista
43	<i>Arauto da Moda</i>		semanal	média	1909	1909	De <i>A Voz Pública</i>

Anexo 2: Mapeamento das associações e espaços culturais⁶⁹⁶ [↑](#)



⁶⁹⁶ Associações cuja localização não foi encontrada na imprensa não são mencionadas.

- 1 – Teatro Garcia de Resende (1892)
- 2 – Teatro Eborense (?-1893)
- 3 – Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal (1888)
Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense (1903)
Academia Dramática e Musical J. P. Ferreira (1910)
- 4 – Sociedade Recreativa e Dramática 1.º de Dezembro (1900)
- 5 – Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal (1899)
(1.ª) Casa de espetáculos Barradas & C.ª (1908)
- 6 – Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal (1908)
- 7 – Sociedade União Eborense (1839)
Sociedade Harmonia Eborense (1897)
Sociedade Harmonia Eborense (1902)
- 8 – Alexandre Herculano (1902)
- 9 – Associação dos Empregados do Comércio (1902)
- 10 – Teatro Lisbonense (1904)
- 11 – Sociedade de Recreio Almeida Garrett (1902)
S. O. de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar (1904)
S. O. de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar (1906)
- 12 – Grupo Recreio Familiar Eborense (1888)
Sociedade de Recreio Almeida Garrett (1893)
- 13 – (2.º) Sociedade Recreio Familiar Eborense (1907)
- 14 – Sociedade Barbosa du Bocage (1909)
- 15 – Grupo Recreativo dos Marçanos Eborenses (1909)
- 16 – (2.ª) casa de espetáculos Rodrigues & Piteira (1908)
casa de espetáculos Évora-Terrasse Rodrigues & C.ª (1909)
casa de espetáculos Évora-Terrasse Fernandes & Laranjeira (1910)
- 17 – (1.ª) casa de espetáculos Rodrigues & Piteira (1908)
(2.ª) casa de espetáculos Barradas & C.ª (1908)
jardim público
- 18 – Rossio de São Brás
- 19 – Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses (1888)
- 20 – Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses (1900)
- 21 – Círculo Eborense (1837)
- 22 – Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense (1898)
- 23 – Sociedade Familiar Camilo Castelo Branco (1892)
- 24 – Sociedade Familiar Camilo Castelo Branco (1893)
- 25 – Sociedade Recreativa e Dramática 1.º de Dezembro (1899)
(1.º) Sociedade Recreio Familiar Eborense (1907)
- 26 – Grupo de Criados de Servir Eborense (1907)
- 27 – Grupo Dramático do Teatro Filhos de Évora (1889)

Anexo 3: Associados da Sociedade União Eborense [↑](#)

Associado	Perfil
António Alberto Correia	Proprietário Instrumentista da orquestra União Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
António de Abreu Rocha Lima	Funcionário do Banco Eborense
António Manuel Pereira	Condutor de Obras Públicas Associado do Círculo Eborense (1895-?) Violinista e guitarrista
António Simões Paquete	Proprietário e negociante Empresário do Teatro Garcia de Resende Acionista da empresa cultural Barradas & C. ^a Associado do Círculo Eborense (1896-1897) Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Associado da Associação Comercial Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde Guisofonista Cavaleiro tauromáquico
António Synarle	Escriturário Bandolinista Contrabaixista da orquestra União Eborense Associado da Sociedade Harmonia Eborense Associado-fundador da Academia Literário-Musical Eborense

	Contrarregra do Grupo de Amadores Dramáticos
Augusto José do Nascimento Salgado	Professor na Escola Noturna Municipal Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ponto do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborenses Manuel Carreta Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses
Diogo Machado	Proprietário de pequeno estabelecimento comercial Amanuense da Câmara Municipal de Évora Gerente e Guarda Livros da empresa cultural Barradas & C. ^a Empresário do Teatro Garcia de Resende Associado da Sociedade Artística Eborenses Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborenses Manuel Carreta Ator dos Amadores Lírico-dramáticos Eborenses Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde
Eduardo de Oliveira Soares	Proprietário/Negociante Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende Associado do Círculo Eborenses (1897-1901) Associado da Sociedade Harmonia Eborenses
Fernando Jardim Ferro	Instrumentista da orquestra União Eborenses Agente do Banco de Portugal Associado do Círculo Eborenses (1907-?)
Francisco Granja	Instrumentista da orquestra União Eborenses
Francisco Joaquim Alberto	Tenente de Cavalaria n.º 5
Francisco Joaquim Bugalho	Proprietário Associado da Sociedade Harmonia Eborenses

Francisco Manuel de Andrade	Oficial na Câmara Municipal de Évora Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende Associado do Círculo Eborense (1893-?) Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses
Jerónimo da Graça Biscaia	1º aspirante da Repartição da Fazenda Instrumentista da orquestra União Eborense Associado da Sociedade Harmonia Eborense
João António de Carvalho	Bacharel Administrador do concelho de Évora Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende Associado do Círculo Eborense (1880-1887)
João Carreira	Empregado da administração Poeta Associado do Círculo Eborense (1890-1891) Ator do Grupo Amadores Dramáticos Eborenses Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta
João Coelho	Tenente de Cavalaria n.º 5
João de Brito Vaz Coelho	Alferes de Cavalaria n.º 5
João Eloy Nunes Cardoso	Tenente de Engenharia Associado do Círculo Eborense (1893-?)
João Lopes Rosado Marçal	Vereador Municipal Junta Geral do Distrito Associado do Círculo Eborense (1887-1892)
João Pedro Terlim	Escrivão do Juízo Guitarrista Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Joaquim Romão Mendes Gragera	Coronel de Cavalaria n.º 5 Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José António Carneiro	Proprietário Associado da Sociedade Harmonia Eborense

José Augusto Salgado	Instrumentista da orquestra União Eborense Agende local da loja de instrumentos musicais de J. G. Pacini
José Cabrela	Instrumentista da orquestra União Eborense
José Faustino Ramiro da Fonseca	Amanuense arquivista do Arquivo de Évora Violinista dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Associado-fundador da Academia Literário Musical Eborense Associado da Associação Filantrópica Academia Eborense Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José Gaspar dos Santos	Amanuense Instrumentista da orquestra União Eborense Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José Monteiro	Pianista dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses
Júlio Vítor Machado	Proprietário da tabacaria Vereador do Pelouro do Teatro Vice-Presidente da Câmara Municipal Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende Associado do Círculo Eborense (1881-1883) Associado benemérito da Mendes Leal Associado da Associação Comercial Diretor do Banco do Alentejo Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Manuel Godinho Caeiro	Tenente de Cavalaria n.º 5 Associado do Círculo Eborense (1890-?)
Manuel Joaquim de Andrade	1.º Sargento de Cavalaria n.º 3 Secretário do concelho de Estremoz Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Marciano Assis	Instrumentista da orquestra União Eborense
Marcos Augusto Morte	Alferes de Cavalaria n.º 5 Empregado do Banco de Portugal Associado do Círculo Eborense (1898-1902) Violinista nos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Associado-fundador da Academia Literário Musical Eborense Associado da Sociedade Almeida Garrett

	<p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
<p>Máximo Homem de Campos Rodrigues</p>	<p>Médico</p> <p>Bacharel de Medicina</p> <p>Associado do Círculo Eboreense (1909-1927)</p>
<p>Miguel José Matos Fernandes</p>	<p>Proprietário</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Membro da Associação Agrícola Eboreense</p> <p>Associado do Círculo Eboreense (1875-?)</p>
<p>Sebastião Mendes da Rocha</p>	<p>Capitão</p> <p>Associado do Círculo Eboreense (1893-?)</p> <p>Pianista</p>
<p>Silvestre José Baptista</p>	<p>Sócio da empresa Fernandes & Baptista Lda.</p> <p>Professor</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eboreense</p>

Anexo 4: Associados da Sociedade Harmonia Eborense [!\[\]\(f2f8be12d808fee9bf9f8e0ca23a7f36_img.jpg\)](#)

Associado	Perfil
Adriano Augusto Ferreira Peres Abreu	2.º Oficial da Junta Geral do Distrito Associado da Sociedade 3 de fevereiro de 1891 Associado do Círculo Eborense (1893-?) Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Percussionista da orquestra do Círculo Eborense
Alfredo Pinheiro	Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
António Alberto Correia	Proprietário Instrumentista na orquestra da União Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
António Bento Madeira	Padre Associado da Sociedade Mendes Leal
António Cabreira	Comerciante Industrial Proprietário fundiário Associado do Círculo Eborense (1893-1903)
António Jacinto Belém Garcia	Farmacêutico estabelecido em Évora Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Contrarregra dos Amadores Lírico-dramáticos Eborenses Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira
António Joaquim Simões	Professor primário
António José Palma	Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do Grupo Dramático Sr.ª da Saúde Ator do Grupo de Amadores Dramáticos
António José Rosado Vitoria	Negociante Proprietário agrícola

	<p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1881-?)</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p>
António Maria Vidal Veloso	<p>Proprietário de cabeleireiro/barbeiro</p> <p>Associado da Classe dos Barbeiros Proprietários de Évora</p> <p>Caracterizador do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Caracterizador do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator no Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator no Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p>
António Pimentel	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
António Simões Paquete	<p>Proprietário e negociante</p> <p>Empresário do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista da empresa cultural Barradas & C.^a</p> <p>Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Membro da Associação Comercial</p> <p>Associado da União Eborense</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1896-1897)</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Guisofonista</p> <p>Cavaleiro tauromáquico</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p>
António Synarle	<p>Músico do quinteto da União Eborense</p>

Artur Caeiro	Soldado Escriturário Empregado de banco Eborense Vice-provedor da Santa Casa da Misericórdia Ponto do Grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Associado da Sociedade Mendes Leal Associado da Sociedade Almeida Garrett
Augusto Campos Madeira	
Augusto Cândido de Madureira	Violetista dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
Augusto José do Nascimento Salgado	Professor na Escola Noturna Municipal Secretário da Câmara Municipal de Évora Associado da União Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ponto do Grupo Dramático de Amadores Eborenses
Basílio Simões Paquete	Negociante Associado da Adega Regional do Alentejo
Cândido de Vasconcelos Ortins	Alfaiate Associado da Sociedade Almeida Garrett
Carlos Augusto Xavier do Vale	Encadernador Organizador de bailes no Teatro Eborense Associado da Sociedade 3 de fevereiro de 1891 Associado da Sociedade Almeida Garrett
Carlos Magalhães	Professor de música Maestro do sexteto da Mendes Leal
Cláudio Percheiro	Secretário do Diário do Alentejo Empregado público

	<p>Estudante do Liceu de Évora</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Fadista</p>
Diogo Machado	<p>Proprietário de pequeno estabelecimento comercial</p> <p>Amanuense da Câmara de Municipal de Évora</p> <p>Gerente e Guarda Livros da empresa cultural Barradas & C.^a</p> <p>Empresário do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado da União Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Artística Eborense</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p>
Domingos Pires	<p>Tesoureiro pagador</p> <p>Administrador da <i>Revista Eborense</i></p> <p>Membro da Associação Filantrópica Academia Eborense</p> <p>Contrarregra do Grupo União de Amadores Dramáticos</p>
Eduardo de Oliveira Soares	<p>Proprietário</p> <p>Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado da Sociedade União Eborense</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1897-1901)</p>
Eduardo Rodrigues Tenório	<p>Cantor barítono do Grupo Orquestral Eborense</p> <p>Cantor do Grupo Eborense de Amadores Dramáticos</p> <p>Ensaaiador dos coros no Teatro Garcia de Resende</p>
Eduardo Vidal Ribeiro	<p>Vereador da Câmara Municipal de Évora</p> <p>Integrou a comissão de recenseamento militar</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
Ernesto Rio de Carvalho	<p>Professor de música</p> <p>Violinista</p>

	<p>Maestro e compositor</p> <p>Maestro e professor da Casa Pia</p>
<p>Estêvão António Tormenta Pinheiro</p>	<p>1.º Conde da Serra da Tourega</p> <p>Presidente da Câmara Municipal de Évora</p> <p>Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Évora</p> <p>Procurador à Junta Geral do Distrito</p> <p>Membro efetivo da Associação de Agricultura</p> <p>Membro da Sociedade de Geografia de Lisboa</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p>
<p>Eugénio Cesar de Ferreira Monteiro</p>	<p>Operário</p> <p>Associado do Grupo Artístico Cooperativo Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Artística Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Camilo Castelo Branco</p>
<p>Fernando Atos</p>	<p>Professor de música</p> <p>Pianista</p> <p>Compositor</p> <p>Maestro</p>
<p>Florival Sanches de Sousa Miranda Montes</p>	<p>Funcionário do Banco do Alentejo</p> <p>1.º Cabo de Infantaria</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
<p>Francisco Augusto Cabreira</p>	<p>Proprietário industrial</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1893-1904)</p>
<p>Francisco Dâmaso da Fonseca Varela</p>	<p>Proprietário industrial com fábrica de ladrilhos em mosaico</p> <p>Vereador da Câmara Municipal de Évora</p>
<p>Francisco Joaquim Bugalho</p>	<p>Proprietário</p> <p>Associado da União Eborense</p>
<p>Francisco José Alves da Silva</p>	<p>Professor do Liceu de Évora</p> <p>Vereador da Câmara Municipal de Évora</p> <p>Presidente da Associação Filantrópica Academia Eborense</p> <p>Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende</p>

	<p>Associado da Sociedade Mendes Leal e autor da letra do hino</p> <p>Violoncelista do Grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
Francisco José da Silva	<p>Eletricista</p> <p>Associado da Sociedade Mocidade Eborense</p>
Francisco José de Mira	<p>Comendador</p> <p>Vereador da Camara Municipal de Évora</p> <p>Vice-cônsul de Espanha em Évora</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1894-?)</p> <p>Contrarregra do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
Francisco José Petronilho	<p>Carpinteiro</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p>
Francisco Mendes Caniço	<p>Funcionário público</p> <p>Proprietário de pequeno estabelecimento comercial</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Associado da Sociedade Artística Eborense</p>
Francisco Sacadura	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Gil Anes Formosinho	<p>Padre</p> <p>Ator do grupo Recreio Familiar Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
Gilberto Correia Alves	<p>Empregado do Banco Eborense</p>
Henrique Augusto Ferreira	<p>Empregado de Escritório</p> <p>Proprietário</p>
Hermínio José Zorrinho	<p>Professor de música</p>
Jacinto António de Brito	<p>Solicitador</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses</p>

Jacinto do Carmo Dias da Silva	Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
Jaime Augusto Alves Teixeira	Empregado do telégrafo postal Ator no grupo cénico do Teatro Esperança Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
Jaime Melquíades de Cavaleiro Pinto Bastos	Administrador de <i>O Sul Democrático</i> Procurador Membro grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Membro do Grupo de Amadores Dramáticos
Januário Augusto de Mira	Vereador da Câmara Municipal de Évora Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
Jerónimo da Graça Biscaia	1º aspirante da Repartição da Fazenda Instrumentista do agrupamento da Sociedade União Eborense Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
Jerónimo Delfim de Gouveia da Gama Freixo	Administrador do concelho de Viana do Alentejo Comandante da polícia de Évora Dramaturgo Libretista Colaborador de <i>Semana de Évora</i> Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira
Jerónimo José de Sale Lobo	Secretário da administração do concelho de Évora Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende Associado do Círculo Eborense (1881-1997)
João Álvaro da Silva	
João António Ramos	
João António Rosa	Bacharel no Instituto de Agronomia e Veterinária de Lisboa Editor e secretário de <i>Semana de Évora</i> Redator gerente de <i>O Distrito de Évora</i>

	<p>Funcionário do Governo Civil do Distrito de Évora</p> <p>Revisor da Imprensa Nacional de Lisboa</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p>
João Carlos de Sousa Morais	<p>Professor de música</p> <p>Maestro e compositor militar</p> <p>Violinista</p> <p>Maestro e professor da Casa Pia</p>
João Carreira	<p>Empregado da administração</p> <p>Poeta</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1890-1891)</p> <p>Associado da União Eborense</p> <p>Ator do Grupo Amadores Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p>
João Filipe Pereira Pinho	<p>Contador</p> <p>Engenheiro</p> <p>Empregado das Obras Públicas do distrito de Évora</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende,</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1880)</p>
João José de Oliveira	<p>Industrial</p> <p>Associado da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
João Lourenço dos Santos	<p>Músico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
João Maria Martins da Fonte	<p>Funcionário do Banco de Portugal</p> <p>Cantor e maestro da Orquestra Eborense</p> <p>Professor particular de música e na Casa Pia</p> <p>Maestro do agrupamento da casa de espetáculos Évora-Terrasse</p>

João Pedro Peixoto	Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
João Pedro Terlim	Escrivão do Juízo Guitarrista Associado da União Eborense
Joaquim António dos Santos	Associado da Sociedade Harmonia Eborense Músico da Sociedade Almeida Garrett Associado da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
Joaquim de Silva Reis	Professor do Liceu de Évora Proprietário e redator de <i>O Eborense</i> Tradutor de zarzuelas Poeta Dramaturgo Violoncelista nos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Compositor Membro do Sexteto Rio de Carvalho
Joaquim Francisco da Silva	Professor no Liceu de Évora Dramaturgo Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Instrumentista nos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses
Joaquim José de Almeida	Associado da Sociedade Mocidade Eborense
Joaquim Manuel dos Santos Garcia	Agrónomo e diretor clínico-agrícola de Évora Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Acionista da empresa cultural da casa de espetáculos Évora-Terrasse
Joaquim Manuel Saraiva	Empregado da biblioteca Associado da Sociedade Camilo Castelo Branco

Joaquim Maria da Rocha	Ensaaiador do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Ensaaiador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do Grupo Amadores Dramáticos Eborenses Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborensense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborensense Manuel Carreta
Joaquim Romão Mendes Gragera	Coronel de Cavalaria n.º 5 Associado da Sociedade União Eborensense
Joaquim Severino Ramalho Caeiro	Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborensense Associado da Sociedade Artística Eborensense
José António Carneiro	Proprietário Associado da Sociedade União Eborensense
José António da Costa	Industrial Associado da Sociedade Artística Eborensense Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Associado da Sociedade Almeida Garrett Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborensense Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar
José António dos Santos	Editor, redator e administrador de <i>O Correio de Évora</i> Associado da Sociedade Mendes Leal
José Augusto Pereira de Sande	Alfaiate 2.º Cabo Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira
José Celestino Rebolado Formosinho	Funcionário na Junta do Crédito Público Escriturário Administrador de <i>Folha de Évora</i> Secretário da redação de <i>Diário de Évora</i> Diretor de <i>A Academia</i> e de <i>O Eborensense</i>

	<p>Proprietário e redator de <i>O Eborense</i></p> <p>Associado da Associação Comercial</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
José Estevão de Sande Pinheiro	<p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
José Eugénio Pereira da Silva	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
José Faustino Ramiro da Fonseca	<p>Estudante do Liceu de Évora</p> <p>Amanuense arquivista do Arquivo de Évora</p> <p>Violinista dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Músico do quinteto da União Eborense</p> <p>Associado-fundador da Academia Literário Musical Eborense</p> <p>Membro da Associação Filantrópica Academia Eborense</p>
José Ferreira de Almeida	<p>Proprietário farmacêutico</p> <p>Administrador e diretor de <i>Semana de Évora</i></p> <p>Empresário cultural no Teatro Garcia de Resende</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator dos Amadores Lírico-dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Associado fundador da Academia Literário-Musical Eborense</p>
José Francisco Brigadeiro	<p>Chefe das oficinas da empresa Tipográfica Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Membro da Associação de Classe dos Construtores Civis e Artes Auxiliares</p> <p>Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p>
José Gaspar dos Santos	<p>Amanuense</p> <p>Instrumentista na orquestra da União Eborense</p>
José Inocêncio de Sousa	<p>Professor primário</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p>
José Maria Aires	<p>Cantor do Grupo Orquestral Eborense</p> <p>Guarda do Liceu de Évora</p>

	<p>Cantor na Sé de Lisboa</p> <p>Cantor no Teatro da Avenida, Lisboa</p> <p>Encenador do grupo da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Encenador do grupo da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
<p>José Maria Correia</p>	
<p>José Maria de Oliveira</p>	<p>Empregado do telégrafo-postal</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses</p>
<p>José Maria Dowens</p>	<p>Professor de música</p> <p>Maestro militar</p> <p>Maestro e professor da Casa Pia</p>
<p>José Marques Nunes da Costa</p>	<p>Notário</p> <p>Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado fundador da Academia Literário-Musical Eborense</p>
<p>José Monteiro Serra</p>	<p>Funcionário do quadro superior do Governo Civil de Évora</p> <p>Membro da Associação Comercial</p> <p>Ponto do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p>
<p>José Rodrigues</p>	<p>Associado da Sociedade Artística Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p>

	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
<p>José Simões</p> <p>Paquete</p>	<p>Comerciante de cereais</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
<p>José Veríssimo</p> <p>Jacob</p>	<p>Soldado</p> <p>Escriturário</p> <p>Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
<p>Júlio José Maria</p> <p>dos Santos</p>	<p>Fotógrafo</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
<p>Júlio Vítor</p> <p>Machado</p>	<p>Proprietário da tabacaria</p> <p>Vereador do Pelouro do Teatro</p> <p>Vice-Presidente da Câmara Municipal</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1881-1883)</p> <p>Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses</p> <p>Associado benemérito da Mendes Leal</p> <p>Associado da Associação Comercial</p> <p>Diretor do Banco do Alentejo</p>
<p>Luís António</p> <p>Cardoso da</p> <p>Costa Ramos</p>	<p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Contrarregra do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense</p> <p>Manuel Carreta</p> <p>Instrumentista</p> <p>Cantor do Grupo Eborense de Amadores Dramáticos</p>
<p>Luís José da</p> <p>Costa</p>	<p>Barbeiro</p> <p>Enfermeiro</p> <p>Cronista na imprensa local</p> <p>Funcionário no Banco</p> <p>Juiz de Paz</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista do Sindicato de Exploração do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Promotor de espetáculos no Teatro Garcia de Resende</p>

	<p>Associado do Círculo Eborense (1882-1902)</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Manuel António Anes	<p>Associado da Sociedade Camilo Castelo Branco</p>
Manuel António do Monte	<p>Professor de educação física do Liceu de Évora</p> <p>Guisofonista</p> <p>Ator do Grupo Amadores Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p>
Manuel Augusto Correia Monteiro	<p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
Manuel Joaquim de Andrade	<p>1.º Sargento de Cavalaria n.º 3</p> <p>Secretário do concelho de Estremoz</p> <p>Associado da Sociedade União Eborense</p>
Manuel Joaquim dos Santos	<p>Ferrador</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Manuel Raimundo Baleizão	<p>Industrial</p> <p>Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
Manuel Rosado de Mira	<p>Proprietário</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p>
Marcolino Augusto da Silva	<p>Secretário do <i>Diário de Évora</i> e do <i>Diário Transtagano</i></p> <p>Jornalista na <i>A Academia</i>, no <i>Imparcial de Arraiolos</i>, no <i>Diário do Alentejo</i> e na <i>A Folha do Sul</i></p> <p>Tradutor de zarzuelas</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense,</p> <p>Encenador do grupo cénico da Academia Eborense</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Encenador do Grupo de Amadores Dramáticos</p>

	<p>Ator do grupo cénico do Teatro Esperança</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborenses Manuel Carreta</p> <p>Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Guisofonista</p>
Marcolino Calça	Proprietário de barbearia
Marcos Augusto Morte	<p>Alferes de Cavalaria n.º 5</p> <p>Empregado do Banco de Portugal</p> <p>Associado do Círculo Eborenses (1898-1902)</p> <p>Associado-fundador da Academia Literário Musical Eborenses</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Violinista na orquestra da União Eborenses</p> <p>Violinista da orquestra do Círculo Eborenses</p> <p>Violinista nos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p>
N. N.	<p>Estudante do Liceu de Évora</p> <p>Dramaturgo</p> <p>Compositor</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Forcado</p>
Pedro Fernandes da Silva Correia	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
Pedro Jerónimo Sales	<p>Proprietário</p> <p>Associado do Círculo Eborenses (1894-1900)</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>

Ricardo Augusto Fernandes	Associado da Sociedade Almeida Garrett
Romão Carvalho Marques	Industrial Associado da Sociedade Almeida Garrett Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira
Romão José Barreto	Negociante Membro da Associação Comercial
Silvestre José Baptista	Acionista da empresa Fernandes & Baptista Lda. Professor Instrumentista da orquestra da União Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo Dramático de Amadores Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos
Telmo da Conceição Boleto	Relojoeiro Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
Tristão Augusto Barradas	Proprietário barbeiro e cabeleireiro Associado da Classe de Barbeiros Proprietários Acionista da empresa cultural Barradas & C. ^a Associado da Sociedade Artística Eborense Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira

Anexo 5: Associados da Sociedade Recreativa e Dramática Mendes Leal [↑](#)

Associado	Perfil
Adriano Augusto Ferreira Peres Abreu	2.º Oficial da Junta Geral do Distrito Associado da Sociedade 3 de fevereiro de 1891 Associado do Círculo Eborense (1893-?) Associado da Sociedade Harmonia Eborense Percussionista da orquestra do Círculo Eborense
Agostinho José Fernandes	Proprietário de pequeno estabelecimento comercial
Agripino de Oliveira	Proprietário de <i>A Alvorada</i> Tipógrafo Associado da Sociedade Mocidade Eborense Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Associado do Grupo Dramático João Pedro Ferreira Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
António Augusto da Veiga Matroco	Notário Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
António Bento Madeira	Padre Associado da Sociedade Harmonia Eborense
António Domingos Pereira	Amanuense da Santa Casa da Misericórdia
António José Palma	Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde Ator do Grupo de Amadores Dramáticos
António Maria Vidal Veloso	Proprietário de cabeleireiro e barbearia Associado da Classe dos Barbeiros Proprietários de Évora Ator no Grupo União de Amadores Dramáticos

	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator no Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Caraterizador do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Caracterizador do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
<p>António Simões Paquete</p>	<p>Proprietário e negociante</p> <p>Empresário do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista da empresa cultural Barradas & C.^a</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1896-1897)</p> <p>Associado da Associação Comercial</p> <p>Associado da União Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Guisofonista</p> <p>Cavaleiro tauromáquico</p>
<p>Artur Caeiro</p>	<p>Soldado</p> <p>Empregado de Banco Eborense</p> <p>Vice-provedor da Santa Casa da Misericórdia</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ponto do grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p>
<p>Augusto Brás Costa</p>	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>

Augusto Carlos de Almeida Didier	<p>Escrivão de Direito</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista do Sindicato de Exploração do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Empresário cultural do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado do Círculo Eborense (1889)</p>
Barão da Costa Bugalho	<p>2.º Sargento</p> <p>Estudante</p>
Carlos Augusto Xavier do Vale	<p>Encadernador</p> <p>Organizador de bailes no Teatro Eborense</p> <p>Associado da Sociedade 3 de fevereiro de 1891</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Carlos Magalhães	<p>Professor de música</p> <p>Maestro</p> <p>Maestro do sexteto da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Eduardo Vidal Ribeiro	<p>Vereador da Câmara Municipal de Évora</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Egas Moniz Ribeiro	<p>Académico em Lisboa</p> <p>Correspondente em Évora dos periódicos <i>O Zé</i>, <i>O Zézinho</i> e <i>O Revoltado</i></p> <p>Juiz de Paz</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
Fernando Bettencourt	<p>Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
Florival Sanches de Sousa Miranda Montes	<p>Funcionário do Banco do Alentejo</p> <p>1.º Cabo de Infantaria</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Francisco José de Mira	<p>Comendador Évora</p> <p>Vice-cônsul de Espanha em Évora</p> <p>Vereador da Câmara Municipal de Évora</p>

	<p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p> <p>Associado do Círculo Eboreense (1894)</p> <p>Contrarregra do Grupo União de Amadores Dramáticos</p>
Francisco Mendes Caniço	<p>Funcionário público</p> <p>Proprietário de pequeno estabelecimento comercial</p> <p>Associado da Sociedade Artística Eboreense</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
Francisco Patrão	
Francisco Silveira	
Gil Anes Formosinho	<p>Padre</p> <p>Ator do grupo cénico Recreio Familiar Eboreense</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
Henrique Augusto da Cunha Soares Freire	<p>Professor primário</p> <p>Secretário de Escola Normal Primária de Évora</p> <p>Secretário da Santa Casa da Misericórdia de Évora</p> <p>Escritor</p> <p>Jornalista de <i>Diário do Alentejo</i>, <i>Correio do Alentejo</i> e <i>Diário de Évora</i></p> <p>Diretor de <i>A Escola</i>, <i>Correio do Alentejo</i>, <i>Diário de Évora</i>, <i>Diário do Alentejo</i> e <i>Diário Transtagano</i></p> <p>Proprietário e editor de <i>Diário de Évora</i></p> <p>Membro da Associação de Classe dos Construtores Civis e Artes Auxiliares</p>
Isidro Pires Candeias	<p>Mesário da Santa Casa da Misericórdia de Évora</p>
Jacinto do Carmo Dias da Silva	<p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
Jaime Melquíades de Cavaleiro Pinto Bastos	<p>Procurador</p> <p>Administrador de <i>O Sul Democrático</i></p> <p>Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Membro do Grupo de Amadores Dramáticos</p>

Jaime Artur da Costa Nogueira	Académico do Liceu de Évora Membro da Associação Filantrópica Academia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
Jerónimo da Graça Biscaia	1º aspirante da Repartição da Fazenda Instrumentista da orquestra da União Eborense Associado da Sociedade Harmonia Eborense Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
João do Espírito Santo	Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
João Gabriel Lopes Júnior	Ator profissional Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
João Lourenço dos Santos	Associado da Sociedade Harmonia Eborense Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
Joaquim António Farinha	Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
Joaquim Francisco da Silva	Professor do Liceu de Évora Vereador da Câmara Municipal de Évora Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende Presidente da Associação Filantrópica Academia Eborense Libretista Associado da Sociedade Mendes Leal e autor da letra do hino Associado da Sociedade Harmonia Eborense Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar Violoncelista do Grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses
Joaquim Gregório de Sousa	Enfermeiro Proprietário de barbearia Flautista na banda da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses Contrarregra no grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator no grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco

Joaquim Maria Rocha	Alfaiate Ensaizador do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Ensaizador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do Grupo Amadores Dramáticos Eborenses Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta
José António Catela	Encadernador
José António dos Santos	Editor, redator e administrador de <i>O Correio de Évora</i> Associado da Sociedade Almeida Garrett Membro do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
José Augusto Pereira de Sande	Alfaiate 2.º Cabo Associado da Sociedade Harmonia Eborense Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
José Celestino Rebolado Formosinho	Escriturário Funcionário na Junta do Crédito Público Proprietário e redator de <i>O Eborense</i> Administrador de <i>Folha de Évora</i> Secretário da redação de <i>Diário de Évora</i> Diretor de <i>A Academia e O Eborense</i> Membro da Associação Comercial Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José Daniel da Silva	Ponto do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
José Estevão de Sande Pinheiro	Filho do Conde da Serra da Tourega Associado da Sociedade Harmonia Eborense

José Eugénio Pereira da Silva	Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José Francisco Brigadeiro	Chefe das oficinas da empresa Tipográfica Eborense Membro da Associação de Classe dos Construtores Civis e Artes Auxiliares Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Recreio Almeida Garret Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
José Francisco de Castro	Jornalista de <i>O Operário</i> Associado da Classe dos Barbeiros Proprietários de Évora
José Francisco Rosado	Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal
José Maria Aires	Cantor do Grupo Orquestral Eborense Guarda do Liceu de Évora Cantor na Sé de Lisboa Cantor no Teatro da Avenida, Lisboa Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Encenador do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Encenador do grupo cénico da Sociedade Mocidade Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde Ator do Grupo de Amadores Dramáticos
José Maria de Oliveira	Empregado do telégrafo-postal Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense

	Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses
José Mosca Nunes	Alferes Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco
José Reis	
José Rodrigues	Associado da Sociedade Artística Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos Ator do Grupo de Amadores Dramáticos
José Simões Paquete	Comerciante de cereais Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José Veríssimo Jacob	Soldado Escriturário Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Júlio José Maria dos Santos	Fotógrafo Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Associado da Sociedade Harmonia eborense
Júlio Vítor Machado	Proprietário de tabacaria Diretor do Banco do Alentejo Vereador do Pelouro do Teatro Vice-Presidente da Câmara Municipal Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende Tesoureiro da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende Membro da Associação Comercial Associado do Círculo Eborense (1881-1883) Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses

	<p>Associado benemérito da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
<p>Leopoldo Augusto da Silva Carujo</p>	<p>Padre da Sé de Évora</p> <p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
<p>Luís António Cardoso da Costa Ramos</p>	<p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p> <p>Contrarregra do Grupo Dramático Eboreense Manuel Carreta</p> <p>Instrumentista</p>
<p>Luís José da Costa</p>	<p>Barbeiro</p> <p>Enfermeiro</p> <p>Funcionário no Banco</p> <p>Colaborador na imprensa local</p> <p>Juiz de Paz</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista do Sindicato de Exploração do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Promotor de espetáculos no Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado do Círculo Eboreense (1882-1902)</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
<p>Luís Pereira Forjaz</p>	<p>Pintor</p> <p>Cenógrafo do Grupo Dramático de Amadores Eboreenses</p> <p>Associado da Sociedade 3 de fevereiro de 1891</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
<p>Luís Pinto Martins</p>	<p>Diretor de <i>Jornal de Obras Públicas</i></p> <p>Dramaturgo</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
<p>Luís Torres de Carvalho</p>	<p>Oficial de Diligências</p>
<p>Manuel de Oliveira Martelo</p>	

Manuel Augusto Correia Monteiro	Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Manuel Joaquim dos Santos	Ferrador Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
Manuel Lopes da Silva	
Manuel M R. Ressurreição	
Manuel Maria de Carvalho	
Marcolino Augusto da Silva	Secretário de <i>Diário de Évora</i> e <i>Diário Transtagano</i> Jornalista de <i>A Academia</i> , <i>Imparcial de Arraiolos</i> , <i>Diário do Alentejo</i> e <i>A Folha do Sul</i> Tradutor de zarzuelas Encenador do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico do Teatro Esperança Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Guisofonista
N. N.	Estudante do Liceu de Évora Dramaturgo Compositor Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal

	Forcado
Rodrigo Augusto de Carvalho	1.º Sargento de Cavalaria n.º 5
Silvestre José Baptista	<p>Associado da empresa Fernandes & Baptista Lda.</p> <p>Mesário da Santa Casa da Misericórdia de Évora</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.ª da Saúde</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Instrumentista da orquestra da União Eborense</p>
Tomás Eugénio da Mata Patrão	<p>2.º Sargento</p> <p>Barbeiro</p>

Anexo 6: Associados da Sociedade Familiar Camilo Castelo Branco 

Associado	Perfil
Agostinho José Fernandes	Proprietário de papelaria e tabacaria Associado da Sociedade Mendes Leal
António José Palma	Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde Ator do Grupo de Amadores Dramáticos
Eugénio Cesar de Ferreira Monteiro	Operário Membro do Grupo Artístico Cooperativo Eborense Membro da Sociedade Artística Eborense Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Jaime Augusto Alves Teixeira	Empregado do telégrafo-postal Ator do grupo cénico do Teatro Esperança Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
João Pedro Ferreira	Tipógrafo Acionista da empresa Ferreira, Irmão e C. ^a da Minerva Comercial Membro da Associação de Classe dos Construtores Cívicos e Artes Auxiliares Associado da Sociedade Almeida Garrett Associado da Sociedade Mendes Leal Ponto no Grupo de Amadores Dramáticos
Joaquim Gregório de Sousa	Enfermeiro Barbeiro proprietário Associado da Sociedade Mendes Leal Flautista na banda da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses Contrarregra no grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco

	Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco
Joaquim Manuel Saraiva	Empregado da biblioteca Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Associado da Sociedade Camilo Castelo Branco
José António da Costa	Industrial Membro da Sociedade Artística Eborense Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar Associado da Sociedade Recreio Almeida Garrett Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco
José Augusto da Costa	Editor de <i>Notícias de Évora</i> Associado da Sociedade Almeida Garrett Coralista do Grupo de Amadores Dramáticos
José Francisco Brigadeiro	Chefe das oficinas da empresa Tipográfica Eborense Membro da Associação de Classe dos Construtores Civis e Artes Auxiliares Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
José Mosca Nunes	Alferes Associado da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco
José Rodrigues	Membro da Sociedade Artística Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos Ator do Grupo de Amadores Dramáticos
Manuel António Anes	Associado da Sociedade Harmonia Eborense

Oliveira	Dramaturgo
Mascarenhas	General da divisão

Anexo 7: Associados da Sociedade de Recreio Almeida Garrett [↑](#)

Associado	Perfil
Alcibíades José Salgueiro	Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett
António Joaquim Janeiro	Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett
António Joaquim Neves Severo	Carpinteiro de carros
António Manuel	Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett
António Maria Vidal Veloso	Proprietário de cabeleireiro e barbearia Associado da Classe dos Barbeiros Proprietários de Évora Caraterizador do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborens Caracterizador do Grupo de Amadores Dramáticos Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator no Grupo União de Amadores Dramáticos Ator no Grupo Dramático Sr. ^a da Saúde
António Morais	
António Simões Paquete	Proprietário Negociante Empresário do teatro Garcia de Resende Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende Acionista da empresa cultura Barradas & C. ^a Membro da Associação Comercial Associado da União Eborens Associado do Círculo Eborens (1896-1897) Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborens

	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator dos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Guisofonista</p> <p>Cavaleiro tauromáquico</p>
António Vasco do Amaral	<p>Membro da Associação Classe de Construtores Civis e Artes Auxiliares</p>
Artur Caeiro	<p>Soldado</p> <p>Escriturário</p> <p>Empregado de Banco Eborense</p> <p>Vice-provedor da Santa Casa da Misericórdia</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ponto do grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p>
Cândido de Vasconcelos Ortins	<p>Alfaiate</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Carlos Augusto Xavier do Vale	<p>Encadernador</p> <p>Organizador de bailes no Teatro Eborense</p> <p>Associado da Sociedade 3 de fevereiro de 1891</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Cesário Augusto Cordeiro	<p>Associado da Classe dos Barbeiros Proprietários de Évora</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do grupo cénico Recreio Familiar Eborense</p>
Cícero Augusto de Sousa	
Cláudio Percheiro	<p>Empregado público</p> <p>Estudante do Liceu de Évora</p> <p>Secretário de <i>Diário do Alentejo</i></p>

	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Fadista</p>
Domingos Pires	<p>Tesoureiro pagador</p> <p>Administrador de <i>Revista Eborense</i></p> <p>Membro da Associação Filantrópica Academia Eborense</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Contrarregra do Grupo União de Amadores Dramáticos</p>
Joaquim Simões	
Estêvão António Tormenta Pinheiro	<p>1.º Conde da Serra da Tourega</p> <p>Presidente da Câmara Municipal de Évora</p> <p>Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Évora</p> <p>Procurador à Junta Geral do Distrito</p> <p>Membro efetivo da Associação de Agricultura</p> <p>Membro da Sociedade de Geografia de Lisboa</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Francisco Gomes Calado	<p>Comerciante</p> <p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
Francisco Gonçalves Vitorino	<p>Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense</p> <p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
Francisco José Petronilho	<p>Carpinteiro</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Francisco Marçal Monteiro	<p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
Francisco Rodrigues Correia	<p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
João Lourenço dos Santos	<p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>

João Pedro Ferreira	<p>Tipógrafo</p> <p>Acionista da empresa Ferreira, Irmão e C.^a da Minerva Comercial</p> <p>Membro da Associação de Classe dos Construtores Civis e Artes Auxiliares</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Associado da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ponto no Grupo de Amadores Dramáticos</p>
Joaquim António Farinha	<p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
José António dos Santos	<p>Empregado do telégrafo-postal</p> <p>Editor, redator e administrador de <i>O Correio de Évora</i></p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Membro do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
José Augusto da Costa	<p>Editor do <i>Notícias de Évora</i></p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco</p> <p>Coralista do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
José Diogo Ferreira	<p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
José Ferreira	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p>
José Francisco Brigadeiro	<p>Chefe das oficinas da empresa Tipográfica Eboreense</p> <p>Membro da Associação de Classe dos Construtores Civis e Artes Auxiliares</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
José Francisco Correia	<p>Padre na Sé de Évora</p>
José Francisco Palma	<p>Alfaiate</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Camilo Castelo Branco</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eboreense</p>

	<p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborenses Manuel Carreta</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
José Justo de Leão	<p>Soldado</p> <p>Praticante de farmácia</p> <p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
José Manuel Monteiro	<p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
José Maria Aires	<p>Guarda do Liceu de Évora</p> <p>Cantor do Grupo Orquestral Eborenses</p> <p>Cantor na Sé de Lisboa</p> <p>Cantor no Teatro da Avenida, Lisboa</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborenses</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborenses Manuel Carreta</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
Leopoldo Augusto da Silva Carujo	<p>Padre na Sé de Évora</p> <p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>
Luís José da Costa	<p>Barbeiro</p> <p>Enfermeiro</p> <p>Funcionário no Banco do Alentejo</p> <p>Juiz de Paz</p> <p>Colaborador na imprensa local</p> <p>Promotor de espetáculos no Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista da Companhia Fundadora do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Acionista do Sindicato de Exploração do Teatro Garcia de Resende</p> <p>Associado do Círculo Eborenses (1882-1902)</p> <p>Associado da Sociedade Mendes Leal</p>

	Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense
Manuel Gomes Ferreira	Carpinteiro Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett
Manuel Gonçalves Victorino	Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett
Manuel Rodrigues	
Manuel Rosado de Mira	Proprietário Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Marcos Augusto Morte	Alferes de Cavalaria n.º 5 Empregado do Banco de Portugal Associado do Círculo Eborense (1898-1902) Associado-fundador da Academia Literário Musical Eborense Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Associado da Sociedade Harmonia Eborense Violinista da orquestra do Círculo Eborense Violinista da orquestra da União Eborense Violinista nos Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses
Oliveira	Guarda livros da casa Barahona
Ricardo Augusto Fernandes	Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Romão Carvalho Marques	Industrial Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Tristão Augusto Barradas	Proprietário barbeiro e cabeleireiro Associado da Classe de Barbeiros Proprietários Acionista da empresa cultural Barradas & C. ^a Membro da Sociedade Artística Eborense Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira Associado da Sociedade Harmonia Eborense

Anexo 8: Associados da Sociedade Recreativa e Dramática Mocidade Eborense [!\[\]\(19b4a14dd623c5d36d0bf1dd91b7607c_img.jpg\)](#)

Associado	Perfil
Agripino José de Oliveira	Tipógrafo Proprietário de <i>A Alvorada</i> Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Membro do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do Grupo Dramático João Pedro Ferreira
António José do Carmo	
Diamantino José Caeiro	Ator do grupo cénico da Sociedade Mocidade Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade 1.º de Dezembro
Francisco Alves Gonçalves	Administrador de <i>A Luta</i> Ator do grupo cénico da Sociedade Mocidade Eborense
Francisco José da Silva	Eletricista Associado da Sociedade Harmonia Eborense
Inácio da Conceição	Jornalista de <i>A Luta</i>
João Alves Teixeira	
João António Júnior	1º Cabo de Infantaria
Joaquim António Marques	
Joaquim José de Almeida	Associado da Sociedade Harmonia Eborense
José de Mira Neto	Operário Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Mocidade Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
José Maria Aires	Guarda do Liceu de Évora Cantor do Grupo Orquestral Eborense Cantor na Sé de Lisboa

	<p>Cantor no Teatro da Avenida, Lisboa</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
Luís Antunes da Silva	<p>Proprietário e fundador de <i>A Voz Pública</i></p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
Manuel Joaquim Queiroga Teixeira	<p>Empregado do Caminho de Ferro</p>
Possidónio dos Reis	<p>Sapateiro</p>
Virgílio dos Reis Boletto	

Anexo 9: Associados da Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar [↑](#)

Associado	Perfil
Agripino de Oliveira	Tipógrafo Proprietário de <i>A Alvorada</i> Associado da Sociedade Mocidade Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal Ator do Grupo Dramático João Pedro Ferreira
Américo Ferreira	Proprietário da <i>A Alvorada</i> Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense Associado da Escola do Grupo de Amadores de Música Eborenses
António Farracha	Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar
António Inácio Esteves Princês	Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar
António Jacinto Chora	Regente da Tuna da Sociedade Joaquim António de Aguiar
António Jacinto Rolim	Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
António Marques Farinha	Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Cantor no Grupo de Amadores Dramáticos
António Martins dos Santos	Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
Basílio António Liberato	
Desidério Augusto Valbontim	

Diogo Costa	Operário e barbeiro Cantor no Grupo de Amadores Dramáticos
Francisco Marçal Monteiro	Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett
Gabriel Trabuço	
Herculano Daniel	
Isidoro José Alves	
Jerónimo Augusto Galhos	
Jerónimo Moujinho	
João da Silva Serrinha	
João José Correia	Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
João José de Oliveira	Industrial Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar Associado da Sociedade Harmonia Eborense
João Lourenço dos Santos	Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett Associado da Sociedade Mendes Leal Associado da Sociedade Harmonia Eborense Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
Joaquim Francisco da Silva	Professor do Liceu de Évora Acionista da Sociedade Exploradora do Teatro Garcia de Resende Vereador da Câmara Municipal de Évora Presidente da Associação Filantrópica Academia Eborense Libretista Associado da Sociedade Mendes Leal e autor da letra do hino

	<p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p> <p>Violoncelista do Grupo Amadores Lírico-Dramáticos Eborenses</p>
Joaquim Maria da Rocha	<p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eboreense</p> <p>Ator do Grupo Amadores Dramáticos Eborenses</p> <p>Ator do Grupo Dramático de Amadores Eborenses</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eboreense Manuel Carreta</p>
José António da Costa	<p>Industrial</p> <p>Membro da Sociedade Artística Eboreense</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
José Augusto Pereira de Sande	<p>Alfaiate</p> <p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eboreense</p>
José de Mira Neto	<p>Operário</p> <p>Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eboreense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mocidade Eboreense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
José Diogo Ferreira	<p>Instrumentista da Sociedade Almeida Garrett</p>
José Francisco Rosado	<p>Associado da Academia Dramática e Musical João Pedro Ferreira</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>
José Maria Aires	<p>Cantor do Grupo Orquestral Eboreense</p> <p>Guarda do Liceu de Évora</p> <p>Cantor na Sé de Lisboa</p> <p>Cantor no Teatro da Avenida, Lisboa</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p> <p>Encenador do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p>

	<p>Ator do grupo cénico da Sociedade Mendes Leal</p> <p>Ator do Grupo União de Amadores Dramáticos</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Harmonia Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Almeida Garrett</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos Eborense Manuel Carreta</p> <p>Ator do Grupo Dramático Sr.^a da Saúde</p> <p>Ator do Grupo de Amadores Dramáticos</p>
Júlio Guerra Tardão	
Luís Afonso Canhão	Cantor no Grupo de Amadores Dramáticos
Luís Antunes da Silva	<p>Proprietário e fundador de <i>A Voz Pública</i></p> <p>Associado da Sociedade Mocidade Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
Luís Cândido da Veiga e Silva	<p>Proprietário da <i>A Alvorada</i></p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
Manuel António Neixa	Associado da Sociedade Joaquim António de Aguiar
Manuel da Penha Cordeiro	<p>Membro da Sociedade Cooperativa de Consumo Operária Eborense</p> <p>Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar</p>
Manuel Raimundo Baleizão	<p>Industrial</p> <p>Associado da Sociedade Harmonia Eborense</p>
Manuel Rodrigues Paula	
Paulo Nogueira	Ator do grupo cénico da Sociedade Joaquim António de Aguiar
Sebastião José Fialho	

Anexo 10: Orientação dos periódicos: noticiosos, políticos ou político-noticiosos 

Ano	Periódico	Orientação
1880-1903	<i>Manuelinho de Évora</i>	Noticioso
1883-1889	<i>Progresso do Alentejo</i>	Político-noticioso
1886-1898	<i>Diário do Alentejo</i>	Noticioso
1887	<i>O Povo de Évora</i>	Político
1888-1890	<i>Correio do Alentejo</i>	Noticioso
1889-1890	<i>Revista Eborense</i>	Político-noticioso
1889-1890	<i>O Operário</i>	Político
1891	<i>Progresso de Évora</i>	Político-noticioso
1891	<i>O Monitor</i>	Político-noticioso
1894	<i>Giraldo sem Pavor</i>	Político
1894-1896	<i>O Diário de Évora</i>	Noticioso
1896-1897	<i>O Eborense</i>	Político-noticioso
1897-1899	<i>A Rabeca</i>	Político
1897-1898	<i>O Papagaio</i>	Político
1897	<i>A Luta</i>	Político
1899	<i>Diário Transtagano</i>	Noticioso
1899-1916	<i>O Reclamo</i>	Noticioso
1900-01	<i>O Eborense</i>	Noticioso
1900-1994	<i>Notícias de Évora</i>	Noticioso (1900-1907) Político-noticioso (1907-)
1901-1902	<i>O Telefone</i>	Político
1903-1904	<i>A Alvorada</i>	Noticioso
1903-1908	<i>A Semana de Évora</i>	Noticioso
1904-1920	<i>A Voz Pública</i>	Noticioso (1904-1907) Político (1907-)
1906-1907	<i>Distrito de Évora</i>	Político-noticioso
1908-1909	<i>O Garcia de Resende</i>	Político-noticioso
1909-1910	<i>A Voz do caixeiro</i>	Político
1909	<i>Avante</i>	Político

Anexo 11: Presidentes da Câmara Municipal de Évora e partido político 

Ano	Nome	Partido
1887-1888	António Joel Batalha	Progressista
1888-1889	José Ferreira Duarte	Regenerador
1889-1890	Francisco Carlos Branco	?
1890-1893	José António Soares Pinheiro	Progressista
1893-1896	Conde da Serra da Tourega	Progressista
1896-1898	Francisco Barahona Fragoso	Progressista
1899-1900	Francisco Barahona Fragoso	Progressista
1900-1901	Francisco de Lemos da Cunha Vieira	Regenerador
1901-1902	José Maria Queirós Veloso	Regenerador
1902-1904	Francisco Barahona Fragoso	Progressista
1905-1905	Francisco Barahona Fragoso	Progressista
1906-1908	Augusto Cândida de Campos Enes	Progressista
1908/01/02 1908/01/19	Francisco Forte de Faria Torrinha	?
1908-1909	Augusto Cândida de Campos Enes	Progressista
1909-1910	António Joaquim Lopes da Silva	Lista Monárquica

Anexo 12: Periódicos com tendência progressista [↑](#)

Periódico	Ano	Declarada no cabeçalho	Redação
<i>Progresso do Alentejo</i>	1883-1889	sim	prop. e adm. Francisco da Cunha Bravo
			red. Anselmo Vieira
			rev. I. Baptista
<i>Progresso de Évora</i>	1891	sim	prop. Francisco António Salsinha
			ed. e adm. Joaquim António
<i>Diário do Alentejo</i>	1893	não	prop. Domingos Pércheiro
<i>Diário de Évora</i>	1895	não	prop. e dir. Henrique Freire
<i>Notícias de Évora</i>	1900	não	prop. Alfredo César de Oliveira
			ed. José Augusto da Costa

Anexo 13: Periódicos com tendência regeneradora ou regeneradora-liberal [↑](#)

Periódico	Tendência	Ano	Declarada no cabeçalho	Redação
<i>Giraldos sem Pavor</i>	regeneradora	1894	sim	prop. Francisco da Cunha Bravo
				red. Bernardo de Lorena
				ed. Canuto da Silva
<i>O Eborense</i>	regeneradora	1896	não	red. Bernardo de Lorena
				adm. e secr. M. Alves
				ed. F. de Paula Henriques
<i>Diário Transtagano</i>	regeneradora	1899	não	prop. Francisco Maria da Costa Pereira e C. ^a
				dir. Henrique Freire;
				adm. e ed. Francisco Maria da Costa Pereira
<i>Manuelinho de Évora</i>	regeneradora	1900	não	prop. José Matias Carreira Júnior
<i>O Distrito de Évora</i>	regeneradora	1906	sim	dir. Joaquim António dos Reis Tenreiro Sarzedas
				red.-gerente João António Rosa
<i>Notícias de Évora</i>	regeneradora-liberal	1907	sim	prop. e dir. João Germano Rosa
				adm. João José Pereira

Anexo 14: Periódicos com tendência socialista/republicana [↑](#)

Periódico	Ano	Tendência	Declarada no cabeçalho	Redação
<i>O Povo de Évora</i>	1887	republicana	não	adm. José Gomes
				red. Anselmo Vieira
<i>O Operário</i>	1889	republicana	não	prop. adm.-gerente José de Oliveira
<i>Revista Eborensis</i>	1889	republicana	não	dir. A. G. da Costa
				adm. Domingos Pires
<i>O Monitor</i>	1891	republicana	não	red. e ed. Gilberto Gomes de Vargas
<i>Diário de Évora</i>	1894	socialista	não	prop. e adm. J. J. Batista
				secr. R. Formosinho
<i>Diário do Alentejo</i>	1895	socialista	não	prop. Domingos Pércheiro
<i>A Rabeca</i>	1897	socialista e republicana	não	prop. Manuel Ventura
				ed. Frederico de Paula Henriques
<i>A Luta</i>	1897	republicana	sim	adm. Tobias Moscoso
				dir. J. Roberto da Silva
<i>O Papagaio</i>	1897	republicana	não	prop. Francisco Marques
<i>O Telefone</i>	1901-1902	republicana	não	prop. Manuel Ventura
<i>A Alvorada</i>	1903	republicana	não	prop. André da Silva, Américo Ferreira, Luís Cândido da Veiga e Silva, Agripino de Oliveira
				ed. José Inácio Guerra
<i>Semana de Évora</i>	1906	republicana	não	adm. J. Ferreira de Almeida
				ed. Luís Cândido da Veiga e Silva
<i>A Voz Pública</i>	1904	socialista e republicana	não	prop. Domingos José da Silva, Luís da Silva
				dir. Evaristo Cutileiro

				ed. João Mariano Franco
				secr. António M. Cabral
<i>A Voz Pública</i>	1907	republicana	sim	prop. José Bento Rosado
				dir. Evaristo Cutileiro
<i>O Garcia de Resende</i>	1908	socialista e republicana	não	prop. Francisco Luís de Oliveira
<i>O Reclamo</i>	1908	republicana	não	prop. José Ferreira Baptista
<i>A Voz do Caixeiro</i>	1909	republicana	não	prop. Adelino Vicente da Encarnação
<i>Avante!</i>	1909	republicana	não	adm. Sertório Augusto Fragoso
				red. Francisco Direitinho

Anexo 15: Contabilização das críticas por ano [↑](#)

1887				
	T.E.	T.F.	C.E.	T.
<i>D.A.</i>	11	0	2	13
<i>P.A.</i>	5	3	1	9
<i>M.É.</i>	1	1	0	2
T.	17	4	3	24

1888				
	T.F.	M.L.	R.F.E.	T.
<i>D.A.</i>	4	1	2	7
<i>C.A.</i>	0	1	0	1
<i>P.A.</i>	3	0	0	3
<i>É.A.</i>	1	2	0	3
<i>M.É.</i>	1	0	0	1
T.	9	4	2	15

1889					
	T.F.	T.F.É.	C.E.	R.F.E.	T.
<i>C.A.</i>	2	0	0	0	2
<i>P.A.</i>	1	0	0	0	1
<i>D.A.</i>	0	0	1	0	1
<i>R.E.</i>	0	1	0	0	1
<i>Operário</i>	0	1	0	1	2

T.	3	2	1	1	7
-----------	----------	----------	----------	----------	----------

1890							
	T.E.	T.F.	T. Esperança	T.F.É.	C.E.	M.L.	T.
<i>C.A.</i>	1	0	0	1	0	5	7
<i>P.A.</i>	0	4	0	0	0	0	4
<i>D.A.</i>	4	6	0	0	1	0	11
<i>R.E.</i>	0	0	1	0	0	0	1
<i>Operário</i>	0	0	0	1	0	0	1
<i>M.É.</i>	1	1	0	0	0	0	2
T.	6	11	1	2	1	5	26

1891					
	T.G.R/ concerto	T.F.	M.L.	R.F.E.	T.
<i>D.A.</i>	1	12	0	0	13
<i>P.É.</i>	1	2	3	0	6
<i>M.É.</i>	0	1	0	0	1
<i>F.É.</i>	0	7	0	2	9
T.	2	22	3	2	29

1892					
	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ zz.	M.L.	R.F.E.	T.
<i>M.É.</i>	2	1	6	0	9
<i>D.A.</i>	3	5	6	2	16

T.	5	6	12	2	25
-----------	----------	----------	-----------	----------	-----------

1893								
	T.F.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ G.A.D.E.	T.G.R./ V.M.	M.L.	C.E.	C. C. B.	T.
<i>M.É.</i>	0	3	0	0	1	1	1	6
<i>D.A.</i>	1	5	2	4	2	0	0	14
T.	1	8	2	4	3	1	1	20

1894												
	S.H.E.	Academia	T.G.R./ Taveira	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ I.M.	T.G.R./ caridade	T.G.R./ Caggiani	C. C. B.	M.L.	T.F.	C.E.	T.
<i>Academia</i>	0	0	1	1	0	0	0	0	0	4	0	6
<i>D.A.</i>	0	1	3	3	4	1	1	1	2	0	0	16
<i>M.É.</i>	1	1	1	1	0	0	0	1	4	0	0	9
<i>G.P.</i>	0	1	1	1	0	0	0	3	2	3	0	11
<i>D.É.</i>	0	0	0	0	4	0	0	0	3	0	2	9
T.	1	3	6	6	8	1	1	5	11	7	2	51

1895									
	C.E.	C. C. B.	T.G.R./ Caggiani	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Monteiro	Academia	T.F.	M.L.	T.
<i>D.É.</i>	8	5	1	4	5	1	2	7	33
<i>M.É.</i>	1	0	1	1	1	0	1	0	5
<i>D.A.</i>	0	0	2	5	2	1	0	0	10
<i>Academia</i>	0	0	1	0	0	0	0	1	2
T.	9	5	5	10	8	2	3	8	50

1896										
	T.G.R./ Russa	T.G.R./ zz.	T.G.R./ G.D. Academia	T.G.R./ Tuna A.L.	T.G.R./ Silva	S.H.E.	T.F.	C.E.	U.E.	T.
<i>D.É.</i>	2	6	0	0	0	0	0	0	0	8
<i>M.É.</i>	0	2	1	1	1	0	2	0	0	7
<i>D.A.</i>	3	6	1	1	2	0	1	0	0	14
<i>Academia</i>	1	0	2	1	1	2	2	3	1	13
<i>J.A.</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1
T.	6	14	4	3	4	2	6	3	1	43

1897										
	T.G.R./ Tuna L.	T.G.R./ Cardona	T.G.R./ G.D.S.H.E.	T.G.R./ variedade	T. Esperança	M.L.	C.E.	A.G.	U.E.	T.
<i>D.A.</i>	1	0	4	1	0	0	0	1	1	8
<i>Academia</i>	1	1	4	0	0	0	1	0	1	8
<i>M.É.</i>	1	0	3	0	0	0	0	1	0	5
<i>Rabeca</i>	0	1	4	0	0	1	0	0	0	6
<i>Luta</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1
<i>Papagaio</i>	0	0	2	0	0	0	0	0	0	2
T.	3	2	17	1	1	1	1	2	2	30

1898								
	T.F.	M.L.	S.H.E.	U.E.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ benefício	A.G.	T.
<i>Papagaio</i>	0	0	0	1	0	0	0	1

<i>D.A.</i>	1	2	0	0	4	1	3	11
<i>Academia</i>	2	0	3	0	1	1	0	7
<i>M.É.</i>	1	2	1	0	2	1	2	9
<i>Rabeca</i>	8	0	0	1	3	1	1	14
T.	12	4	4	2	10	4	6	42

1899							
	S.H.E.	M.L.	A.G.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Academia	U.E.	T.
<i>D.A.</i>	2	1	5	5	1	1	15
<i>D.T.</i>	2	0	0	0	0	0	2
<i>M.É.</i>	1	0	0	2	1	0	4
<i>Academia</i>	1	1	0	0	1	1	4
T.	6	2	5	7	3	2	25

1900				
	M.L.	T.G.R./ G.A.D.M.E.	M.E.	T.
<i>M.É.</i>	4	1	0	5
<i>Eborenses</i>	1	1	0	2
<i>N.É.</i>	2	0	1	3
T.	7	2	1	10

1901								
	M.E.	C.E.	T.G.R./ G.D.S.H.E.	T.F.	A.G.	M.L.	S.H.E.	T.
<i>N.É.</i>	1	0	3	7	0	0	1	12

<i>Eborenses</i>	0	1	0	2	2	1	0	6
<i>M.É.</i>	0	0	1	4	2	0	1	8
<i>Telefone</i>	0	0	1	1	0	0	0	2
T.	1	1	5	14	4	1	2	28

1902														
	Festas escolares	T.G.R./ S.H.E.	T.G.R./ Colaço	T.G.R./ Ivo	T.G.R./ Academia	T.G.R./ Tuna	J.A.A.	S.H.E.	C.E.	M.E.	M.L.	T.F.	1º Dez.	T.
<i>N.É.</i>	1	5	1	1	0	0	2	1	1	1	4	3	1	21
<i>M.É.</i>	0	2	0	1	1	1	0	1	0	0	4	0	2	12
T.	1	7	1	2	1	1	2	2	1	1	8	3	3	33

1903												
	M.L.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Academia	T.G.R./ infantil S.H.E.	T.G.R./ Taveira	Festa escolar	S.H.E.	J.A.A.	T.F.	M.E.	U.E.	T.
<i>N.É.</i>	0	13	0	1	1	3	1	0	6	0	0	25
<i>M.É.</i>	3	3	1	0	0	0	0	1	1	1	0	10
<i>S.É.</i>	3	1	1	1	3	2	1	1	4	0	1	18
<i>Alvorada</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	6	0	0	6
T.	6	17	2	2	4	5	2	2	17	1	1	59

1904															
	T.G.R./ G.D.S.H.E.	T.G.R./ Sousa Bastos	T.G.R./ Russel	T.G.R./ Tuna Coimbra	Festa escolar	T.L.	S.H.E.	Circo	M.L.	J.A.A.	1º Dez.	A.G.	C.E.	M.E.	T.
<i>S.É.</i>	3	2	2	1	2	1	1	1	0	2	0	1	1	2	19

<i>N.É.</i>	1	3	2	0	2	1	1	0	0	0	0	0	2	1	13
<i>Alvorada</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	1	4
<i>V.P.</i>	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	2
<i>M.É.</i>	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
T.	4	6	4	1	4	3	2	1	1	2	2	2	3	4	39

1905										
	J.A.A.	T.L.	Festa escolar	A.G.	T.G.R./zz.	T.G.R./G.D.E.	U.E.	Circo	M.L.	T.
<i>V.P.</i>	1	0	0	0	1	0	0	0	0	2
<i>N.É.</i>	0	1	0	0	3	1	1	0	2	8
<i>S.É.</i>	1	2	2	1	2	1	1	1	0	11
<i>Alentejo</i>	1	2	0	0	1	0	0	0	0	4
T.	3	5	2	1	7	2	2	1	2	25

1906										
	S.H.E.	Festa escolar	T.G.R./G.D.E.	M.L.	C.E.	U.E.	J.A.A.	Circo	M.E.	T.
<i>V.P.</i>	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
<i>S.É.</i>	1	1	2	2	1	2	0	1	0	10
<i>N.É.</i>	1	2	2	3	1	0	1	0	0	10
<i>Dist.É.</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1
T.	2	3	5	5	2	2	1	1	1	22

1907														
	Festas escolares	T.G.R./Benetó/	T.G.R./S.H.E.	T.G.R./Zz	Festa escolar	T.G.R./benefício	T.G.R./Academia	T.G.R./Tuna	S.H.E.	C.E.	M.L.	T.F.	U.E.	T.

		Alagarim												
<i>N.É.</i>	0	1	1	3	1	0	0	1	0	6	1	2	1	17
<i>S.É.</i>	1	0	1	0	0	1	1	2	0	0	0	4	0	10
<i>Dist.É.</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	1	3
<i>V.P.</i>	0	0	0	2	0	1	0	0	1	0	0	2	0	6
T.	1	1	2	5	1	2	1	3	2	6	2	8	2	36

1908															
	T.G.R./ G.D.E.	T.G.R./ baile	T.G.R./ S.M.C.	Festa escolar	J.A.A.	T. Fantoques	E.C.E.	Farrobo	Barradas	S.H.E.	1.º Dez.	U.E.	M.L.	M.E.	T.
<i>S.É.</i>	1	0	1	0	1	1	0	1	0	0	0	0	0	0	5
<i>V.P.</i>	2	2	1	0	1	0	1	2	2	0	2	1	2	2	18
<i>N.É.</i>	5	3	1	2	0	0	0	0	4	1	0	1	1	0	18
<i>G.R.</i>	3	0	0	0	0	1	0	4	10	0	0	0	2	1	21
<i>Reclamo</i>	2	0	0	1	0	2	0	1	1	1	0	0	0	0	8
T.	13	5	3	3	2	4	1	8	17	2	2	2	5	3	70

1909								
	T.G.R./ excêntricos	T.G.R./ sexteto	T.G.R./ variedade	T.G.R./ benefício	Barradas	É.-T.	C.E.	T.
<i>N.É.</i>	6	2	0	1	9	1	3	22
<i>G.R.</i>	2	0	0	1	2	0	0	5
<i>V.P.</i>	2	0	2	2	12	2	0	20
<i>Reclamo</i>	1	0	0	0	8	0	0	9
T.	11	2	2	4	31	3	3	56

1910						
	C.E.	T.G.R./ benefício	Barradas	É.-T.	M.E.	T.
<i>N.É.</i>	1	1	0	1	0	3
<i>Reclamo</i>	0	0	2	0	1	3
<i>V.P.</i>	0	0	3	1	0	4
T.	1	1	5	2	1	10

Anexo 16: Críticas por periódicos [↑](#)

Periódicos, principalmente, ativos no século XIX				Periódicos, principalmente, ativos no século XIX			
Periódico	Período	Crítica	Crítica/ano	Periódico	Período	Crítica	Crítica/ano
<i>C.A.</i>	2	10	5	<i>Reclamo</i>	4	20	5
<i>D.A.</i>	12	149	12	<i>Eborenses</i>	1	8	8
<i>P.A.</i>	2	17	9	<i>N.É.</i>	10	152	15
<i>M.É.</i>	16	96	6	<i>Telefone</i>	1	2	2
<i>Escola</i>	3	0	0	<i>Alvorada</i>	1	10	10
<i>Pv.É.</i>	1	0	0	<i>S.É.</i>	5	73	15
<i>C.É.</i>	1	0	0	<i>V.P.</i>	6	53	9
<i>É.A.</i>	1	3	3	<i>A.I.</i>	1	0	0
<i>Aurora</i>	1	0	0	<i>Alentejo</i>	1	4	4
<i>R.E.</i>	1	2	2	<i>Dist.É.</i>	1	4	4
<i>Operário</i>	1	3	3	<i>G.R.</i>	1	26	26
<i>A.A.</i>	1	0	0	<i>V.C.</i>	1	0	0
<i>P.É.</i>	1	6	6	<i>Avante!</i>	1	0	0
<i>F.É.</i>	1	9	9	<i>A.M.</i>	1	0	0
<i>Monitor</i>	1	0	0				
<i>Cágado</i>	1	0	0				
<i>G.P.</i>	1	11	11				
<i>D.É.</i>	1	50	50				
<i>J.O.P.</i>	2	0	0				
<i>Academia</i>	11	40	4				
<i>J.A.</i>	1	1	1				
<i>Eborenses</i>	1	0	0				
<i>M.L.</i>	1	0	0				
<i>Rabeca</i>	2	20	10				
<i>Papagaio</i>	1	3	3				
<i>A Luta</i>	1	1	1				
<i>D.T.</i>	1	2	2				
<i>Transtagano</i>	1	0	0				
Total		423		Total		352	

Anexo 17: Críticos musicais [↑](#)

Autoria	Críticas
R.V.	2
Luís José da Costa	40
Mozart	1
Truth	2
Joaquim António Tapum	1
Manuel Vicente Ventura	1
Henrique Freire	1
Delfim Gama Freixo	4
Campos Martins	2
Severino de Faria	1
Jerónimo Paiva	4
Francisco Luís de Oliveira	7
Mágico	2
R. Laranjeira	2
F. L.	1
J. G.	2
J. C.	2
Ex-santo	2
Um diletante	1
Sal - Pimenta	1
Olympos	1
C.B.	1
A.B.	1
Gomes Pércheiro	1
Total	83

Anexo 18: Contabilização das crônicas por ano [↑](#)

1887				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
D.A.	Um das torrinhas	Teatro Eborense	abril	1
D.A.	Um da plateia	Teatro Eborense	abril	1
D.A.	Y.	feira de São João	julho	1
D.A.	K.	teatro de feira	julho	1
D.A.	A. M.	jardim público	agosto	2
D.A.	A. M.	quotidiano da fração dominante	agosto	1
D.A.	A. M.	frequência aos teatros Eborense e de feira	setembro	1
D.A.	A. M.	eventos de verão	agosto; setembro	2
Total				10

1888				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
D.A.	A. M.	carnaval	fevereiro	3
D.A.	Francisco Prostes	Teatro de São Carlos	março	1
D.A.	Leolinda	bailes	março	1
D.A.	C.	jardim público	junho	2
D.A.	Berta da Costa	jardim público	setembro	1
Total				8

1889				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
D.A.	Janota & C. ^a	carnaval	fevereiro	1

<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	feira de São João	julho	1
Total				2

1890				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>C.A.</i>	B. Maia	carnaval	fevereiro	1
<i>D.A.</i>	Anónimo	contra C. E.	abril	2
<i>D.A.</i>	Fígaro & C. ^a	jardim público e Rossio de S. Brás	julho	1
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	jardim público e Rossio de S. Brás	julho	1
<i>D.A.</i>	João Ninguém	Évora no verão e eventos	julho	3
<i>D.A.</i>	Tristão da Cunha	Évora no verão e eventos	agosto	1
Total				9

1891				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	carnaval	fevereiro	1
<i>D.A.</i>	X.	tourada	junho	1
<i>D.A.</i>	X.	feira de São João	junho	1
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	eventos no Rossio de São Brás	julho; agosto	2
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	jardim público	agosto; setembro	3
<i>D.A.</i>	X.	eventos no Rossio de São Brás	agosto	1
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	jardim público	outubro	1
Total				10

1892				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica

<i>D.A.</i>	L. Janota & C. ^a	quotidiano e bailes na Mendes Leal	janeiro	1
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	Sociedade Mendes Leal e igreja	março	1
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	circo	julho	1
<i>D.A.</i>	Janota & C. ^a	fado e fração dominante	setembro	1
<i>D.A.</i>	R.	União Eborense	dezembro	1
Total				5

1893				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>M.É.</i>	Anónimo	ausência de músicos qualificados em Évora	abril	1
Total				1

1894				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>D.A.</i>	Justino	carnaval	fevereiro	1
<i>A Academia</i>	Sir Aviles	carnaval	fevereiro	1
<i>G.P.</i>	Janota & C. ^a	quotidiano e baile no Teatro Garcia de Resende	abril	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	feira de São João	julho	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	jardim público	novembro	1
<i>D.É.</i>	Dois ratões	jardim público	novembro	1
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	ausência de público no Teatro Garcia de Resende	dezembro	1
Total				7

1895				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	quotidiano e baile na Camilo Castelo Branco	janeiro	1

<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	gosto musical eborense Círculo Eborense, Teatro Garcia de Resende e jardim público	janeiro	2
<i>A Academia</i>	Mupat	bailes	fevereiro	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	bailes	fevereiro	1
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	gosto musical eborense	fevereiro	1
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	quotidiano e jardim público	maio	2
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	quotidiano e jardim público	junho	1
<i>D.É.</i>	Júlio César Machado	público dos teatros-barraca	junho	1
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	gosto português	agosto	1
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	calor veraneio e divertimentos	setembro	1
Total				12

1896				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>D.É.</i>	Janota & C. ^a	quotidiano: dos barbeiros ao Teatro Garcia de Resende	janeiro	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	quotidiano e associações	fevereiro	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	carnaval	fevereiro	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	jardim público	julho	1
<i>O Eborense</i>	Juanit Zola & C. ^a	quotidiano eborense	novembro	1
Total				5

1897				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>D.A.</i>	Lu.neta	Teatro Garcia de Resende	fevereiro	1
<i>D.A.</i>	Anónimo	Preferência às tunas e aos grupos de amadores no Teatro Garcia de Resende	abril	1

<i>A Rabeca</i>	Manuel Vicente Ventura	fado na igreja e gosto da sociedade eborense	maio	1
<i>A Rabeca</i>	Manuel Vicente Ventura	concertos dirigidos por Sousa Morais	novembro	1
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	festa pela Senhora da Saúde	agosto	2
Total				6

1898				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>A Academia</i>	Janota & C. ^a	carnaval	fevereiro	1
Total				1

1900				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>O Eborense</i>	Gil Vaz	preço dos concertos no jardim público	agosto	1
<i>N.É.</i>	Mestre Gil	jardim público	dezembro	1
<i>O Eborense</i>	Bambino	quantidade de público no Teatro Garcia de Resende	dezembro	1
Total				3

1901				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>N.É.</i>	Demócrito	carnaval	janeiro	1
<i>N.É.</i>	Demócrito	carnaval	fevereiro	1
<i>O Eborense</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
<i>M.É.</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
Total				4

1902				
------	--	--	--	--

Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>M.É.</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
Total				1

1903				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>N.É.</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
<i>S.É.</i>	Anónimo	carnaval	março	1
Total				2

1904				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>N.É.</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
<i>S.É.</i>	Anónimo	touradas e teatros-barraca	julho	1
<i>S.É.</i>	Anónimo	jardim público e política	agosto	1
<i>S.É.</i>	Sebastião e Sebastião	jardim público e gosto eborense	setembro	1
<i>S.É.</i>	In Casca	jardim público e gosto eborense	setembro	2
<i>S.É.</i>	Institutrice	jardim público e gosto eborense	setembro	1
<i>S.É.</i>	Belisanda	jardim público e gosto eborense	setembro	1
<i>S.É.</i>	Limão Verde	jardim público e gosto eborense	setembro	1
<i>S.É.</i>	Limão Verde	Teatro Garcia de Resende e Teatro Lisbonense (barraca)	outubro	1
Total				10

1905				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>S.É.</i>	João Semana	o quotidiano em Lisboa da fração dominada	fevereiro	1

<i>S.É.</i>	João Semana	carnaval, Lisboa e Évora	fevereiro	1
<i>S.É.</i>	Anónimo	ausência de música	outubro	1
Total				3

1906				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>S.É.</i>	Anónimo	1.º de dezembro	dezembro	1
Total				1

1907				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>N.É.</i>	Leopoldo	carnaval	fevereiro	1
Total				1

1908				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>O Reclamo</i>	Francisco Luís de Oliveira	carnaval	fevereiro	1
<i>V.P.</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
<i>N.É.</i>	Anónimo	carnaval	fevereiro	1
<i>N.É.</i>	Anónimo	quotidiano em dia de São João	junho	1
<i>G.R.</i>	J. P. M. e Castro	quotidiano dos eborenses	outubro	1
<i>V.P.</i>	Álvaro Boino	jardim público	setembro	1
<i>V.P.</i>	Álvaro Boino	jardim público	outubro	1
Total				7

1909				
------	--	--	--	--

Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>N.É.</i>	Pathé & C. ^a	Teatro Garcia de Resende e as casas de espetáculos	janeiro	1
<i>G.R.</i>	Gabriela	quotidiano da classe dominante na feira de São João	junho	1
Total				2

1910				
Periódico	Autor(a)	Temática	Mês	Crónica
<i>O Reclamo</i>	Francisco Luís de Oliveira	chapéus nas casas de espetáculos	fevereiro; março	3
<i>N.É.</i>	Euclides & C. ^a	casas de espetáculos	março	1
<i>O Reclamo</i>	Francisco Luís de Oliveira	mudança da sociedade eborense desde 1880 a 1910	julho	1
Total				5

Anexo 19: Crónicas por periódico 

Periódicos	Crónicas
<i>Diário do Alentejo</i>	46
<i>A Academia</i>	13
<i>Diário de Évora</i>	11
<i>Notícias de Évora</i>	10
<i>Semana de Évora</i>	14
<i>O Reclamo</i>	5
<i>A Voz Pública</i>	3
<i>O Eborense</i>	3
<i>Manuelinho de Évora</i>	3
<i>O Garcia de Resende</i>	2
<i>A Rabeca</i>	2
<i>Correio do Alentejo</i>	1
<i>Giraldos Sem Pavor</i>	1
<i>O Eborense (96)</i>	1
Total	115

Anexo 20: Crónicas por autor 

Autor	Atividade	Periódico	Crónica
Y.	1887	<i>Diário do Alentejo</i>	1
Lu.neta	1897	<i>Diário do Alentejo</i>	1
um das torrinhas	1887	<i>Diário do Alentejo</i>	1
um da plateia	1887	<i>Diário do Alentejo</i>	1
K.	1887	<i>Diário do Alentejo</i>	1
Almeida Mendes	1887-8	<i>Diário do Alentejo</i>	9
Berta Costa	1888	<i>Diário do Alentejo</i>	1
C.	1888	<i>Diário do Alentejo</i>	2
Leolinda	1888	<i>Diário do Alentejo</i>	1
Francisco Prostes	1888	<i>Diário do Alentejo</i>	1
Luís José da Costa	1889-98	(88-92) <i>Diário do Alentejo</i> ; (94) <i>Giraldo sem Pavor</i> ; (94-96) <i>Diário de Évora</i> ; (94-98) <i>A Academia</i> ; (96) <i>O Eborense</i> .	37
B. Maia	1890	<i>Correio do Alentejo</i>	1
Tristão da Cunha	1890	<i>Diário do Alentejo</i>	1
João Ninguém	1890	<i>Diário do Alentejo</i>	3
Anónimo	1890;7	<i>Diário do Alentejo</i>	3
X.	1891	<i>Diário do Alentejo</i>	3
R.	1892	<i>Diário do Alentejo</i>	1
Anónimo	1893	<i>Manuelinho de Évora</i>	1
Sir Aviles	1894	<i>A Academia</i>	1
Dois Ratões	1894	<i>Diário de Évora</i>	1
Justino	1894	<i>Diário do Alentejo</i>	1
Júlio César Machado	1895	<i>Diário de Évora</i>	1
Joaquim António Tapum	1895	<i>A Academia</i>	1
Anónimo	1896	<i>A Academia</i>	1
Vicente Ventura	1897	<i>A Rabeca</i>	2
Bambino	1900	<i>O Eborense</i>	1
Gil Vaz	1900	<i>O Eborense</i>	1
Mestre Gil	1900	<i>Notícias de Évora</i>	1
Demócrito	1901	<i>Notícias de Évora</i>	2
Anónimo	1901	<i>O Eborense</i>	1
Anónimo	1901-3	<i>Manuelinho de Évora</i>	2
Anónimo	1903-6	<i>Notícias de Évora</i>	4
Anónimo	1903-6	<i>Semana de Évora</i>	4
Limão Verde	1904	<i>Semana de Évora</i>	2
Sebastião e Sebastião	1904	<i>Semana de Évora</i>	1
In Casca	1904	<i>Semana de Évora</i>	1

Institutrice	1904	<i>Semana de Évora</i>	1
Belisanda	1904	<i>Semana de Évora</i>	1
João Semana	1905	<i>Semana de Évora</i>	3
Leopoldo	1907	<i>Notícias de Évora</i>	1
Anónimo	1908	<i>A Voz Pública</i>	1
J. P. M. e Castro	1908	<i>O Garcia de Resende</i>	1
Álvaro Boino	1908	<i>A Voz Pública</i>	2
Francisco Luís de Oliveira	1908-10	<i>O Reclamo</i>	5
Pathé & C. ^a	1909	<i>Notícias de Évora</i>	1
Gabriela	1909	<i>O Garcia de Resende</i>	1
Alfredo Pico	1910	<i>Notícias de Évora</i>	1
Total			115

Anexo 21: Contabilização dos textos de propaganda por ano [↑](#)

1887			
	T.F.	C.E.	T.
<i>D.A.</i>	2	1	3
T.	2	1	3

1888				
	M.L.	T.F.	S.H.E.	T.
<i>D.A.</i>	0	6	1	7
<i>P.A.</i>	0	1	0	1
<i>C.É.</i>	0	2	0	2
<i>C.A.</i>	0	1	0	1
<i>Ordem</i>	1	0	0	1
T.	1	10	1	12

1889		
	T.F.	T.
<i>C.A.</i>	2	2
T.	2	2

1890			
	M.L.	T.F.	T.
<i>C.A.</i>	2	0	2
<i>D.A.</i>	1	4	5
<i>M.É.</i>	0	2	2

T.	3	6	9
-----------	----------	----------	----------

1891			
	T.F.	M.L.	T.
<i>P.É.</i>	2	0	2
<i>M.É.</i>	3	0	3
<i>D.A.</i>	4	0	4
<i>Monitor</i>	0	1	1
T.	9	1	10

1892								
	T.E.	M.L./ Travanco	R.F.E./ Travanco	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ zz.	M.L.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	1	2	2	5	3	0	0	13
<i>M.É.</i>	0	1	0	2	1	1	1	6
T.	1	3	2	7	4	1	1	19

1893						
	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ V.M.	T. Fantoques	M.L.	T.
<i>D.A.</i>	2	3	3	2	1	11
<i>M.É.</i>	3	1	4	0	0	8
<i>Academia</i>	1	0	0	0	0	1
T.	6	4	7	2	1	20

1894

	Academia	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ concerto	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Taveira	T.G.R./ I.M.	T.F.	A.G.	C.E.	T.
<i>G.P.</i>	1	2	1	1	0	0	0	0	0	5
<i>D.A.</i>	0	2	1	1	1	1	0	0	0	6
<i>M.É.</i>	0	1	1	1	2	2	3	1	1	12
<i>D.É.</i>	0	0	0	1	0	4	0	0	0	5
<i>Academia</i>	0	0	0	0	0	0	2	0	0	2
T.	1	5	3	4	3	7	5	1	1	30

1895					
	C.C.B.	T.G.R./ concerto	T.G.R./ zz.	T.F.	T.
<i>D.É.</i>	2	1	2	3	8
<i>D.A.</i>	0	2	3	0	5
<i>M.É.</i>	0	0	2	2	4
T.	2	3	7	5	17

1896									
	T.G.R./ Russa	T.G.R./ zz.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Tuna	T.G.R./ Silva	T.G.R./ A.D.E.	T.F.	C.C.B.	T.
<i>D.É.</i>	1	2	0	0	0	0	0	1	4
<i>D.A.</i>	1	2	1	0	0	0	2	0	6
<i>M.É.</i>	0	0	0	1	1	0	1	0	3
<i>J.A.</i>	0	0	0	0	0	0	2	0	2
<i>Academia</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	1
<i>M.L.</i>	0	0	0	0	0	1	0	0	1

T.	2	4	1	1	1	1	6	1	17
-----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------

1897					
	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ variedade	T.G.R./ Cardona	Circo	T.
<i>M.É.</i>	2	2	0	0	4
<i>Academia</i>	2	1	1	0	4
<i>D.A.</i>	2	2	0	0	4
<i>Rabeca</i>	0	1	0	1	2
T.	6	6	1	1	14

1898					
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ zz.	U.E.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	2	0	0	1	3
<i>M.É.</i>	2	1	1	0	4
<i>Academia</i>	2	0	0	0	2
<i>Rabeca</i>	3	0	0	1	4
T.	9	1	1	2	13

1899						
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Academia	T.G.R./ zz.	S.H.E.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	7	0	0	0	0	7
<i>M.É.</i>	1	2	2	0	0	5
<i>Rabeca</i>	1	1	0	0	0	2

<i>Academia</i>	0	0	0	0	1	1
<i>D.T.</i>	0	0	0	2	0	2
T.	9	3	2	2	1	17

1900			
	T.G.R./ G.A.D.E.	T.G.R./ M. Blasco	T.
<i>Eborenses</i>	1	1	2
T.	1	1	2

1901						
	A.G.	T.F.	T.G.R./ S.H.E.	T.G.R./ Trindade	T.G.R./ zz.	T.
<i>Eborenses</i>	1	1	0	1	0	3
<i>M.É.</i>	0	2	1	1	1	5
<i>N.É.</i>	0	2	0	1	0	3
T.	1	5	1	3	1	11

1902												
	T.G.R./ S.H.E.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Tuna	T.G.R./ Ivo	T.G.R./ Colaço	T.G.R./ zz.	M.L./ zz.	T.E. (f)/zz	T.E. (f)	T.L. (f)	A.H.	T.
<i>M.É.</i>	4	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	6
<i>N.É.</i>	4	1	1	2	1	1	2	5	1	4	1	23
T.	8	1	1	2	1	1	3	5	1	5	1	29

1903												
-------------	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--

	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Taveira	T.G.R./ Academia	T.E. (f)	T.L. (f)	1.º Dez./ excêntricos	A.G.	T.
<i>M.É.</i>	3	1	0	1	1	0	0	6
<i>N.É.</i>	8	2	0	0	0	0	0	10
<i>S.É.</i>	1	1	1	3	1	1	1	9
T.	12	4	1	4	2	1	1	25

1904							
	C.E.	T.G.R./ S.H.E.	T.G.R./ Russel	T.G.R./ Bastos	T.G.R./ zz.	T.L. (S. Catarina)	T.
<i>N.É.</i>	1	3	1	4	0	0	9
<i>S.É.</i>	0	2	1	3	1	2	9
T.	1	5	2	7	1	2	18

1905								
	T.L. (S. Catarina)	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Polónio	T.G.R./ A.D.E.	A.G.	Circo	T.F.	T.
<i>N.É.</i>	5	9	1	1	2	0	0	18
<i>V.P.</i>	3	2	0	0	0	0	0	5
<i>S.É.</i>	0	2	0	4	2	1	1	10
<i>A.I.</i>	6	0	0	0	0	0	0	6
<i>Alentejo</i>	1	0	0	0	0	0	0	1
T.	15	13	1	5	4	1	1	40

1906

	T.G.R./ A.D.E.	Circo	C.E./ Benetó	U.E.	J.A.A.	T.
<i>S.É.</i>	8	0	0	1	1	10
<i>N.É.</i>	2	1	1	0	0	4
<i>Dist.É.</i>	4	0	0	0	0	4
T.	14	1	1	1	1	18

1907									
	T.G.R./ Benetó	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Tuna	C.E. /Benetó	T.F.	Moulin Rouge	Circo	T.
<i>N.É.</i>	1	1	6	0	3	3	1	1	16
<i>Dist.É.</i>	0	3	0	0	1	0	0	0	4
<i>S.É.</i>	2	5	1	1	0	3	0	0	12
<i>V.P.</i>	0	0	0	0	0	2	2	0	4
<i>Reclamo</i>	0	0	0	0	0	0	0	1	1
T.	3	9	7	1	4	8	3	2	37

1908										
	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R.	T.G.R./ S.M.C.	T.G.R./ Benetó	P. D. Manuel Rodrigues	Salema Barradas	Farrobo Rodrigues	P.D. Manuel Barradas	Bijou Theatre	T.
<i>S.É.</i>	1	1	2	0	1	1	1	0	0	7
<i>N.É.</i>	5	2	2	0	1	2	2	3	0	17
<i>V.P.</i>	1	1	0	0	0	1	2	1	0	6
<i>Reclamo</i>	1	0	1	1	0	1	1	0	3	8
<i>G.R.</i>	1	0	0	0	0	3	2	7	1	14

T.	9	4	5	1	2	8	8	11	4	52
-----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------	----------	-----------

1909								
	T.G.R./ concerto	T.G.R./ variedade	P.D. Manuel Barradas	P. D. Manuel Tipógrafos	Évora- Terrasse	Circo	C.E.	T.
<i>G.R.</i>	2	1	3	3	0	0	0	9
<i>N.É.</i>	1	6	5	0	0	0	2	14
<i>V.P.</i>	1	4	17	0	3	1	0	26
<i>Reclamo</i>	1	1	6	3	2	0	0	13
<i>A.M.</i>	0	0	0	0	0	1	0	1
T.	5	12	31	6	5	2	2	63

1910						
	Évora- Terrasse	P.D. Manuel Barradas	T.G.R./ concerto	T.G.R./ Rentini	M.E./ G.D.M.J.P.F.	T.
<i>N.É.</i>	1	0	2	0	0	3
<i>V.P.</i>	0	4	0	1	0	5
<i>Reclamo</i>	2	2	1	1	1	7
T.	3	6	3	2	1	15

Anexo 22: Textos de propaganda por periódico 

Periódicos, principalmente, ativos no século XIX				Periódicos, principalmente, ativos no século XIX			
Periódico	Período	Texto	Texto/ano	Periódico	Período	Texto	Texto/ano
<i>C.A.</i>	2	5	3	<i>Reclamo</i>	4	29	7
<i>D.A.</i>	12	74	6	<i>Eboreense</i>	1	5	5
<i>P.A.</i>	2	1	1	<i>N.É.</i>	10	109	11
<i>M.É.</i>	16	68	4	<i>Telefone</i>	1	0	1
<i>Escola</i>	2	0	0	<i>Alvorada</i>	1	0	1
<i>Pv.É.</i>	1	0	0	<i>S.É.</i>	5	57	11
<i>C.É.</i>	1	2	2	<i>V.P.</i>	6	46	6
<i>É.A.</i>	1	0	0	<i>A.I.</i>	1	6	6
<i>Aurora</i>	1	0	0	<i>Alentejo</i>	1	1	1
<i>R.E.</i>	1	0	0	<i>Dist.É.</i>	1	8	8
<i>Operário</i>	1	0	0	<i>G.R.</i>	1	23	23
<i>A.A.</i>	1	0	0	<i>V.C.</i>	1	0	0
<i>P.É.</i>	1	2	2	<i>Avante!</i>	1	0	0
<i>F.É.</i>	1	0	0	<i>A.M.</i>	1	1	1
<i>Monitor</i>	1	1	1				
<i>Cágado</i>	1	0	0				
<i>G.P.</i>	1	5	5				
<i>D.É.</i>	2	17	9				
<i>J.O.P.</i>	1	0	0				
<i>Academia</i>	11	11	1				
<i>J.A.</i>	1	2	2				
<i>Eboreense</i>	1	0	0				
<i>M.L.</i>	1	1	1				
<i>Rabeca</i>	2	8	4				
<i>Papagaio</i>	1	0	0				
<i>A Luta</i>	1	0	0				
<i>D.T.</i>	1	2	2				
<i>Transtagano</i>	1	0	0				
Total		199		Total		285	

Anexo 23: Contabilização dos géneros informativos por ano [↑](#)

1887					
	T.E.	C.E.	R.F.E.	T.F.	T.
<i>P.A.</i>	2	2	2	1	7
<i>D.A.</i>	0	4	1	0	5
T.	2	6	3	1	12

1888						
	T.E.	T.F.	R.F.E.	C.E.	M. L.	T.
<i>D.A.</i>	0	0	3	1	2	6
<i>M.É.</i>	0	0	0	1	0	1
<i>Ordem</i>	0	0	0	0	1	1
<i>P.A.</i>	1	0	0	0	0	1
<i>É.A.</i>	0	1	0	0	0	1
<i>C.É.</i>	0	2	0	0	0	2
<i>C.A.</i>	0	0	1	0	4	5
T.	1	3	4	2	7	17

1889							
	T. Esperança	T.F.É.	C.E.	T.F.	M. L.	T.E.	T.
<i>D.A.</i>	1	0	0	0	0	0	1
<i>P.A.</i>	0	1	2	2	0	2	7
<i>Operário</i>	0	1	0	0	1	0	2
T.	1	2	2	2	1	2	10

1890								
	T. Esperança	T.G.R.	T.F.É.	Academia	C.E.	T.F.	U.E.	T.
<i>P.A.</i>	1	0	1	0	0	0	0	2
<i>D.A.</i>	0	1	1	1	2	2	1	8
T.	1	1	2	1	2	2	1	10

1891				
	M.L.	T.E.	T.F.	T.
<i>M.É.</i>	0	1	0	1
<i>D.A.</i>	0	1	4	5
<i>P.É.</i>	2	0	3	5
<i>F.É.</i>	2	0	3	5
<i>Monitor</i>	1	0	0	1
T.	5	2	10	17

1892								
	T. G.R./ zz.	R.F.E./ Travanco	M.L./ Travanco	C.C.B.	M. L.	U.E.	T.F.	T.
<i>M.É.</i>	1	0	0	1	1	0	0	3
<i>D.A.</i>	2	2	2	0	1	1	1	9
T.	3	2	2	1	2	1	1	12

1893								
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Cruz	T.G.R./ A. D. E.	C.C.B.	T.E.	M. L.	A. G.	T.
<i>D.A.</i>	3	2	1	0	2	3	0	11

<i>M.É.</i>	0	0	0	1	0	7	1	9
<i>Academia</i>	0	0	1	0	0	0	0	1
T.	3	2	2	1	2	10	1	21

1894												
	T.G.R./ I.M.	Academia	C.C.B.	T.G.R./ concerto	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ zz.	S.H.E.	C.E.	A. G.	M. L.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	1	5	5	2	2	3	1	2	1	5	1	28
<i>M.É.</i>	0	2	1	0	1	0	1	0	0	5	5	15
<i>Academia</i>	0	0	2	0	0	0	1	1	2	2	0	8
<i>G.P.</i>	1	1	0	0	2	1	0	0	0	2	1	8
<i>D.É.</i>	1	1	1	1	0	0	0	0	1	4	0	9
T.	3	9	9	3	5	4	3	3	4	18	7	68

1895									
	T.G.R./ concerto	T.G.R./ zz.	T.G.R./ zz.	C.C.B.	S.H.E.	M. L.	C.E.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	3	4	1	4	0	2	0	0	14
<i>D.É.</i>	7	0	1	5	4	6	1	0	24
<i>M.É.</i>	1	0	0	5	0	2	2	1	11
T.	11	4	2	14	4	10	3	1	49

1896											
	C.C.B.	T.G.R./ Silva	T.G.R./ zz.	T.G.R.	T.G.R./ Russa	T.G.R./ Tuna	T.G.R./ A. D. E.	M.L.	U.E.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	0	3	3	1	0	1	2	4	1	4	19
<i>D.É.</i>	0	0	0	1	0	0	0	1	0	5	7

<i>M.É.</i>	1	1	2	0	1	2	1	2	0	1	11
<i>Academia</i>	0	0	0	0	0	0	1	0	0	4	5
<i>J.A.</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	4
T.	1	4	5	2	1	3	4	7	1	18	46

1897													
	T.G.R./ A. D. E.	T.G.R./ Cardona	T.G.R./ variedade	T.G.R./ Tuna	T. Esperança	S.H.E.	Circo	T.F.	M. E.	C.E.	U.E.	M. L.	T.
<i>D.A.</i>	5	2	1	0	0	0	1	0	0	0	0	2	11
<i>Rabeca</i>	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	2	5
<i>Academia</i>	4	0	0	0	0	0	3	0	0	1	0	0	8
<i>M.É.</i>	1	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	1	4
<i>Papagaio</i>	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2
<i>Luta</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	3	0	0	0	4
T.	12	2	1	1	1	1	5	1	3	1	1	5	34

1898										
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Travanco	T.G.R./ concerto	T.G.R./ S.H.E.	M. L.	U.E.	A. G.	T.F.	C.E.	T.
<i>D.A.</i>	2	1	1	2	4	3	5	1	0	19
<i>M.É.</i>	0	0	1	2	2	0	3	0	0	8
<i>Rabeca</i>	1	0	0	0	1	1	2	1	0	6
<i>Academia</i>	0	0	0	0	1	0	0	0	1	2
<i>Papagaio</i>	1	0	0	0	0	0	1	0	0	2
T.	4	1	2	4	8	4	11	2	1	37

1899								
	T.G.R./ Caggini	A.G.	S.H.E.	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Academia	M.L.	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	0	3	2	3	1	2	0	11
<i>M.É.</i>	0	2	5	0	0	3	5	15
<i>Rabeca</i>	0	0	0	0	1	0	0	1
<i>Academia</i>	0	0	0	0	1	0	0	1
<i>D.T.</i>	1	0	0	0	0	0	0	1
<i>Reclamo</i>	0	0	0	0	0	0	2	2
T.	1	5	7	3	3	5	7	31

1900								
	Academia	A.G.	T.G.R./ G.A.D.E.	T.G.R./ Blasco	T.G.R./ zz.	M.L.	M.E.	T.
<i>M.É.</i>	1	2	1	0	1	1	0	6
<i>Reclamo</i>	0	1	0	0	0	2	1	4
<i>Transtagano</i>	0	1	0	0	0	0	0	1
<i>Eboreense</i>	1	1	0	2	0	0	0	4
<i>N.É.</i>	0	1	0	1	0	1	2	5
T.	2	6	1	3	1	4	3	20

1901									
	T.G.R./ Tuna	T.G.R./ zz.	C.E.	T.G.R./ Trindade	M.E.	M.L.	A. G.	T.F.	T.
<i>N.É.</i>	0	0	1	1	2	2	4	2	12
<i>M.É.</i>	0	0	0	0	0	1	0	1	2
<i>Eboreense</i>	1	1	0	0	0	0	0	0	2

T.	1	1	1	1	2	3	4	3	16
-----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------

1902															
	Escolas	M.L./ Travanco	T.G.R./ Tuna	T.G.R./ S.H.E.	T.G.R./ sexteto	T.G.R./ Colaço	J.A.A.	S.H.E.	1.º Dez.	C.E.	U.E.	M.E.	M.L.	T.F.	T.
<i>N.É.</i>	1	6	2	9	1	1	1	1	2	3	1	3	3	10	44
<i>M.É.</i>	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2
<i>Telefone</i>	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
T.	1	6	4	9	1	1	1	1	2	3	1	3	3	11	47

1903													
	Escolas	1.º Dez.	T.G.R./ Taveira	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ Academia	T.G.R./ zz.	J.A.A.	M.E.	U.E.	M.L.	C.E.	T.F.	T.
<i>N.É.</i>	2	3	1	2	2	5	2	2	1	3	2	18	43
<i>M.É.</i>	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	3
<i>S.É.</i>	1	2	2	1	3	0	1	1	0	3	0	3	17
<i>Alvorada</i>	0	1	0	0	0	0	2	1	0	0	0	1	5
T.	3	7	3	3	5	6	5	4	1	7	2	22	68

1904															
	Escolas	T.G.R./ S.H.E.	T.L. (S. Catarina)	T.G.R./ variedade	T.G.R./ Tuna	Circo	T.G.R./ Bastos	1.º Dez.	J.A.A.	M.L.	A.G.	U.E.	C.E.	M.E.	T.
<i>N.É.</i>	1	4	3	3	1	0	1	1	2	2	2	1	1	1	23
<i>S.É.</i>	1	3	3	1	1	1	0	1	2	1	2	3	4	1	24
<i>Alvorada</i>	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	0	0	2	6
<i>V.P.</i>	0	0	6	0	0	1	0	1	2	2	1	0	0	2	15
T.	2	7	12	4	2	2	1	5	8	5	5	4	5	6	68

1905												
	Escolas	T.G.R./ zz.	T.L. (S. Catarina)	T.G.R./ Academia	T.G.R./ A.D.E.	J.A.A.	A.G.	1.º Dez.	U.E.	C.E.	M.L.	T.
<i>V.P.</i>	0	0	6	0	0	3	2	0	0	0	1	12
<i>N.É.</i>	0	1	14	0	1	3	2	0	1	1	1	24
<i>S.É.</i>	2	0	0	1	3	2	0	2	0	0	0	10
<i>A.I.</i>	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	2
T.	2	1	22	1	4	8	4	2	1	1	2	48

1906										
	J.A.A.	T.G.R./ S.H.E.	T.G.R./ A.D.E.	Circo	1.º Dez.	M.E.	U.E.	M.L.	C.E.	T.
<i>N.É.</i>	2	3	6	1	1	0	1	4	1	19
<i>S.É.</i>	2	1	5	0	0	1	1	2	0	12
<i>Dist.É.</i>	0	0	4	0	1	0	0	0	0	5
T.	4	4	15	1	2	1	2	6	1	36

1907														
	Academi a	T.G.R./ Benetó	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ Academia	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Tuna	Escolas	Circo	S.H.E.	C.E.	U.E.	T.F.	M.L.	T.
<i>N.É.</i>	1	1	3	2	1	2	0	1	0	3	0	2	0	16
<i>S.É.</i>	0	0	4	1	0	3	1	0	1	0	2	3	0	15
<i>V.P.</i>	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	1	4
<i>Reclamo</i>	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	4
T.	2	1	8	3	1	6	1	2	1	3	2	8	1	39

1908															
	T.G.R./ festa escolar	P.D. Manuel/ Barradas	M.L./ Academia	M.L./ Granadino	U.E./ Granadino	J.A.A./ Granadino	S.H.E./ Granadino	T.G.R. / Tuna	Farrobo	T.G.R./ A.D.E.	J.A.A .	S.H.E .	E.C.E .	M.E .	T.
<i>N.É.</i>	1	3	1	0	0	0	0	0	0	7	1	0	1	2	16
<i>V.P.</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	1	2	5
<i>Reclamo</i>	2	0	0	1	1	1	1	1	0	0	1	0	1	2	11
<i>S.É.</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	3
<i>G.R.</i>	2	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	1	1	2	9
T.	5	3	1	1	1	1	1	1	1	11	3	2	5	8	44

1909											
	T.G.R./ variedade	T.G.R./ Academia	P.D. Manuel/ E.C.E.	P.D. Manuel/ tipógrafos	T.G.R./ festa escolar	T.G.R./ concerto	P.D. Manuel Barradas	Circo	É.-T.	C.E.	T.
<i>V.P.</i>	0	1	1	0	0	0	8	1	3	0	14
<i>N.É.</i>	2	0	0	1	1	1	14	0	4	1	24
<i>Reclamo</i>	2	1	0	2	1	0	5	0	0	0	11
<i>G.R.</i>	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	2
<i>V.C.</i>	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1
<i>A.M.</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
T.	4	2	1	5	2	1	28	1	8	1	53

1910								
	T.G.R./ concerto	P.D. Manuel Barradas	P.D. Manuel/ E.C.E.	T.G.R./ Rentini	É.-T.	M.E.	C.E.	T.

<i>N.É.</i>	1	2	1	0	1	1	2	8
<i>Reclamo</i>	1	2	0	0	3	2	0	8
<i>V.P.</i>	0	7	0	1	5	2	0	15
T.	2	11	1	1	9	5	2	31

Anexo 24: Géneros informativos por periódico [↑](#)

Periódicos, principalmente, ativos no século XIX				Periódicos, principalmente, ativos no século XIX			
Periódico	Período	Notícia	Notícia/ ano	Periódico	Período	Notícia	Notícia/ ano
<i>C.A.</i>	2	5	3	<i>Reclamo</i>	4	40	10
<i>D.A.</i>	12	147	12	<i>Eboreense</i>	1	6	6
<i>P.A.</i>	2	17	9	<i>N.É.</i>	10	234	23
<i>M.É.</i>	16	91	6	<i>Telefone</i>	1	1	1
<i>Escola</i>	2	0	0	<i>Alvorada</i>	1	11	11
<i>Pv.É.</i>	1	0	0	<i>S.É.</i>	5	81	16
<i>C.É.</i>	1	2	2	<i>V.P.</i>	6	65	11
<i>É.A.</i>	1	1	1	<i>A.I.</i>	1	2	2
<i>Aurora</i>	1	0	0	<i>Alentejo</i>	1	0	0
<i>R.E.</i>	1	0	0	<i>Dist.É.</i>	1	5	5
<i>Ordem</i>	1	1	1	<i>G.R.</i>	1	11	11
<i>Operário</i>	1	2	2	<i>V.C.</i>	1	1	1
<i>A.A.</i>	1	0	0	<i>Avante!</i>	1	0	0
<i>P.É.</i>	1	5	5	<i>A.M.</i>	1	1	1
<i>F.É.</i>	1	5	5				
<i>Monitor</i>	1	1	1				
<i>Cágado</i>	1	0	0				
<i>G.P.</i>	1	8	8				
<i>D.É.</i>	2	40	20				
<i>J.O.P.</i>	1	0	0				
<i>Academia</i>	11	25	2				
<i>J.A.</i>	1	4	4				
<i>Eboreense</i>	1	0	0				
<i>M.L.</i>	1	0	0				
<i>Rabeca</i>	2	12	6				

<i>Papagaio</i>	1	4	4				
<i>A Luta</i>	1	4	4				
<i>D.T.</i>	1	1	1				
<i>Transtagano</i>	1	1	1				
Total		484		Total		458	

Anexo 25: Contabilização dos anúncios por ano [↑](#)

1887			
	T.E./Soares	T.F.	T.
<i>D.A.</i>	3	11	14
<i>P.A.</i>	2	9	11
<i>M.É.</i>	0	2	2
T.	5	22	27

1888						
	R.F.E.	T.E.	M.L.	T.F.	T. Fantoques	T.
<i>D.A.</i>	3	1	2	15	0	21
<i>P.A.</i>	0	1	0	3	0	4
<i>M.É.</i>	0	1	2	6	1	10
<i>C.A.</i>	1	0	1	4	0	6
<i>É.A.</i>	0	0	2	1	0	3
<i>C.É.</i>	0	0	0	4	0	4
T.	4	3	7	33	1	48

1889							
	M.L.	M.L./ Ana Fortes	R.F.E.	R.F.E./ Ana Fortes	T.E.	T.F.	T.
<i>P.A.</i>	0	0	0	0	1	0	1
<i>D.A.</i>	0	2	0	1	1	4	8
<i>M.É.</i>	0	0	0	0	1	1	2
<i>R.E.</i>	1	0	1	0	0	0	2
<i>Pv.É.</i>	1	0	0	0	0	0	1

T.	2	2	1	1	3	5	14
-----------	----------	----------	----------	----------	----------	----------	-----------

1890					
	T.E.	T.F.	T. Fantoques	M.L.	T.
<i>M.É.</i>	0	9	2	3	14
<i>D.A.</i>	2	13	0	13	28
<i>P.A.</i>	0	2	0	0	2
T.	2	24	2	16	44

1891						
	M.L.	M.E.	R.F.E.	T.F.	T.E.	T.
<i>M.É.</i>	2	0	0	3	2	7
<i>P.É.</i>	0	2	0	3	1	6
<i>D.A.</i>	1	0	1	7	2	11
<i>F.É.</i>	0	0	0	1	0	1
T.	3	2	1	14	5	25

1892							
	T.E.	R.F.E.	Circo	M.L.	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ zz.	T.
<i>M.É.</i>	1	1	1	3	2	0	8
<i>D.A.</i>	1	6	1	7	1	3	19
T.	2	7	2	10	3	3	27

1893							
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ V.M.	T.G.R./ Taborda	T. Fantoques	M.L.	Circo	T.
<i>D.A.</i>	4	0	1	2	2	1	10

<i>M.É.</i>	3	1	2	3	5	1	15
T.	7	1	3	5	7	2	25

1894							
	T.G.R./ Taborda	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Taveira	T.G.R./ I.M.	T.F.	M.L.	T.
<i>D.A.</i>	2	0	0	0	0	0	2
<i>G.P.</i>	2	0	1	0	0	0	3
<i>M.É.</i>	2	1	0	0	2	1	6
<i>D.É.</i>	0	0	0	1	0	0	1
T.	6	1	1	1	2	1	12

1895							
	T.G.R./ variedade	T.G.R./ zz.	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ Caggiani	T.F.	P.D. Manuel	T.
<i>M.É.</i>	1	1	1	1	0	0	4
<i>D.É.</i>	1	0	0	0	5	1	7
<i>D.A.</i>	1	0	0	0	0	0	1
T.	3	1	1	1	5	1	12

1896							
	T.G.R./ A.D.E.	T.G.R./ Russa	T.G.R./ zz.	T.G.R.	C.C.B.	Circo	T.
<i>D.É.</i>	0	1	7	2	1	0	11
<i>M.É.</i>	1	0	0	3	0	1	5
<i>D.A.</i>	0	0	3	2	0	0	5
<i>Academia</i>	2	0	0	0	0	0	2
T.	3	1	10	7	1	1	23

1897			
	T.G.R./ A.D.E.	Circo	T.
<i>Rabeca</i>	1	0	1
<i>D.A.</i>	1	0	1
<i>M.É.</i>	2	1	3
<i>Academia</i>	0	1	1
<i>Papagaio</i>	1	0	1
T.	5	2	7

1898					
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ A.D.M.J.C.	T.F.	M.L.	T.
<i>M.É.</i>	2	2	2	0	6
<i>Rabeca</i>	2	1	2	1	6
<i>D.A.</i>	1	0	0	0	1
<i>Academia</i>	1	0	0	0	1
T.	6	3	4	1	14

1899			
	T.G.R./ zz	Circo	T.
<i>D.A.</i>	3	1	4
<i>M.É.</i>	2	1	3
T.	5	2	7

1900			
-------------	--	--	--

	T.G.R./ G.D.S.H.E.	M.L.	T.
<i>M.É.</i>	2	1	3
<i>Eborensense</i>	1	1	2
T.	3	2	5

1901				
	T.G.R./ Trindade	T.G.R./ G.D.S.H.E.	T.G.R./ zz.	T.
<i>M.É.</i>	1	1	1	3
<i>Telefone</i>	0	1	0	1
T.	1	2	1	4

1902				
	T.G.R./ G.D.S.H.E.	M.L.	T.F.	T.
<i>M.É.</i>	1	0	0	1
<i>N.É.</i>	1	6	5	12
T.	2	6	5	13

1903			
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ Tuna	T.
<i>M.É.</i>	1	1	2
T.	1	1	2

1905⁶⁹⁷				
	T.G.R./ zz.	T.G.R./ G.D.S.H.E.	T.L. (S. Catarina)	T.
<i>V.P.</i>	2	0	2	4
<i>S.É.</i>	0	1	0	1
<i>N.É.</i>	4	0	0	4
T.	6	1	2	9

1906		
	T.G.R./ G.D.S.H.E.	T.
<i>S.É.</i>	2	2
<i>N.É.</i>	1	1
<i>Dist.É.</i>	1	1
<i>V.P.</i>	1	1
T.	5	5

1907					
	T.G.R./G.A.D.E.	T.G.R./zz.	T.G.R./ Tuna	T.F.	T.
<i>Dist.É.</i>	1	0	0	0	1
<i>Reclamo</i>	1	2	1	1	5
T.	2	2	1	1	6

1908					

⁶⁹⁷ Não foram encontrados anúncios em 1904.

	T.G.R./ G.A.D.E.	T.G.R.	Farrobo	Salema/ Barradas	P.D. Manuel/ Barradas	T.G.R./ S.M.C.	T.
<i>Reclamo</i>	3	5	27	11	24	1	71
<i>S.É.</i>	2	3	0	0	0	0	5
<i>V.P.</i>	0	1	0	0	0	0	1
<i>N.É.</i>	0	0	1	1	38	0	40
<i>G.R.</i>	0	0	0	0	1	0	1
T.	5	9	28	12	63	1	118

1909					
	P.D. Manuel/ Barradas	É.-T.	T.G.R./ variedade	Circo	T.
<i>N.É.</i>	21	21	1	0	43
<i>Reclamo</i>	14	4	11	1	30
<i>G.R.</i>	3	0	0	1	4
<i>V.P.</i>	0	1	0	0	1
T.	38	26	12	2	78

1910				
	P.D. Manuel/ Barradas	É.-T.	T.G.R./ variedade	T.
<i>Reclamo</i>	11	12	4	27
<i>N.É.</i>	37	51	1	89
T.	48	63	5	116

Anexo 26: Anúncios por periódico [↑](#)

Periódicos, principalmente, ativos no século XIX				Periódicos, principalmente, ativos no século XIX			
Periódico	Período	anúncio	Anúncio/ano	Periódico	Período	anúncio	Anúncio/ano
<i>C.A.</i>	2	6	3	<i>Reclamo</i>	4	139	35
<i>D.A.</i>	12	125	10	<i>Eborense</i>	1	2	2
<i>P.A.</i>	2	18	9	<i>N.É.</i>	10	189	19
<i>M.É.</i>	16	94	6	<i>Telefone</i>	1	1	1
<i>Escola</i>	2	0	0	<i>Alvorada</i>	1	0	0
<i>Pv.É.</i>	1	1	1	<i>S.É.</i>	5	8	2
<i>C.É.</i>	1	4	4	<i>V.P.</i>	6	7	1
<i>É.A.</i>	1	3	3	<i>A.I.</i>	1	0	0
<i>Aurora</i>	1	0	0	<i>Alentejo</i>	1	0	0
<i>R.E.</i>	1	2	2	<i>Dist.É.</i>	1	2	2
<i>Operário</i>	1	0	0	<i>G.R.</i>	1	5	5
<i>A.A.</i>	1	0	0	<i>V.C.</i>	1	0	0
<i>P.É.</i>	1	6	6	<i>Avante!</i>	1	0	0
<i>F.É.</i>	1	1	1	<i>A.M.</i>	1	0	0
<i>Monitor</i>	1	0	0				
<i>Cágado</i>	1	0	0				
<i>G.P.</i>	1	3	3				
<i>D.É.</i>	2	19	10				
<i>J.O.P.</i>	1	0	0				
<i>Academia</i>	11	4	0				
<i>J.A.</i>	1	0	0				
<i>Eborense</i>	1	0	0				
<i>M.L.</i>	1	0	0				
<i>Rabeca</i>	2	7	4				
<i>Papagaio</i>	1	1	1				
<i>A Luta</i>	1	0	0				
<i>D.T.</i>	1	0	0				
<i>Transtagano</i>	1	0	0				
Total		294		Total		353	

Anexo 27: Repertório no Círculo Eborense [↑](#)

Peça	Autores	Intérpretes/maestro	instrumentos	Âmbito	Ano
<i>Grande quarteto da ópera Rigoletto de Verdi</i>		membros da orquestra de São Carlos; pianista M. Chaves	violino; fagote; órgão; piano	público	1887
<i>Fantasia da ópera Norma de Bellini</i>	Coninx		flauta		
<i>Ave Maria</i>	Gounod		violino; flauta; fagote; órgão; piano		
<i>Grande fantasia do Trovador</i>	Liszt		piano; anexo-piano		
<i>Fantasia da ópera Pirata</i>	Torriani		fagote		
<i>Requim de Verdi</i>	Cohen		violino; fagote; órgão; piano		
<i>Sétimo concerto</i>	Bériot		violino		
<i>Dueto da ópera Somnambula</i>	Galli		flauta; violino		
<i>Siciliana o Napolitana</i>	Ravina		piano; anexo piano		
<i>Zapateado, ária espanhola</i>	M. Chaves		violino; flauta; fagote; piano		
<i>Grande fantasia do Trovador</i>			M. Chaves		
<i>Fantasia da ópera Norma de Bellini</i>	Coninx	Leon	flauta		
<i>Fantasia da ópera Il Pirata de Bellini</i>		Gallastegui	fagote		

<i>Sétimo concerto</i>	Bériot	Frederico Guimarães; J. Simões	violino; piano		
<i>Ave Maria</i>	Gounod	membros da orquestra de São Carlos; pianista M. Chaves	violino; flauta; fagote; órgão; piano		
<i>Requiem de Verdi</i>	Cohen		violino; flauta; fagote; órgão; piano		
<i>Ave Maria</i>	Gounod	membros da orquestra de S. Carlos; pianista M. Chaves	violino; flauta; fagote; órgão; piano	semiprivado	1887
<i>Grande fantasia da ópera Fausto</i>	Alard		violino		
<i>Sétimo concerto</i>	Bériot		violino; piano		
<i>Requiem de Verdi</i>	Cohen		violino; flauta; fagote; órgão; piano		
<i>Ária da ópera D. Carlos de Verdi</i>			flauta; piano; fagote; violino		
<i>Dueto</i>	Galli		flauta; violino		
<i>Invitation à la danse, Escocesa</i>		Troupe de Concertistas Italianos	xilofone; violino; harpa	semiprivado	1890
<i>Poète et Paysan, sinfonia de Suppé</i>			violino; harpa		
<i>Souvenir de Villa Viçosa!, mazurca</i>			xilofone; violino; harpa		
<i>Lucena, pavana</i>			violino; harpa		

<i>Moraima</i> , capricho			xilofone, violino; harpa		
<i>Grande Valsa La Vague</i>			violino; harpa		
<i>Marcha Cadix</i>			xilofone; violino; harpa		
<i>Marche funèbre</i>	Chopin		violino; harpa		
<i>Les Mandolines</i> , polca			xilofone; violino; harpa		
<i>Ave Maria</i>	Gounod		violino; harpa		
<i>Les Sauterelles</i> , polca			violino; harpa		
<i>Sonata</i>	Beethoven	Maria de Freitas Vale	piano	semiprivado	1894
Valsa	Sousa Morais	orquestra/Sousa Morais		semiprivado	1894
Polca					
Abertura	Sousa Morais	orquestra/Sousa Morais		semiprivado	1895
<i>Sérénade Gavotte</i>					
<i>Voltige... Galop</i>					
<i>Pot-pourri da ópera Fausto de Gounod</i>	Sousa Morais	orquestra/Sousa Morais		semiprivado	1895
<i>Sensitiva</i> , valsa					
<i>Butterfly</i> , pizzicato					
<i>Maria</i> , polca					
<i>Pot-pourri da zarzuela Verbena de la Paloma de Breton</i>					

<i>Pot-pourri da ópera Cavalaria Rusticana de Mascagni</i>					
<i>Divertissement</i>					
<i>Dinorah, fantasia de Meyerbeer</i>	Sousa Morais	orquestra/Sousa Morais		semiprivado	1896
<i>Edite, gavotte</i>					
<i>Maria, polca</i>					
<i>Despeito, mazurca</i>					
<i>Une nuit à Venice, abertura</i>	León Fossey	orquestra/E. Rio de Carvalho		semiprivado	1902
<i>Butterfly, pizzicato</i>	Sousa Morais				
<i>Petit Marquise, gavotte</i>	Jules Desmarquoy				
<i>No bosque, valsa</i>	E. Rio de Carvalho				
<i>Visão, fantasia</i>	Manuel da Encarnação				
<i>Noche Buena, serenata</i>	E. Rio de Carvalho				
<i>Viva o prazer, mazurca</i>	E. Rio de Carvalho				

<i>Wiener, marcha</i>	Ferdinand Sabathil				
<i>Pot-pourri da ópera Hérodíade de Massenet</i>	Sousa Morais	orquestra/Sousa Morais		semiprivado	1904
<i>Pot-pourri da ópera La Bohème de Puccini</i>					
Melodia		Maria Rosado Saturnino	harpa		
<i>Rêverie</i>		Maria Vilardebó; Mariana Saturnino; Maria Villas-Boas	2 violinos; harpa		
<i>Koncert</i>	Mendelssohn	Ester de Andrade; orquestra/Sousa Morais	piano; orquestra	semiprivado	1904
<i>Capriccio brillante</i>					
Étude	Chopin				
Étude					
<i>Capriccio brillante</i>	Mendelssohn	Ester de Andrade; orquestra/Sousa Morais	piano; orquestra	semiprivado	1904
<i>Jota aragonesa</i>	Sarasate	Francisco Benetó	violino	semiprivado	1906
<i>Rapsódia húngara</i>	Miska Hauser				
<i>Serenata</i>	Drdla				
<i>Souvenir de Haydn</i>	Leonard				

<i>Campanone</i> , abertura da zarzuela grande	Mazza	sexteto/Benetó		semiprivado	1907
<i>Entre'Acte</i>	Meischke				
<i>Chanson de Printemps</i>	Mendelssohn				
<i>Sérénade</i>	Saint Saens				
<i>Tout-a-vous</i> , quadrilha de valsas	E. Wadteufel				
<i>La tour merveilleuse</i> , marcha	Fahrbach				
<i>Sérénade</i>	Ambrósio	Francisco Benetó	violino	semiprivado	1907
<i>Czarda</i>	Hubay				
<i>Valsa Triste</i>	Óscar da Silva	Maria Vilardebó	voz		
<i>Dans les Rose</i>	Goublier				
<i>Scène de Bailet</i>	Bériot	Mariana Saturnino			
<i>Souvenir de Haydn</i>	Leonard	Francisco Benetó	violino		
<i>2.º Fado de Concertos</i>	José del Hierro	Benetó; Ricardo Vilardebó	violino; piano		
<i>Le baillet de Marguerite</i> , abertura		sexteto/Benetó			
<i>Serenata Mourisca</i>					
<i>Étude</i>	Chopin	Ester Andrade	piano		
<i>Valsa n.º 2</i>	Widor				
<i>Capricho</i>		Brígida Villas-Boas	harpa		

<i>Ave Maria</i>	Gounod	Benetó; Mariana Saturnino	violino; harpa				
<i>Rapsódia Húngara</i>	Miska Hauser	Benetó	violino				
<i>Légende Valaque, serenata</i>	C. Braga	Benetó	violino				
<i>Melodia</i>		Maria Vilardebó; Maria Fernandes; Maria Saturnino	voz; bandolim; harpa				
<i>Romanza</i>		Ester Andrade	piano				
<i>Les courriers</i>	Ritter	Maria Sérgio Torres		semiprivado	1909		
<i>L'adieu</i>	C. Acton	Maria José Saturnino	harpa				
<i>Aubade Printanière</i>	Lacombe	Mariana Saturnino; José Cordovil	violino; piano				
<i>Excité</i>	Samie	José Cordovil; Maria de Torres;					
<i>Calme du soir</i>	C. Acton	Mariana Saturnino	harpa; 2 violinos				
<i>Tosca, ópera de Puccini</i>		Mariana; Maria Saturnino	piano				
<i>Manon, opéra comique de Jules Massenet</i>		Maria Vilardebó	voz				
<i>Cantos espanhóis</i>		coro feminino	voz				
<i>Rapsodie Hongroise</i>	Liszt	Mariana Saturnino;	piano			semiprivado	1909

		Maria Saturnino		
<i>Berceuse</i>	Félix Renand	José Cordovil; Maria de Torres	violino; piano	
<i>La Riuse</i>	Pierné	Maria Vilardebó; Ricardo Vilardebó	voz; piano	
<i>Souvenir de Champagne</i>	Godard	Mariana Saturnino; José Cordovil; Maria Saturnino	2 violinos; piano	
<i>Minuit</i>				
<i>Noturno</i>	Risler	Maria Saturnino	harpa	
<i>Adiós à la alhambra</i>	Monastério	Mariana Saturnino; Maria Saturnino	violino; piano	
<i>Pasquinade</i>	Gottschalk	Maria de Torres	piano	
<i>Sérénade</i>	Godard	Mariana Saturnino; José Cordovil; Maria Saturnino	2 violinos; piano	
<i>4.^{me} mazurca</i>	Godard	Maria Fiúza Cabral	piano	
<i>Czardas</i>	Monti	José Cordovil; Marianna Saturnino	violino; piano	
<i>Légende Valaque</i>	C. Braga	Maria Vilardebó; Maria Rodrigues;	voz; bandolim; piano; harpa	

		Mariana Saturnino; Maria Saturnino			
<i>Carmen</i> , fantasia		Mariana Saturnino; Maria Saturnino	piano	semiprivado	1909
<i>Valsa</i>	Shuloff	Maria Sérgio de Torres			
<i>Gemito appassionato</i>	Walter	Maria Cabral			
<i>Romanza</i>	Fernando Athos	Maria Vilardebó	voz		
<i>Habanera</i>	Chabrier	Mariana Saturnino; Maria José Saturnino	harpa; piano		
<i>Humoresque</i>	Dvorak	Mariana Saturnino	violino		
<i>Quarteto</i>	Fauconnier	Maria Vilardebó; Ricardo Vilardebó; José Cordovil	2 violinos; piano		
<i>Riverie</i>	Schumann	José Cordovil	piano		
<i>Coros espanhóis</i>		Antónia Queiroga; Maria Villas-Boas; Maria Vilardebó; Catarina Queiroga; Mariana Saturnino; Clarisse Braamcamp;	voz		

		Maria Cabral			
<i>Un rêvé, mélodie</i>	Juliette Dantin	Eugenia Crespo	violino	semiprivado	1909
<i>onazêr</i>	Mlynarski				
<i>Mélodie</i>	Massenet				
<i>Cavatine</i>	Raff				
<i>Serenata</i>	Braga	Maria Vilardebó; Maria Campos Rodrigues	bandolim; voz		
<i>Un rêvé, mélodie</i>	Juliette Dantin	Eugenia Crespo	violino	semiprivado	1910
<i>Mazurca</i>	Barros				
<i>Motivos da Tosca</i>					
<i>Si j'étais roi, opéra-comique</i> Adam		Maria Saturnino	piano		
<i>Ungarische Rhapsodie</i>	Raff	Mariana Saturnino	piano		

Anexo 28: Repertório nos estabelecimentos de ensino particular [↑](#)

Peça/género	Evento	Autores	Intérpretes / maestro	Instrumentos	Âmbito	Local	Ano
<i>Hino a Nossa Senhora</i>	literário, dramático e musical		Coro feminino	voz; piano	semiprivado	Colégio de Nossa Senhora do Carmo	1899
<i>Prefação</i>			Maria Inácia Vilardebó	voz			
<i>Le walchirie</i>		C. san Fiorenzo	Rita Júlia Nunes Maria Cândida Nunes; Maria José Saturnino; Mariana Saturnino	2 pianos			
<i>Calme du soir, reverie</i>		C. Acton	Maiana Saturnino; Maria Villas-Boas; Maria José Saturnino	2 bandolins; piano			
<i>Le rêve de marie</i>		H. Rosellen	Rita Nunes; Júlia Nunes	piano			
<i>Türkischer Marsch</i>	literário, dramático e musical	Mozart	Amélia Espada Carneiro; Maria Isabel Martins; Maria Adelaide Marçal	piano	semiprivado	Colégio de Nossa Senhora do Carmo	1902
<i>La Jota Aragonesa</i>		Saint-Saëns	Mariana Saturnino; Damiana Pereira	2 pianos			
<i>Deus, poesia lírica</i>			Margarida Ramalho	voz			

<i>Ouverture di concerto</i>		Jacopo Foroni	Maria José Saturnino; Mariana Saturnino; Maria Villas-Boas; Damiana Pereira	2 pianos			
<i>L'orgoglio di nascita: operetta in prosa e musica</i>		G. Calenzoli; P. Lastrucci; Ettore De Champs					
<i>Cativo e Rei, poesia lírica</i>			Maria José Saturnino	voz			
<i>Serenata lombarda</i>		Gragiani Walter	Maria Villas-Boas; Mariana Saturnino; Maria José Saturnino	2 bandolins; piano			
<i>Marche funèbre d'une marionnette</i>		Gounod	Maria Villas-Boas; Cristina Palhinha; Ermelinda Flores	piano			
<i>Hino de agradecimento</i>			Coro pelas alunas	voz; piano			

<i>Alma Nova</i> , comédia ornada de música (estreia)		Alfredo Simões Pimenta; João Batista Rodrigues	Alunos/João Batista Rodrigues	voz; sexteto	semiprivado	Instituto Politécnico de Ensino Livre	1902
Cançonetas	Dramático e musical				semiprivado	Instituto Politécnico de Ensino Livre	1903
<i>Gentil Bataillon</i>	Dramático e musical		Grupo Musical/José Cordovil			Instituto Politécnico de Ensino Livre	1903
Valsa		José Cordovil					
Valsa							
Ordinário							
Valsa							
Coplas			José Aleixo Pais	voz; guitarra			
<i>Hino 16 novembro</i>	Dramático e musical		Coro	voz	semiprivado	Instituto Politécnico de Ensino Livre	1903
Cançoneta			Rogério Prelada				

<i>Hino Académico</i>	Dramático e musical		Damiana Pereira	piano	semiprivado	Colégio dos Loios	1903
<i>Carmen de Bizet</i>			Damiana Pereira; Alice Rosa	piano			
<i>Un ange a son réveil. Preghiera</i>		Federico Antoniotti		bandolin; piano			
<i>Scènes de Jocelyn</i>		Godard		Piano			
<i>Toujours dans ma gondole, barcarole</i>		Charles Acton		2 bandolins; piano			
<i>Les cloches du village</i>		Joseph Ascher		piano			
<i>El anillo de hierro preludio do 3.º ato, zarzuela grande</i>		Pedro Miguel Marqués y García		violino; piano			
<i>L'arlésienne, premier minuett</i>		Bizet		piano			
<i>Pluie de roses, air de Ballet</i>		V. Monti		2 bandolins; piano			
<i>L'arlésienne, second minuet</i>		Bizet		piano			
<i>Pastoral, fantaisie</i>			violino; piano				

<i>Philémon et Baucis, danse des Bacchantes</i>		Gounod		piano			
<i>Valse à Ninon! Valse lente sur des motifs de F. Raynal</i>		Istvan Kotlar		piano			
		Adan		bandolim; piano			
<i>Faust</i>		Gounod		Piano			
<i>Saudação, hino</i>	Dramático e musical	Sousa Morais			semiprivado	Colégio dos Loios	1904
<i>Danse Tcherkesse</i>		T. Ritter					
<i>Radieuse, grande valse de concert</i>		L. M. Gottschalk					
<i>Valse op. 64 n°1</i>		Chopin					
<i>Amulettes, valse lente</i>		Ernest Becucci		piano			
<i>Bolero – fanfarre</i>		Adolphe David					
<i>Cavalaria Rusticana, preludio</i>		Pietro Mascagni					

<i>Les hirondelles, valse caprice</i>		G. Bachmann					
<i>2.º fado</i>		Rei Colaço					
<i>La vague et l'alcyon, valse</i>		Alfred Cottin		2 bandolins; piano			
<i>Fantaisie pastoral</i>		J. B.					
<i>Simple Aveu, romance sans paroles</i>		Francis Thomé		violino; violoncelo; piano			
<i>Singelée</i>				violino; piano			
<i>Il pappagalo, melodia</i>	Dramático e musical	Elias Parish Alvars	Maria Izabel Martins	harpa	semiprivado	Colégio do Carmo	1904
<i>Idílio, fantasia</i>			Maria José Villas-Boas; Elisa Mexia Munez	harpa; piano			
<i>Berceuse</i>			Joana Maria Feijão; Cristina da Palhinha	bandolim; harpa			
<i>Dichter und Bauer de Franz Suppé</i>			Maria Adelaide Marçal; Maria Villas-Boas; Amélia Espada Carneiro; Ermelinda Fortes	2 pianos			

<i>Agradecimento, cançoneta</i>			Guilhermina Nunez	voz			
<i>Marche</i>			Inocência Fiúza; Guilhermina Nunez; Isabel Leal	2 pianos			
<i>Tyrolienne, variée</i>	Dramático e musical	H. Ravina	Emília Carvalho; Damiana Pereira; Alice Rosa	piano	semiprivado	Colégio dos Loios	1905
<i>Aubade à Columbine</i>		Monti	Emília Carvalho	2 bandolins e piano			
<i>Petit bolero</i>		H. Ravina	Damiana Pereira; Alice Rosa	piano			
<i>Balancelle</i>		Paul Wachs					
Mazurca		Benjamim Godard	Damiana Pereira				
Dueto			Maria Izabel Martins Elisa Mexia Nunes	piano; harpa	semiprivado	Colégio do Carmo	1905
<i>Ave Maria da opereta Sr. Governador</i>	Dramático e musical	Silva Reis; E. Rio de Carvalho	filha de Silva Reis; coro/ E. Rio de Carvalho/ José Aleixo Pais	voz	semiprivado	Instituto Politécnico de Ensino Livre	1906

Capricho	Dramático e musical	Montez	Alice Rosa	piano	semiprivado	Colégio dos Loios	1906
<i>Le jo d'Eau</i>							
<i>Danse Andalouse</i>							
<i>Calme du soir, fantasia</i>		C. Acton					
<i>Sonate Pathétique</i>		Beethoven					
<i>Fileuse</i>		Mendelssohn					
<i>Balada da despedida de Coimbra</i>		José Garcia da Costa	violinos; bandolins; guitarra; flauta				
<i>Amo-te, polca</i>		Correia Lança					

Anexo 29: Os saraus-benefício a instituições de caridade locais [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/maestro	Instrumentos	Âmbito	Local/ benefício	Ano
<i>Hino Académico Eborense</i>	literário e musical	Joaquim Limpo Esquível	Orquestra		Público	P. D. Manuel/ Academia Eborense	1890
<i>Mélie</i>		Roosenboon	Elize Bureau				
<i>Musica proibita</i>		Stanislao Gastaldon	Possidónio Júnior; Sebastião da Rocha	voz; piano			
<i>Concert 'strück</i>		Weber	Miguelina Pinheiro	piano			
<i>Sinfonia do Guarany</i>		Carlos Gomes		orquestra			
<i>Vésperas Sicilianas</i>		Verdi					
<i>Dueto</i>		Mozart	Beatriz Pinheiro; Elvira Pinheiro	piano			
<i>Scherzo Pastoral</i>		Vargas Júnior	Vargas Júnior	piano			
<i>Impromptu sobre Due Fooscari</i>		Bochsa	Beatriz Pinheiro	harpa			
<i>Vorrei Morire</i>		Paolo Tosti	F. Andrade; Sebastião Mendes da Rocha	voz; piano			
<i>Mans, polca</i>		António da Conceição		orquestra			

<i>Hino Académico Eborenses</i>	literário e musical	Joaquim Limpo Esquível		orquestra	Público	P. D. Manuel/ Academia Eborenses	1894
<i>Pastage, polca</i>		Brainard	Constança Valente; José Joaquim Monteiro	piano			
<i>Flick et flock, galope</i>		Eugene Retterer	Alice Mac Connan; Amy Mac Connan	piano			
<i>Non é ver, romanza</i>		Tito Mattei	Glória Lapa Valente; Constança Lapa Valente	voz; piano			
<i>Marcha da Aida</i>		Verdi		orquestra			
<i>Sinfonia Amizade</i>		Vitorino Cordeiro					
Romanza			Ricardo Vilardebó; J.G.R.	voz; piano			
<i>La forza del destino, ópera de Verdi</i>		José de Almeida	José Joaquim Monteiro	piano			
<i>Nocturne</i>		J. Leybach	Alice Mac Connan	piano			
<i>The Last Greeting</i>		Schubert	Glória Lapa Valente; Constança Lapa Valente	voz; piano			

<i>Idílio, fantasia</i>			José Joaquim Monteiro; sr. Prazeres.	piano; flauta			
<i>Les cloches du village, opera de V. Massé</i>	literário e musical	J. Ascher	Augusta Figueiras Pereira	piano	Público	P. Duques de Cadaval/ Academia Eborensis	1895
<i>Ouverture do 1º ato de Guilherme Tell</i>		Rossini	Antónia Ramalho	piano			
Concerto			João de Sousa; Tomás de Sousa; Frederico Villaret	bandolim; viola			
<i>Souvenirs d'Andalousie - Caprice de Concert</i>		Gottschalk	Antónia Ramalho	piano			
<i>Galop de concert</i>		E. Ketterer		piano			
<i>Si tu m'aimais, mélodie</i>		Luigi Denza		voz			
<i>Les clochettes, valsa</i>		Marie Caroline Cart	Augusta Figueiras Pereira	piano			
<i>Les oiseaux de clocher, mélodie</i>		A. D. Roosenboom					

<i>La Sonnambula, fantasia brilhante sobre ópera de Bellini</i>		J. Leybach					
<i>La charité</i>	literário, dramático e musical	Fauré	Adelaide da Rocha Viana	voz; orquestra	Público	Teatro Garcia de Resende/ Asilo de Infância Desvalida	1898
<i>La fille du Tambour Major</i>		Offenbach	Orquestra				
<i>La petite marquise</i>		Jules Desmarquoy					
<i>Polca militar</i>		Sousa Morais					
<i>Constante, valse</i>		José Cordovil					
<i>Maria, polca</i>		Sousa Morais					
<i>El anillo de hierro</i>	dramático e musical	Marqués	Sexteto/Fernando Athos	piano	Público	Tetro Garcia de Resende/ Creche e Lactário	1909
<i>Médiation</i>		Fanconier					
<i>Suite villageoise</i>							
<i>Rondó capriccioso op.14</i>		Mendelssohn	Damiana Pereira				
<i>Gazouillement de printemps</i>		Sinding					
<i>Frahlingsnacht, concertstuck</i>		Kullak	?				

<i>Nocturno op.13</i>		Chopin	Ester de Andrade	piano			
<i>Durmi amor romanza</i>		Fernando Athos	Ilda Pico; Fernando Athos	voz; piano			
<i>Ho pianto tanto! romanza</i>							
<i>Oh tu, bell'astro incantatore, romanza da ópera Tannhäuser</i>		Wagner	Alfredo Hansen?				
<i>Jota navarra</i>		Sarasate	Francisco Benetó;	violino; piano			
<i>Airs russes</i>		Wieniawski	Maria José Saturnino				
<i>Berceuse slave</i>		F. Neruda	António Pereira; Damiana Pereira				
<i>Maestoso e Polaca</i>		Labarre	Maria José Saturnino; Mariana Saturnino	harpa; piano			
<i>Canções espanholas</i>			Maria Vilardebó; Catarina Queiroga; Margarida Pinto; Antónia Queiroga; Maria Villas-Boas; Mariana Saturnino; Júlia Vilardebó	voz			

<i>Nabuchodonosor</i> , sinfonia		Verdi	orquestra/Fernando				
<i>Serenata</i> , composição descritiva		Serra e Moura	Athos				
<i>Tourangelle</i> , abertura	literário, dramático e musical	Gabriel Marie	orquestra/ E. Rio de Carvalho		Público	Teatro Garcia de Resende/ Creche e Lactário	1910
<i>Infantil, idílio</i>							
<i>Reviere</i>							
<i>Fantasia sobre o Rigoletto</i>			Elisa Pereira; Lídia Cutileiro	piano			
<i>Serenade</i>			Salvadora Mosca; Maria Carreira; Mosca e Rosa				
<i>Kolosvart, Rhapsodie hongroise</i>			Ester Andrade				
<i>Mélancolie</i>			Mercedes Ryder Camps	harpa			
<i>Idílio</i>			Mercedes Ryder Camps; Lídia Cutileiro	harpa; piano			
<i>Si tu m'aimais</i> , romanza			Ilda Pico; Fernando Athos	voz; piano			

<i>valsa dos Avejões</i>		Silva Reis; E. Rio de Carvalho	Maria Teixeira Alves;?			
<i>La Printanière, valsa</i>			25 meninas; Fernando Athos			
<i>L'esquisse, gavote</i>			Lídia Cutileiro; Fernando Athos			
<i>Almas de Anjo,</i> opereta		Oliveira Parreira; Correia da Silva	grupo de meninas			
<i>Capriccio di concert</i>			Mercedes Ryder Camps; Cremilde Cutileiro	bandolim; piano		
<i>Linda di Chamounix,</i> dueto do 2.º ato		Gaetano Rossi; Donizetti	Ilda Pico; Fernando Athos; orquestra	voz; orquestra		

Anexo 30: Os saraus-benefício ao Asilo-Escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Instrumentos	Âmbito	Local/ benefício	Ano
<i>Ouverture da opéra Mignon</i>	literário e musical	A. Thomas	instrumentistas do Teatro de São Carlos		público	Teatro Garcia de Resende/ Asilo-escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa	1895
<i>Sérénade hongroise</i>		Joncières					
<i>Tutti in maschera, sinfonia</i>		Pedrotti					
<i>Fleurs, valsa</i>		Waldteufel					
<i>Fantasia</i>		Lallieux	Laura Costa; Maria do Carmo (alunas)	piano			
<i>Fantasia da opera fausto</i>			Júlio Caggiani	violino			
<i>6.ª ária</i>		Bériot					
<i>Canto Popular francês</i>			alunas	voz			
<i>Caridade, coro italiano</i>		Rossini					

<i>Concerto</i>	literário e musical	Bériot	Caggiani; instrumentistas do Teatro de São Carlos	violino; agrupamento	público	Teatro Garcia de Resende/ Asilo-escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa	1895
<i>Canto popular francês</i>			alunas	voz			
<i>Fantasia</i>			Severo da Silva; instrumentistas do Teatro de São Carlos	clarinete; agrupamento			
<i>Cor amoris victima</i>		G. Jeli	alunas	voz			
<i>Cavatina</i>			Júlio Caggiani	violino			
<i>Fantasia da Sonâmbula</i>			M. Carmo	piano			
<i>Fantasia</i>			A. Morais Palmeira	violoncelo			
<i>Fantasia de Guilherme Tell</i>			Laura da Costa	piano			
<i>Saudação</i>		A. Keil	alunas	voz			
<i>Poète et Paysan, abertura</i>	literário e musical	Suppé	instrumentistas do Teatro de São Carlos		público	Teatro Garcia de Resende/	1895

<i>Fantasia de Guilherme Tell</i>			Laura da Costa	piano		Asilo-escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa
<i>Fantasia Appassinnatta</i>		Vieuxtemps	Júlio Caggiani	violino		
<i>Petit gavotte</i>		J. Almeida	J. Almeida	oboé		
<i>Loin du bal, valsa</i>		Gillet.	instrumentistas do Teatro de São Carlos			
<i>Prelúdio em fá</i>		Taborda				
<i>Petit marquise, gavotte</i>		Jules Desmarquoy				
<i>Variações da Sonâmbula</i>			Maria do Carmo (aluna)	piano		
<i>Souvenirs de Bellini</i>		Artot	Júlio Caggiani	violino		
<i>Tout, à vous, valsa</i>		Waldteufel	instrumentistas do Teatro de São Carlos			
<i>Saudação</i>		A. Keil	Alunas	voz		

Anexo 31: Os saraus-benefício a associações escolares de Lisboa [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Instrumentos	Âmbito	Local/ benefício	Ano
Sinfonia	dramático, literário e musical		orquestra		público	Teatro Garcia de Resende/ Tuna Académica de Lisboa	1897
<i>Soy yo, pasacalle</i>			tuna				
<i>Romanza</i>			Ernesta Cerri	voz			
<i>Pizzicato</i>			tuna				
<i>9º concerto</i>		Bériot	A. Leal	violino			
<i>Malagueña</i>			tuna				
<i>Sinfonia</i>			orquestra				
Fados							
<i>Cavalleria Rusticana</i>			tuna				
<i>Fausto</i>			A. Leal	violino			
<i>Centenário de Colon</i>			tuna				
<i>Les Huguenots</i>	literário, dramático e musical	Meyerbeer	Tuna Comercial de Lisboa		público	Teatro Garcia de Resende/ Tuna	1907
<i>Rapsódia portuguesa</i>		Ciríaco Cardoso					

						Comercial de Lisboa	
--	--	--	--	--	--	------------------------	--

Anexo 32: Os concertos sem fins caritativos assistidos pela fração dominante no Teatro Garcia de Resende [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Instrumentos	âmbito	Organizador	Responsável	Ano
<i>Guilherme Tell,</i> abertura		Rossini	Academia dos Amadores de Música de Lisboa; Teatro São Carlos/António Pinto	orquestra	público	Vítor Machado	Barata Taborda (vereador)	1893
<i>Raymond,</i> abertura		Ambroise Thomas						
<i>Dichter und Bauer,</i> abertura		Franz von Suppé						
<i>Ave Maria</i>		Gounod						
<i>Marcha Triunfal</i>		Hussla						
<i>Romanza</i>			voz					
<i>Romanza</i>								
<i>Romanza</i>								
<i>Concerto em sol menor</i>		Mendelssohn	Viana da Mota; Academia dos Amadores de Música de Lisboa;	piano; orquestra	público	Vítor Machado	Barata Taborda (vereador)	1893

			Teatro São Carlos/António Pinto					
<i>Pizzicato</i>		Lambert		quarteto para cordas				
<i>Minuete</i>		Dreyschock	Viana da Mota	piano				
<i>Valsa</i>		F. Chopin						
<i>Berceuse</i>		Rubinstein						
<i>Marcha Turca</i>		Viana da Mota						
<i>Serenata</i>								
<i>Valsa</i>								
<i>Rapsódia Portuguesa</i>								
<i>Zampa</i> , abertura da ópera		Hérold	Academia dos Amadores de	orquestra	público	Vítor Machado	Barata Taborda (vereador)	1893
<i>Tutti in maschera</i> , abertura		Pedrotti	Música de Lisboa; Teatro São					
<i>Sérénade des Mandolines</i>			Carlos/António Pinto					

<i>Cavalleria rusticana</i> , abertura		Mascagni							
<i>A Serra de Sintra</i> , ode sinfónica		Sauvinet							
Romanza			João Afonso	voz					
<i>Romanza da ópera Favorita</i>			João Afonso						
<i>Romanza</i>			Paulo Portocarrero	voz					
<i>Quarteto para cordas</i>		Tchaikovsky		quarteto para cordas					
<i>Caprice sur les airs de ballet d'Alceste de Gluck</i>		Saint-Saëns	Viana da Mota	piano					
<i>Minuet</i>		B. Godard							
<i>Gavotta</i>									
<i>Cantiga de amor, trecho dedicada à</i>		Viana da Mota							

<i>Inácia Barahona,</i> romanza (estreia)								
<i>Rapsódia</i> <i>espanhola</i>		Liszt						
<i>Marcha nupcial</i>		Grieg						
<i>Rondó caprichoso</i>		Mendelssohn						
<i>Chula</i>		Tchaikovsky						
<i>Polca</i>								
<i>Rêvé d'amour</i>								
Trio em sol maior		Haydn	Isabel; Hermínia; Maria	piano; violino; violoncelo				
<i>Les Arpèges</i>		Goria						
<i>Caprice</i> <i>romantique pour</i> <i>la main gauche</i> <i>seule</i>		Rheinberger	Hermínia Lopes Monteiro	piano	público	Simão Da Fonseca Lemos Monteiro; Conde Da Serra Da Tourega; António Coelho Villas-Boas	Augusto Didier (empresário)	1895
<i>Nocturne</i>		Chopin						
<i>Fado n.º 2</i>		Rei Colaço						
<i>Adágio</i>		Goltermann	Maria; Isabel Lopes Monteiro	violoncelo; piano				
<i>Polaca</i>								

<i>Musette</i>		Offenbach						
<i>Concerto em ré maior, andantino e final</i>		Bériot	Hermínia; Isabel Lopes Monteiro	violino; piano				
<i>Cavatina</i>		Wieniawski						
<i>Mazurca</i>								
<i>Trio em sol maior</i>	concerto	Haydn	Isabel; Hermínia; Maria	piano; violino; violoncelo	público	Simão Da Fonseca Lemos Monteiro; Conde Da Serra Da Tourega; António Coelho Villas-Boas	Augusto Didier (empresário)	1895
<i>Les Arpèges</i>		Goria	Hermínia Lopes Monteiro	piano				
<i>Dans les bois</i>		Liszt						
<i>Nocturne</i>		Chopin						
<i>Fado hilário</i>		Rei Colaço						
<i>Concerto em sol maior, andantino e final</i>		Goltermann	Maria; Isabel Lopes Monteiro	violoncelo; piano				
<i>Preghiera</i>		Stradella						
<i>Musette</i>		Offenbach						
<i>Concerto em ré maior, allegro e presto</i>		Bériot	Hermínia; Isabel Lopes Monteiro	violino; piano				

<i>Polonaise</i>	literário e musical	Paderewski	Óscar da Silva	piano	público		Júlio Vítor Machado (vereador)	1896
<i>Portrait</i>		Rubinstein						
<i>Gavote fantaisiste</i>		Pessard						
<i>Au matin</i>		B. Godard						
<i>Fledermauss, valsa</i>		Strauss-Schutt						
<i>Tannhäuser, romanza</i>		Wagner	Francisco de Sousa Coutinho	voz				
<i>Fantasia brilhante</i>		Rebel	Carmo Dias; Eduardo Silva	guitarra; viola francesa				
<i>Pagliacci, Prólogo</i>		Leoncavallo	Francisco de Sousa Coutinho	voz				
<i>Malagueña</i>		Sarasate	Carmo Dias	guitarra				
4. ^a Mazurca	literário e musical	Godard	Óscar da Silva	piano	público		Júlio Vítor Machado (vereador)	1896
<i>Romanza</i>		Schumann						
<i>Valse fantastique</i>		Liebling						
<i>Prelúdio</i>		Óscar da Silva						
<i>Dança</i>		Óscar da Silva						
<i>Rapsódia portuguesa</i>		Óscar da Silva						

<i>Lucia</i> , romanza		Denza	Francisco de Sousa	voz				
<i>Medjé</i> , romanza		Gounod	Coutinho					
<i>Serenade</i>		Schubert	Carmo Dias; Eduardo Silva	guitarra; viola				
<i>Ester</i> , valsa								
Entrée de fête	concerto	Gounod	Rei Colaço; Eduardo Burnay	2 pianos	público	Alexandre Rei Colaço	Diogo Machado (empresário)	1902
<i>La Chasse</i>		Handel	Eduardo Cardoso	violoncelo				
<i>Largo</i>		Grieg	Joaquim Cardoso	voz				
<i>Je t'aime</i> , romanza		Rubinstein	Rei Colaço	piano				
<i>Romance</i>		Mendelssohn						
<i>Scherzo</i>		Alkan						
<i>J'étais endormie, mais mon cœur veillait</i> , prélude		Widor						
<i>Valse</i>		Widor						
<i>Valse</i>		Ritter						
<i>Les courriers</i>								
<i>Minuet de la mariée</i>		Thomé	Rei Colaço; Eduardo Burnay	2 pianos				

<i>Chanson de Mai</i>								
<i>Berceuse de Jocelin</i>		Godard	Rei Colaço	piano				
<i>Cinquantaine</i>		Gabriel Marie	Eduardo Cardoso	violoncelo				
<i>Il re di Lahore, romanza</i>		Massenet	Joaquim Cardoso	voz				
<i>Prélude</i>		Rachmaninoff	Rei Colaço	piano				
<i>Capricho Espanhol</i>		Nogués i Torras						
<i>1.º fado</i>		Rei Colaço						
<i>Grand Valse em ré bemol</i>		Lysberg						
<i>Appassionata</i>	concerto	Beethoven	Teófilo Russel	piano	público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>Polaca</i>		Chopin						
<i>Berceuse</i>		Mendelssohn						
<i>Fileuse</i>								
<i>Serenata</i>								
<i>Variações sobre o Hino da Carta</i>		Teófilo Russel						
<i>Sonata op.45</i>	concerto	Grieg	Francisco Benetó;	violino; piano	público			1907

<i>Concerto</i>		Beethoven (cadência de Leonard)	José Bonet					
<i>Rapsódia húngara</i>		Miska Hauser						
<i>Jota aragonesa</i>		Sarazate						
<i>Valse arabesque</i>		Lack						
<i>Valsa</i>		Chopin	José Bonet	piano			Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	
<i>Gazouillement de Printemps</i>		Sinding						
<i>Alvorada</i>		A. Machado						
<i>Un ballo in maschera, ária</i>		Antonio Somma; Verdi	Alagarim; José Bonet	voz; piano				
<i>Quarteto da canzonetta</i>		Mendelssohn	Francisco Benetó; Cecil Mackee; António Lamas; Luís da Cunha Menezes	2 violinos; violeta; violoncelo				
<i>Andante</i>	concerto	Tchaikovsky			público	Francisco Benetó/ Sociedade de Música de Câmara	Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1908
<i>Non chiedermi se t'amo, romanza</i>		Tosti	José Nunes Batista; Lambertini	voz; piano				

<i>Barcarola</i>		Tomás Borba						
<i>Andante</i>		Pergolesi	Luís da Cunha Menezes	violoncelo				
<i>Sonata</i>		Schumann	Francisco Benetó; Lambertini	violino; piano				
<i>Serenade</i>		Drdla	Lambertini					
<i>L'abeille</i>		Schubert	Francisco Benetó ou Cecil Mackee; Lambertini					
<i>Ballade et polonaise</i>		Vieuxtemps	Lambertini					
<i>Humoresques</i>		Dvorak	Francisco Benetó; Cecil Mackee; Lambertini					
<i>Intermezzo</i>		R. Lenormand	Francisco Benetó; Cecil Mackee; António Lamas; Luís da Cunha Menezes; Lambertini	2 violinos; violeta; violoncelo; piano				
<i>Cantilène</i>		M. Costa	Lambertini					
<i>Quinteto, 1º andamento</i>		C. Franck	Lambertini					
<i>Jota navarra</i>		Sarasate	Francisco Benetó; Cecil Mackee; Lambertini	2 violinos; piano				

<i>Melodia</i>		Miska Hauser	António Lamas	viola de amor				
<i>Minuete</i>		António Lamas						

Anexo 33: Principais eventos casas de espetáculos das empresas Rodrigues & Piteira, Rodrigues & C.^a, Fernandes & Laranjeira [↑](#)

Espetáculos	Local	Empresa	Ano	Período		Periodicidade		Género musico-teatral	Quantidade
				início	fim	semanal	diária		
Animatógrafo com música	D. Manuel	Rodrigues & Piteira	1908	24 janeiro	1 março?	7			
	Farrobo			5 março	31 maio?	7	2		
Animatógrafo falante	Salão high-life (Rossio)			24 junho	5 julho	7	1		
animatógrafo, música e variedades	Farrobo			30 outubro?	31 dezembro?	7	1?		
Passou para o TGR		Rodrigues & C. ^a	1909	1 janeiro	6 agosto				
Companhia Dramática Portuguesa de Augusto Cordeiro (D. Maria II e D. Amélia)	Évora-Terrasse (Farrobo)		1909-1910	7 agosto	21 abril?	4	1	Opereta	3

Animatógrafo com música e variedades			1910	21 maio	29 maio?	7	1		
Animatógrafo		Fernandes & Laranjeira	1910	18 agosto?	?	3	?		

Anexo 34: Principais eventos casas de espetáculos da empresa Barradas & C.^a [↑](#)

Espetáculos	Local	Ano	Período		Periodicidade		Género músico-teatral	Quantidade	
			início	fim	semanal	diária			
Cinematógrafo com música	Salema	1908	11 março	?	7	3			
			7 junho	13 junho	4	3			
20 junho	3 novembro?		7	1?					
4 novembro	31 dezembro?		7	1?					
Cinema, música e variedades	D. Manuel	1909	1 janeiro	2 abril?	7	1?			
Chronomégafo com música			13 junho	9 julho?	7	3			
Cinematografo com música			10 julho	17 julho?	?	?			
2 atores do D. Maria II			24 julho	8 agosto?	3?	1	Opereta	1	
Companhia Lisbonense de Opereta do ator Freitas			29 setembro	12 maio	4	1	Revista	12	

Companhia de Opereta de Carmo, Lisboa		1909- 1910					Opereta	37
Animatógrafo		1910	12 junho	24 junho?	?	?		

Anexo 35: Contabilização de membros integrados nas diversas associações [↑](#)

	S.O.I.R.J.A.A.	S.F.C.C.B.	S.H.E.	S.R.D.M.L.	S.R.A.G.	S.R.D.M.E.	U.E.
S.O.I.R.J.A.A.		1	11	6	4	3	0
S.F.C.C.B.	1		11	7	5	0	0
S.H.E.	11	11		39	16	3	17
S.R.D.M.L.	6	7	39		10	2	3
S.R.A.G.	4	5	16	10		1	2
S.R.D.M.E.	3	0	3	2	1		0
U.E.	0	0	17	3	2	0	
C.E.	0	0	14	6	3	0	13
n.º de sócios de outras associações / total de sócios encontrados	15/39	13/14	79/117	46/73	26/46	6/16	26/37

Anexo 36: Repertório nas ou pelas associações interclassistas

Anexo 36.1: Repertório na Sociedade União Eborense [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Instrumentos	Âmbito	Ano
<i>Invitation à la danse</i> , Escocesa	concerto		Troupe de concertistas italianos	xilofone; violino; harpa	semiprivado	1890
<i>Marcha Cadix</i>						
<i>Souvenir de Vila Viçosa!</i> , mazurca						
<i>Les Mandolines</i> , polca						
<i>Moraima</i> , capricho						
<i>Poète et Paysan</i> , sinfonia		Suppé		violino; harpa		
<i>Lucena</i> , pavana						
<i>Grande Valsa La Vague</i>						
<i>Marche funèbre</i>		Chopin				
<i>Ave Maria</i>		Gounod				
<i>Les Sauterelles</i> , polca						
<i>Gavotte</i>	concerto	Sudessi	José Correia; Francisco Granja; Silvestre Batista;	orquestra	semiprivado	1897
<i>Toujours ou Jamais</i> , quadrilha de valsas		Waldteufel				

<i>Fausto</i> , pot-pourri da ópera de Gounod			Biscaia; António Simões; Marciano Assis; Pires; “outros mais”/ João Cândido Martinó			
<i>Anillo de Hierro</i> , Prelúdio			Marcos Morte	violino		
<i>Cavallaria Rusticana</i> , intermezzo			Sinarle; José Correia; Ferro; António Simões; Morte; José Gaspar; José Salgado; António Correia/ Francisco Augusto de Sousa	bandolim e orquestra		
	música excêntrica		Leo Stanley; Albertina		semiprivado	1897
<i>La Belle Galathée</i> , abertura		Franz Suppé			semiprivado	1898

<i>Danse Napolitaine</i>		Desormes	Banda dos Caçadores 4		
<i>Chanson Russe, romanza</i>		Smith	Augusta Pereira; filha	piano	
Galope		Ascher	Mariana		
<i>La força del destino, fantasia</i>		José de Almeida	José Monteiro		
<i>Gavote Matilde</i>		Gaspar Espinoza	Monteiro; Morte; Sinarle; José Cabrela; Fernando Ferro; José Ramiro; José Salgado	quinteto	
<i>Anillo de hierro</i>					
<i>Fantasia sobre motivos da Norma de Bellini</i>			Lucinda Duarte; Preciosa Duarte; Carolina Duarte	piano	
<i>Fantasia sobre motivos de Um Ballo in Maschera</i>					

Fados			António Manuel Pereira; Sales; Terlim	guitarra; violas		
<i>As flores</i> , valsa		Alfredo Pico; A. Correia e Silva	Coro de meninas	voz		
<i>El cabo 1.º</i> , excertos da zarzuela chica		Carlos Arniches; Celso Lucio; Manuel Caballero	Dolores de la Veja: Encarnación Haro / José Meléndez (companhia de zarzuela)	voz; piano	semiprivado	1899
<i>Diva</i> , excertos da zarzuela chica	Mariano Domínguez; Offenbach					
<i>El Campanero y Sacristán</i> , excertos da zarzuela chica	Enrique Ayuso; Manuel de Labra; Manuel Caballero; Mariano Hermoso					
<i>Las Hijas de Zebedeo</i> , excertos da zarzuela chica	José Estremera; Ruperto Chapí					
<i>Châteaux Margaux</i> , excertos da zarzuela chica	José Veyán; Manuel Caballero					

<i>Leyenda del Monje</i> , excertos da zarzuela chica		Carlos Arniches; Gonzalo Cantó; Ruperto Chapí				
	música excêntrica		Irmãos Sustenidos		semiprivado	1903
<i>O Capricho Espanhol</i>		Rebel	Rebel	guitarra	semiprivado	1905
<i>Souvenir de España</i>		Simões Barbas				
<i>Auras Suaves</i> , suite de valsas		Rebel				
<i>Prelúdio Sinfónico</i>		Rebel				
<i>Divagando</i> , noturno		Rebel				
<i>Os Passarinhos</i> , polca		Rebel				
<i>Divagando</i> , noturno		Rebel				
	concerto		Rafael; Manuel; José Camacho (Terceto Infantil Granadino)		semiprivado	1908

Anexo 36.2: Repertório na Sociedade Almeida Garrett

Peça	Género	Autores	Intérpretes	Instrumentos	Âmbito	Ano
<i>O Mendigo</i>	literário e musical	Vargas Júnior; Soares de Passos	António Cândido de Morais Casse; Maria Casse	Voz; piano	semiprivado	1899
<i>Dueto da Attila</i>		Giuseppe Verdi; Temistocle Solera				

Anexo 36.3: Repertório na Sociedade Joaquim António de Aguiar [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes / maestro	Instrumentos	Âmbito	Ano
<i>Hino do operário</i>	dramático- musical		Tuna		público	1905
<i>Hino do operário</i>						
	concerto		Rafael; Manuel; José Camacho (Terceto Infantil Granadino)		semiprivado	1908
<i>Saudação, ordinário</i>	dramático- musical		Tuna/ Herminio José Zorrinho		público	1910
<i>Petit Marquises, gavotte</i>		Jules Desmarquoy				
<i>As flores, valsa da Caveira de Burro</i>		Silva Reis; Ernesto Rio de Carvalho				
<i>Alma de Dios, canción húngara</i>						
<i>O Encarcerado, ordinário</i>						

<i>Hino da Sociedade Operária de Instrução e Recreio Joaquim António de Aguiar</i>						
--	--	--	--	--	--	--

Anexo 36.4: Repertório na Sociedade Mendes Leal 

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Instrumentos	Âmbito	Ano
<i>Li-li</i> , cançoneta	dramático- musical		Grupo Dramático		público	1888
<i>A Grande Avenida</i> , paródia à zarzuela <i>La Gran Via</i>	músico- teatral					
<i>Li-li</i> , cançoneta	músico- teatral		Grupo Dramático		público	1888
<i>A Grande Avenida</i> , paródia à zarzuela <i>La Gran Via</i>						
<i>O Casamento da Grã-Duquesa</i> , opereta	músico- teatral		Grupo Dramático		público	1888
<i>A Grande Avenida</i> , paródia à zarzuela <i>La Gran Via</i>	dramático- musical		Grupo Dramático		público	1888
<i>Ave Maria</i>		Gounod	António Manuel; Gama Lobo;	2 guitarras; palhafones		
<i>Carmen</i> , Pot-pourri da ópera			Francisco António de Sousa			
<i>Um despropósito a propósito das modas</i> , entreato ornado de música	músico- teatral	Alfredo Pico	Grupo Dramático		público	1888

<i>À luz da lua</i> , valsa	dramático-		Ana Fortes		público	1889
<i>La Mantilha</i> , canção espanhola	musical					
<i>A ordem é Ressonar</i> , comédia ornado de música	músico-teatral	Oliveira	Grupo Dramático		público	1890
<i>Matheus o Braço de Ferro</i> , comédia ornada de música	músico-teatral		Grupo Dramático		público	1890
<i>Intrigas no Bairro: paródia às óperas cómicas</i> , opereta	músico-teatral	Luís de Araújo	Grupo Dramático		público	1890
<i>Hino Grupo Dramático da Sociedade Mendes Leal</i>	concerto	Joaquim Francisco da Silva; J. Rodrigues	Sol e Dó/ João Rodrigues		semiprivado	1891
<i>Le part</i> , ordinário						
<i>Estudantina</i> , ordinário		João Henriques				
<i>Perola</i> , mazurca						
<i>Pum!</i> , polca						
<i>9 de maio</i> , mazurca		João Rodrigues				
<i>Um Pensamento</i> , ordinário		J. Rodrigues				

<i>Homenagem à Sociedade Dramática Mendes Leal</i>		J. Henriques				
<i>Liberal, ordinário</i>		L. Gallo				
<i>Emília, valsa</i>		J. Rodrigues				
<i>Saudade, mazurca</i>		J. Rodrigues				
<i>Avante, ordinário</i>						
<i>Simão, Simões & C.^a, opereta</i>	músico- teatral		Grupo Dramático / João Batista Rodrigues		público	1891
<i>Don Ruperto Colorin, ária</i>	músico- teatral		Companhia Espanhola Dramática Cómico- límica de Travanco		público	1892
<i>Salon-Eslava, zarzuela chica</i>						
<i>Sevilhanas</i>						
<i>La Gran Via, 2.º quadro da zarzuela</i>						
<i>Ya somos três, joguete cómico-lírico</i>	músico- teatral		Companhia Espanhola Dramática Cómico- límica de Travanco		público	1892
<i>Chateaux margaux, zarzuela chica</i>						
<i>Ratas da Gran Vía, quarteto da zarzuela chica</i>						

<i>Marimeritos, coros e mazurca</i>						
<i>Niña Pancha, zarzuela chica</i>	músico-teatral	Constantino Gil; Julián Romea; Joaquín Durán	Companhia Espanhola Dramática Cómico- límica de Travanco		público	1892
<i>Quien fuera libre, zarzuela chica</i>		Eduardo Jackson Cortés; Ángel Rubio e Casimiro Espino				
<i>A èchas la blanc</i>	músico-teatral		Companhia Espanhola Dramática Cómico- límica de Travanco		público	1892
<i>Certamen nacional, zarzuela chica</i>		Manuel Nieto; Guillermo Perrín; Miguel de Palacios				
<i>La petenera, bailado</i>						
<i>Niña Pancha, zarzuela chica</i>	músico-teatral	Constantino Gil; Julián Romea; Joaquín Durán	Companhia Espanhola Dramática Cómico- límica de Travanco		público	
<i>La flor de la maravilla,</i>						

<i>Los carboneros</i> , zarzuela chica		Mariano Pina; Francisco Asenjo Barbieri				
<i>Dar la castanha</i>						
<i>Os dez mil duros</i> , ária de zarzuela	músico- teatral		José da Costa Garcia		público	1892
<i>Simão, Simões & C.^a</i> , opereta			Grupo Dramático			
<i>Il trovatore</i> , romanza da ópera	músico- teatral		Grupo Dramático		público	1892
<i>D. Ruperto Colarin</i> , ária						
<i>Maria, a filha da Giralda</i> , opereta (estreia)	músico- teatral		Grupo Dramático		público	1893
<i>Simão, Simões & C.^a</i> , opereta			Grupo Dramático			
<i>Dancíta</i> , habanera						
<i>O Solar dos barrigas</i> , valsa	músico- teatral	Gervásio Lobato; João da Câmara; Ciríaco Cardoso	Grupo de Amadores de Música Eborenses		público	1893
<i>Les Deux sansonnets</i> , polca						
<i>Simão, Simões & C.^a</i> , valsa						
<i>Simão, Simões & C.^a</i> , opereta	músico- teatral		Grupo Dramático		público	1893

<i>Intrigas no Bairro</i> , opereta	músico-teatral	Luís de Araújo	Grupo Dramático		público	1894
<i>Intrigas no Bairro</i> , opereta	músico-teatral	Luís de Araújo	Grupo Dramático		público	1894
<i>Simão, Simões & C.^a</i> , opereta	músico-teatral		Grupo Dramático		público	1894
<i>Mazurca concertante</i>	dramático-musical	Sousa Morais	Sousa Morais	Violino	público	1894
<i>Sinfonia</i>		Sousa Morais	Orquestra/Sousa Morais			
<i>O grande circo</i> , valsa		Sousa Morais				
<i>Sol de inverno</i> , valsa		Sousa Morais				
<i>La nuit</i> , mazurca		Sousa Morais				
<i>A coroa de louro</i> , opereta		Joaquim Augusto de Oliveira (tradução)/Sousa Morais	Grupo Dramático/Sousa Morais			
<i>Mazurca concertante</i>	dramático-musical	Sousa Morais	Sousa Morais	violino	semiprivado	1894
<i>Sinfonia</i>		Sousa Morais	Orquestra/Sousa Morais			
<i>O grande circo</i> , valsa		Sousa Morais				
<i>Sol de inverno</i> , valsa		Sousa Morais				

<i>La nuit, mazurca</i>		Sousa Morais				
<i>A coroa de Louro, opereta</i>		J. A. de Oliveira (tradução);Sousa Morais	Grupo Dramático/Sousa Morais			
<i>Os dois nenés, comedia ornada de música</i>	músico- teatral	Elisiário Caldas; Sousa Morais			público	1895
<i>Os dois nenés, comedia ornada de música</i>	músico- teatral	Elisiário Caldas; Sousa Morais	Grupo Dramático / Sousa Morais		público	1895
<i>O meu casamento, comedia ornada de música</i>		Luís Araújo; Sousa Morais				
<i>Os dois nenés, comedia ornada de música</i>	músico- teatral	Elisiário Caldas; Sousa Morais	Grupo Dramático / Sousa Morais		público	1895
<i>Os dois nenés, comedia ornada de música</i>	músico- teatral	Elisiário Caldas; Sousa Morais	Grupo Dramático / Sousa Morais		público	1895
	“música excêntrica”		Leo Stanley; Albertina		semiprivado	1897
<i>Os dois nenés, comedia ornada de música</i>	músico- teatral	Elisiário Caldas; Sousa Morais	Grupo Dramático		público	1897
Cançonetas	variedades		Eugene		público	1902

<i>La Gran Via</i> , zarzuela chica	músico-teatral	Felipe Pérez y González; Federico Chueca	Companhia Travanco		público	1902
<i>Como esta la Sociedad</i> , zarzuela chica		J. de Burgos; Ángel Rubio e Casimiro Espino				
<i>Quien fuera libre!</i> , zarzuela chica		Eduardo Jackson Cortés; Ángel Rubio e Casimiro Espino				
<i>Meterse en Honduras</i> , zarzuela chica	músico-teatral	Angel Rubio; Casimiro Teisler; Francisco Garcia	Companhia Travanco		público	1902
<i>De Madrid a Paris</i> , zarzuela chica		José Jackson; Eusebio Sierra; Chueca; Valverde				

<i>La Gran Vía</i> , zarzuela chica		Felipe Pérez y González; Federico Chueca				
<i>El plato del día</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Andrés Ruesga; Salvador Lastra; Enrique Prieto; Miguel Marqués	Companhia Travanco		público	1902
<i>Niña Pancha</i> , zarzuela chica		Constantino Gil; Julián Romea; Joaquín Durán				
<i>Um capita de lanceiros</i> , zarzuela chica						
<i>Quien fuera libre</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Eduardo Jackson Cortés; Ángel Rubio; Casimiro Espino	Companhia Travanco		público	1902
<i>El plato del día</i> , zarzuela chica		Andrés Ruesga; Salvador Lastra; Enrique Prieto; Miguel Marqués				

<i>Las tentaciones de San Antonio,</i> zarzuela chica		Ruesga; Prieto; Chapí				
<i>As sevilhanas</i>						
	“música excêntrica”		<i>irmãos Sustenidos</i> (variedades)		público	1903
<i>La nieta de su abuelo,</i> cançoneta	variedades		<i>Petit Otero</i>		público	1903
<i>A tarântula,</i> cançoneta						
<i>Campanone,</i> sinfonia da zarzuela grande		Mazza	<i>Madame Zaida e Mr.</i> <i>Asensio</i>			
<i>Cavallaria Rusticana,</i> intermezzo da ópera		Mascagni				
<i>Dolores,</i> Jota						
<i>Guilherme Tell,</i> abertura	concerto	Rossini	Banda da Infantaria 4 / Torpes		semiprivado	1904
<i>Cavalaria Rusticana,</i> Pot-pourri da ópera de Mascagni						

<i>El Dúo de La Africana</i> , Pot-pourri da zarzuela chica de Caballero						
<i>Campanone</i> , abertura da zarzuela grande		Mazza				
<i>Raymond</i> , sinfonia da ópera	concerto	Ambroise Thomas	Banda da Infantaria 4 / Torpes		semiprivado	1904
<i>Semiramide</i> , pot-pourri da ópera de Rossini						
<i>Il re di Lahore</i> , pot-pourri da ópera de Massenet						
<i>A garota</i> , Valsa (dedicada à Mendes Leal)		Torpes				
	“música excêntrica”		Jocklais		público	1905
<i>Intrigas no Bairro</i> , Opereta	músico-teatral	Luís de Araújo	Grupo Dramático		público	1907

	concerto		Rafael; Manuel; José Camacho (Terceto Infantil Granadino)		semiprivado	1908
--	----------	--	--	--	-------------	------

Anexo 36.5: Repertório na Sociedade Mocidade Eborense [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes / maestro	Instrumentos	Âmbito	Ano
Cançonetas	dramático e musical		Grupo Dramático		público	1899
<i>O que seu sei...</i> , cançoneta	dramático e musical		Helena Branco		público	1902
<i>O Criado Distraído</i> , comédia ornada de música	dramático e musical	Inácio Luís Raimundo Leoni	Grupo Dramático/Ernesto Rio de Carvalho		público	1902
<i>O Criado Distraído</i> , comédia ornada de música	dramático e musical	Inácio Luís Raimundo Leoni	Grupo Dramático/J. B. Rodrigues		público	1902
<i>Se eu fosse rapaz</i> , cançoneta						
<i>O Fruto Proibido</i> , cançoneta	dramático e musical		Elvira Dias de Oliveira		público	1903
<i>O Criado Distraído</i> , comédia ornada de música	dramático e musical	Inácio Luís Raimundo Leoni	Grupo Dramático		público	1905
<i>Os dois nenés</i> , opereta	dramático e musical		Grupo Dramático		público	1906

<i>Folies Bergères,</i> variedades com música	dramático e musical		Grupo Dramático Serpentino		público	1907
<i>Alho Júnior,</i> cena cómica com música	dramático e musical	Adelino Veiga/ J. R. Cordeiro	Grupo Dramático/Martins Fonte		semiprivado	1907
Cançonetas	dramático e musical		Grupo Dramático Serpentino		público	1907
<i>Folies Bergères,</i> variedades com música	dramático e musical		Grupo Dramático		público	1908
<i>Já não tem aquela certeza,</i> cançoneta	dramático e musical		Grupo Dramático		público	1908
<i>Os passarinhos</i>	dramático e musical	Coro infantil	Grupo Infantil/João Martins da Fonte		semiprivado	1909
<i>A ti,</i> romanza	dramático e musical	Coro infantil	Grupo Infantil/João Martins da Fonte		semiprivado	1909
<i>Bocaccio...na rua,</i> opereta	dramático e musical	Nicolau Leroy/ Franz von Suppé	Grupo Infantil/João Martins da Fonte		semiprivado	1910

Anexo 36.6: Repertório na Sociedade Camilo Castelo Branco [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Âmbito	Ano
<i>Os tomates</i> , cançoneta	dramático- musical		Grupo Dramático	semiprivado	1892
<i>Os efeitos do chocolate</i> , cançoneta					
<i>Amanhã vou pedi-la</i> , cançoneta	dramático- musical		Grupo Dramático	semiprivado	1892
<i>Vou ver os trinta botões à Trindade</i> , cançoneta			J. Santos		
<i>Miguel de Vasconcelos</i> , drama histórico ornado de música	músico-teatral	Oliveira Mascarenhas	Grupo Dramático/ Sousa Morais	público	1894
<i>Miguel de Vasconcelos</i> , drama histórico ornado de música	músico-teatral	Oliveira Mascarenhas	Grupo Dramático/ Sousa Morais	público	1894
<i>Miguel de Vasconcelos</i> , drama histórico ornado de música		Oliveira Mascarenhas	Grupo Dramático/ Sousa Morais	semiprivado	1895

Anexo 36.7: Repertório pela ou na Sociedade Harmonia Eborense [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/maestro	Instrumentos	Âmbito	Ano
<i>Vitória</i> , suite de valsas	concerto	Agustín Rebel Fernández	Agustín Rebel Fernández	guitarra clássica	semiprivado	1888
<i>Airam</i> , fantasia						
<i>Mercedes</i> , melodia						
<i>Malagueñas</i>						
<i>Luiza</i> , suite de valsas						
<i>Noturno</i>						
<i>Variações</i>						
<i>Pot-pourri espanhol</i>						
<i>Amar sem esperança</i> , capricho						
<i>Os passarinhos</i> , surpresa						
<i>Marcha guerreira</i>						
<i>Espanha</i> , suite de valsas	concerto	Agustín Rebel Fernández	Agustín Rebel Fernández	guitarra clássica	semiprivado	1888
<i>Ailema</i> , fantasia						
<i>Pensamentos</i> , melodia						
<i>Pot-pourri espanhol</i>						
<i>Carnaval de Veneza</i>						

<i>Meditação</i>						
<i>Arturo</i> , suite de valsas						
<i>Malagueñas</i>						
<i>Variações</i> , fantasia						
<i>A caixa de música</i> , imitação						
<i>Marcha guerreira</i>						
<i>A Fábria</i> , tragédia heroi-cômica	músico-teatral	Carlos Silva (original de Francisco Palha)/ Sousa Morais	Grupo Dramático/Sousa Morais		publico	1897
	concerto excêntrico		Leo Stanley; Albertina		semiprivado	1897
<i>Niniche</i> , opereta	músico-teatral	Sousa Bastos (tradução)/ Alvarenga; Sousa Morais	Grupo Dramático/Sousa Morais		público	1897
<i>Niniche</i> , opereta	músico-teatral	Sousa Bastos (tradução)/ Alvarenga; Sousa Morais	Grupo Dramático/Sousa Morais		público	1897

<i>Os Avejões</i> , opereta	músico-teatral	Joaquim Francisco da Silva/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/E. Rio de Carvalho		público	1901
<i>Os Avejões</i> , opereta	músico-teatral	Joaquim Francisco da Silva/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/E. Rio de Carvalho		público	1901
<i>Os Avejões</i> , opereta	músico-teatral	Joaquim Francisco da Silva/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/E. Rio de Carvalho		público	1902
<i>Os Avejões</i> , opereta	músico-teatral	Joaquim Francisco da Silva/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/E. Rio de Carvalho		público	1902
<i>Os Sinos de Corneville</i> , opereta	músico-teatral		Grupo Dramático/E. Rio de Carvalho		semiprivado	1902
<i>A Gata Borralheira</i> , ópera bufa	músico-teatral	Joaquim Augusto de Oliveira/ Ângelo Frondoni?				
<i>Hino da sociedade</i>	concerto		Sexteto/E. Rio de Carvalho		semiprivado	1902
<i>Sinfonia Raymond</i>						
<i>Mazurca</i>						

<i>Campanero y Sacristan</i>						
<i>Ricardo di Torino</i>						
<i>Resignation e Sylvia</i>						
<i>Hino da sociedade</i>						
<i>Ch'absence, melodia</i>				violoncelo		
<i>Dueto</i>				2 violinos		
<i>Amar é viver</i>			Martins da Fonte; Tenório	voz		
<i>El diable en el poder, romanza</i>			Ténorino			
<i>A ti, romanza</i>			Martins da Fonte			
<i>Aparece à janela</i>						
<i>O Gato Vermelho, opereta</i>	músico- teatral	Alfredo Pico/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1902
<i>O Gato Vermelho, opereta</i>	músico- teatral	Alfredo Pico/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1902
<i>O Gato Vermelho, opereta</i>	músico- teatral	Alfredo Pico/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1902
<i>O Gato Vermelho, opereta</i>	músico- teatral	Alfredo Pico/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1902

<i>O Alfageme de Santarém</i> , drama lírico	músico- teatral	Almeida Garrett/ Celestino Pinto	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1902
<i>Los Africanistas</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Marcolino Silva e Silva Reis (original de Merino e Lopes Martín)	Grupo Dramático Infantil/ E. Rio de Carvalho		semiprivado	1903
<i>El Baile de Luís Alonso</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Javier de Burgos/ Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho			
<i>Los Africanistas</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Marcolino Silva e Silva Reis (original de Merino e Lopes Martín)	Grupo Dramático Infantil/ E. Rio de Carvalho		público	1903
<i>A Fábria</i> , ópera burlesca	músico- teatral	Carlos Silva (original de Francisco Palha)/ Sousa Morais	Grupo Dramático/ Sousa Morais		público	1904
<i>Los africanistas</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Marcolino Silva e Silva Reis (original de Merino e Lopes Martín)	Grupo Dramático Infantil/ Sousa Morais		semiprivado	1904
<i>Um Final de Noivado</i> (<i>De Vuelta del Vivero</i>), zarzuela chica	músico- teatral	Silva Reis (original de Fiacro Yráyoz)				

<i>O Grande Lucas</i> , opereta	músico-teatral	Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1904
<i>O Grande Lucas</i> , opereta	músico-teatral	Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático/ E. Rio de Carvalho		público	1904
<i>Os Avejões</i> , opereta		Joaquim Francisco da Silva/ E. Rio de Carvalho				
<i>El-Rei Recruta (El Rey que Rabió)</i> , zarzuela grande	músico-teatral	Silva Reis (original de Miguel Ramos Carrión e Vital Aza)/ Ruperto Chapí?	Grupo Dramático Infantil/ E. Rio de Carvalho		semiprivado	1906
<i>El-Rei Recruta (El Rey que Rabió)</i> , zarzuela grande	músico-teatral	Silva Reis (original de Miguel Carrión e Vital Aza)/ Ruperto Chapí?	Grupo Dramático Infantil/ E. Rio de Carvalho		semiprivado	1906
	concerto		Rafael; Manuel; José Camacho (Terceto Infantil Granadino)		semiprivado	1908

Anexo 37: Repertório no Teatro Garcia de Resende [↑](#)

Peça	Género	Autores	Intérpretes/ maestro	Instrumentos	Âmbito	Organizador	Responsável	Ano
	músico- teatral		Companhia de Amadores da Sociedade Taborda de Lisboa e artistas do Teatro da Trindade/ António Pinto	Teatro de São Carlos; Academia dos Amadores de Música de Lisboa	público	Victor Machado; Luís José da Costa; Manuel José Carreta	?	1892
	músico- teatral		Companhia Infantil Espanhola de Zarzuela	Orquestra Eborense	público		?	1892
	músico- teatral		Companhia Espanhola de Zarzuela de Pablo Lopes	Orquestra Eborense	público		Barata Taborda (vereador)	1893
<i>Guilherme Tell</i> , abertura	concerto	Rossini	Academia dos Amadores de	orquestra	público	Vítor Machado		1893

<i>Raymond,</i> abertura		Ambroise Thomas	Música de Lisboa; Teatro São Carlos/ António Pinto				Barata Taborda (vereador)	
<i>Dichter und Bauer,</i> abertura		Franz von Suppé						
<i>Ave Maria</i>		Gounod						
<i>Marcha Triunfal</i>		Hussla						
<i>Romanza</i>								
<i>Romanza</i>								
<i>Romanza</i>								
<i>Concerto em sol menor</i>	concerto	Mendelssohn	Viana da Mota; Academia dos Amadores de Música de Lisboa; Teatro São Carlos/ António Pinto	piano; orquestra	público	Vítor Machado	Barata Taborda (vereador)	1893
<i>Pizzicato</i>		Lambert		quarteto para cordas				
<i>Minuete</i>		Dreyschock						
<i>Valsa</i>		Chopin	Viana da Mota	piano				
<i>Berceuse</i>								

<i>Marcha Turca</i>		Rubinstein						
<i>Serenata</i>								
<i>Valsa</i>								
<i>Rapsódia Portuguesa</i>		Viana da Mota						
<i>Zampa, abertura da ópera</i>	concerto	Héroid	Academia dos Amadores de Música de Lisboa; Teatro São Carlos/ António Pinto	orquestra	público	Vítor Machado	Barata Taborda (vereador)	1893
<i>Tutti in maschera, abertura</i>		Pedrotti						
<i>Sérénade des Mandolines</i>								
<i>Cavalleria rusticana, abertura</i>		Mascagni						
<i>A Serra de Sintra, ode sinfónica</i>		Sauvinet						
<i>Romanza</i>			Joao Afonso					
<i>Romanza da ópera Favorita</i>			Joao Afonso	voz				
<i>Romanza</i>			Paulo Portocarrero	voz				

<i>Quarteto para cordas</i>		Tchaikovsky		quarteto para cordas				
<i>Caprice sur les airs de ballet d'Alceste de Gluck</i>		Saint-Saëns						
<i>Minuet</i>		Godard						
<i>Gavotta</i>								
<i>Cantiga de amor, trecho dedicada à Inácia Barahona, romanza (estreia)</i>	concerto	Viana da Mota	Viana da Mota	piano				
<i>Rapsódia espanhola</i>		Liszt						
<i>Marcha nupcial</i>		Grieg						
<i>Rondó caprichoso</i>		Mendelssohn						
<i>Chula</i>		Tchaikovsky						
<i>Polca</i>								
<i>Rêvé d'amour</i>								

	músico-teatral		Companhia de Ópera Cómica do Teatro Príncipe Real do Porto de Afonso Taveira	Orquestra Eborense; 10 instrumentistas do Teatro de São Carlos	público		Augusto Didier (empresário)	1894
	músico-teatral		Companhia de Amadores da Sociedade Taborda de Lisboa e artistas do Teatro da Trindade/ António Pinto	Teatro de São Carlos; Academia dos Amadores de Música de Lisboa	público		Augusto Didier (empresário)	1894
	músico-teatral		Companhia Portuguesa de Ópera Lírica dos Alunos do Instituto Musical de Lisboa/ Alfredo Gazul	Teatro de São Carlos (orquestra e coros)	público		Augusto Didier (empresário)	1894
<i>Canzoneta</i>	dramático		Pedro Godefroy	voz	público			1894
<i>Romanza</i>	e musical		Mercedes Blasco					

<i>Cançoneta</i>			Telmo					
<i>Ária do Ler oi de Lahore</i>		Louis Gallet; Massenet	Batista Rego					
<i>Cançoneta</i>			Pedro Godefroy					
<i>Canções populares, fados</i>			Mercedes Blasco	voz; guitarra portuguesa			Augusto Didier (empresário)	
<i>Ária da ópera Ernani</i>		Francesco Maria Piave; Verdi	Batista Rego	voz				
<i>L'orafe, rondó</i>		Steibelt	Antónia Ramalho	piano				
<i>Qian vive, galope</i>		Ganz	Antónia Ramalho					
	músico-teatral		Companhia de Zarzuela de Miguel Cereceda	Orquestra Eborense	público		Augusto Didier (empresário)	1895
<i>Ouverture da ópera Mignon</i>	literário e musical	A. Thomas	instrumentistas do Teatro de São Carlos		público	Asilo-escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa	Augusto Didier (empresário)	1895
<i>Sérénade hongroise</i>		Joncières						
<i>Tutti in maschera, sinfonia</i>		Pedrotti						

<i>Fleurs, valsa</i>		Waldteufel						
<i>Fantasia</i>		Lallieux	Laura Costa; Maria do Carmo (alunas)	piano				
<i>Fantasia da opera fausto</i>			Júlio Caggiani	violino				
<i>6.ª ária</i>		Bériot						
<i>Canto Popular francês</i>			alunas	voz				
<i>Caridade, coro italiano</i>		Rossini						
<i>Concerto</i>	literário e musical	Bériot	Caggiani; instrumentistas do Teatro de São Carlos	violino; agrupamento	público	Asilo-escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa	Augusto Didier (empresário)	1895
<i>Canto popular francês</i>			Alunas	voz				
<i>Fantasia</i>			Severo da Silva;	clarinete; agrupamento				

			instrumentistas do Teatro de São Carlos					
<i>Cor amoris victima</i>		G. Jieli	Alunas	voz				
<i>Cavatina</i>			Júlio Caggiani	violino				
<i>Fantasia da Sonâmbula</i>			M. Carmo	piano				
<i>Fantasia</i>			A. Morais Palmeira	violoncelo				
<i>Fantasia de Guilherme Tell</i>			Laura da Costa	piano				
<i>Saudação</i>		Alfredo Keil	Alunas	voz				
<i>Poète et Paysan, abertura</i>	literário e musical	Suppé	instrumentistas do Teatro de São Carlos		público	Asilo-escola António Feliciano de Castilho, de Lisboa	Augusto Didier (empresário)	1895
<i>Fantasia de Guilherme Tell</i>			Laura da Costa	piano				
<i>Fantasia Appassinnatta</i>		Vieuxtemps	Júlio Caggiani	violino				
<i>Petit gavotte</i>		J. Almeida	J. Almeida	oboé				

<i>Loin du bal</i> , valsa		Gillet.	instrumentistas do Teatro de São Carlos					
Prelúdio em fá		Taborda						
<i>Petit marquise</i> , gavotte		Jules Desmarquoy						
<i>Variações da Sonâmbula</i>			Maria do Carmo (aluna)	piano				
<i>Souvenirs de Bellini</i>		Artot	Júlio Caggiani	violino				
<i>Tout, à vous</i> , valsa		Waldteufel	instrumentistas do Teatro de São Carlos					
<i>Saudação</i>		A. Keil	Alunas	voz				
	música excêntrica		Três bemóis	chocolateiras; caçarolas; guizos; guitarras; cítaras; laudes; garrafas; regadores; jarros; almotolias; bandolins; pratos; sertãs; tambores	público		Augusto Didier (empresário)	1895

Trio em sol maior	concerto	Haydn	Isabel; Hermínia; Maria	piano; violino; violoncelo	público	Simão da Fonseca Lemos Monteiro; Conde da Serra da Tourega; António Coelho Villas-Boas	Augusto Didier (empresário)	1895	
<i>Les Arpèges</i>		Goria	Hermínia Lopes Monteiro	piano					
<i>Caprice romantique pour la main gauche seule</i>		Rheinberger							
Nocturne		Chopin							
Fado n.º 2		Rei Colaço							
Adágio		Goltermann	Maria Lopes Monteiro;	Isabel Lopes Monteiro					violoncelo; piano
Polaca		Offenbach							
Musette		Bériot	Hermínia Lopes Monteiro;	Isabel Lopes Monteiro					violino; piano
<i>Concerto em ré maior, andantino e final</i>		Wieniawski							
Cavatina									
Mazurca									
<i>Trio em sol maior</i>		concerto	Haydn	Isabel; Hermínia; Maria					piano; violino; violoncelo

<i>Les Arpèges</i>		Goria	Hermínia Lopes Monteiro	piano		Lemos Monteiro; Conde da Serra da Tourega; António Coelho Villas-Boas	Augusto Didier (empresário)	
<i>Dans les bois</i>		Liszt						
<i>Nocturne</i>		Chopin						
<i>Fado hilário</i>		Rei Colaço						
<i>Concerto em sol maior, andantino e final</i>		Goltermann	Maria Lopes Monteiro; Isabel Lopes Monteiro	violoncelo; piano				
<i>Preghiera</i>		Stradella						
<i>Musette</i>		Offenbach						
<i>Concerto em ré maior, alegre e presto</i>		Bériot	Hermínia Lopes Monteiro; Isabel Lopes Monteiro	violino; piano				
	músico-teatral		Companhia de Zarzuela de Miguel Rodriguez/ Juan Redondo	Orquestra Eborense	público		Júlio Vítor Machado (vereador)	1896
<i>Duchuem, canção</i>	concerto (2		Capela Nacional	voz	público		Júlio Vítor Machado (vereador)	1896
<i>Recordações da América, valsa</i>		Madame Olga	Russa/ Madame Olga					

“cantigas ou <i>modinhas</i> portuguesas”	espetácul s)							
“trecho escolhido de opera notável”								
Fado								
<i>Polonaise</i>	literário e musical	Paderewski	Óscar da Silva	piano	público	Júlio Vítor Machado (vereador)	1896	
<i>Portrait</i>		Rubinstein						
<i>Gavote fantaisiste</i>		Pessard						
<i>Au matin</i>		Godard						
<i>Fledermauss,</i> valsa		Strauss-Schutt						
<i>Tannhäuser,</i> romanza		Wagner	Francisco de Sousa Coutinho	voz				
<i>Fantasia brilhante</i>		Rebel	Carmo Dias; Eduardo Silva	guitarra portuguesa; guitarra clássica				
<i>Pagliacci,</i> Prólogo		Leoncavallo	Francisco de Sousa Coutinho	voz				
<i>Malagueña</i>		Sarasate	Carmo Dias	guitarra portuguesa				

4. ^a Mazurca	literário e musical	Godard	Óscar da Silva	piano	público		Júlio Vítor Machado (vereador)	1896
<i>Romanza</i>		Schumann						
<i>Valse fantastique</i>		Liebling						
<i>Prelúdio</i>		Óscar da Silva						
<i>Dança</i>		Óscar da Silva						
<i>Rapsódia portuguesa</i>		Óscar da Silva						
<i>Lucia, romanza</i>		Denza	Francisco de Sousa	voz				
<i>Medjé, romanza</i>		Gounod	Coutinho					
<i>Serenade</i>		Schubert	Carmo Dias; Eduardo Silva	guitarra portuguesa; guitarra clássica				
<i>Ester, valsa</i>								
Sinfonia	dramático, literário e musical		orquestra	público	Tuna Académica de Lisboa	Diogo Machado; Estevão José de Oliveira (empresários)	1897	
<i>Soy yo, pasacalle</i>			Tuna					
<i>Romanza</i>			Ernesta Cerri					voz
<i>Pizzicato</i>			Tuna					
<i>9º concerto</i>		Bériot	A. Leal					violino
<i>Malagueña</i>			Tuna					
<i>Sinfonia</i>			orquestra					
Fados			Tuna					

<i>Cavalleria Rusticana</i>			Tuna					
<i>Fausto</i>			A. Leal	violino				
<i>Centenário de Colon</i>			Tuna					
Bailados espanhóis	variedades (7 espetáculos)	Companhia do Coliseu de Lisboa			público		Diogo Machado; Estevão José de Oliveira (empresários)	1897
Cantigas populares								
<i>Recreio Infantil, fantasia</i>	concerto (2)		Aida Cardona; Augusto da Silva	violino; piano	público	Júlio Vitor Machado	Diogo Machado; Estevão José de Oliveira (empresários)	1897
<i>Il Re di Lahore, bailados de ópera</i>			Júlio Cardona	piano				
<i>Yankee Doodle, souvenir l'amerique</i>		Vieuxtemps	Júlio Cardona; Augusto da Silva	violino; piano				
<i>Ohé! Mammã Ohé!</i>		Paolo Tosti	Laura; Augusto da Silva	voz; piano				
<i>Ave Maria</i>		Gounod	Júlio Cardona	piano				

<i>Musa dos Fados, fantasia variada sobre fado popular</i>			Júlio Cardona; Augusto da Silva	violino; piano				
<i>Dans ma mignonne, berceuse</i>			Aida Cardona; Augusto da Silva	violino; piano				
<i>Fantaisie sur le fado hilário</i>			Júlio Cardona	piano				
<i>Valse fantastique</i>		Augusto da Silva	Júlio Cardona; Augusto da Silva	violino; piano				
<i>O teu sorriso, canção</i>			Laura Cardona; Augusto da Silva	voz; piano				
<i>Air suisse, grande fantasia variada</i>		Émile Lévesque	Júlio Cardona; Augusto da Silva	violino; piano				
<i>Fantasia sobre Fado Corrido</i>			Júlio Cardona; Augusto da Silva	violino; piano				
<i>A Fábria, ópera Burlesca</i>	músico-teatral	Carlos Silva (inspirado na obra de	Grupo Dramático da SHE/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; Estevão José	1897

		Francisco Palha)/ Sousa Morais					de Oliveira (empresários)	
<i>Niniche</i> , opereta	músico- teatral	Tradução Sousa Bastos/ Alvarenga e partes de Sousa Morais	Grupo Dramático da SHE/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; Estevão José de Oliveira (empresários)	1897
	músico- teatral		Companhia Infantil Espanhola de Zarzuela e Ópera de Juan Bosch	Orquestra Eborense	público		Luís Lopes Horta (empresário)	1898
	músico- teatral		Companhia Espanhola Dramática-cómica- lírica de Travanco	Orquestra Eborense	público		Luís Lopes Horta (empresário)	1898
<i>La charité</i>	literário, dramático	Fauré	Adelaide da Rocha Viana	voz; orquestra	público	Asilo de Infância Desvalida (dominante)	Luís Lopes Horta (empresário)	1898
<i>La fille du Tambour Major</i>	e musical	Offenbach	orquestra					

<i>La petite marquise</i>		Jules Desmarquoy						
<i>Polca militar</i>		Sousa Morais						
<i>Constante, valse</i>		José Cordovil						
<i>Maria, polca</i>		Sousa Morais						
<i>Pátria e Liberdade</i> , drama ornado de música	músico-teatral	José Silva/ José Maria Dowens	Amadores Eborenses Manuel José Carreta/ José Maria Dowens		público		Luís Lopes Horta (empresário)	1898
	músico-teatral		Companhia Espanhola de Zarzuela de Baldomero Garcia/ José Melendez	Orquestra Eborenses	público		?	1899
<i>Hino Académico Eborense</i>	literário, dramático e musical	Sebastião Esquível	orquestra/ José Maria Dowens		público	Academia Eborenses	Ricardo Vilardebó; José Estevão Cordovil (empresários)	1899
<i>El anillo de hierro</i> , prelúdio		Marqués						
<i>Gavote Matilde</i>		Gaspar Espinoza						

<i>Concerto</i>				violino; piano				
<i>Pizzicato</i> <i>Arlequinade</i>		Canne	orquestra/ José Maria Dowens					
<i>Gavotte le bal des</i> <i>Fleures</i>		J. J. de Almeida						
<i>Simão, Simões &</i> <i>C.ª, opereta</i>	dramático e musical		Amadores Lírico- Dramáticos Eborenses/ António Camacho Júnior		público	?	1900	
Die hymmel		Beethoven	Sexteto/ António Camacho Júnior					
Les patineurs, valsas		Waldteufel						
Chiquito, bolero								
Hommage aux dames, valsas								
valsas de concerto			Ernesta Cerri					
	músico- teatral		Companhia do Teatro da Trindade		público		Diogo Machado (empresário)	1901

			de Lisboa de José Ricardo/ Tomás del Negro						
<i>Os Avejões,</i> opereta	músico- teatral	Joaquim Francisco da Silva/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho	nova orquestra de 25 elementos	público		Diogo Machado (empresário)	1901	
<i>Entrée de fête</i>	concerto	Gounod	Rei Colaço; Eduardo Burnay	2 pianos	público	Alexandre Rei Colaço	Diogo Machado (empresário)	1902	
<i>La Chasse</i>			Handel	Eduardo Cardoso					violoncelo
<i>Largo</i>			Grieg	Joaquim Cardoso					voz
<i>Je t'aime,</i> romanza		Rubinstein	Rei Colaço	piano					
<i>Romance</i>		Mendelssohn							
<i>Scherzo</i>		Alkan							
<i>J'étais endormie, mais mon cœur veillait,</i> prélude		Widor							
<i>Valse</i>									

<i>Valse</i>		Widor						
<i>Les courriers</i>		Ritter						
<i>Minuet de la mariée</i>		Thomé	Rei Colaço; Eduardo Burnay	2 pianos				
<i>Chanson de Mai</i>								
<i>Berceuse de Jocelin</i>		Godard	Rei Colaço	piano				
<i>Cinquantaine</i>		Gabriel Marie	Eduardo Cardoso	violoncelo				
<i>Il re di Lahore, romanza</i>		Massenet	Joaquim Cardoso	voz				
<i>Prélude</i>		Rachmaninoff						
<i>Capricho Espanhol</i>		Nogués i Torras						
<i>1.º fado</i>		Rei Colaço	Rei Colaço	piano				
<i>Grand Valse em ré bemol</i>		Lysberg						
<i>Os Sinos de Corneville, opereta</i>	músico-teatral		Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado (empresário)	1902

<i>A Gata Borralheira,</i> ópera bufa	músico- teatral		Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado (empresário)	1902
<i>O Gato Vermelho,</i> opereta	músico- teatral	Alfredo Pico/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado (empresário)	1902
<i>Fantasia da ópera Werther de Mascagni</i>	literário, dramático e musical	Ivo Josué	Ivo Josué	guitarra clássica	público		Diogo Machado (empresário)	1902
<i>Fado clássico</i>								
<i>Variações sobre o fado</i>								
<i>Hino Académico</i>	dramático e musical (2 espetáculos)		Tuna Académica da Escola Politécnica de Lisboa		público	Tuna Académica da Escola Politécnica de Lisboa	Diogo Machado (empresário)	1902
<i>Viva la Gracia!</i> pasa-calle		Alberto de Vasconcelos Morais						
<i>Les Bergers</i> <i>Watteau</i>		Grieg						
<i>Gavotte</i>								

<i>Carmen, ópera de Bizet</i>								
<i>Cantabile</i>			F. Cabral	violino				
<i>Bolero</i>								
		J. Almeida	Alfredo Mântua	bandolim				
<i>Regenerados, teatro com música</i>		H. Severim de Moraes/ Alfredo Mântua						
<i>O Alfaceme de Santarém, drama lírico</i>	músico-teatral	Almeida Garrett/ Celestino Pinto	Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado (empresário)	1902
<i>Hino Académico Eborense</i>		Joaquim Limpo Esquível						
<i>Paquita, marcha</i>	dramático e musical		Tuna Académica/ J. B. Rodrigues/ E. Rio de Carvalho		público	Tuna Académica Eborense	Diogo Machado (empresário)	1902
<i>Apresl'orage, sinfonia</i>								
<i>Pois já vê, mazurca</i>		J. B. Rodrigues						

<i>Recordação de Montemor</i> , valsa								
<i>O Tuno</i> , passo doble								
Cançoneta			Leopoldina Veloso					
<i>Paquita</i> , marcha	músico-teatral		Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Constanti/ Matias Aguadé	Orquestra Eborense	público		Diogo Machado (empresário)	1903
<i>Apresl'orage</i> , sinfonia	músico-teatral		Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Constanti/ Matias Aguadé	Orquestra Eborense	público		Diogo Machado (empresário)	1903
<i>Pois já vê</i> , mazurca	literário, dramático e musical	J. B. Rodrigues	Tuna Académica Eborense;		público	Academia Eborense	Diogo Machado (empresário)	1903
<i>Recordação de Montemor</i> , valsa			Leopoldina Veloso					

<i>O Tuno, passo doble</i>								
Cançoneta								
<i>Entremezo do 2º acto da opera «Mignon»</i>								
<i>El chaleco branco, seguidilhas</i>								
<i>Hino Académico</i>		Joaquim Limpo Esquível						
	músico- teatral		Companhia de Opereta do Teatro da Trindade (Lisboa) de Afonso Taveira/ Tomás del Negro (coros); Nicolino Milano (orquestra)	Teatro da Trindade	público		Diogo Machado (empresário)	1903

<i>Los Africanistas</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Marcolino Silva; Silva Reis (original de Merino e Lopes Martín)/ Caballero; Bermoso	Grupo Infantil da SHE/ E. Rio de Carvalho		público			1903
<i>El Baile de Luís Alonso</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Javier de Burgos/ Gerónimo Giménez (com alterações)	Grupo Infantil da SHE/ E. Rio de Carvalho		público			1903
	músico- teatral		Companhia de Ópera Cómica e Opereta de Sousa Bastos/ Pascoal Pereira	instrumentistas profissionais, na maioria diplomados	público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>A Fábria</i> , ópera burlesca	músico- teatral	Carlos Silva (inspirado na obra de	Grupo Dramático da SHE/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; José Ferreira	1904

		Francisco Palha)/ Sousa Morais					de Almeida (empresários)	
<i>Os Africanistas</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Marcolino Silva; Silva Reis (original de Merino e Lopes Martín)/ Caballero; Bermoso	Grupo Infantil da SHE/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>Um Final de Noivado (De Vuelta del Vivero)</i> , zarzuela chica	músico- teatral	Silva Reis (original de Fiacro Yráyzoz)/ Gerónimo Giménez?	Grupo Dramático da SHE/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>O Grande Lucas</i> , opereta	músico- teatral	Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado; José Ferreira	1904

							de Almeida (empresários)	
<i>Os Avejões,</i> opereta	músico- teatral	Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>Appassionatta</i>	concerto	Beethoven	Teófilo Russel	piano	público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>Polaca</i>		Chopin						
<i>Berceuse</i>		Mendelssohn						
<i>Fileuse</i>		Teófilo Russel						
<i>Serenata</i>								
<i>Variações sobre o Hino da Carta</i>								
<i>Los marrones,</i> entre-ato (estreia)	variedades	Sousa Morais	Transformista Toreski; orquestra/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904

<i>Dó-ré-mi-fá</i> , ato cómico-musical (estreia)	variedades	Sousa Morais	Transformista Toreski; orquestra/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>Dó-ré-mi-fá</i> , ato cómico-musical (estreia)	variedades	Sousa Morais	Transformista Toreski; orquestra/ Sousa Morais		público		Diogo Machado; José Ferreira de Almeida (empresários)	1904
<i>Revista Teatral</i>								
<i>O Sr. Governador</i> , opereta	músico-teatral	Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo de Amadores Dramáticos/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado; António Paquete; Estevão Pimentel	1905
	músico-teatral		Grande Companhia Espanhola de Zarzuela e Ópera de Pablo Lopes/	Orquestra Eborense	público		Diogo Machado; António Paquete;	1905

			Fernando Caballero (orquestra); Mateo Alba (coros)				Estevão Pimentel	
<i>El-Rei Recruta</i> (<i>El Rey que</i> <i>Rabió</i>), zarzuela chica		Silva Reis (original de Miguel Ramos Carrión; Vital Aza)/ Ruperto Chapí?	Grupo Infantil da SHE/ E. Rio de Carvalho		público		António Paquete (empresário)	1906
<i>O Fantasma de</i> <i>Almourol</i> , drama lírico		José Carlos de Gouveia/ E. Rio de Carvalho	Grupo de Amadores Dramáticos/ E. Rio de Carvalho		público		António Paquete (empresário)	1906
			Companhia Espanhola de Zarzuela Chica de José Moron/ António Catalá		público		Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1907
<i>Sonata op.45</i>	concerto	Grieg	Francisco Benetó;	violino; piano	público			1907

<i>Concerto</i>		Beethoven (cadência de Leonard)	José Bonet					
<i>Rapsódia húngara</i>		Miska Hauser						
<i>Jota aragonesa</i>		Sarazate						
<i>Valse arabesque</i>		Lack						
<i>Valsa</i>		Chopin	José Bonet	piano			Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	
<i>Gazouillement de Printemps</i>		Sinding						
<i>Alvorada</i>		A. Machado						
<i>Un ballo in maschera, ária</i>		Antonio Somma; Verdi	Alagarim; José Bonet	voz; piano				
<i>Les Huguenots</i>		Meyerbeer						
Rapsódia portuguesa	literário, dramático e musical	Ciríaco Cardoso	Tuna Comercial de Lisboa			público	Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1907

<i>El-Rei Recruta</i> , 2º ato da zarzuela,	dramático e musical	Silva Reis (original de Miguel Ramos Carrión; Vital Aza)/ Ruperto Chapí?	Grupo Dramático Infantil da SHE/ E. Rio de Carvalho		público	benefício à viúva de Marcolino Silva	Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1907
<i>O grande Lucas</i> , opereta		Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo Dramático da SHE/ E. Rio de Carvalho					
<i>Folies Bergères</i>								
Cançonetas			Mercedes Blasco	voz; guitarra portuguesa				
<i>Hino Académico</i>	dramático e musical	Joaquim Esquível	Tuna Académica/ E. Rio de Carvalho		público	Tuna Académica Eborense	Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1907
<i>O cábula</i> , passo dobrado								
<i>O liberal</i> , passo dobrado								

<i>Amphitrite,</i> mazurca								
<i>Mimosas,</i> valsa		E. Rio de Carvalho						
<i>Gavotte</i>		Ludessi						
<i>Quarteto da</i> <i>canzonetta</i>	concerto	Mendelssohn	Francisco Benetó; Cecil Mackee; António Lamas; Luís da Cunha Menezes	2 violinos; violela; violoncelo	público	Francisco Benetó/Socie dade de Música de Câmara	Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1908
<i>Andante</i>		Tchaikovsky						
<i>Non chiedermi se</i> <i>t'amo,</i> romanza		Tosti	José Nunes Batista; Lambertini	voz; piano				
<i>Barcarola</i>		Tomás Borba						
<i>Andante</i>		Pergolesi	Luís da Cunha Menezes	violoncelo				
<i>Sonata</i>		Schumann	Francisco Benetó; Lambertini	violino; piano				
<i>Serenade</i>		Drdla						
<i>L'abeille</i>		Schubert	Francisco Benetó ou Cecil Mackee; Lambertini					
<i>Ballade et</i> <i>polonaise</i>		Vieuxtemps						

<i>Humoresques</i>		Dvorak	Francisco Benetó; Cecil Mackee; Lambertini					
<i>Intermezzo</i>		R. Lenormand	Francisco Benetó;	2 violinos; violeta; violoncelo; piano				
<i>Cantilène</i>		M. Costa	Cecil Mackee;					
<i>Quinteto, 1º andamento</i>		C. Franck	António Lamas; Luís da Cunha Menezes; Lambertini					
<i>Jota navarra</i>		Sarasate	Francisco Benetó; Cecil Mackee; Lambertini	2 violinos; piano				
<i>Melodia</i>		Miska Hauser		viola de amor				
<i>Minuete</i>		António Lamas	António Lamas					
<i>A Fidalga de Viruegas, opereta</i>	músico- teatral	Delfim da Gama Freixo/ E. Rio de Carvalho	Grupo de Amadores Dramáticos/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1908

<i>Caveira de Burro</i> , revista	músico-teatral	Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Grupo de Amadores Dramáticos/ E. Rio de Carvalho		público		Diogo Machado (empresa Barradas & C. ^a)	1908	
<i>El anillo de hierro</i>	dramático e musical	Marqués	Sexteto/Fernando Athos	piano	público	cresce e lactário	Rodrigues & C. ^a (empresa)	1909	
<i>Médiation</i>		Fanconier							
<i>Suite villageoise</i>									
<i>Rondó capriccioso op.14</i>		Mendelssohn	Damiana Pereira						
<i>Gazouillement de printemps</i>		Sinding							
<i>Frahlingsnacht, concertstück</i>		Kullak	?						
<i>Nocturno op.13</i>		Chopin	Ester de Andrade						piano
<i>Durmi amor romanza</i>		Fernando Athos	Ilda Pico; Fernando Athos						voz; piano
<i>Ho pianto tanto! romanza</i>									

<i>Oh tu, bell'astro incantatore, romanza da ópera Tannhäuser</i>		Wagner	Alfredo Hansen?					
<i>Jota navarra</i>		Sarasate	Francisco Benetó;	violino; piano				
<i>Airs russes</i>		Wieniawski	Maria José Saturnino					
<i>Berceuse slave</i>		F. Neruda	António Pereira; Damiana Pereira					
<i>Maestoso e Polaca</i>		Labarre	Maria José Saturnino; Mariana Saturnino	harpa; piano				
<i>Canções espanholas</i>			Maria Vilardebó; Catarina Queiroga; Margarida Pinto; Antónia Queiroga; Maria Villas-Boas; Mariana Saturnino; Júlia Vilardebó	voz				

<i>Nabuchodonosor,</i> sinfonia		Verdi	Orquestra/ Fernando Athos					
<i>Serenata,</i> composição descritiva		Serra e Moura						
Excêntricos musicais	variedades		Os 5 boémios		público		Rodrigues & C. ^a (empresa)	1909
<i>Tourangelle,</i> abertura	literário, dramático e musical	Gabriel Marie	orquestra/ E. Rio de Carvalho	piano	público	Cresce e lactário	?	1910
<i>Infantil, idílio</i>								
<i>Reviere</i>								
<i>Fantasia sobre o Rigoletto</i>			Elisa Pereira; Lídia Cutileiro					
<i>Serenade</i>			Salvadora Mosca; Maria Carreira; Mosca e Rosa					
<i>Kolosvart,</i> <i>Rhapsodie hongroise</i>			Ester Andrade					

<i>Mélancolie</i>			Mercedes Ryder Camps	harpa				
<i>Idílio</i>			Mercedes Ryder Camps; Lídia Cutileiro	harpa; piano				
<i>Si tu m'aimais,</i> romanza			Ilda Pico; Fernando Athos	voz; piano				
<i>valsa dos Avejões</i>		Silva Reis/ E. Rio de Carvalho	Maria Teixeira Alves;?					
<i>La Printanière,</i> valsa			25 meninas; Fernando Athos					
<i>L'esquisse,</i> gavote			Lídia Cutileiro; Fernando Athos					
<i>Almas de Anjo,</i> opereta		Oliveira Parreira/ Correia da Silva	Grupo de meninas					

<i>Capriccio di concert</i>			Mercedes Ryder Camps; Cremilde Cutileiro	bandolim; piano				
<i>Linda di Chamounix</i> , dueto do 2.º ato		Gaetano Rossi; Donizetti	Ilda Pico; Fernando Athos; orquestra	voz; orquestra				

Anexo 38: Repertório no Teatro Eborense

Peça	Intérpretes / maestro	Âmbito	Ano
<i>O Aldeão</i> , opereta	Companhia Dramática Portuguesa de Manuel Maria Soares	público	1887
<i>Recordações de Mascote</i> , opereta	Companhia Dramática Portuguesa de Manuel Maria Soares	público	1887
<i>Pretos e Brancos</i> , drama ornado com coros	Companhia Dramática Portuguesa de Manuel Maria Soares	público	1887
<i>A Rainha Santa Isabel</i> , drama ornado de coros	Companhia Dramática Portuguesa de Manuel Maria Soares	público	1887
<i>Lili</i> , cançoneta	Maria de Oliveira Trindade	público	1889
<i>Os sinos de corneville</i> , opereta	Família Trindade; amadores eborenses	público	1889
<i>Um tourada no Ribatejo</i> , opereta	Troupe de Dramáticos Amadores de Lisboa	público	1890
<i>A União Ibérica</i> , comédia-lírica	Companhia Espanhola Dramática Cómico-Lírica de Travanco	público	1890
Malagueñas	Ângela Requena		
Jota Aragonesa	Companhia Espanhola Dramática Cómico-Lírica de		
<i>Chateaux Margaux</i> , zarzuela chica	Travanco		