



**ANA CRISTINA DE  
OLIVEIRA ALMEIDA**

**MEMÓRIAS NO FEMININO:  
O CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL DO PORTO  
(1937 – 2007)**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica da Dr.<sup>a</sup> Susana Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

## **o júri**

presidente

**Doutor Jorge Manuel Salgado Castro Correia**  
professor associado da Universidade de Aveiro

**Doutora Susana Bela Soares Sardo**  
professora auxiliar da Universidade de Aveiro

**Doutor Manuel Deniz Silva**  
investigador da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

## agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem a ajuda de professores e amigos a quem dirijo os meus agradecimentos:

À Professora Doutora Susana Sardo, pela sua sabedoria, apoio, conselhos e muita paciência na orientação desta investigação;

À Doutora Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva e à Doutora Maria Inês Diogo Costa, por me terem dado a conhecer o Círculo de Cultura Musical e tudo o que ele representa, através das suas recordações, do seu profundo conhecimento e da documentação de arquivo que gentilmente me cederam. Agradeço o seu acolhimento, amizade e disponibilidade;

A Edgar Larose de Freitas Gonçalves, pela sua imediata determinação em ajudar, pela sua preocupação, disponibilidade e vontade de partilhar todo o seu conhecimento sobre Maria Adelaide Diogo Freitas Gonçalves, sua avó. Um agradecimento muito especial pela permissão de fotografar os autógrafos escritos por centenas de músicos à sua avó e por poder apresentá-los neste trabalho;

À Ana Chorão Guedes, por toda a ajuda informática, linguística e logística e pela sua incansável amizade, preocupação e incentivo;

Ao Professor Jorge Castro Ribeiro, pelas nossas conversas, pelo seu interesse e sugestões e pela sua constante vontade em ajudar;

Ao Professor João Pedro Mendes Santos, pela sua imediata ajuda no arranque desta investigação ao generosamente ceder toda a documentação e informação que detém sobre o Círculo de Cultura Musical;

A todas as pessoas que eu tive a oportunidade de entrevistar e que tão amavelmente me receberam e colaboraram ao dar o seu testemunho e ao partilhar a sua experiência e conhecimento;

À Direcção do Teatro Municipal Rivoli e ao Centro de Documentação do Teatro Nacional S. João, pela disponibilização de informação relativa a estes espaços;

Aos funcionários da Biblioteca Pública Municipal do Porto e do Arquivo Histórico Municipal do Porto (Casa do Infante), pela prestabilidade dos seus serviços;

Aos meus pais, irmão, familiares e amigos que sempre me apoiaram.

## palavras-chave

sociedades de concertos, música erudita, concertos, iniciativa feminina, modelos de liderança

## resumo

O Círculo de Cultura Musical do Porto é actualmente o único testemunho vivo de uma instituição verdadeiramente nacional que foi fundada em Lisboa em 1934 e que progressivamente se expandiu por Portugal e pelas antigas Colónias portuguesas em África e na Ásia. Inserindo-se num movimento internacional de criação de sociedades de concertos transversal a diversas realidades europeias e do Novo Mundo que aqui serão analisadas, o CCM/Porto tem sido dirigido, desde a sua fundação, num quadro dinástico de sucessão cujos distintos modelos de liderança contribuíram decisivamente para que ainda hoje procure responder ao ideal que esteve no cerne da sua criação.

Esta dissertação procura estudar, através de um cruzamento de olhares – o da história e o da etnomusicologia –, o papel desenvolvido pelo CCM/Porto desde a sua criação, conhecer o lugar por ele ocupado no panorama portuense enquanto centro de divulgação musical e compreender de que forma se justifica a sua sobrevivência actualmente, 30 anos após a extinção da sede que lhe deu origem e num contexto cultural e social envolvente distinto do de 1937.

Na verdade, adaptando-se sucessivamente a novas realidades e conservando um conjunto de sócios que fielmente acarinham e suportam esta iniciativa que a todos eles pertence, o CCM/Porto persiste na concretização do sonho de Elisa Pedroso: «...nele ouviremos, para nos elevarmos nas benditas comoções da grande Arte, as mais belas Obras, os mais célebres virtuosos, e também os mais escolhidos artistas da palavra» (Elisa de Sousa Pedroso, fundadora do Círculo de Cultura Musical).



**keywords**

concert societies, art music, concerts, women initiative, leadership models

**abstract**

Established in 1934, Porto's *Círculo de Cultura Musical* has become the last example of a truly nation-wide institution which has progressively expanded throughout Portugal and its former colonies in Africa and Asia.

Belonging to an international movement dedicated to assembling concert societies which was common to several European and New World realities – to be analyzed henceforth – CCM/Porto has been managed since its inception in a dynastic way of succession whose distinct leadership models have decisively contributed to that even today the ideal which originated it stands accomplished.

This dissertation aims to study, through an historical view, the role played by CCM/Porto since its foundation, to acknowledge its position as a center of musical dissemination in Porto's cultural panorama and to understand in which way its survival is justified nowadays, 30 years after the closing of its original headquarters and in a socio-cultural context distinct from the one of 1937.

Actually, constantly adapting to new realities and preserving an associate base which faithfully cherish and support this initiative, CCM/Porto keeps on fulfilling Elisa Pedroso's dream: «...in it we shall hear, for us to rise on the blessed commotions of the great Art, the finest Pieces, the most famous virtuosi and also the chosen artists of the word» (Elisa de Sousa Pedroso, foundress of *Círculo de Cultura Musical*).

## Índice

Introdução .....	1
1. Enquadramento Teórico	
1.1. Contextualização e enunciado do problema .....	5
1.2. Enquadramento bibliográfico .....	18
1.2.1. Importância do estudo das Sociedades de Concertos .....	19
2. Contexto histórico de acolhimento para o CCM/Porto: a vida musical no Porto durante o século XIX	
Introdução .....	40
2.1. As primeiras sociedades de concertos	
2.1.1. Nota introdutória .....	47
2.1.2. A Sociedade Filarmónica .....	52
2.1.3. A Sociedade de Quartetos, a Sociedade de Música de Câmara e o Quarteto Moreira de Sá .....	54
2.1.4. O Orpheon Portuense .....	57
2.2. As primeiras escolas de música	
2.2.1. Nota introdutória .....	67
2.2.2. A Escola Popular de Canto .....	70
2.2.3. O Instituto Musical do Porto .....	73
2.2.4. A Academia de Música do Palácio de Cristal .....	76
2.3. Os espaços convencionais de concerto no século XIX e na 1.ª metade do século XX .....	82
Conclusão parcelar .....	89

### 3. O Círculo de Cultura Musical do Porto

#### 3.1. O modelo do Círculo de Cultura Musical em Lisboa

e a sua transposição para o Porto ..... 94

#### 3.2. Modelos de liderança no Círculo de Cultura Musical do Porto

3.2.1. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (de 1937 a 1954) ..... 116

3.2.2. Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa (de 1956 a 1978) ..... 132

3.2.3. A regência de Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva (desde 1979) ... 146

Conclusão ..... 155

Bibliografia ..... 166

## Índice de quadros, gráficos e imagens

▪ Quadro 1. Sociedades de Concertos fundadas no Porto do século XIX até 1910 .....	43
▪ Quadro 2. Escolas de Música fundadas no Porto durante o século XIX .....	44
▪ Quadro 3. Espaços de concerto criados no Porto desde a 2. <sup>a</sup> metade do século XVIII até à 1. <sup>a</sup> metade do século XX .....	45-46
▪ Quadro 4. Organização da Academia de Música do Palácio de Cristal em 1866 .....	79
▪ Diagrama 1. Localização no tempo das sociedades de concertos, escolas de música e espaços de concerto em funcionamento no Porto desde a 2. <sup>a</sup> metade do século XVIII até à 2. <sup>a</sup> metade do século XX .....	92
▪ Imagem 1. Elisa de Sousa Pedroso, desenho de Henrique Medina .....	95
▪ Quadro 5. Análise numérica da actividade de concertos do CCM/Porto entre 1937 e 1962 .....	107
▪ Quadro 6. Nacionalidade dos artistas que actuaram no CCM/Porto entre 1937 e 1962 .....	112
▪ Gráfico 1. Actividade do CCM/Porto desde a sua fundação .....	113
▪ Imagem 2. M. Adelaide Diogo F. Gonçalves .....	116
▪ Imagem 3. Dedicatória de Guilhermina Suggia a M. Adelaide Diogo F. Gonçalves .....	119
▪ Imagem 4. Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa, desenho de António Carneiro .....	132
▪ Imagem 5. Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva .....	146

## Introdução

O universo de estudo deste trabalho centra-se nas sociedades de concertos em Portugal, mais concretamente na actividade musical de carácter público no Porto e em particular no Círculo de Cultura Musical (CCM), representante de uma sociedade de concertos com o mesmo nome criada em 1934 em Lisboa por Elisa de Sousa Pedroso. O CCM tinha como objectivo «*intensificar a cultura musical portuguesa por meio do maior número de serões musicais, conferências ou quaisquer outras festas d'Arte, nas quais tomarão parte, designadamente, os maiores valores artísticos estrangeiros da actualidade, menos conhecidos em Portugal, e, sempre que as circunstâncias o indiquem, os artistas nacionais que forem considerados de reconhecido mérito*»<sup>1</sup>. Progressivamente, a actividade do CCM expandiu-se por todo o território nacional e pelas antigas colónias portuguesas em África e no Oriente<sup>2</sup>, através da criação de delegações que, apesar de jurídica, administrativa e financeiramente autónomas, mantinham um elo de ligação à sede<sup>3</sup>.

A primeira delegação a ser fundada foi a da cidade do Porto, em 1937, sob a presidência de Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, cujo marido, Joaquim de Freitas Gonçalves, era, na altura, director do Conservatório de Música do Porto, cargo que ela própria viria a ocupar entre 1941 e 1955. Esta delegação do CCM é a única que se encontra actualmente em actividade, uma vez que o CCM em Lisboa se extinguiu em 1975 e nessa data já todas as suas delegações haviam cessado funções<sup>4</sup>.

A escolha do CCM/Porto como objecto de estudo para esta dissertação prende-se com o facto de este ser o único testemunho vivo de um empreendimento que nos seus tempos

---

<sup>1</sup> Artigo 2.º do Capítulo I dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940.

<sup>2</sup> Os Boletins do CCM distinguem a localização das suas delegações em dois universos territoriais: Metrópole e Províncias.

<sup>3</sup> Datas de fundação das delegações do CCM: Porto (1937); Braga e Coimbra (1944); Viana do Castelo e Funchal (1945); Aveiro, Guimarães e Viseu (1946); Macau (1952); Goa (1954); Setúbal (1963); Ponta Delgada (1966). Nos anos 50 e 60 funcionaram também as seguintes delegações, cujas datas de fundação não me foi possível apurar: Évora, Luanda, Benguela, Lobito, Sá da Bandeira, Nova Lisboa, Lourenço Marques, Beira, Ilha de Moçambique, Moçamedes e S. Tomé.

<sup>4</sup> O único dado que até agora permite confirmar a data de extinção do CCM/Lisboa consta de um documento sobre a actividade desta instituição escrito em 2003 pelo compositor e professor Luís Filipe Pires com vista à atribuição do Estatuto de Mérito Cultural do CCM/Porto: «*Circunstâncias várias, sobretudo de ordem económica e social, levaram ao encerramento das actividades da sede e das delegações da associação. O último concerto em Lisboa realizou-se em 1975. Sobreviveu-lhe apenas a delegação do Porto, graças à persistência e ao dinamismo da Dr.ª Maria Ofélia Rosas da Silva, uma das últimas representantes de uma ilustre família de Músicos, a quem a cidade tanto deve*». (Parecer sobre a actividade do CCM escrito a pedido de M. Ofélia Diogo C. R. da Silva com vista à atribuição do Estatuto de Mérito Cultural a 03/12/2003).

áureos se expandiu e actuou nas principais cidades do país e das então colónias portuguesas em África e na Ásia e abrangeu cerca de 5.000 sócios espalhados pelos diferentes territórios lusófonos. Este universo, de uma dimensão considerável, transformou o CCM num importante centro de divulgação musical e, por conseguinte, pareceu-me de grande pertinência o estudo do seu único herdeiro em actividade.

A compreensão do fenómeno das sociedades de concertos em Portugal passa também pelo conhecimento do modo como estas iniciativas se instalaram e desenvolveram noutros países. Assim, a Secção de Enquadramento Teórico procura confrontar a minha problemática com as realidades vividas no Brasil, Estados Unidos, Espanha e França, países onde o fenómeno das sociedades de concertos já foi estudado. No caso brasileiro, o ambiente musical que se vivia na segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro em torno das sociedades de concertos em muito se assemelha ao que se passava no Porto no mesmo período. O panorama musical parisiense desde 1870 até às vésperas da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial girava em torno de indivíduos – na sua maioria mulheres – que foram protagonistas no movimento das sociedades de concertos e que fizeram destes espaços um compromisso entre o espaço privado (o salão) e o espaço público (o concerto). Nos Estados Unidos, é igualmente oferecido um especial relevo ao papel das mulheres enquanto promotoras da prática musical através do mecenato particular ou da sua organização em clubes exclusivamente compostos por mulheres. É possível, portanto, fazer muitas associações entre as sociedades de concertos nas realidades aqui referidas e o Círculo de Cultura Musical, e desse modo tentarei perceber de que forma o CCM se enquadra neste fenómeno internacional que faz com que se encontrem situações congêneres em locais tão diversos.

Para melhor compreender o enquadramento do CCM no Porto e de que forma se foram criando ao longo dos tempos as condições necessárias para que em 1937 pudesse ser fundada nesta cidade esta sociedade concertos, pareceu-me importante conhecer o ambiente musical erudito do Porto desde o aparecimento das primeiras sociedades de concertos nesta cidade (1840) e das primeiras escolas de música laicas (1855), fazendo uma análise e enquadramento dos principais acontecimentos e instituições que marcaram a vida musical no Porto desde o século XIX.

Funcionando inicialmente apenas em Lisboa, onde até 1975 manteve a sua sede, é importante fazer uma breve contextualização da fundação do CCM na capital, conhecendo o panorama musical da cidade, as sociedades de concertos suas antecessoras e contemporâneas e a relação do CCM com estas iniciativas. Será

apresentado o funcionamento e a organização da sede e da delegação do Porto, através da análise dos seus Estatutos e Regulamento, dos *Boletins do CCM*, do inventário de todos os concertos realizados pelo CCM/Porto e respectivos programas executados e de documentação diversa – avisos aos sócios, convocações da Assembleia-geral, resenhas das actividades, pareceres do conselho fiscal, relatórios da Direcção e pareceres sobre a sua actividade.

Serão estudados pormenorizadamente os modelos de liderança de cada uma das presidentes do CCM/Porto – Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (de 1937 a 1954), Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa (de 1956 a 1978) e Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva (desde 1979) –, as suas especificidades, as inovações introduzidas e o desenvolvimento das actividades desta delegação do CCM em cada uma das três direcções. Dadas as características próprias de cada um destes períodos, denominar-los-ei por fases no decorrer deste trabalho. Tudo isto será interpretado e compreendido à luz do contexto social, cultural, político e económico envolvente, a partir do enquadramento da Etnomusicologia e dos Estudos Culturais.

Para terminar, é necessário reflectir sobre o papel do Círculo de Cultura Musical face à realidade contemporânea, conhecendo a sua contribuição e o seu lugar no panorama musical portuense ao lado de outras entidades organizadoras de concertos e a importância actual do fenómeno das sociedades de concertos e do mecenato privado na protecção das artes.

É, portanto, objectivo deste trabalho tentar compreender melhor a vida musical erudita do Porto em espaços não institucionais, ajudar a consolidar um domínio de estudo ainda incipiente – dado que a actividade do CCM/Porto é praticamente desconhecida quer do público em geral quer nas referências dos trabalhos até agora publicados sobre o CCM, quase sempre centralizados em Lisboa –, e perceber o modo como a delegação portuense, criada há 70 anos à imagem da sede do CCM, sobrevive à extinção da ideia original, pelo menos durante 32 anos (1975-2007). Para além de constituir o único testemunho vivo de um empreendimento verdadeiramente nacional que se estendeu por todo o “mundo português”, a criação do CCM/Porto foi também o primeiro passo dado no desenvolvimento de uma política de expansão da ideia fundadora desta Sociedade. Ganhando progressivamente cada vez mais autonomia, liberdade e independência em relação à sede, como se explica que o tenha feito de tal forma a sobreviver à extinção da sua fonte de alimentação e a conseguir ainda hoje defender os ideais que deram origem ao conceito original?

Para desenvolver este trabalho, usei como metodologia a pesquisa bibliográfica e de periódicos nacionais e locais, a investigação nos arquivos do CCM/Porto de documentação interna relativa ao funcionamento e à actividade desenvolvida pela Sociedade, e o trabalho de campo, através de um contacto próximo e de um diálogo constante e prolongado com a actual presidente do CCM/Porto, Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva, e de entrevistas a antigos membros da Direcção, sócios e amigos da Círculo em Lisboa – Elisa Lamas, Jaime Celestino da Costa e Nella Maissa –, no Porto – António Sarmiento, Luís Alberto de Sá, Madalena Moreira de Sá e Costa, Manuel Ivo Cruz, Maria Alice Castro, Maria Inês Diogo Costa, Maria José Morais, Maria Luzia Lopes Garcia Oliveira, Maria Odília Rosas da Silva Rebelo, Maria Teresa Macedo e Teresa Paiva – e em Guimarães – Fernando José Teixeira, Fernando Miguel Capela Miguel e Fernando da Silva Fernandes.



## **1. Enquadramento Teórico**

### **1.1. Contextualização e enunciado do problema**

Desde o século XIX que as sociedades de concertos ocupam um lugar fulcral na promoção e divulgação musical em diversas realidades europeias e do Novo Mundo, chegando mesmo a chamar para si um papel que à partida seria atribuído ao Estado. Reagindo perante o que consideravam ser a negligência e a desatenção demonstradas pelos poderes públicos, estas organizações tornam-se as principais dinamizadoras de concertos e decidiram, em muitos casos, a vida musical das comunidades em que estavam inseridas. Intimamente ligadas ao mecenato cultural resultam, em grande parte dos casos, da visão, do empreendimento e do dinamismo de uma só pessoa. Estas individualidades eram muitas vezes mulheres, dado que a missão de protectora das artes se encaixa na perfeição dentro dos limites impostos pela condição feminina no século XIX e primeira metade do século XX. Portugal não escapou a este movimento transversal a vários contextos internacionais, e disso é prova a existência no nosso país do Círculo de Cultura Musical, uma sociedade de concertos fruto da acção de Elisa de Sousa Pedroso, fundada em Lisboa em 1934.

Estas organizações, independentemente do seu maior ou menor âmbito de acção – algumas, como o CCM, atingiram mesmo uma dimensão inter-continental, uma vez que se espalharam pelas colónias portuguesas que então existiam na Ásia e em África –, são geradas num contexto que as propicia. Desde logo, a criação de elites marcadas por modelos de erudição e os movimentos de ascensão da burguesia proporcionaram o aparecimento de clubes e de outro tipo de associações em torno de um bem comum. A música foi um desses casos muito relacionada com o conceito de “pessoa de bem”, com a ideia de uma formação ecléctica que incorporava um conhecimento mais profundo no domínio das artes e das literaturas. A música era também uma forma de contacto com o exterior. No caso português esta era, para os membros das sociedades de concertos, uma forma de “internacionalização”, um dos poucos meios que tinham de contactar com a realidade fora de portas, através dos músicos que nos visitavam e em especial dos que provinham de contextos semelhantes em França. Portugal procurou frequentemente ser um receptáculo das itinerâncias dos músicos franceses. Acresce ainda, e aqui se enquadra o protagonismo das mulheres neste contexto, que estes espaços – os das

sociedades de concertos – constituíam muitas vezes formas de exposição feminina que eram vedadas noutros contextos. A profissão de concertista ou de musicista não era socialmente bem acolhida no contexto da elite. Porém, as sociedades de concertos eram espaços de permissão, por um lado, à performance feminina como instrumentista ou cantora, muitas vezes acompanhadas de músicos profissionais, e ainda como mecenas. Ou seja, as sociedades de concertos foram, até aos anos de 1950, quase a única forma de realização musical ao alcance da mulher burguesa.

Esta constelação que alia a construção de uma elite social erudita (distinção) à procura do contacto com o exterior (internacionalização) e ao protagonismo da mulher (emancipação), gerou um modelo de sociedade de concertos marcadamente elitista, semi-fechado mas, sobretudo, com um carácter eminentemente “familiar”, ou seja, pessoalizado e construído em função de redes sociais de conhecimento, identificação e cumplicidade.

Os anos 1960 ofereceram a toda a Europa, e também a Portugal, a criação de novos espaços de concerto e uma procura de “democratização da música”, o que provocou inevitavelmente uma maior divulgação e oferta de oportunidades de conhecer a música mas também a construção de um público “anónimo” que se identifica entre si embora não se conheça. Ou seja, a relação com a música, com os músicos e com o espaço de concerto torna-se numa relação impessoal, mediada por um bilhete (o bilhete avulso), ao invés do convite que as sociedades de concertos faziam chegar a casa dos sócios e do acolhimento e convívio familiar que promoviam. Aqui me refiro a um convívio entre as próprias entidades dirigentes das sociedades de concertos, os associados e os músicos (*vide infra*).

Hoje, a proliferação da oferta no que respeita a espaços de performance musical e da própria diversidade da performance<sup>5</sup> veio dar resposta a uma necessidade que se fazia sentir desde o início do século XX e que esteve na base da criação das sociedades de concertos. Ou seja, as sociedades de concertos rapidamente foram sucumbindo perante um mercado muito mais vasto e autónomo que inevitavelmente as substituiu.

Perante este quadro emerge uma questão central que será analisada ao longo deste trabalho: como podemos justificar a permanência insular do Círculo de Cultura Musical do Porto quando, aparentemente, as infra-estruturas sociais e culturais que alicerçaram a sua construção já não existem?

---

<sup>5</sup> O exemplo da Casa da Música no Porto é bem claro sobre isso ao utilizar como slogan da sua identidade a frase: “Tantas músicas, uma casa”.

Para analisar os processos inerentes a esta questão, baseio-me na premissa de Alan Merriam (1964), de acordo com a qual a música deve ser compreendida enquanto cultura, e adopto o modelo teórico proposto em 1989 pelo etnomusicólogo John Blacking, que define a construção social da resposta musical a partir da conjugação de três factores: Convenções Culturais, Experiência Musical e Liberdade Individual.

### **Elisa de Sousa Pedroso e o Círculo de Cultura Musical**

Elisa Baptista de Sousa Pedroso nasceu em Vila Real a 10 de Julho de 1876 e faleceu em Lisboa em 1958. O seu pai, António Baptista de Sousa (1847-1935), era um advogado formado pela Universidade de Coimbra, pertencia ao Partido Progressista e era proprietário do jornal *Progresso do Norte*, que fundara em 1881, do qual foi redactor principal durante três anos e que era impresso em tipografia própria. Em 1884, fixou-se com sua esposa e filha em Lisboa, onde se destacou como jurisconsulto. Publicou numerosas obras de direito e, em 1898, foi feito Visconde de Carnaxide e mais tarde sócio efectivo da Academia de Ciências de Lisboa. Foi deputado por Vila Real em mais do que uma legislatura. Era violinista amador, e quando jovem havia pertencido a uma orquestra vila-realense<sup>6</sup>.

Elisa de Sousa Pedroso começou muito cedo a aprendizagem do piano e desde os 10 anos se apresentava em público neste instrumento, tendo sido aluna, em Portugal, de Francisco Baía, Alexandre Rey Colaço, José Viana da Mota e Pedro Blanch. Deslocou-se frequentemente ao estrangeiro – designadamente a Espanha, França, Bélgica e Holanda – para aperfeiçoar os seus conhecimentos pianísticos, efectuar *tournées* como concertista e realizar inúmeras conferências, pois também era tida como uma ensaísta e conferencista de mérito<sup>7</sup>. Em Paris, foram seus professores Paul Pugno, Conrado del Campo, Eduardo Risler, Ignaz Friedmann, Alfredo Casella e Pablo Casals. Nos recitais que deu no estrangeiro, era frequente consagrar todo o programa à música portuguesa, ajudando assim à divulgação dos compositores nacionais além fronteiras. Demonstrava também uma ligação especial à música espanhola e um gosto por compositores modernos como Bela Bartók, Alban Berg e pela escola francesa do neo-classicismo.

---

<sup>6</sup> In *História ao Café – Elisa Baptista de Sousa Pedroso, notável pianista vila-realense*, 12/04/2005, n.º 148, Museu de Vila Real – Área de Exposições Temporárias.

<sup>7</sup> Pela leitura de uma nota biográfica escrita por Eduardo Libório em Maio de 1938 e que pertence ao arquivo do CCM/Porto conclui-se que Elisa Pedroso publicou obras de crítica e de impressões musicais, destacando-se o volume *Cultura Artística de Hoje* (1936), o ensaio *Música Espanhola Contemporânea* (1937) e o livro *Notas Soltas*.

As viagens permitiram-lhe estabelecer contactos com alguns dos mais prestigiados músicos e intérpretes europeus da sua época, com os quais acabou por construir relações de amizade expressas na vasta correspondência que manteve e nos convites para estadias no seu palacete na Rua Borges Carneiro, n.º 22, em Lisboa, após o seu casamento com o jurista Alberto Pedroso, membro-fundador, assim como ela própria, da Sociedade de Concertos de Lisboa. Como que rentabilizando estas estadias, Elisa de Sousa Pedroso instituiu os “serões musicais” e foi, provavelmente, na sequência de alguma regularidade destes eventos que veio a desenhar a ideia de fundar o Círculo de Cultura Musical:

*«Não admira que Elisa de Sousa Pedroso quisesse oferecer a um círculo mais vasto de pessoas os benefícios culturais que, desde sempre, recebem as que têm a honra de frequentar essa casa de artistas. O seu íntimo desejo era levar a melhor música a todos quantos sabem apreciá-la. Por outras palavras, elevar e intensificar o nível e a vida musicais da Nação. A fundação do Círculo de Cultura Musical foi corolário dessa atitude»<sup>8</sup>.*

De entre os artistas, intelectuais e membros da aristocracia que frequentaram um dos salões mais importantes da vida musical lisboeta contaram-se, entre outros, Almada Negreiros, Luís de Freitas Branco, Pedro de Freitas Branco, Lourenço Varela Cid, Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcelos, Vieira de Almeida, Artur Honegger, Francis Poulenc, Walter Giesecking, Wilhelm Backhaus, o Arquiduque da Áustria, o rei Umberto II de Itália (exilado em Cascais em 1956) e o rei Karol da Roménia, que esteve refugiado em Portugal durante a 2ª Guerra Mundial (Madalena Sá e Costa 25/04/2006, Nella Maissa 08/05/2006, Elisa Lamas 08/05/2006 notas de campo). *«Sabia-se que ela recebia à noite e que gostava que as pessoas fossem. Tinha sempre a porta aberta»* (Madalena Sá e Costa 25/05/2006).

Também Fernanda de Castro descreve um destes serões e alude à visão arquivística de Elisa Pedroso, que deixou de uma forma singular um registo patrimonial que nos dá assim conta da presença em Portugal dos maiores expoentes da música europeia do século XX:

*«Outro salão de que não posso deixar de falar, mas esse literário-musical, era o de Elisa de Sousa Pedroso. Por ali passaram todos os grandes artistas que vinham cantar ao São Carlos ou dar concertos no São Luís, ou no Tivoli, trazidos pelo Círculo de Cultura Musical, pela Sociedade de Concertos, etc. Como tinha três pianos e a moradia era grande, muitas vezes estes artistas, sobretudo os*

---

<sup>8</sup> Programa do Concerto de Homenagem a Elisa de Sousa Pedroso realizado no Teatro Nacional de S. Carlos a 18/11/1954, autor desconhecido.

*pianistas, alojavam-se em sua casa, onde trabalhavam à vontade, sem incomodarem ninguém e sem ninguém os incomodar.*

*Em casa de Elisa Pedroso, as reuniões eram sempre à noite, o que era pretexto para magníficas ceias que tinham fama em Lisboa e talvez além-fronteiras.*

*Um dia Elisa Pedroso teve a ideia de fazer assinar uma porta dum dos salões da sua casa por todos os artistas, escritores, músicos, etc., que por ali passassem. Ao fim de alguns anos tinha três portas cheias, de alto a baixo, de assinaturas dalguns dos artistas mais famosos da Europa e também da América.*

*Por acaso, estávamos em sua casa no momento em que teve esta feliz ideia! De modo que, estranhamente, foi o meu marido a primeira pessoa a assinar a primeira porta»<sup>9</sup> (Castro 1986: 146-147).*

Apesar do regime ditatorial que se vivia em Portugal durante grande parte do período de vida do CCM, Elisa de Sousa Pedroso recebia em sua casa personalidades dos mais variados quadrantes políticos e ideológicos. Grande parte dos registos dos serões musicais encontra-se registada no “Papagaio”, nome pelo qual ficou conhecido o diário de Elisa de Sousa Pedroso no qual anotava, todas as noites, o nome das pessoas presentes nos seus serões.

A realidade do CCM deve ser compreendida no contexto histórico, político, cultural e social que o envolveu, nomeadamente desde a sua criação em Lisboa em 1934 em pleno Estado Novo, regime político durante o qual desenvolveu a sua principal actividade. Algumas aparentes contradições decorrentes desta relação vão ser abordadas e aprofundadas durante o desenrolar da minha investigação, com especial enfoque nas figuras femininas que fundaram e mantiveram o CCM em Lisboa e no Porto – Elisa Baptista de Sousa Pedroso, Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa e Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva. Os modelos de liderança desenvolvidos por estas mulheres vão ser, pois, observados à luz do ideal feminino criado e difundido pelo regime. De acordo com esta imagem, a mulher deveria preparar-se, durante a sua juventude, para o papel que viria a desempenhar como esposa e como mãe. O Estado Novo procurou inculcar este ideal em todas as jovens através da Mocidade Portuguesa Feminina, de inscrição obrigatória, e na qual as jovens frequentavam actividades como economia doméstica, culinária, puericultura, psicologia infantil, pedagogia, primeiros socorros, indústrias caseiras e corte e costura, que visavam os aspectos práticos da pretensa missão feminina.

---

<sup>9</sup> Actualmente, estas portas constituem uma colecção de 12 batentes que se encontra na sede conjunta do CCM/Porto e da JMP/Porto, na Rua da Restauração n.º 418, Porto.

Envolvendo-se no trabalho doméstico, no serviço social e educativo, o ideal da futura esposa e mãe é apresentado do ponto de vista masculino num número da Revista *Menina & Moça* de Janeiro de 1948:

*«[A mulher ideal seria aquela] que me deixasse ler o jornal em paz, sem me interromper a cada momento ou ficando amuada porque não lhe presto atenção... (...), que quando eu estivesse a trabalhar soubesse fazer silêncio à minha roda (...), que não olhasse para a minha mãe com olhos de nora ciumenta (...), que não me esgotasse a paciência fazendo-me sempre esperar... (...) e [que fosse] capaz de compreender a doce sujeição que a esposa deve ao marido» (M&M Janeiro 1948 n.º 9). Resumindo, «a mulher ideal deverá ser boa dona de casa mas sem massar os outros com os acontecimentos caseiros, compreensiva dos gostos e necessidades alheias, afectuosa para a família do marido, pontual, discreta com os seus amigos, económica, sincera e leal, com bom génio, dócil, séria, confiante, pouco tagarela e sem usar «baton»» (M&M Janeiro 1948 n.º 9 in Pimentel 2007: 77).*

Apesar de a MPF inicialmente desencorajar as raparigas a trabalhar fora de casa, teve de gradualmente começar a reconhecer o cada vez maior número de raparigas que frequentavam a universidade e a inevitabilidade do trabalho. Admitindo-o antes do casamento e em situações de necessidade financeira, aconselhava as suas filiadas a escolherem uma profissão feminina, como enfermeira, secretária, empregada de balcão ou assistente social, sem nunca esquecerem que “foram criadas para serem esposas e mães”.

No caso particular do apoio às artes suportado por figuras femininas, é fundamental observar o fenómeno do mecenato em diversas realidades europeias, e de que forma ele é usado pelas mulheres para contornarem os entraves sociais que lhes são colocados no desempenho de uma profissão. O valor de cada um dos modelos de liderança do CCM previamente mencionados e o seu contributo para o desenvolvimento deste empreendimento vão ser aqui aprofundados, mas é importante referir que a relação privilegiada que Elisa Baptista de Sousa Pedroso manteve com António de Oliveira Salazar também contribuiu para que esta sociedade de concertos pudesse prosseguir as suas actividades com a liberdade desejada. Esta situação é exposta na tese de doutoramento de Manuel Deniz Silva (2005: 528-538) através da transcrição e estudo da correspondência entre Elisa de Sousa Pedroso e Salazar que se encontra conservada nos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo (AOS/CO/CP-210) e de documentação interna do CCM – Relatórios e Contas da Direcção e Pareceres do Conselho Fiscal. A proximidade desta sociedade de concertos com o poder político vigente foi visível desde

a sua fundação em 1934. Da primeira Direcção, que funcionou até 1939, faziam parte nomes de destaque do mundo da música – Luís de Freitas Branco, Ivo Cruz, Lourenço Varela Cid e José Viana da Mota, como presidente honorário – e personalidades influentes no meio jurídico e próximas do regime – José de Almeida Eusébio<sup>10</sup> e Fernando Tavares de Carvalho<sup>11</sup>. O Conselho Fiscal era constituído por Eduardo Libório, Vicente de Vasconcelos e José Lino, e a Assembleia-geral era presidida pelo arquitecto nacionalista Raul Lino.

De acordo com os estudos de Manuel Deniz Silva o CCM viveu, durante os seus três primeiros anos de funcionamento, sérias dificuldades financeiras, decorrentes do reduzido número de sócios. Esta situação obrigou a sua fundadora a contribuir pessoalmente para suprir o défice financeiro do primeiro ano, mas estas adversidades iniciais só foram ultrapassadas com o subsídio que o Secretariado da Propaganda Nacional (SPN) começou a conceder a esta Sociedade a partir de 1937, o qual constituiu uma parte substancial do seu orçamento até 1940.

O reconhecimento de Elisa de Sousa Pedroso pela acção pessoal de Salazar no salvamento do CCM foi sempre visível, e repetidamente recorreu ao Presidente do Conselho para a ajudar na resolução de obstáculos que iam surgindo ao desejado prosseguimento das actividades da associação. No conjunto da correspondência trocada entre Elisa Pedroso e Salazar, Manuel Deniz Silva encontrou ainda programas de concertos do CCM, cartões de agradecimento e pedidos de audiência por parte da mecenas para discussão de projectos relativos à Sociedade e para a leitura da sua conferência intitulada «Portugal e o Espírito» que havia realizado em Coimbra (1940). Numa carta de 22 de Março de 1936, Elisa Pedroso informava Salazar que lhe tinha colocado à disposição um camarote para o quarto concerto da temporada, apresentava-lhe os artistas – a cravista e pianista Wanda Landowska e a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco – e pedia-lhe que confirmasse a sua presença ligando para o seu telefone pessoal, caso aceitasse conceder-lhe essa honra. Antes de fervorosamente lhe agradecer, pedia-lhe o seguinte favor:

*«Faço ardentes votos para que se .... as dificuldades que entravam a vinda a Lisboa da esplêndida Orquestra Filarmónica de Madrid dirigida pelo ilustre Maestro Perez Casas [marcado ao lado e a vermelho por AOS], artista que muito considero e de quem durante a minha última e*

---

<sup>10</sup> José de Almeida Eusébio (1881-1945) foi advogado, jornalista, Ministro da Justiça entre 1931 e 1932 e director do estabelecimento penitenciário de Lisboa.

<sup>11</sup> Fernando Tavares de Carvalho (1900-1970) foi notário e autor de uma vasta literatura sobre a profissão notarial e sobre o direito do regime salazarista.

*recente estada em Madrid, recebi as mais altas provas de consideração e estima.*

*Hoje e sempre, permita-me, senhor Presidente, que lhe agradeça com (c.o.) o mais enternecido agradecimento tudo o que me fez e que representa para mim, no meio de tanta amargura e infelicidade de vida, um benefício e uma consolação tão grande, que eu muito sinceramente digo, não encontro palavras para bem lhe traduzir a minha alegria e o meu reconhecimento.*

*Que Deus o abençoe sempre e cubra de venturas a quem, como ninguém, as merece.*

*Com os meus mais respeitosos cumprimentos e a mais alta consideração,*

*Sou de V. Ex*

*[incompreensível]*

*[assinatura]: Elisa B de Sousa Pedroso*

22-III-1936»<sup>12</sup>

A proximidade entre Elisa Pedroso e Salazar reforçou-se no final dos anos 30 através de uma correspondência assídua, na qual a mecenas descrevia as suas actividades musicais e mundanas. Salazar dava particular relevo aos relatos que se referiam ao seu contacto com o estrangeiro, sublinhando a vermelho as passagens onde Elisa Pedroso se referia à opinião internacional acerca do regime português e de ele mesmo. A fundadora do CCM, quando descreve a Salazar as suas passagens pelo exterior, não parece fazer distinção entre as homenagens que eram destinadas à sua pessoa e à sua actividade, e as que se referiam a Portugal ou ao seu chefe. É disso exemplo a carta que Elisa Pedroso escreve a Salazar aquando da sua participação no Congresso da Internacional Musicological Society (IMS) e no Festival da Internacional Society for Contemporary Music (ICSM) em Barcelona, em Maio de 1936. Por um lado, confessa ter sido «*alvo das maiores atenções e provas de mais alta consideração da parte do Governo Catalão*», mas por outro salvaguarda que todas estas homenagens foram prestadas a Portugal:

*«Fui também festejadíssima por todos os artistas catalães entre os quais se encontra Pablo Casals o maior artista da hora actual. Nada me faltou. Imagine pois, V. Ex., senhor presidente, com que alegria regresso ao meus país e que feliz me sinto – feliz e orgulhosa – por ver o nome de V. Ex. citado e admirado por toda a parte com a consideração e o culto que ele merece! (c.o.)*

*Quizera eu ter merecimento para melhor ter representado um país que tem a ventura e a honra de ter a guiá-lo uma personalidade que o mundo inteiro admira!*

*Regresso a Lisboa dia 11, se Deus quizer.*

---

<sup>12</sup> Carta manuscrita datada de 22 de Março de 1936, AOS/CO/CP-210 6.1.3721 [fl. 251 e 252], sublinhada por Salazar. Transcrita e gentilmente cedida por Manuel Deniz Silva.



*Tenho tido notícias, pelo meu secretário, que os concertos do “Círculo de Cultura Musical” têm prosseguido com invulgar brilho (c.o.). Muito me alegre e satisfeita também fiquei ao verificar agora, junto dos congressistas de Barcelona, quanto essa nova Sociedade de Concertos de Lisboa, é já conhecida e considerada nos grandes meios do estrangeiro. A V. Ex. o devo. Enviando-lhe os meus mais respeitosos cumprimentos e com a mais alta consideração. [incompreensível] Elisa Pedroso»<sup>13</sup>*

A relação da animadora do CCM com o Presidente do Conselho trouxe inúmeras facilidades e vantagens administrativas ao funcionamento desta sociedade de concertos. Para além de ter sido, segundo Manuel Deniz Silva, «*la société de concerts qui obtint du SPN le soutien financier le plus important dans les années trente et quarante*» (Silva 2005: 528), também gozou de uma liberdade na escolha dos seus programas de que outras organizações congéneres não dispunham. Uma prova da independência que, apesar de tudo, o CCM mantinha em relação ao poder político foi o Prémio de Composição que instituiu e que foi atribuído a Fernando Lopes-Graça em 1940, 1942 e 1943 – apesar da sua clara oposição ao regime – e Armando José Fernandes em 1944/1945.

Outros privilégios estão patentes na seguinte lista de pedidos que Elisa de Sousa Pedroso elaborou e entregou em 1941 ao chefe do gabinete de Salazar, para serem transmitidos ao próprio:

«- Autorização para vir a Portugal a *Companhia de Zarzuela Espanhola* (c.o.), dirigida pelo Maestro Torroba. Diz que o Sr. Em. de Espanha já falou no assunto ao Sr. Em. Sampaio;  
- Facilidades da PVDE (c.o.) para a vinda dos artistas contratados pelo CCM  
- Informações sobre a possibilidade de *naturalização de Michel Kachant*, polaco, empregário de artistas (c.o.), que tem sido auxiliar valioso;  
- Concessão de *reforma por inteiro ao mestre Viana da Mota* (c.o.) ou uma pensão equivalente que lhe permita ocorrer ao aumento de encargos resultante do pagamento de renda de casa, visto ter de deixar a do Conservatório.  
- Camarote ou frisa para a *inauguração do Teatro de S. Carlos* (c.o.), para si e para a família Lacerda»<sup>14</sup>

Considerando o contexto político internacional que se vivia em 1941, é compreensível o pedido de tratamento especial por parte da polícia política feito por Elisa Pedroso. Sem

---

<sup>13</sup> Carta manuscrita datada de 6 de Maio de 1936, AOS/CO/CP-210 6.1.3/21 [fls. 253 e 254], sublinhada por Salazar. Transcrita e gentilmente cedida por Manuel Deniz Silva.

<sup>14</sup> Conjunto de pedidos a Salazar, 14/09/1941, AOS/CO/CP-210, 6.1.3/21 [fl. 273]. Carta transcrita e gentilmente cedida por Manuel Deniz Silva.

estas facilidades administrativas, os músicos convidados pelo CCM seriam considerados pelas alfândegas como refugiados ou fugitivos, e a mecenas chegou mesmo a escrever que «nenhum concerto do CCM sob a minha presidência se poderia realizar sem que nós pedíssemos, visto que a Polícia colocaria milhares de obstáculos»<sup>15</sup>. Pedia por isso que fossem dadas «instruções à Polícia Internacional no sentido de serem dadas facilidades às Sociedades de Concertos: “Círculo de Cultura Musical” e “Sociedade de Concertos de Lisboa” para a vinda dos artistas seus contratados e por isso não devem contar-se como foragidos»<sup>16</sup>. Manuel Deniz Silva refere ainda a vinda ao CCM em 1936 de Serguei Prokofiev como um dos exemplos do tratamento de favor por parte da Polícia Política.

Por outro lado, os sucessivos dirigentes do CCM sempre se mostraram gratos para com o poder político pela ajuda dispensada à expansão deste empreendimento pelo território nacional continental e ultramarino. Nos *Boletins do Círculo de Cultura Musical* encontram-se vários agradecimentos a diversas figuras do Estado, nomeadamente ao Presidente do Conselho, aos Ministros da Educação Nacional e do Ultramar e aos Governadores das Províncias Ultramarinas, juntamente com referências à presença de representantes do poder político entre a assistência dos concertos do CCM.

A partir de 1940, data da reabertura do Teatro Nacional de S. Carlos, o CCM pôde dispor deste espaço para a realização dos seus concertos, assim como diversas companhias de ópera, a Sociedade de Concertos de Lisboa, a Sociedade Nacional de Música de Câmara e a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. João de Freitas Branco classificou-o de «sala de visitas de Portugal» (Branco 1982: 60 in Carvalho 1992: 213), expressão recorrentemente utilizada por Mário Vieira de Carvalho (1992: 213-218), que assim descreve o teatro, os seus frequentadores e a sua relação de proximidade com o regime:

«Alçada agora à posição do primeiro teatro do «Estado Novo», o TSC servia como «sala de visitas», não a um largo leque do público, mas sim a uma «família». A «família» consistia, portanto, na elite endinheirada que se fora constituindo desde 1926, com o advento do fascismo. Só essa pequena «família» em que se concentrara o poder económico e político é que tinha posses para o traje de cerimónia e os bilhetes do TSC» (Carvalho 1992: 217).

---

<sup>15</sup> Conjunto de pedidos a Salazar, 14/09/1941, AOS/CO/CP-210, 6.1.3/21 [fl. 275]. Carta transcrita e gentilmente cedida por Manuel Deniz Silva.

<sup>16</sup> Conjunto de pedidos a Salazar, 14/09/1941, AOS/CO/CP-210, 6.1.3/21 [fl. 276-277]. Carta transcrita e gentilmente cedida por Manuel Deniz Silva.

De facto, Salazar instituiu a obrigatoriedade do traje de cerimónia para todos os espectáculos do Teatro Nacional de S. Carlos o que, segundo a opinião do mesmo musicólogo, veio reforçar o snobismo, que se desenvolveu «*ao ponto de passar a ser uma espécie de filosofia nacional*» (Carvalho 1992: 215). Este espaço tornou-se assim num lugar privilegiado de *exibição do eu* para os detentores do poder e de ostentação do seu luxo e riqueza, e correspondia a uma função institucional específica nas condições do fascismo português, a de «*estetização da política*» (Carvalho 1992: 218).

Os argumentos previamente apresentados permitem-nos compreender de que forma o CCM conseguiu lidar ou contornar as convenções culturais, políticas e sociais imperantes no momento da sua criação e durante toda a sua actividade na sede e nas suas delegações. Vimos também que foi graças às figuras individuais de Elisa Pedroso em Lisboa e de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves no Porto que o CCM alcançou a liberdade necessária para a realização dos seus propósitos. As suas benfeitoras ocupavam um lugar respeitável na sociedade e a sua linhagem familiar, por um lado, e a autoridade musical, por outro, certamente não foram estranhas ao seu êxito. Porém, a sua autoridade não se justificava apenas por argumentos de ordem social ou relacional, dado que ambas eram detentoras de uma exigente formação intelectual e artística. Aliando o seu êxito social à sua experiência musical, Elisa Pedroso soube ainda rodear-se de personalidades influentes, autorizadas e algumas delas próximas do poder político, para fazer florescer a actividade do CCM na capital e em todas as cidades portuguesas onde foram criadas delegações, com vista a atingir o seu objectivo de alargar e intensificar a oferta de qualidade e de elevar o nível artístico nacional. A mecenas criou e manteve assim uma forte relação social e política com o contexto envolvente, garantindo desta forma uma base estável que possibilitou, ou pelo menos facilitou, a concretização dos ideais que motivaram a criação do CCM, o desenvolvimento da acção desejada e a consolidação do seu carácter nacional. O apoio político e financeiro dado a esta Sociedade nos seus primeiros anos de actividade foi, como vimos, fundamental para a sua sobrevivência, crescimento e afirmação no panorama cultural português, afirmando Manuel Deniz Silva que «*Le CCM s'affirma rapidement sur la scène musicale nationale comme la première société de concerts, par la richesse de sa programmation, faisant ainsi ombre à sa principale concurrente, la SCL*» (2005: 538). Talvez o facto de em Lisboa o CCM ter contado com um tão grande apoio político

e social tenha ditado a sua própria esperança de vida que se esgotou com a queda do regime em 1974.

No Porto, no entanto, o CCM sobreviveu. Tanto M. Adelaide Diogo F. Gonçalves como as suas sucessoras desenvolveram relações sociais fortes com o contexto envolvente, e a actividade da Sociedade esteve sempre dependente da acção, do mérito, do dinamismo e da iniciativa individual das suas impulsionadoras, mais do que do apoio de entidades ou instituições exteriores ao CCM. Este aspecto contribuiu e tornou possível, sem dúvida, que o CCM/Porto se mantivesse em funcionamento ininterruptamente até aos dias de hoje, com a excepção de pequenos interregnos entre a sucessão das suas presidentes.

A relação entre o ciclo de vida do CCM/Lisboa e do CCM/Porto levanta um conjunto de questões que interessa interpretar à luz de instrumentos teóricos da Sociologia da Música e da Etnomusicologia, e que nos encaminham para a compreensão e entendimento de uma realidade musical periférica – em relação ao centro que lhe dá origem – no que diz respeito ao seu estatuto social e musical que lhe permite sobreviver num quadro em que a fonte de alimentação se extingue. Sendo certo que o CCM/Porto é o primeiro testemunho da política de expansão da ideia que enquadra a fundação do CCM, tendo sido criado à imagem e semelhança do primeiro, tutelado por ele apesar de jurídica, administrativa e financeiramente autónomo, como se justifica a manutenção deste modelo, 70 anos passados sobre a sua formação?

Desde a sua fundação, o CCM/Porto tem sido dirigido num quadro dinástico de sucessão, designadamente com a sua criadora Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (cuja vigência compreendeu os anos de 1937 a 1954), seguida, após a sua morte, pela sua irmã Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa (que presidiu de 1956 a 1978) a quem, pela mesma razão, sucedeu a sua filha Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva, de 1979 até hoje. Este modelo define exactamente o princípio de organização e gestão a partir do qual o CCM foi formado. É disso evidência o facto de os Estatutos do CCM/Porto incluírem, desde 1940 e até 2001 – ano em que foram revistos –, cláusulas que apenas se justificam num passado marcado por um regime político hierarquizante e não democrático. Exemplo disso é o § único do Capítulo II dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto de 1940, que diz o seguinte: «*As Senhoras casadas e os menores também podem ser Sócios, quando sejam autorizados pelas pessoas às quais essa autorização legalmente incumba*».

Importa portanto perceber de que forma o CCM mantém ainda a autoridade destes modelos de gestão e de observação sobre as artes e compreender até que ponto a

existência do CCM se justifica na sociedade contemporânea portuguesa e, em particular, no Porto.

É por isso relevante fazer uma recriação do panorama musical portuense desde o século XIX para compreender de que forma foram surgindo as primeiras associações com vista à promoção e difusão da música assim como as primeiras formas de institucionalização do ensino laico da música que de algum modo propiciaram o contexto de acolhimento para o CCM.

## 1.2. Enquadramento bibliográfico

São vários os trabalhos já desenvolvidos sobre o ensino da música no Porto no âmbito das instituições e dos protagonismos, designadamente sobre o Conservatório de Música do Porto (Delerue 1969; Delerue 1970 e 1982; Caspurro 1992) e sobre individualidades importantes como Guilhermina Suggia (Pombo 1993), Óscar da Silva (Pires 1995), Cláudio Carneiro (Cabral 1995), Helena Costa (Pires 1996) e Moreira de Sá (Guerra 1997). Muita informação sobre estes assuntos é possível encontrar em publicações periódicas (*Arte Musical* 1914, 16 (362/385); *Arte Musical* 1914, 16 (386/409); *Arte Musical* 1915, 17 (386/409); *O Comércio do Porto* 1861, VIII Ano, n.º 164; *O Comércio do Porto* 1866, XIII Ano, n.º 221 e 265; *O Tripeiro* 1910-1913, 3 (87 a 91); *O Tripeiro* 1927, Série III, 3 (39); *O Tripeiro* 1945, Série V, 1 (1, 2, 5 e 8); *O Tripeiro* 1950, Série V, 6 (6); *O Tripeiro* 1951, Série V, 6 (10); *O Tripeiro* 1953, Série V, 9 (3); *O Tripeiro* 1954, Série V, 10 (8); *O Tripeiro* 1957, Série V, 13 (1); *O Tripeiro* 1963, Série VI, 3 (3); *O Tripeiro* 1963, Série VI, 3 (4); *O Tripeiro* 1963, Série VI, 3 (7, 8 e 10); *O Tripeiro* 1963, Série VI, (4); *O Tripeiro* 1970, Série VI, 10 (3, 4 e 9)). No quadro contextual é ainda relevante a bibliografia de carácter mais genérico que estuda a cidade do Porto não apenas de um ponto de vista musical mas também histórico, económico, político, cultural e social ao longo dos séculos (Gonçalves 1938; Ramos 1994; Pinto, Couto e Neves 1997 e 1998; Dias e Marques 2002).

Sobre o CCM em particular é importante referir fontes fundamentais de informação que nos permitem analisar de forma pormenorizada a actividade desta sociedade de concertos, e que se encontra reunida nos *Boletins do Círculo de Cultura Musical* (21 números) e na documentação dispersa relativa ao CCM (avisos aos sócios, relatórios da Direcção, pareceres do conselho fiscal, convocações da Assembleia-geral, pareceres sobre a sua actividade). Também relevante é a informação sobre o CCM que se pode encontrar numa entrevista feita a Elisa de Sousa Pedroso para o jornal *Fradique* em 1934, em Leiria 1943 e na tese de doutoramento de Manuel Deniz Silva (Silva 2005). São feitas breves alusões ao CCM e a outras associações congéneres em obras de carácter antológico como as *Histórias da Música Portuguesa* publicadas em 1959 (Freitas Branco), em 1992 (Cymbron e Brito) e em 1994 (Nery e Castro) assim como na revista *Seara Nova* de 03/11/1932.

### 1.2.1. Importância do estudo das sociedades de concertos

Ultimamente, as sociedades de concertos, que constituem uma espécie de “segundo poder” no quadro da divulgação e da formação musical, têm sido objecto de reflexão quer em Portugal quer noutros países, dado que este é um movimento transversal na Europa e também em alguns países do continente americano. Neste sentido, destaca-se nos Estados Unidos a publicação de Locke e Barr (1997) voltada para o papel da mulher enquanto protagonista neste tipo de iniciativas; em Espanha, o volume 8-9 dos *Cuadernos de Música Iberoamericana* publicado em 2001; em França, a obra de Chimènes (2004); e no Brasil a de Souza (2003). A análise desta bibliografia permite perceber que muitas destas iniciativas de mecenato e de apoio à cultura musical giram em torno de uma figura feminina. É relevante estabelecer uma relação – de aproximação ou de afastamento – entre estes casos europeus de sociedades de concertos de iniciativa feminina e o CCM, com a sua presidente-fundadora Elisa Pedroso e as três presidentes que dirigiram sucessivamente a delegação do Porto. Importa também reflectir sobre a posição tomada por estas sociedades de concertos nacionais e estrangeiras, e em particular pelo CCM, no que diz respeito ao papel que é atribuído à música, no que se refere à democratização/sacralização do objecto sonoro e ao ambiente popular/elitista e aristocrático no qual a música era partilhada. Relativamente à posição das sociedades de concertos americanas e francesas sobre este assunto destacam-se uma vez mais as obras acima mencionadas.

#### - O caso brasileiro

É importante ainda referir a tese de Doutoramento em História de Carlos Eduardo de Azevedo e Souza relativa à vida musical no Rio de Janeiro de 1808 a 1889. Neste trabalho, é dada a conhecer a organização da actividade musical carioca deste período, através da apresentação das Sociedades Musicais, das *Philarmônicas* e dos Clubes Musicais da cidade. Até à Independência do Brasil, a música estava fortemente ligada à religião e era ainda uma actividade acessória ao culto. Com a Independência e a secularização da sociedade brasileira, a música começou a autonomizar-se como uma forma de arte. A prosperidade trazida pela expansão do café e a importação de modelos europeus de sociabilidade – em particular parisienses – produziram um distanciamento das elites em relação ao resto da população, dado que aquelas mostravam preferência pelos círculos privados de convivência, como os clubes, os teatros e os salões. Nestes

novos ambientes, a música adquiriu uma nova finalidade ao separar-se do culto e tornar-se num bem cultural mercantilizado.

Em 1834, alguns artistas e amadores fundaram a Sociedade Filarmónica, cujo repertório consistia em trechos de óperas, sobretudo estrangeiras. Na segunda metade do século XIX, o movimento prosseguiu e novas sociedades com finalidades exclusivamente musicais foram surgindo: o Club Fluminense (entre 1854 e a década de 1870), uma das poucas sociedades musicais que sobreviveu durante mais de duas décadas; a Sociedade Phil'Euterpe e a Sociedade Campesina na década de 1860; o Club Mozart, activo entre 1867 e 1889 com a finalidade de cultivar a música vocal e instrumental e proporcionar o ensino da música aos seus associados; e o Club Beethoven (1882-1890), fundado pelo violinista, compositor e regente Robert J. Kinsman Benjamin e que teve como bibliotecário Machado de Assis. No final do século, surgiram ainda o Club Schubert (1882-1888), o Club Ricardo (sic) Wagner (1889) e o Club Rossini (1886-ca. 1888), e em São Paulo o Club Haydn (1883). Estas associações sugerem que a música erudita, juntamente com a arte dramática, passava a integrar a vida social de parte da sociedade. Estes clubes privados eram na realidade empresas geridas por uns poucos privilegiados, dotados de riqueza, de posição política e de status intelectual. Os seus concertos nunca eram anunciados na secção de entretenimento dos jornais diários, mas apareciam em pequenos anúncios, geralmente na secção de comunicações, como que para recordar aos membros as reuniões administrativas ou os concertos que iriam ocorrer. A agenda era composta, na maior parte das vezes, de eventos sociais e políticos, e a actividade musical propriamente dita, que constituía a proposta básica da existência dos clubes, ainda se encontrava desprovida de carácter profissional. Este ambiente musical que se vivia em torno dos clubes e das sociedades privadas é muito semelhante ao panorama musical portuense do século XIX, que será analisado no capítulo 2.1. De uma forma geral, e ainda de acordo com a dissertação de Carlos Eduardo de Azevedo e Souza, estes clubes tinham os seus salões abertos diariamente para que os seus sócios os aproveitassem para concertos, almoços, jantares, exercícios de esgrima e partidas de bilhar, xadrez e cartas, além de terem acesso à sala de leitura com jornais nacionais e europeus. Estas sociedades recreativas privadas organizavam-se pelo sistema de sócios, cabendo a direcção, na maioria das vezes, a aristocratas e elementos da nova burguesia. Os seus membros recrutavam-se entre os grupos privilegiados da sociedade, uma vez que necessitavam de recomendações que demonstrassem «*boa conduta e posição decente na sociedade*» (Souza 2003: 161). Tais referências eram submetidas aos outros



associados e julgadas pelo corpo de directores, que era constituído por aristocratas, proeminentes políticos, intelectuais e artistas. As mulheres não eram admitidas no Club Mozart nem no Club Beethoven (até 1888), sendo apenas convidadas para o concerto sinfónico anual e para solenidades especiais. Respectivamente, estas sociedades chegaram a ter entre 400 e 485 sócios, dos quais 150 eram músicos profissionais ou amadores. Organizavam regularmente concertos sinfónicos, de música de câmara e bailes e esses eventos revelavam-se mais ocasiões sociais do que artísticas. Grande parte dos músicos que actuavam nestas ocasiões eram amadores – quase sempre aristocratas e senhoras provenientes das famílias mais ilustres, que veriam como uma degradação o exercício de uma carreira musical profissional –, que tinham assim a oportunidade de se valorizarem ao tocarem ao lado de profissionais perante uma distinta e escolhida plateia. Isso era o suficiente para tornar estes clubes um lugar por excelência para a prática das sociabilidades, sob a forma de uma moda adoptada por uma elite restrita. Por isso, antes de 1889, cada vizinhança elegante do Rio de Janeiro ambicionava dispor de uma sociedade para seu próprio entretenimento e para adquirir status e uma distinção social. O programa dos momentos musicais organizados por estes clubes era dominado, em meados do século XIX, por árias de óperas italianas, por peças para piano e por duetos com piano. A partir de 1880, foi-se introduzindo o repertório germânico.

Carlos Eduardo de Azevedo e Souza acrescenta que, apesar das actividades destas sociedades musicais de bairro ou daquelas mais direccionadas para o entretenimento, o Rio de Janeiro do século XIX também conheceu organizações privadas dedicadas somente à música, que não deixavam de contar com membros da aristocracia na sua direcção nem com a presença da família imperial – dois ingredientes cruciais para o sucesso nesta época: a Sociedade Philarmónica (1835-1850) que organizava concertos mensais, alguns restritos apenas aos seus sócios, outros abertos às suas famílias e convidados; a Sociedade Philarmónica Fluminense (ca.1870-1879); a Sociedade Campeзина (1851-1865); e a Sociedade de Concertos Clássicos (1883-1885), fundada pelo violinista cubano José White e pelo português Artur Napoleão (1843-1925), cujos bilhetes para os concertos eram oferecidos ao público em geral de ambos os sexos. Eram desta forma espectáculos públicos, mas nem por isso dispensavam o suporte financeiro e social da aristocracia, o que acabava por diluir a linha de corte entre o público e o privado, como muitas vezes acontecia não apenas nos eventos artísticos do Brasil como em várias outras sociedades ocidentais ou coloniais, não só no século XIX como ainda nos dias de hoje.

### **O caso americano**

Como o próprio título indica, a publicação editada por Ralph P. Locke e Cyrilla Barr em 1997 – *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860* – faz um enfoque muito particular no papel das mulheres enquanto mecenas, patrocinadoras, activistas e voluntárias na promoção e difusão da música. Nos Estados Unidos, a audição e a prática musical eram, até ao início do século passado, actividades destinadas às mulheres e às crianças, especialmente raparigas. Ironicamente apenas aos homens era permitido fazer deste exercício uma profissão. As poucas mulheres que viviam da música eram as cantoras de ópera, que geralmente vinham de famílias já ligadas ao teatro e ao mundo do espectáculo.

Segundo Locke e Barr, a performance, a pedagogia e o patronato são as categorias nas quais as mulheres têm estado mais activas desde 1800, no que se refere à música erudita ocidental. As actividades por elas desenvolvidas limitavam-se ao ensino público nas escolas, à direcção coral – mas não orquestral nem de banda, excepto de conjuntos formados apenas por mulheres – e à performance e ao ensino de canto, piano e harpa. A participação voluntária das mulheres nas actividades relacionadas com a música era vista como um compromisso fácil com o sistema patriarcal, uma vez que lhes oferecia um meio de aplicação das suas energias e talentos sem lhes conceder os benefícios legais e financeiros de um verdadeiro trabalho remunerado e livrando-as da pressão de procurar e de manter um emprego (*Ibid*).

Este livro aborda as actividades das mulheres como patrocinadoras de clubes de música, como fundadoras e suporte de orquestras sinfónicas – como a Philadelphia Orchestra e a Cleveland Orchestra – e como incentivadoras dos compositores de música moderna – Bartók, Copland, Stravinsky, Vãrese, Henry Cowell. As personalidades tratadas aprofundadamente são Isabella Stewart Gardner, Jeannette Thurber – a mulher que levou Antonín Dvorak para os Estados Unidos para dirigir o Conservatório Nacional –, Elizabeth Sprague Coolidge, Sophie Drinker, Gertrude Vanderbilt Whitney, Alma Morgenthau Wertheim, Blanche Walton e Claire Reis.

O crescimento e a consolidação da vida musical erudita americana por volta de 1900 resultou em grande parte da enorme expansão económica e industrial que o país viveu, acompanhado pelo enriquecimento das classes média e alta e ainda de certos sectores das classes trabalhadoras, que então se encontravam com um excedente de dinheiro e de tempo livre. Já nas últimas décadas do século XIX, um significativo número de

mulheres possuía uma substancial quantidade de dinheiro, geralmente herdado, e em muitos casos, dependendo das leis que prevaleciam num determinado Estado, eram livres de o gastar como desejassem. Mesmo não o podendo fazer, influenciavam sempre a forma como o dinheiro dos seus maridos era distribuído, pelo menos em questões nas quais se considerava que as mulheres tinham alguma autoridade, como a educação e a protecção das artes. Estas mecenas e activistas – dado que muitas não se limitavam a fazer contribuições financeiras – formaram, e formam ainda, a população predominante de organizadores de concertos e de récitas de ópera nos Estados Unidos. É importante referir que, para além desta tarefa, estas activistas também desenvolveram trabalhos na promoção do interesse da música nas escolas e nas igrejas e que o voluntariado por elas desenvolvido serviu para tornar obsoleta a noção de que o lugar das mulheres era em casa, contribuindo desta forma para a luta das mulheres pela sua autonomia.

De acordo com a proposta de Locke e Barr, as mulheres americanas de todos os níveis sociais eram limitadas pela ideologia da esfera feminina, com a sua ênfase na piedade, pureza e submissão ao serviço da vida familiar, da criação e da educação. A ambição por uma carreira ou por um reconhecimento público era visto como incompatível com a devoção para com o marido e os filhos e censurado socialmente. Tendo em conta estas restrições, um trabalho voluntário no campo artístico, sobretudo quando desenvolvido em cooperação com outras mulheres, surge como uma solução funcional para as contradições da vida das mulheres das classes média e alta. O trabalho, nomeadamente nos clubes de música, reafirma a sua ligação a outras mulheres da sua família e classe, sem ameaçar as prerrogativas do marido como ganha-pão da família. Este fenómeno não era exclusivo dos Estados Unidos do século XIX e da primeira metade do século XX. Seguidamente se verá que em França as mulheres estavam sujeitas às mesmas restrições e preconceitos.

Na América, as mulheres detentoras de grandes fortunas tendiam a fazer o patronato sozinhas – assim como os seus equivalentes masculinos –, enquanto que as menos abastadas desenvolveram padrões de trabalho mais colectivos, incluindo a recolha de fundos de outras pessoas.

Segundo a proposta de Kathleen D. McCarthy (McCarthy 1993: xvi-xv in Locke e Barr 1997: 37-42) apresentada neste livro, existem três tipos de patronos: os “individualistas” – mulheres que desenvolvem o seu patronato sozinhas –, os “separatistas” – grupos compostos apenas por mulheres, como os clubes de arte ou as sociedades de olaria – e os “assimilacionistas” – mulheres que trabalham em quadros de museus ou de

fundações com homens e que são por vezes marginalizadas pelos seus colegas. Essas mecenas “individualistas” da viragem do século XIX para o XX abriram as suas casas a encontros artísticos e musicais, talvez por imitação dos famosos salões europeus que serão em seguida aqui dados a conhecer e que possivelmente terão inspirado Elisa de Sousa Pedroso na organização das suas reuniões musicais. Estes *house concerts* americanos formam um fluxo escondido e privado de música de grande qualidade, dado o gabarito dos músicos aí apresentados – Paderewski, Fritz Kreisler e Nellie Melba, entre outros.

Através dos clubes de música, gerações de mulheres aprenderam a conduzir um negócio, a gerir o dinheiro, a organizar encontros e a falar em público. Algumas destas organizadoras tornaram-se mais tarde administradoras e agentes musicais remuneradas, quando a vida musical se tornou mais profissional e a situação feminina mais igualitária. Estes *music clubs* e *study clubs* surgiram no século XIX e ofereceram aos seus membros uma oportunidade de continuar a sua educação musical e de se aperfeiçoarem, através da organização de fóruns de estudo nos quais se discutia, por exemplo, a luta das mulheres contra a ansiedade durante uma performance e a falta de confiança nas suas capacidades. Estes clubes tinham a missão de encorajar o talento musical dos seus membros – apenas mulheres – e de jovens raparigas da cidade, facilitando-lhes ajudas nos estudos e oportunidades de performance. Muitas mulheres viam-se como as guardiãs e as cultivadoras da cultura nas suas comunidades, e por isso o número dos *music clubs* disparou nas primeiras décadas do século XX. Em 1919 existiam nos Estados Unidos mais de 600 clubes em actividade. No final do século XIX, muitos organizavam séries de concertos bem financiadas, sendo considerados os mais importantes patrocinadores dos artistas europeus. Esperavam desenvolver os gostos musicais das comunidades em que estavam inseridos através da apresentação das obras dos compositores europeus mais consagrados por músicos europeus e americanos, por conjuntos de música de câmara, orquestras americanas e companhias de ópera.

Embora as mulheres não determinassem o repertório dos concertos públicos, exerciam algum controlo sobre o programa oferecido nos recitais reservados aos membros do clube, promovendo a inclusão de obras de compositores americanos, especialmente de mulheres, e de obras de mulheres de qualquer nacionalidade. Também tentaram trazer às suas cidades o maior número de musicistas, mesmo orquestras inteiramente formadas por mulheres. Esta afirmação feminista e determinação na defesa das intérpretes e compositoras parece-me uma característica particular das activistas americanas, pois

nem em França nem em Portugal as mulheres organizadoras de concertos apoiavam tão explicitamente as artistas femininas.

O empenho destas mulheres americanas em desenvolver o gosto pela música em toda a sociedade não produziu exactamente os frutos por elas inicialmente idealizados. Quando estas estimulavam o público a ouvir apenas as obras-primas e tratavam-no com a condescendência com que tratavam os seus alunos, promoviam a noção de que a música erudita só poderia ser apreciada num espírito solene e quase religioso e contribuía para que o público americano se sentisse cada vez mais inadequado perante esta música, que cada vez lhes parecia mais inacessível e incompreensível. Do mesmo modo, a filosofia por elas praticada de que a música só poderia ser apreciada através das melhores performances reforçou a gradual transformação do amante de música de *consumidor-praticante* num mais passivo *consumidor-ouvinte*. E as mulheres, por mais sucesso que tivessem, por mais dinheiro com que tivessem contribuído e por mais auditórios que tivessem construído, raramente tinham um papel no ritual propriamente dito, fosse como compositoras, como maestrinas ou como instrumentistas. Estavam ainda confinadas ao papel de apoiantes e guardiãs – não praticantes – da cultura musical nas suas comunidades, respeitando a visão das mulheres como “*servidoras*”. Contudo, muitas acolheram este papel de educadoras culturais por verem nele um caminho para o poder e para o prestígio público e para a obtenção de um estatuto social e de um sentimento de participação na sociedade.

Paralelamente, as instituições de carácter musical criadas com os resultados do crescimento financeiro a que se assistiu nos Estados Unidos após a Guerra Civil promoviam uma ideologia da arte como transcendente e sagrada, analogamente ao que acontecia na Europa. Esta conotação intimidou e excluiu membros das classes trabalhadoras mais pobres. Mesmo em certas ocasiões deu-se o caso de alguns lugares numa sala de espectáculos serem negados a pessoas ricas cujo dinheiro era considerado “*demasiado novo*” (Locke e Barr 1997: 297). Alguns historiadores da música americana adoptaram um termo da antropologia social para designar este fenómeno, o da “*mistificação*” (Hamm 1991: 303 in Locke e Barr 1997: 297). Charles Hamm aponta as estratégias de ritualização da roupa e dos comportamentos e a dependência de um repertório estrangeiro como os ingredientes de uma mistificação ritual que ajudava a unificar a elite americana e a fazer com que os seus membros se sentissem superiores e distantes do resto da sociedade (*Ibid.*). Contudo, houve mecenas que se esforçaram por tornar público o acesso aos concertos, através de secções dos auditórios a preços mais

baixos e de programas educacionais que favorecessem a inclusão de pessoas de posses mais modestas na experiência musical. Porém, eram as pessoas privilegiadas que controlavam as instituições culturais, que tomavam as decisões e que ditavam as regras, e por isso os restantes indivíduos eram forçados a aceitar o sistema definido pelos membros dessa elite. O snobismo e outros motivos menos admiráveis foram as principais razões que levaram alguns destes apoiantes da cultura a agir, pois associavam as pessoas de bom gosto e de cultura a um determinado estatuto social, económico e intelectual.

Na opinião de Michael Broyles, a vida musical americana tem-se formado ao longo dos séculos por duas tensões: «*uma entre uma atitude populista e elitista em relação à música, e outra entre a conceptualização da música como entretenimento e como força moral (que eleva e enobrece os seus ouvintes)*» (Broyles 1992: 10 in Locke e Barr 1997: 300). Locke e Barr argumentam que os esforços populistas – como as palestras e explicações antes dos concertos, os concertos a baixo preço para segmentos especiais da comunidade e mesmo as gravações comerciais e em grande massa de música erudita – foram pouco mais do que ferramentas no processo de “*mistificação*”: propaganda que fez o ouvinte médio sentir-se desconfortável na aproximação da música por sua própria conta, especialmente sem a ajuda de alguém com um conhecimento e gosto considerados superiores.

Alguns destes aspectos podem mesmo ser transportados para o caso particular do CCM, cujas dirigentes promoviam um grande respeito pela música e pelos seus intérpretes e adoptavam medidas que podem ser consideradas como esforços para a educação cívica e comportamental dos seus associados durante os concertos por elas organizados e que reflectiam o seu desejo de contribuir para o que entendiam ser a elevação intelectual dos membros da sua comunidade. Para além de estarem sujeitos às condições impostas pela Direcção relativas à admissão dos sócios, estes ainda tinham de obedecer a diversas regras de conduta previamente apresentadas nos Estatutos:

Artigo 3.º «*Imediatamente após o último sinal, serão fechadas todas as portas da sala, seja qual fôr o número de pessoas que estejam para entrar*», Artigo 5.º «*Durante a execução do programa deve manter-se na sala o mais absoluto silêncio, podendo ser convidado a sair, por qualquer membro da Direcção ou seu representante, quem por qualquer motivo o altere*», 6.º «*Não devem ser interrompidos com aplausos os diversos andamentos de sinfonias, sonatas, concêrtos, fantasias ou qualquer ciclo de peças que pertençam à mesma obra musical*» e 7.º

*«Não é permitido aos sócios de ambos os sexos conservarem-se com o chapéu na cabeça dentro da Sala»<sup>17</sup>.*

É também interessante salientar a contradição entre o papel da mulher na liderança das sociedades de concertos e aquele que ocupa como musicista e mesmo como sócia destas organizações. Como intérpretes, não lhe era socialmente permitido abraçar uma carreira profissional, e no caso particular do CCM a inscrição das mulheres casadas como sócias do CCM estava sujeita à aprovação e autorização dos seus maridos, sendo desta forma equiparadas aos indivíduos menores de idade (*vide* § único do Capítulo II dos Estatutos do CCM de 1940). Esta situação reflecte a falta de poder e de autonomia da mulher na sociedade, que ao mesmo tempo é como que consentida e alimentada pelas próprias mulheres que determinaram as leis que definem as organizações por elas dirigidas. Embora estes princípios orientadores possam estar de acordo com a condição feminina estabelecida pela Constituição e pelo Código do Direito Civil da época e com os usos e a sensibilidade geral, não impedem que seja uma mulher, tanto em Lisboa como no Porto, a criar e a presidir uma sociedade de concertos e a estipular diversas regras às quais tanto mulheres como homens têm de se sujeitar. Podendo o artigo aqui referido ser compreendido à luz dos princípios de organização social e dos hábitos de 1940, é importante assinalar que estes Estatutos só foram revogados em 2001, ano em que foi redigida uma nova legislação.

Voltando à publicação de Locke e Barr, conclui-se que as mecenas e as activistas americanas financiaram, anunciaram, organizaram e promoveram a música moderna nacional com energia e imaginação. Este apoio aos compositores jovens e muitas vezes experimentais não é um fenómeno estritamente musical nem americano, como vamos ver seguidamente. Mulheres europeias detentoras de grandes fortunas subsidiavam a vanguarda na música – em Paris distingue-se a princesa Edmond de Polignac com os seus subsídios a Stravinsky, Ravel e Satie – e mulheres dos dois lados do Atlântico apoiavam escritores e artistas plásticos – Yeats, Joyce e D. H. Lawrence foram auxiliados da mesma forma neste período.

À semelhança das suas equivalentes parisienses, as mecenas americanas providenciaram o apoio necessário aos compositores para escreverem, publicarem e apresentarem as suas obras recém criadas. Embora as ajudas tomassem diferentes formas, todas partilharam um compromisso para com o modernismo nas suas respectivas nações. Em

---

<sup>17</sup> Estatutos e Regulamento do CCM/Porto, 1940.

Portugal, também o CCM incentivará a promoção e a difusão da música portuguesa contemporânea.

### **- O caso espanhol**

Ainda sobre o associativismo musical nos séculos XIX e XX destacam-se os *Cuadernos de Música Iberoamericana*, cujo volume 8-9 é dedicado às Sociedades Musicais em Espanha. Esta revista, publicada em 2001, reúne as vinte comunicações apresentadas na conferência realizada em Agosto de 1997 com o tema «Sociedades Musicales en España». Da leitura desta publicação – dirigida por María Encina Cortizo e Ramón Sobrino e com a participação de Celsa Alonso, Antonio Álvarez Cañibano, María Nagore Ferrer e Emilio Casares Rodicio, entre outros – compreende-se que o associativismo espanhol no século XIX esteve directamente ligado à importação dos modelos culturais vigentes em França, Grã-Bretanha e Alemanha e à propagação de ideias como o liberalismo e o romantismo.

A Real Ordem de 28 de Fevereiro de 1839 liberalizou o direito de reunião e de associação, e conseqüentemente assistiu-se a uma multiplicação de sociedades recreativas, líricas e filarmónicas, como os *ateneos*, *liceos*, círculos, institutos e casinos. Inicialmente, este fenómeno foi visível em Madrid e em Barcelona, mas rapidamente se expandiu a todo o território nacional. Estas associações, maioritariamente constituídas pela alta burguesia, organizavam diversas actividades recreativas para os seus sócios – em algumas apenas homens, noutras homens e mulheres estavam divididos em secções, e noutras ainda os dois sexos conviviam nas várias iniciativas –, como debates, conferências, jogos de cartas e de bilhar, récitas de poesia, bailes, representações cénicas, leitura de imprensa. Nas actividades culturais, figuravam também os concertos e os saraus musicais. Para além deste objectivo de entretenimento dos sócios, de ocupação dos seus tempos livres e de promoção de diversões lícitas, muitas destas organizações demonstravam ainda uma preocupação com a instrução primária, geral e musical de jovens carentes de recursos económicos ou dos seus próprios membros. Para isso, era criada uma ou várias cátedras que poderiam ter diversas denominações – como Aula de Música ou Secção de Música – e que ofereciam lições de solfejo, canto coral, harmonia, composição, violino e piano.

Os sócios destas instituições pagavam uma quota mensal, trimestral ou anual ou tinham de fazer uma subscrição para cada temporada de concertos, conforme o funcionamento e a actividade de cada sociedade. Desmembrando-se a associação em secções, cada



sócio, independentemente de ser membro da entidade no seu sentido global, tinha de inscrever-se especificamente na secção que mais lhe agradava, tendo assim o direito de participar nas suas sessões. Exemplos destas associações recreativas são o Ateneo Científico y Literario de Madrid (1835), o Liceo Artístico y Literario de Madrid – criado em 1837 com seis secções: Literatura, Pintura, Escultura, Arquitectura, Música e Adictos –, o Liceo Filarmónico Dramático de Barcelona (1838) e o Instituto Español (1839). Importante foi também a acção da Secção de Música do Círculo de Bellas Artes de Madrid, que se manteve de forma intermitente entre 1895 e 1995. Organizou um extenso ciclo de concertos sinfónicos a preços reduzidos intitulado «Concertos Populares», que funcionou entre 1914 e 1928 e que pôde contar com a colaboração da Orquestra Filarmónica de Madrid, criada em 1915, e de Pérez Casas. Tanto esta formação como o seu maestro actuaram por diversas vezes em concertos do Círculo de Cultura Musical do Porto.

De um modo geral, estas sociedades recreativas, líricas e filarmónicas fizeram com que a música erudita se estendesse a um público mais alargado e que não estivesse confinada aos salões da corte, da nobreza ou ao serviço litúrgico. Apesar do predomínio da ópera italiana nos programas oferecidos aos sócios nos concertos e saraus organizados por estas associações – com a apresentação de árias de ópera e de transcrições para piano –, também apoiaram, umas mais do que outras, géneros autóctones como a zarzuela e a canção espanhola.

Também se constituíram associações musicais apenas de trabalhadores, especialmente corais, dada a importância do canto coral como meio de educação das classes operárias. Da mesma forma, estas iniciativas eram muitas vezes impulsionadas pela nobreza e alta burguesia, que adoptavam uma atitude paternalista em relação aos trabalhadores e que organizavam orfeões ou sociedades corais para fazerem valer a função didáctica e moralizante que então era atribuída a esta prática musical.

Para além de associações corais, foram instituídas sociedades orquestrais – como a Sociedad de Conciertos de Madrid (de 1866 a 1903) e a Sociedad de Conciertos Clásicos de Barcelona (1866) – e de câmara – por exemplo, a Sociedad de Cuartetos (de 1863 a 1894) e a Sociedad de música clásica di camera (1889 e 1890). As sociedades de música de câmara esforçaram-se por divulgar este género musical e por dar a conhecer obras desconhecidas do público em geral, tanto de criação recente como espanhola.

Foram ainda criadas sociedades musicais unicamente formadas por músicos profissionais, que procuravam desta forma a garantia de algum rendimento económico.

Um exemplo destas sociedades mutualistas é a Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos de Madrid, criada em 1860.

Com toda esta diversidade de formas, funcionamento e objectivos aqui apresentada, em 1867 funcionavam no território espanhol 236 sociedades musicais.

Já no século XX, merecem destaque a Sociedad Nacional de Música e a Asociación de Cultura Musical. A primeira foi criada em 1915 e integrou a intelectualidade do momento, elementos da alta burguesia, da aristocracia, da classe política e músicos jovens. O seu objectivo era o de fomentar a criação musical e divulgar a música já produzida, através de concertos e de edições. A defesa da música espanhola constituiu a sua prioridade. Da vasta lista de composições espanholas estreadas, destacam-se os seguintes autores: Joaquín Cassadó, Conrado del Campo, Manuel de Falla e Joaquín Turina. Apresentou quase todas as novas obras de música de câmara que se faziam na época em Espanha e na Europa – Bartók, Debussy, Fauré, Kodály, Ravel, Scriabin, Strauss e Stravinsky, entre outros.

A Asociación de Cultura Musical é a sociedade musical que mais aspectos mantém em comum com o Círculo de Cultura Musical português. Possuía uma central em Madrid e várias delegações espalhadas pelo país – nos anos 20 do século XX já se conheciam delegações e em 1931 formavam um total de 31. A central organizava os concertos das delegações, que se realizavam no mínimo uma vez por mês. Por isso se encontravam em diversas cidades intérpretes comuns e programas idênticos. Gemma Pérez Zalduondo, autora do artigo da revista referente à actividade musical na Andaluzia, menciona que em Almería os concertos da Asociación incluíam bailes flamencos, companhias de zarzuela e ocasionalmente opereta. O objectivo desta organização era cultivar a música e dar a conhecer os melhores e mais afamados concertistas espanhóis e estrangeiros por meio de audições mensais. Os sócios pagavam uma inscrição no início da temporada e uma quota mensal pelos 10 meses de concertos, que decorriam entre Setembro e Junho. Esta contribuição dava-lhes o direito de assistir às manifestações acompanhados pela esposa ou filha, o que pressupõe que apenas aos homens era permitida a condição de sócio. Os estudantes de música e os filhos dos sócios pagavam apenas metade do valor da quota. Quanto à longevidade da acção desta sociedade, Gemma Pérez Zalduondo refere a sua existência em 1923, com a criação da delegação de Almería, e sabe-se que em Outubro de 1931 foi reduzido o número das suas filiais. Porém, em 1934, fundou-se ainda a delegação de Sevilha. No mesmo artigo é realçada a grande extensão da implantação da Asociación pelo território espanhol e o facto de ter sido o único veículo

de acesso à vida concertística em cidades onde ainda não existia uma forte tradição musical erudita.

### **- O caso francês**

A publicação de Myriam Chimènes *Mécènes et Musiciens – Du salon au concert à Paris sous la IIIe République* centra-se na análise das sociabilidades musicais que estruturaram o conjunto da vida musical erudita parisiense, debruçando-se sobre a permeabilidade existente entre a esfera privada (o salão) e a esfera pública (o concerto). Os agentes deste fenómeno eram membros da aristocracia e da alta burguesia maioritariamente judaica (pessoas ligadas à indústria, às finanças e a profissões liberais). A aristocracia, privada do poder político, encontrou na protecção de um domínio ainda pouco investido pelo Estado uma forma de se legitimar culturalmente e de recuperar o seu antigo prestígio e distinção.

Estas personalidades da alta sociedade parisiense começaram então a organizar nos salões dos seus palácios serões musicais privados, abertos apenas aos seus convidados e que reuniam músicos amadores e profissionais, escritores, pintores, escultores, bailarinos, políticos e pessoas da elite social local. Os animadores dos salões eram geralmente músicos amadores ou melómanos, e eles próprios tocavam nestas manifestações ao lado dos outros músicos amadores e mesmo dos profissionais. As mulheres dominavam neste meio, uma vez que a prática musical erudita fazia parte da educação completa das raparigas da alta sociedade. Paradoxalmente, e também aqui, a sua condição social não lhes permitia apresentar em público os resultados desse longo e exigente trabalho. O salão aparece assim como um paliativo à sua frustração de não poderem enveredar por uma carreira profissional no mundo artístico. Desta forma, recolhidas na sua residência ou nas dos seus amigos, podiam rodear-se de músicos amadores e profissionais e reunir um público restrito que as escutava. Chegavam mesmo a tocar com intérpretes profissionais, o que as valorizava. Com a organização destas manifestações lutavam contra o ócio inerente à sua posição social e contra a inactividade profissional imposta pelo seu meio, ao mesmo tempo que brilhavam em sociedade sem se exibirem publicamente. A filantropia também se revelava como um pretexto salvador para certas mulheres de sociedade, boas intérpretes, a quem a sua posição social interditava qualquer prestação profissional, a menos que ela fosse traduzida num acto benemérito ou para a glória de Deus.

De acordo com a análise feita por Chimènes, frequentavam também estes salões musicais os compositores, que aí testavam em ante-estreia as suas obras recém-criadas e tentavam, através das redes de sociabilidades que se estabeleciam, apresentá-las nos concertos públicos. Os intérpretes, por seu lado, conscientes das inúmeras possibilidades que esta elite social era susceptível de lhes oferecer, procuravam consolidar um público e reunir um grupo de admiradores que os apoiasse financeiramente e os ajudasse a exibirem-se publicamente, ao mesmo tempo que transformavam estas ocasiões em ensaios, antes de defrontarem o grande público. Muito frequente neste meio eram as recomendações que algumas personalidades faziam a políticos e a directores de instituições em favor dos músicos que eles protegiam, a fim de os ajudarem a alcançar cargos públicos ou a apresentarem-se a si próprios ou às suas obras em público. Em troca deste apoio social, relacional e financeiro, os músicos prestigiavam estes mecenas ao exibirem-se nos seus salões, uma vez que a música era cada vez mais relegada a acessório luxuoso e vista como um sinal exterior de riqueza.

O snobismo ocupava um lugar que não pode ser negligenciado no exercício destas práticas, muitas vezes ostensivas, tanto privadas como públicas. Uma sala de concerto surge como um espaço privilegiado onde, mais ainda do que no teatro, o público pretendia participar numa mesma distinção social e intelectual. A música e os artistas eram assim uma forma de os anfitriões manterem o seu prestígio social, alcançarem uma nova legitimidade e distinção e até mesmo uma posteridade, através das encomendas que por eles eram feitas aos compositores – e das dedicatórias que estes faziam das suas obras a personalidades da elite – e às quais ficava associado o seu nome ao lado do do compositor. Os músicos chegavam mesmo a queixar-se de que tinham lugar as mais animadas conversas na audiência enquanto eles se encontravam em palco, e deste facto é bem elucidativa a bem humorada recordação que Arthur Rubinstein guardou do seu primeiro recital num salão parisiense:

*«Comme pour un concert public, j'arrivai par une porte latérale, m'inclinai pour répondre aux applaudissements polis et attaquai mon programme, imprimé d'avance. Mon élégante auditoire entama immédiatement des conversations animées, s'interrompant de temps à autre pour un «Bravo!» – d'ordinaire après un passage fortissimo. À la fin du programme, le dernier accord éteint, les portes s'ouvrirent sur une vaste salle à manger où un somptueux buffet était servi. En un clin d'œil, la table chargée de nourritures et de vins fut assiégée par les invités, qui se comportaient comme si mon récital leur avait donné une faim et une soif inextinguibles» (Rubinstein 1973: 267 in Chimènes 2004: 402-403).*

Porém, os benefícios que irradiavam desta relação social faziam com que muitos se sujeitassem a estas práticas. Os músicos tinham consciência de que este meio privilegiado constituía o núcleo do auditório dos seus concertos públicos e que podia assegurar a publicidade necessária à promoção da sua carreira. Alguns salões eram conhecidos por consagrarem reputações e por abrirem todas as portas a quem neles se apresentasse.

A organização destes eventos musicais parisienses ordenava-se segundo dois registos diferentes, a improvisação opondo-se ao formalismo: os serões musicais não programados de antemão – mas sabiamente suscitados pela reunião de músicos colocados em condições propícias a uma participação musical, que embora fosse espontânea era aguardada e desejada – opõem-se aos concertos formais, nos quais os intérpretes e os programas são determinados antecipadamente. Várias fórmulas coexistem muitas vezes: concertos formais com músicos de renome, concertos familiares e amigáveis com músicos amadores e profissionais, audições que precediam os concertos públicos – o salão funcionava assim como bastidor da manifestação pública, dando a ouvir pela primeira vez uma obra ou apresentando um intérprete no meio artístico parisiense – e sessões improvisadas. Quanto a uma organização de ordem estética, a maioria dos animadores dos salões estava ligada aos compositores franceses seus contemporâneos, que frequentavam estes espaços e aí ofereciam audições das suas obras interpretadas por eles próprios. Desta forma, a vanguarda musical – mas também literária e plástica – tinha um grande peso nestas manifestações. Entre os principais animadores dos salões parisienses entre o final do século XIX e a Segunda Guerra Mundial, destacam-se a princesa Edmond de Polignac, Marguerite de Saint-Marceaux, a condessa Greffulhe, a condessa de Béarn, Jean Girette, Misia, o conde Étienne de Beaumont e Marie-Blanche de Polignac.

As actividades de certos animadores de salões foram transbordando para fora dos limites das suas residências através do financiamento de cenas públicas, como por exemplo dos *Concerts populaires* de Jules Pasdeloup, de concertos da Orquestra Lamoureux, da Schola Cantorum. A constituição dos comités de patronato no seio das sociedades de concertos que vêm a luz do dia entre as duas guerras confirma que a alta sociedade se mostrou protectora da criação contemporânea, apoiando determinadas manifestações públicas: assim funcionavam os Concerts Jean Wiéner, a Orquestra Sinfónica de Paris, os concertos de La Sérénade e os do grupo Les Amis de la Jeune France. A estas iniciativas deve acrescentar-se a Société Nationale de Musique, a

Société Musicale Indépendante e a Société de Musique d'Autrefois. À excepção desta última, todas foram criadas por músicos com o objectivo de dar a ouvir as obras dos compositores franceses que faziam parte de cada associação ou a música contemporânea em geral. As suas actividades eram abertas exclusivamente aos seus membros – que podiam ser activos, associados, benfeitores, doadores ou de honra – e aos seus convidados. Todas estas associações estabeleceram alianças com a elite social abastada e eram financiadas por mecenas privados. No programa dos concertos da Orquestra Sinfónica de Paris chegava mesmo a aparecer a lista com os nomes das personalidades que pertenciam ao seu comité, reflectindo o carácter selectivo desta iniciativa.

Porém, cansados do seu papel passivo de benfeitores cujo papel estava confinado à oferta de apoio financeiro às sociedades de concertos, alguns mecenas aventuraram-se eles próprios na organização de manifestações públicas de envergadura e na criação de sociedades de concertos por eles presididas e dirigidas. Assim, nos anos 1890, a condessa Greffulhe fundou a Société des grandes auditions musicales de France e, nos anos 20, o conde Étienne de Beaumont imaginou uma efémera temporada de ballets que deu pelo nome de Les Soirée de Paris. A Société des grandes auditions apresentou-se como um projecto de utilidade pública, fixando como missão oferecer grandes audições de obras musicais completas de autores antigos ou contemporâneos e criar um centro para os compositores franceses, a fim de assegurar ao seu país a estreia das suas obras, muitas vezes reservada ao estrangeiro. A Société tinha também como objectivo dar a ouvir as obras-primas completas inéditas ou raramente ouvidas em França. Criou um fascículo com fins publicitários e destinado a suscitar a adesão da alta sociedade parisiense no qual o nome da presidente é colocado em evidência e vizinha do dela, prestigiante, o do presidente de honra, Charles Gounod. Aqui se nota como a condessa Greffulhe usava o seu prestígio social em benefício do seu empreendimento, uma vez que muitas pessoas se inscreviam como sócias não por amor à música mas porque ela era a presidente e era de bom tom pertencer a este grupo restrito e elitista.

Mais uma vez, o snobismo é usado em favor da difusão da música. O financiamento da sociedade era garantido pela cotização dos sócios e o funcionamento repousava em parte sobre a eficácia das “*damas protectoras*” que, reagrupadas sob a autoridade da condessa Greffulhe, contribuían com a sua influência para aumentar o número dos associados. A sociedade funcionava por subscrição, cada cotização dando direito aos lugares no concerto. Contava, entre os seus membros fundadores e subscritores, com uma mistura de personalidades da alta sociedade, algumas animadoras de salões,

músicos amadores ou assinantes da Opéra, artistas, escritores, jornalistas e políticos. O mecenato privado, o snobismo e a associação de um nome socialmente prestigiante como o da condessa Greffulhe a um empreendimento eram garantias do seu sucesso. Simbolicamente, a condessa Greffulhe foi a primeira a transpor os limites do seu salão para organizar concertos públicos, transgredindo assim as regras que exigem que uma mulher da sua classe limite as suas actividades ao espaço da sua residência.

Como a condessa Greffulhe, o conde de Beaumont evadiu-se do espaço privado que constituía o seu palácio para iniciar uma actividade como organizador de manifestações públicas. Ambos conjugaram com astúcia o seu amor pela música e as suas actividades filantrópicas, associando a beneficência ao divertimento. O carácter caritativo de Les Soirées de Paris prova ao mesmo tempo a tradição aristocrática e a negação ostensiva pela parte do conde de Beaumont em atribuir um objectivo comercial ao seu empreendimento. Tal como a condessa Greffulhe, recorre aos serviços das “*damas protectoras*”. O seu nome e o de todos os membros dos vários comités de Les Soirées de Paris eram inscritos no cimo dos programas dos espectáculos, atraindo assim novos sócios. Les Soirées de Paris foi o resultado de um casamento fecundo entre a vanguarda e o snobismo e aliou a dança, a pintura, a música e a poesia. Compreendeu três tipos distintos de manifestações: uma exposição sobre «*A arte no music-hall, no teatro e no circo*», os espectáculos coreográficos e dramáticos e o bar dançante, que acolhia o público vindo das representações.

Através da organização destas manifestações públicas, a condessa Greffulhe e o conde Étienne de Beaumont encontraram assim uma forma de lutar contra a ociosidade inerente à sua condição social privilegiada, adquirindo uma legitimidade que lhes oferecia a possibilidade de compensar o seu estatuto mais associado à elite mundana do que intelectual. Todas estas sociedades de concertos aqui mencionadas ofereciam então uma espécie de compromisso entre o espaço privado e o espaço público, na medida em que os seus concertos, apesar de se realizarem em locais de espectáculo públicos, eram exclusivamente abertos aos seus membros e aos seus convidados.

A análise das sociabilidades musicais e das funções das suas práticas em Paris entre 1870 e as vésperas da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial permite encontrar algumas semelhanças com o panorama musical português, em particular com o funcionamento do Círculo de Cultura Musical. Também as actividades de Elisa de Sousa Pedroso começaram por se organizar dentro do seu salão e transbordaram para o espaço público. Através das suas

deslocações ao estrangeiro, já aqui abordadas, Elisa de Sousa Pedroso estabeleceu contactos com alguns dos músicos mais consagrados do panorama artístico europeu, que vieram a frequentar o seu palacete e a participar nos serões musicais que lá se realizavam. À semelhança do que se passava em Paris, estes encontros reuniam intérpretes, compositores, pintores, escritores, bailarinos, intelectuais e membros da aristocracia europeia que se encontravam em Lisboa. Estes serões decorriam regularmente, tanto antes como depois da criação do CCM, e de uma forma improvisada. Dada a conjugação no mesmo espaço de personalidades ligadas a diferentes áreas da cultura, surgiam momentos musicais – nos quais a anfitriã sempre participava – e discussões de assuntos ligados à música e à arte. Pelo testemunho de frequentadores deste salão conclui-se que estas manifestações eram conhecidas no meio cultural nacional, e em particular lisboeta, e que não era preciso convite para nelas poder participar, uma vez que a porta estava sempre aberta. Elisa de Sousa Pedroso chegava mesmo a não saber quem eram algumas das pessoas que se encontravam por vezes em sua casa (Nella Maissa 08/05/2006, notas de campo). Contudo, apesar de serem do conhecimento geral, as reuniões não deixavam de ser restritas e reservadas, pois apenas membros de uma elite cultural, intelectual ou social as frequentavam.

Depois da fundação do CCM, o palacete era o lugar onde os músicos intervenientes nos concertos ficavam instalados durante a sua estadia em Lisboa e para onde iam cear depois dos espectáculos, acompanhados pelos sócios mais próximos da instituição. O mesmo se passava na delegação do Porto durante a direcção de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, dado que os intérpretes estudavam em sua casa nos dias anteriores aos concertos e para lá se dirigiam no final da sua actuação. Como nas sociedades parisienses, os próprios concertos do CCM surgem como um compromisso entre a esfera privada (o salão) e a esfera pública (o concerto), uma vez que, embora decorressem em locais públicos – inicialmente no Teatro Ginásio, no Teatro Politeama e depois sucessivamente no Teatro Nacional de S. Carlos em Lisboa e no Teatro Rivoli no Porto – eram exclusivamente reservados aos seus sócios. Estes eram, principalmente numa primeira fase, pessoas esclarecidas, escolarizadas, pertencentes a uma elite social, económica e cultural, desejosas de participar numa mesma distinção intelectual. Desta forma, o salão do palacete surge como um espaço ainda mais restrito, apenas aberto aos músicos intervenientes e aos associados mais chegados. Ao contrário do que sucedia em Paris, nem as manifestações privadas do salão nem as práticas públicas – ou melhor dizendo, semi-públicas – do CCM especificavam a sua orientação estética, como se



pode ler no Artigo 2.º dos seus Estatutos e Regulamento que apresenta os seus objectivos. De facto, e contrastando com o panorama parisiense e com o empenho do mecenato americano na defesa da música nacional contemporânea, a missão do CCM não era difundir um determinado género musical nem promover a difusão da música portuguesa, mas a sua preocupação era com os intérpretes e com a apresentação aos seus sócios dos mais prestigiados músicos a nível mundial, ou pelo menos do mundo ocidental. Estes eram, na sua maioria, estrangeiros, assim como as obras dadas a ouvir nos concertos organizados por esta sociedade. É importante referir que, pelo menos no Porto – onde se centra este estudo –, muitos dos artistas apresentados pelo CCM foram ouvidos pela primeira vez na cidade nestes concertos. Apesar de não ser esse o seu objectivo fundamental, o CCM desenvolveu diversas iniciativas com o intuito de apoiar os músicos e compositores portugueses, de divulgar a música nacional e de encorajar a composição contemporânea. Entre elas, conta-se a instituição em 1940 do seu Prémio de Composição, que seria atribuído anualmente com o valor de 5.000\$00 e de acordo com as seguintes categorias: 1940 – obra para piano e orquestra, 1941 – obra para violoncelo e piano (prémio não atribuído), 1942 – ciclo de 6 melodias para canto e orquestra, 1943 – sinfonia para orquestra, 1944/45 – sonata para violino e piano. Na primeira edição do concurso, o júri era constituído por Tomás Borba, Luís Costa, Luís de Freitas Branco, Lourenço Varela Cid e Pedro de Freitas Branco. O prémio foi atribuído nesse ano a Fernando Lopes-Graça pelo seu 1.º Concerto para piano e orquestra, assim como em 1942 pela sua História Trágico-Marítima e em 1943 pela sua Sinfonia para Orquestra. Em 1944/45, o laureado foi Armando José Fernandes, com a sua Sonata para violino e piano.

Outra iniciativa realizada pelo CCM foi o estabelecimento de encomendas de obras musicais. Nesta perspectiva, encomendou a Luís Filipe Pires a obra para canto e piano Regresso Eterno sobre poema de Rui Cinatti, a Jorge Peixinho uma partitura em homenagem a Stravinsky, a Joly Braga Santos uma peça coral-sinfónica baseada na Ode à Música de Miguel Torga. De forma a contribuir para as comemorações do 5º centenário do nascimento de Gil Vicente, o Círculo encomendou duas obras de inspiração vicentina aos compositores Fernando Lopes-Graça e Jorge Croner de Vasconcelos. Estas obras foram estreadas em concertos do CCM. Quanto aos intérpretes portugueses, muitos figuraram nos programas do Círculo, que tentou também que obras portuguesas fossem interpretadas por artistas e conjuntos estrangeiros.

O Círculo de Cultura Musical sobressai entre as suas congéneres francesas se tivermos em consideração a longevidade, a intensidade, a variedade e o carácter nacional das suas actividades. Estas começaram por desenvolver-se em Lisboa mas foram progressivamente abrangendo todo o território nacional através da criação de um total de 23 delegações nas principais cidades do país e das então colónias. Este fenómeno é inédito a nível nacional e mesmo mundial, pelo menos nos países que eu tive oportunidade de estudar – E.U.A., França, Espanha, Brasil, Áustria, Alemanha e Inglaterra. O CCM manteve uma actividade regular – numa média de 8 concertos por ano para cada série de sócios – em Lisboa durante cerca de 40 anos, e a sua delegação no Porto funciona há já 70.

É importante referir que muitos dos intérpretes que o CCM apresentou ao público português nos concertos por ele organizados eram os habituais frequentadores dos salões parisienses mais em voga nas primeiras quatro décadas do século XX<sup>18</sup>, o que vem realçar as semelhanças existentes entre os dois ambientes musicais. Para além disso, muitos dos músicos por eles contratados se estrearam desta forma no nosso país – solistas, grupos de música de câmara, conjuntos orquestrais, corais, companhias de ópera e de bailado.

Ainda no caso português aqui analisado, o salão do palacete da Rua Borges Carneiro n.º 22 e o próprio CCM não tiveram, aparentemente, para Elisa Pedroso, nem para a presidente-fundadora da delegação do Porto M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, a função de paliativo ou de compensação de uma frustração por se verem socialmente impedidas de enveredar por uma carreira profissional no mundo da música. Pelo contrário, Elisa de Sousa Pedroso era uma pianista profissional, ensaísta e conferencista de mérito que se apresentou inúmeras vezes publicamente no nosso país e em tournées pela Europa, desde o início do século XX. M. Adelaide Diogo F. Gonçalves também fez carreira como concertista e como professora de piano e directora do Conservatório de Música do Porto, e a sua actividade nas diversas áreas às quais se dedicou será tratada no capítulo 3.2.1.

O caso português do Círculo de Cultura Musical é sem dúvida singular quando analisado à luz do contexto musical internacional. Prosseguindo a sua actividade passados 70 anos sobre a sua formação, de que forma lida o CCM/Porto com todas as

---

<sup>18</sup> Pierre Bernac, Francis Poulenc, Maurice Marechal, Artur Honegger, Alfredo Cortot, Pierre Fournier, Arthur Rubinstein, Jean Françaix, Igor Markevitch.

alterações que se viveram ao longo das décadas em termos sociais, económicos, políticos e culturais e qual o seu lugar e a sua actual contribuição para o panorama musical portuense, hoje tão distinto daquele no qual teve origem? Sobretudo, e retomando o problema atrás enunciado, que condicionalismos lhe permitiram sobreviver ao projecto que lhe deu origem?

## 2. Contexto histórico de acolhimento para o CCM/Porto: a vida musical no Porto durante o século XIX

### Introdução

*«Senhores: um dos mais penosos aspectos da nossa civilização é o profundo marasmo intelectual e artístico em que jaz a nossa província. Só há três cidades – Lisboa, Porto e Coimbra – que possuem alguma vitalidade espiritual. O resto do País é quase a barbárie. (...) É certo que o Porto precedeu de muito cedo Lisboa na cultura musical. Depois de 1881 e durante os primeiros anos do presente século ali se cultivou intensivamente a música de câmara e ali vieram numerosos virtuosos estrangeiros, dos mais ilustres. Hoje, porém, a música encontra-se decadente, e o Porto nem sequer possui uma orquestra sinfónica» (Lopes-Graça 1944: I, 96).*

Esta afirmação, feita por Fernando Lopes-Graça em 1944, vai servir de fio condutor ao desenrolar desta investigação, uma vez que um dos meus objectivos é perceber de que forma foi surgindo e se foi desenvolvendo, no século XIX, esta intensa vida musical que Lopes-Graça diz ter existido na cidade do Porto. Vou ainda reunir factos que mostram que esta actividade musical não se cingiu, no Porto, ao século XIX e que, pelo contrário, deu frutos que transitaram para o século XX e produziu os alicerces de todo o panorama musical da centúria seguinte. Vou assim conhecer, aprofundadamente, os protagonistas destes acontecimentos e as iniciativas por eles perpetradas. Sobretudo, importa perceber de que forma durante o século XIX se construiu e consolidou no Porto um ambiente musical propício para o acolhimento de uma sociedade de concertos como o CCM.

Apesar de, no século XIX, o Porto não possuir nenhuma escola oficial de música, Fernando Lopes-Graça não foi o único a salientar a dedicação que os portuenses tinham à música e o elevado número de músicos amadores que havia nessa cidade. Desde pelo menos o século XVIII, o Porto tem sido alvo de observações e referências feitas por estudiosos, viajantes e curiosos em relação aos costumes, hábitos, carácter e características dos seus habitantes, que, numa visão romântica, apontam o Comércio, a Indústria e a Navegação como as actividades para as quais os portuenses têm mais “*inclinação natural*”. O Padre Agostinho Rebello da Costa, em 1789, referindo-se aos costumes e gostos dos habitantes da cidade do Porto, escreve que estes gostam de «*A melhor e mais custoza música...*» e que «*Muitas [mulheres] sabem perfeitamente*

*música e tocam com destreza vários instrumentos harmónicos»* (Costa 1789: 52-53 in Delerue 1970: 33).

Em 1938, Joaquim de Freitas Gonçalves (1871-1943) reflecte sobre estas observações, tentando perceber e justificar esta intensa vida musical que Rebello da Costa diz ter existido na cidade do Porto: «*é lícito, portanto, concluir desta asserção do escrupuloso presbítero bracarense e da já citada de Balbi, que no Porto havia desde muito o gosto e o cultivo da música. O Ensino particular devia exercer-se já de longe, pois de outra forma não se compreendia a existência de executantes a que ambos os meticolosos informadores se referem. Mas não havia apenas o ensino particular»* (Gonçalves 1938: 189). De facto, desde o século XIX que se tentava no Porto o ensino oficial e oficializado da música. Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924) também se manifesta em relação ao ambiente musical portuense neste período e afirma que «*O Porto era já nesse tempo o mais notável centro de música do paiz»* e que os músicos portuenses, «*todos eles de notabilíssima capacidade, formavam uma constelação de artistas sem par em todo o paiz»* (Sá 1917: 5).

Ao longo deste capítulo, vou retratar a vida musical portuense no século XIX, apresentando as primeiras sociedades de concertos, as primeiras escolas de música e os diferentes espaços de concerto. Para tal, consultei vários artigos do jornal *O Tripeiro*, da revista *Arte Musical*, da *Seara Nova* e d'*O Comércio do Porto*, a dissertação de Licenciatura em História de Maria Luísa Delerue sobre o ensino musical no Porto durante o século XIX, a tese de Mestrado em Ciências Musicais de Helena Caspurro sobre o Conservatório de Música do Porto, os Anais do Orpheon Portuense, monografias sobre a cidade do Porto, o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira, o *Dicionário Biográfico de Músicos* de Eugénio Amorim, a publicação *Os Musicos Portuguezes* de Joaquim de Vasconcellos, documentos relativos aos actos públicos praticados pela Câmara Municipal do Porto (Ms. 1291), entre outra documentação diversa. Tornou-se difícil e confuso analisar a informação contida nos periódicos locais, uma vez que há constantes contradições entre vários artigos, escritos por diferentes autores, sobre o mesmo assunto, e mesmo entre artigos do mesmo autor redigidos em diferentes períodos. Deparei-me ainda com falta de informação relativa à biografia e actividade de alguns músicos e à história e funcionamento de certas sociedades de concertos.

Sinteticamente, e após a análise das diversas fontes, podemos dizer que o Porto assistiu – desde a extinção das ordens religiosas pelo governo liberal em 1834 – a uma

proliferação de iniciativas de carácter musical, tanto ao nível da institucionalização do ensino público da música – que até então estava remetido para as instituições religiosas e que não escapava ao vínculo sacro a que na prática a disciplina musical estava destinada – como ao nível da reunião e organização de pessoas com o objectivo comum de partilhar e divulgar a música. De forma a organizar toda a informação recolhida nos periódicos e monografias previamente referidos e que foram a base da minha investigação sobre este assunto, elaborei um apêndice biográfico (*vide Anexos*), dedicado a todos os personagens da vida musical erudita portuense do século XIX a que me refiro ao longo deste capítulo, e as seguintes tabelas, que pretendem facilitar a compreensão de toda esta actividade da cidade do Porto, ao nível de sociedades de concertos, escolas de música e de espaços de concerto.

<b>Nome</b>	<b>Datas de criação e extinção</b>	<b>Fundadores</b>	<b>Observações</b>
Sociedade Filarmónica	1840 – 1883	Francisco Eduardo da Costa	Após a sua morte em 1855 foi dirigida por Carlos Dubini
Sociedade de Quartetos	1874 – 1883	Miguel Ângelo Pereira, Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto e Joaquim Casella	
Orpheon Portuense	1881 – 2008	Bernardo Valentim Moreira de Sá	
Sociedade de Música de Câmara	1883 – data desconhecida	Miguel Ângelo Pereira, Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto e Joaquim Casella	Esta constituição inicial do grupo teve várias alterações ao longo do tempo
Associação Musical de Concertos Populares	1900 – data desconhecida	Informação desconhecida	Os seus concertos eram dirigidos por Moreira de Sá
Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumento de Arco do Porto	1906 – data desconhecida	Informação desconhecida	Os seus concertos eram dirigidos por Moreira de Sá
Orfeão do Porto	1910 – data desconhecida	Informação desconhecida	
Sociedade de Concertos Sinfónicos	1910 – data desconhecida	Raimundo de Macedo	Funda os concertos dominicais com a Orquestra Sinfónica do Porto

Quadro 1. Sociedades de Concertos fundadas no Porto desde o século XIX até 1910

<b>Nome</b>	<b>Datas de criação e extinção</b>	<b>Fundadores</b>	<b>Observações</b>
Escola Popular de Canto	1855 – 1859	Jacopo Carli	Dirigida por Jacopo Carli
Aula de Música do Liceu da Trindade	1857 – data desconhecida	Carácter religioso; Jacopo Carli era o professor de canto e piano	Torna-se Escola Popular de Canto e Piano do Liceu da Trindade em 1859
Cursos Populares de Música	1863 – data desconhecida	Alfredo Allen, Macedo de Araújo e Visconde de Lagoaça	Dirigidos por Carlos Dubini
Instituto Musical do Porto	1863 – 1863	Carlos Dubini	Dirigida por Carlos Dubini; funcionou apenas durante um ano
Academia de Música	1865 – data desconhecida	Conde de Samodães	Carlos Dubini ocupava o cargo de inspector
Academia de Música do Palácio de Cristal	1866 – 1868	Sociedade do Palácio de Cristal	Alfredo Allen era membro fundador da Direcção da Sociedade e Carlos Dubini era o director da Academia
Academia de Música do Porto	1868 – data desconhecida	Carlos Dubini	Alfredo Allen ocupava o cargo de presidente

Quadro 2. Escolas de Música fundadas no Porto durante o século XIX



<b>Nome</b>	<b>Datas de criação e extinção</b>	<b>Fundadores</b>	<b>Observações</b>
Teatro Lírico do Corpo da Guarda	1760 – 1797	D. João de Almada e Melo	Representação de ópera italiana
Teatro de S. João	1798 – 1908	Corregedor Francisco de Almada e Mendonça	Companhias de ópera e de teatro
Teatro Baquet	1859 – 1888	António Pereira Baquet	Representação de vaudeville e de ópera cómica e declamação portuguesa; Ciríaco Cardoso foi o seu último empresário
Teatro Gil Vicente do Palácio de Cristal	1868 – data desconhecida	Sociedade do Palácio de Cristal	Concertos Populares com a Sociedade de Quartetos, o Orpheon Portuense e, no século XX, Audições Públicas dos alunos do Conservatório de Música do Porto
Teatro dos Recreios	1885 – desaparecido no final do século XIX	Informação desconhecida	Depois Teatro D. Afonso; Ciríaco Cardoso dirigiu óperas e operetas em português
Teatro Circo	Informação desconhecida	Informação desconhecida	Depois Príncipe Real e actual Teatro Sá da Bandeira; Operetas, Ópera Buffa e Variedades
Teatro do Chalet	Desaparecido no fim do século XIX	Informação desconhecida	Revistas e mágicas
Teatro Águia de Ouro	Fim do século XIX	Informação desconhecida	Mágicas, revistas, dramalhão e ópera a preços populares
Teatro Carlos Alberto	Fim do século XIX	Informação desconhecida	Mágicas, revistas e peças de teatro
Salão de Festas do Jardim Passos Manuel	Anos 10 do século XX	Informação desconhecida	Concertos Clássicos realizados pelo Sexteto do Jardim Passos Manuel
Teatro Nacional	1913	Firma Roque & Santos	No seu lugar é construído entre 1928 e 1932 o Teatro Rivoli pelo empresário

			Manuel Pires Fernandes
Teatro de S. João	1920	Informação desconhecida	Temporadas de ópera
Coliseu do Porto	1941	João José da Silva e Joaquim José de Carvalho, Presidente da Companhia de Seguros Garantia	Concertos, teatro, circo e cinema

Quadro 3. Espaços de concerto no Porto desde a 2.<sup>a</sup> metade do século XVIII até à 1.<sup>a</sup> metade do século XX

No que respeita ao fenómeno das sociedades de concertos, foi Francisco Eduardo da Costa o fundador, em 1840, do primeiro exemplo de que sabemos ter existido no Porto. A Sociedade Filarmónica funcionou durante 43 anos, e a partir de 1874 o panorama musical portuense foi-se tornando progressivamente mais rico, com o aparecimento de diversas iniciativas fruto da acção de Bernardo Valentim Moreira de Sá. Embora a informação relativamente ao seu período de acção seja escassa, todas as associações apresentadas no Quadro 1 parecem, pela escolha do seu nome, dedicar-se à divulgação de um género musical específico: a música de câmara, coral ou sinfónica.

No Quadro 2, é visível a proliferação de estabelecimentos de ensino de música – sob o nome de escolas, aulas, cursos, institutos, academias – num período de 13 anos (1855-1868). Apesar da informação que me foi possível recolher sobre este assunto ser escassa, é perceptível a efemeridade destas iniciativas, que foi como que compensada pela sucessiva criação de outras semelhantes ou nelas inspiradas. Todo este dinamismo em torno da institucionalização do ensino público da música deveu-se à acção de dois músicos estrangeiros fixados no Porto: Jacopo Carli e Carlos Dubini.

O Quadro 3 pretende mostrar os espaços de concerto que foram abertos ao público entre 1760 e 1941. Nestes teatros realizavam-se todo o tipo de manifestações musicais e não só, desde ópera italiana, vaudeville, concertos de música erudita, audições dos alunos do Conservatório de Música do Porto, operetas em português, revistas, teatro e cinema. Sobre muitos destes espaços é desconhecido o nome dos seus fundadores e o período exacto durante o qual funcionou, mas o seu elevado número é elucidativo do intenso panorama musical que gradualmente foi sendo construído na cidade do Porto.

## 2.1. As primeiras sociedades de concertos

### 2.1.1. Nota introdutória

Uma figura importante na música no Porto no século XVIII – e através da qual é possível conhecer a atmosfera musical erudita portuense neste período – foi a do Abade António da Costa que, de acordo com a informação recolhida por Ernesto Vieira no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (1900: I, 316-318), nasceu no Porto em 1714 e faleceu provavelmente em Viena pouco depois de 1780. Foi compositor, violinista, guitarrista e empreendeu em 1749 uma viagem a pé através de Espanha, França, chegando a Roma, onde viveu alguns anos. Mais tarde esteve em Veneza e por fim estabeleceu-se em Viena onde, diz Vieira, foi protegido pelo Duque de Lafões, D. João de Bragança. Artur de Magalhães Basto, autor de diversos artigos sobre a música erudita portuense, descreve pormenores desta viagem e regista que, durante esta sua estadia no estrangeiro, o Abade «*logrou a consideração e a amizade dos grandes músicos que ao tempo viviam naqueles importantíssimos centros de arte musical – os primeiros do mundo*» (Basto 1963a: 65). É também através deste testemunho e do de Ernesto Vieira (1900: I, 316-318) que se sabe que o músico português privou com o compositor Gluck, relacionou-se com Metastásio e com o escritor e musicógrafo inglês Charles Burney, de quem se tornou amigo e de quem recebeu elogios nos seus escritos<sup>19</sup>. Segundo Vieira, «*Burney compara o seu amigo abbade com Jacques Rousseau pelo seu genio independente e philosophico, achando-lhe porém mais originalidade*» (1900: I, 317). Basto refere-se mesmo ao Abade como «*o excêntrico músico português que merecia a atenção de tão altas personalidades*» (1945: 269). Dele se conhecem numerosas cartas que escreveu do estrangeiro para o seu país e que foram publicadas e comentadas por estudiosos portugueses, e essas cartas provam que, mesmo antes do Abade António da Costa deixar Portugal, já existia um certo número de músicos amadores na cidade do Porto. António da Costa e estes amadores portuenses reuniam-se para tocar em conjunto e alguns deles eram tão notáveis que, diz Basto, «*o Abade os achava superiores aos melhores que havia na Itália*» (1963a: 65). As cartas

---

<sup>19</sup> Segundo Vieira (1900: I, 316), Charles Burney refere-se ao Abade António da Costa na obra *The present stat of music in Germany, the Netherlands and the United Provinces, or the journal of a tour through those countries*, etc, Londres, 1773, dois volumes.

mostram que, entre outros, «*João Peixoto, rabequista da Sé, António Nunes e António Vieira divertiam-se com frequência, organizando concertos em casas particulares, e muitas senhoras também se interessavam por essa actividade*» (Delerue 1970: 34).

Remetendo novamente ao *Diccionario Biographico de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira e aos escritos de Basto, as *Cartas curiosas escritas de Roma e de Viena pelo Abade António da Costa* foram publicadas, «*annotadas e precedidas de um ensaio biographico por Joaquim de Vasconcellos, Porto, [Imprensa Literário-Comercial], 1878*» (Vieira 1900: I, 316). Teófilo Braga comentou esta correspondência num artigo publicado no *Boletim de Bibliographia Portugueza*, n.º 6 e 8, que por sua vez foi editado em separado num folheto e incluído na colecção de artigos da sua autoria intitulada *Questões de litteratura e arte portugueza* (p. 291). Fernando Lopes-Graça também analisou estas cartas num artigo da *Seara Nova* denominado «O Abade António da Costa, músico e epistológrafo setecentista» (Lopes-Graça 1946: 83-86 e 101-104).

A actividade musical que se vivia na cidade do Porto desde o século XVIII é motivo de reflexão e alvo de descrição e acompanhamento em vários artigos do jornal *O Tripeiro* e em documentação diversa. A partir destas fontes, e para além dos exemplos já apresentados, sabe-se que era comum a realização de tertúlias musicais no Porto já em meados de setecentos.

No século XIX, a vida musical erudita portuense continuava a girar em torno de reuniões, serões e saraus musicais, realizados em casas particulares, onde se encontravam os músicos da cidade, na sua maioria amadores. No discurso inaugural do Conservatório de Música do Porto, Bernardo Moreira de Sá caracteriza este ambiente ao afirmar que «*A musica era intensa e distintamente cultivada em reuniões particulares, sobressaindo as que se faziam em casa de João da Rocha Leão, do Visconde de Vilar de Alen e de João António de Miranda*» (Sá 1917: 5). Rui Moreira de Sá Guerra, na sua publicação dedicada ao papel do seu bisavô no meio musical, cita uma declaração deste que vem dar continuidade ao seu testemunho: «*em casa de João Rocha Leão havia semanalmente sarau musical em que tomavam parte muitos dos mais distintos amadores, como o violinista Domingos Maia, o flautista francês Dupuis e Leopoldo Miguez, mais tarde director do Conservatório do Rio de Janeiro*». E acrescenta: «*Nas noites invernosas, um grande carroção, puxado a bois, conduzia os participantes nestes agradáveis saraus*» (Sá in Guerra 1997: 35).

Foram também importantes os encontros que decorreram em casa de Francisco Eduardo da Costa (1819-1855). É neste contexto que o Porto assiste ao surgimento de um movimento de criação de sociedades de concertos, cujo primeiro exemplo que se conhece é o da Sociedade Filarmónica, fundada em 1840 por Francisco Eduardo da Costa. Após a sua morte em 1855, a Sociedade passou a ser dirigida por Carlos Dubini (1826-1883).

Para além dos nomes já citados, houve muitos outros que marcaram o panorama musical erudito da Cidade Invicta, a nível das sociedades de concertos, dos grupos de música de câmara e do ensino. Apesar da cidade não possuir no século XIX nenhuma escola oficial de música, abundavam os músicos amadores e profissionais. Eram eles, entre outros, os seguintes: Jacopo Carli (data desconhecida-ca.1890), os irmãos Nicolau (data desconhecida-1900) e Hipólito Ribas (1825-1883), Joaquim Casella (1838-ca.1910), Alfredo (1852-data desconhecida) e Artur Napoleão (1843-1925), Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), Augusto Marques Pinto (1838-1888), Ciríaco Cardoso (1846-1900), Raimundo de Macedo (1880-1931), Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894), Guilhermina Suggia (1885-1950), Luís Costa (1879-1960), Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), Xisto Lopes, Henrique Carlos de Meireles Kendall, Ernesto Maia, Henrique Carneiro e Benjamim Gouveia.

Mais tarde, em 1874, foi fundada a Sociedade de Quartetos, em 1883 a Sociedade de Música de Câmara e em 1891 o Orpheon Portuense, todas por iniciativa de Bernardo Moreira de Sá. A acção de cada uma destas associações vai ser descrita mais adiante. No início do século XX foi criada a Associação Musical de Concertos Populares (1900) e a Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumentos de Arco do Porto (1906), e os concertos de ambas as organizações foram dirigidos por Moreira de Sá no Teatro Águia de Ouro.

Num artigo d'*O Tripeiro*, Alfredo Allen (1970: 66-72) faz um levantamento de alguns dos principais concertos e espectáculos que tiveram lugar na cidade do Porto na segunda metade do século XIX. Assim, nesse período, era intensa a actividade musical na Foz do Douro, tanto no Club de Cadouços<sup>20</sup>, no Clube da Foz<sup>21</sup> e na Assembleia da Foz, onde

---

<sup>20</sup> O Club de Cadouços era uma associação recreativa situada na Foz do Douro que tinha uma animada actividade na época balnear. Promovia festas elegantes e concertos que, segundo João Pimentel, se sucediam «*uns aos outros com o máximo rigor e desusado brilho. Foram noites de beleza e encanto que ali se passaram*» (*O Tripeiro*, Série III, ano II, n.º 39 (159), 1927, p. 234). O mesmo artigo mostra que, num concerto do Verão de 1884, tomaram parte, entre outros, os seguintes músicos: Henrique Kendall, João da Rocha Leão, Marques Pinto, Alfredo Napoleão, Augusto Suggia, Xisto Lopes e Ernesto Maia.

tinham lugar *soirées* musicais e dançantes. Vários artigos publicados no jornal *O Tripeiro* sob a designação «*Festas da Sociedade*» aludem à actividade destas associações recreativas. Muitos bailes, festas e reuniões tinham lugar nestas sociedades ou em casas particulares das famílias abastadas do Porto. Xisto Lopes integrava todos os encontros deste género onde houvesse um piano, juntamente com outros músicos. Também Matosinhos era um destino muito procurado pelas famílias burguesas do Porto durante o Verão. Lá se constituíram várias agremiações recreativas – como a Assembleia de Matosinhos, o Grémio de Matosinhos e o Clube de Leça<sup>22</sup> – onde decorriam *soirées* musicais que contavam com a participação de alguns nomes importantes do panorama musical da época, como Guilhermina Suggia, Óscar da Silva, Xisto Lopes ou Raimundo de Macedo. A leitura destes periódicos locais permite concluir que se realizavam ainda Saraus Literário-Musicais no Teatro S. João a favor de associações da cidade, récitas e Matinéas Musicais no Teatro Gil Vicente, outras na Assembleia de Espinho – outro destino turístico –, Saraus de beneficência realizados no Teatro Príncipe Real, entre muitos outros acontecimentos. Reportando-se ao panorama musical portuense deste período, Eduardo Sequeira manifestou-se desta forma nas páginas de um número do jornal *O Tripeiro* de 1910: «*Foi o tempo áureo da paixão pela música no Porto, em que os orfeons prosperavam e os concertos de amadores se sucederam numa progressão constante...*» (Sequeira 1910 in Allen 1970: 72).

Outro factor marcante no ambiente musical erudito que se vivia no Porto no século XIX era o movimento que se fazia sentir em torno do teatro lírico portuense. As Companhias de Ópera do Teatro S. João atraíram notáveis artistas estrangeiros, executantes e maestros, especialmente italianos e espanhóis. Esta movimentação de músicos que o S. João trouxe à cidade transformou-a no local de residência e de fixação de um grande número de executantes, regentes e compositores de vulto. Foi este conjunto de

---

<sup>21</sup> De acordo com um artigo d’*O Tripeiro*, o Clube da Foz foi, durante anos, «*verdadeiro centro de elegância e distinção, pelas lindas e concorridas festas que lá se realizavam*» (Série V, 6 (10), 1951, pp. 226-229), as quais eram frequentadas pelas famílias mais distintas da sociedade portuense durante a época balnear. Durante o Verão, lá se realizavam reuniões dançantes duas vezes por semana, alternando com as do Clube de Leça. No fim da época balnear, organizava-se um concerto de caridade em benefício dos pobres da freguesia, no qual colaboravam cantores, violinistas, pianistas e guitarristas, destacando-se Raimundo de Macedo, Henrique Kendall e Xisto Lopes.

<sup>22</sup> Agremiação recreativa fundada em 1884 para a reunião e diversão dos seus sócios, com salas para leitura, jogos, conversação, restaurante e um salão de baile. Na época balnear era costume organizarem-se sessões de música e assim se fizeram ouvir vários artistas e amadores do norte, tais como Óscar da Silva, Guilhermina Suggia, Joaquim Casela, Alexandrina Castagnoli, Moreira de Sá, Raimundo de Macedo, Amélia e Emília Marques Pinto. Referindo-se à actividade deste Clube, o *Jornal de Notícias* afirmou que «*à soirée semanal do Clube de Leça tinha ocorrido grande número de senhoras e cavalheiros*» (JdN 15/10/1892 in *O Tripeiro*, Série V, 9 (3), 1953, pp. 69-72).

profissionais que, juntamente com os músicos nortenhos (na sua maioria amadores), veio influenciar determinantemente a caracterização da atmosfera musical portuense do século XIX, não só pela difusão de repertório instrumental, ainda praticamente desconhecido no nosso país, mas também pelos esforços de institucionalização do ensino público artístico no Porto, levado a cabo por nomes como Jacopo Carli e Carlos Dubini. Ambos vieram para a cidade devido a contratos na Companhia Lírica do S. João e a eles se devem as primeiras escolas públicas para o ensino artístico da música no Porto, o passado mais próximo do Conservatório de Música do Porto.

### 2.1.2. A Sociedade Filarmónica (1840 – 1883)

Uma vez que era grande o gosto pela música demonstrado pela sociedade portuense e elevado o número de músicos amadores, foi possível a Francisco Eduardo da Costa criar uma sociedade de concertos nesta cidade. Num artigo d’*O Tripeiro*, Artur de Magalhães Basto caracteriza os seus membros como sendo «*os melhores valores da especialidade que havia no Porto – os quais, na verdade, eram numerosos e do melhor quilate*» (Basto 1963b: 98). Era a Sociedade Filarmónica, o primeiro exemplo de sociedade de concertos que se conhece no Porto e que foi fundado em 1840.

Inicialmente, esteve instalada num prédio da esquina da Rua das Hortas e da Rua da Fábrica e depois na Rua do Laranjal, perto da Cancela Velha. Foi aí que chegou ao fim a sua existência, considerada por Basto como «*gloriosa e fecunda (...), pelos frutos que promoveu no campo da difusão e aperfeiçoamento da cultura musical na melhor sociedade portuense; e fecunda também pelos casamentos a que deu origem*» (Basto 1963b: 98). Ainda segundo as palavras de Artur de Magalhães Basto, o contacto entre os rapazes e as meninas passava-se, na Sociedade Filarmónica, «*dentro do maior respeito e gravidade*» – tanto que Camilo Castelo Branco, troçando, afirmava que na Filarmónica «*apenas se podiam entrever os dois sexos mediante uma vidraça entre a sala das senhoras e o topo de uma escada*» (Ibid.). Dado que as senhoras eram «*da sociedade portuense*» e os senhores «*sujeitos de bons costumes*», «*os maridos mais zelosos e os pais de família mais ferozes não tinham dúvidas em deixar que suas mulheres e filhas ali fossem exhibir as suas prendas*» (Ibid.). Contudo, e como comentou Camilo por volta de 1874, nas «*reuniões semanais da Philharmonica, na rua das Hortas, (...) os rabecões entravam cheios de cupidos e saíam cheios de suspiros*» (Branco 1929: 246). Foi nos concertos da Sociedade Filarmónica que se apresentou pela primeira vez, e com apenas 6 anos, o pianista Artur Napoleão.

Após a morte de Francisco Eduardo da Costa em 1855, a Sociedade passou a ser dirigida por Carlos Dubini. Este parece ter sido bem sucedido no seu novo empreendimento, a avaliar pela declaração de Moreira de Sá aquando da sessão inaugural do Conservatório de Música do Porto a 9 de Dezembro de 1917: «*Sob a inteligente direcção artistica de Carlos Dubini, florescia a Sociedade Filarmónica onde se realizavam excelentes concertos vocais e orquestrais de amadores*» (Sá 1917: 5).



Em Agosto de 1880, a Sociedade Filarmónica fundiu-se com o Clube Portuense<sup>23</sup>, passando a denominar-se o resultado desta união de Grémio Portuense. Em 1882 foram publicados os novos estatutos, pelos quais o Grémio voltou ao primitivo nome de Clube Portuense.

Num pequeno livro muito interessante intitulado *Guia Histórico do Viajante no Porto e arrabaldes* encontra-se a seguinte descrição da Sociedade Filarmónica: «Foi creada em 1840, e está estabelecida em uma boa casa, na rua da Fabrica. Abre-se todas as noutes, e tem escóla de canto, bilhar, etc. Tem mais uma excellente orchestra composta de parte dos socios; na estação invernosa, costumam dar-se ali frequentes concertos de musica» (F.G.F. 1864: 47-48).

Alfredo Allen (1970: 65) noticia nas páginas d'*O Tripeiro* a realização de saraus na sede desta organização, assim como de concertos vocais e instrumentais e da execução da ópera *La Straniera* de Bellini em 1861.

A Sociedade Filarmónica extinguiu-se em 1883, e durante a sua existência contribuiu para a difusão e para o aperfeiçoamento musical dos instrumentistas e amadores de música da cidade do Porto e deu a oportunidade a estes músicos de se apresentarem em público e de se revelarem na execução de obras instrumentais.

---

<sup>23</sup> O Clube Portuense foi criado a 24 de Maio de 1857 e era, segundo o Brigadeiro Nunes da Ponte, uma sociedade organizada «pela fina flor da rapaziada elegante, inspirada em novos princípios de sociabilidade» (*O Tripeiro*, Série V, 13 (1), 1957, p. 5). A sua principal actividade era a organização de bailes luxuosos, e entre os seus sócios encontram-se os nomes mais categorizados do país: ministros, diplomatas, professores, poetas, escritores e oficiais-generais do Exército e da Armada. Também o *Guia Histórico do Viajante no Porto e arrabaldes* inclui o Club Portuense nos divertimentos particulares que apresenta: «Está aberto todas as noutes, e ahi se reune grande numero de pessoas da sociedade mais distinta do Porto. Tem bilhar, gabinete de leitura, jogo, etc. Os bailes que ali se dão, na estação propria, são esplendido» (F.G.F. 1864: 47).

### **2.1.3. A Sociedade de Quartetos (1874 – 1883), a Sociedade de Música de Câmara (1883 – data desconhecida) e o Quarteto Moreira de Sá (1884 – data desconhecida)**

Foi na sequência das reuniões artísticas e dos saraus musicais a que já me referi que foi criada, em 1874, a Sociedade de Quartetos, da qual nasceria mais tarde o Orpheon Portuense. Foi mais precisamente nos serões de João António de Miranda, em casa de quem, às quartas-feiras, e segundo o testemunho de Moreira de Sá, «*se faziam excelentes quartetadas nas quais Ciríaco Cardoso começou a revelar as suas extraordinárias aptidões. Destas artísticas reuniões nasceu a Sociedade de Quartetos, formada por Miguel Ângelo, Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto e Joaquim Casella, tomando algumas vezes parte Ciríaco, João Miranda e o Dr. Esteves Lisboa, então estudante da Escola Médica*» (Sá in Guerra 1997: 35-36). Moreira de Sá acrescentou ainda que a Sociedade de Quartetos foi «*a primeira em data e em importância em Portugal*» (Sá 1917: 5).

A Sociedade de Quartetos realizou a sua sessão inaugural a 10 de Junho de 1874 no Teatro de S. João e durante nove anos consecutivos realizaram-se com regularidade séries de concertos. O grupo era formado pelos seguintes artistas: Nicolau Ribas (1.º violino), Bernardo Valentim Moreira de Sá (2.º violino), Augusto Marques Pinto (viola), Joaquim Casella (violoncelo) e Miguel Ângelo Pereira (piano). Quando João de Miranda deixou de ter no quarteto a influência que inicialmente assumira, era Moreira de Sá quem promovia ou adquiria obras novas, que submetia à apreciação dos outros membros do conjunto. Mas, segundo Rui Moreira de Sá e Guerra (Guerra 1997: 38), muitas vezes se desiluiu, uma vez que os seus companheiros de grupo não correspondiam à sua ambição, às suas aspirações e ao seu empenho.

A Sociedade de Quartetos organizava, em média, seis concertos de música de câmara por ano, e, diz Guerra, proporcionou audições de obras de Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Haydn, Mozart, Schubert, Chopin e Rubinstein.

Após alguns anos de trabalho em conjunto, esses artistas decidiram fundar, em 1883, a Sociedade de Música de Câmara que, durante dezenas de anos, difundiu entre os portuenses a música de câmara. Artur de Magalhães Basto, num artigo dedicado à música e aos músicos portuenses do século XIX, destaca a importância desta iniciativa na «*revelação das obras imortais que os grandes clássicos e românticos legaram ao quarteto e ao quinteto*» (Basto 1963b: 99). A ideia da criação desta sociedade partiu de

Miguel Ângelo Pereira, Nicolau Ribas e Moreira de Sá e contava ainda com Augusto Marques Pinto e Joaquim Casella. A primeira sessão pública realizou-se a 29 de Novembro de 1883, sob a direcção de Moreira de Sá. Este grupo apresentava obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Chopin, Rubinstein, Debussy e pouco mais. Basto acrescenta que «*Foram eles ou os artistas que os substituíram depois no grupo, que tornaram conhecidos no Porto os quartetos de Beethoven e fizeram «a primeira leitura, entre nós, do célebre quarteto de Debussy»*» (*Ibid*). Na verdade, a constituição inicial do grupo não se manteve inalterável por muito tempo. Alfredo Napoleão (piano) substituiu Miguel Ângelo Pereira, que se tornou «*negociante de música*» (Arroyo 1910:9). Ciríaco Cardoso (violoncelo) tomou o lugar de Joaquim Casella, «*que andava por terras de Hespanha*» (*Ibid*).

Em 1884, a Sociedade de Música de Câmara foi convidada pelo rei D. Luís para tocar num concerto de caridade que teve lugar no Teatro de S. Carlos, em Lisboa. Neste concerto, Moreira de Sá tocou o 1.º andamento do Concerto de Mendelssohn para violino, e os artistas – Moreira de Sá, Ciríaco Cardoso, Marques Pinto, Nicolau Ribas e Alfredo Napoleão – foram agraciados pelo monarca com a Ordem de Nossa Senhora da Conceição, tendo Moreira de Sá pedido escusa<sup>24</sup>.

Novos acontecimentos tornaram a modificar o grupo. Marques Pinto faleceu, Nicolau Ribas aposentou-se, Alfredo Napoleão foi para o Brasil e Ciríaco Cardoso associou-se a Gervásio Lobato e a D. João da Câmara, tornando-se empresário com o objectivo de dar concertos populares e apresentar ópera buffa no Teatro Príncipe Real, actual Sá da Bandeira. Mais tarde, regressou Casella a retomar o seu posto, ingressando dois discípulos de Moreira de Sá no preenchimento das vagas: Henrique Carneiro (2.º violino) e Benjamim Gouveia (viola). Estava assim constituído, em 1884, o Quarteto Moreira de Sá, guiado pelo mesmo objectivo de difundir a música de câmara. Em 1898, integrou o Quarteto Guilhermina Suggia que, com apenas 13 anos, substituiu Joaquim Casella. Esta colaboração terminou em 1901, data em que Suggia recebeu uma bolsa para estudar em Leipzig com o violoncelista Julius Klengel. A sua despedida celebrou-se com um concerto no qual a artista tocou pela 50.ª e última vez com Moreira de Sá, em conjunto de música de câmara. António Arroyo realça, desta forma, o papel do Quarteto Moreira de Sá: «*tem revelado grande número de composições de mestres dos primeiros quartéis do século e contemporâneos. A audição das obras de*

---

<sup>24</sup> Este episódio foi inclusivamente caricaturado por Rafael Bordalo Pinheiro em *O António Maria* de 13-03-1884 (ano VI, Lisboa 1884).

*Tschaikowsky, Grieg, Raff, Brahms, Rubinstein e vários outros, a ele se deve»* (Arroyo 1910: 9).

No concerto de 20 de Novembro de 1898 foi apresentado o trio de Saint-Saëns com o jovem pianista Joaquim da Silva Freitas Gonçalves (1871-1943). Foi esta a primeira apresentação ao público do músico que viria a integrar, em 1917, o corpo docente fundador do Conservatório de Música do Porto como professor de piano e que ocupou o cargo de seu director entre 1934-1939 e 1940-1941.

#### 2.1.4. O Orpheon Portuense (1881 – 2008)

A 12 de Janeiro de 1881 foi instituída na cidade do Porto, por Bernardo Valentim Moreira de Sá, uma sociedade de instrução musical com o nome de Orpheon Portuense. A sociedade era composta exclusivamente por amadores, podendo ser conferida distinção de sócio honorário indistintamente a amadores e a professores. De acordo com os Estatutos do Orpheon Portuense aprovados a 15 de Outubro de 1883, este organismo

*«Tem por fim a cultura, propagação e desenvolvimento de um apurado gosto musical. Este objectivo será realizado: pelo estudo e desempenho de obras de música coral, tanto de vozes de homens, como de senhoras e crianças, de ambos os sexos e ainda mistos de umas e outras; pela execução de trechos musicais de qualquer outro género, dos melhores mestres; por meio de conferências e prelecções sobre assuntos musicais (parte didáctica, história de arte, etc.); pela formação de um escolhido arquivo e biblioteca musical. A sociedade, como o seu título claramente indica, executará composições exclusivamente corais.*

*Os sócios são executantes, efectivos e honorários. Todos os sócios têm direito: a consultar as obras da biblioteca e a estudar as colecções musicais nos dias e horas marcadas no regulamento; a assistir com suas famílias aos ensaios gerais mensais, às conferências e prelecções e aos saraus musicais»<sup>25</sup>.*

Este agrupamento coral de amadores instalou-se inicialmente no n.º 155 da Rua do Rosário, onde então habitava Henrique Carlos de Meireles Kendall que, para o efeito, cedeu uma das suas salas e o seu piano para se realizarem os ensaios. Nessa primeira reunião do dia 12 de Janeiro de 1881 foram eleitos os corpos sociais, tendo sido escolhido Henrique Carlos de Meireles Kendall para Presidente e Bernardo Valentim Moreira de Sá para Director do Orpheon Portuense.

Apesar de logo nos primeiros Estatutos se estabelecer que a sociedade interpretaria composições exclusivamente corais – o que se inseria num movimento que se vivia no Porto em torno da difusão do canto orfeónico<sup>26</sup> –, praticamente desde o princípio não se restringiu a este género de composições e, como refere um número do *Jornal de Notícias* de 1897, «todas as formas musicais aí têm sido cultivadas, desde a arte do salão e a música de câmara, até à sinfonia por grande orquestra à Oratória com solos, coros e orquestra» (JdN 9/12/1897 in *Primeiro Suplemento aos Anais do Orpheon Portuense*), de forma que a partir de 1888 são raras as manifestações corais.

---

<sup>25</sup> «Estatutos do Orpheon Portuense aprovados a 15 de Outubro de 1883», in *Annaes do Orpheon Portuense. Desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim de Maio de 1897. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Oficinas de «O Comércio do Porto», 1897, p. 153 e 154.

<sup>26</sup> Para informação sobre o movimento orfeónico no Porto ver a tese de doutoramento de Rosário Pestana.

Em Maio de 1881, mudou-se o Orpheon Portuense para o salão do palacete Sandeman, no largo da Cordoaria; e, em Outubro de 1883, para a rua do Laranjal, casa n.º 185, sede da extinta Sociedade Filarmónica.

A primeira apresentação ao público do Orpheon Portuense ocorreu a 4 de Março de 1882, num concerto da Associação Portuense. Da análise dos seus Anais desde a sua fundação até 1897 depreende-se que, nos meses seguintes à sua inauguração, a sua actividade compreendeu, entre outros eventos, concertos no Teatro de S. João, uma serenata no rio Leça em dois grandes barcos adornados e iluminados à veneziana, saraus musicais no Salão Gil Vicente do Palácio de Cristal, ensaios mensais e concertos da Sociedade de Música de Câmara.

A mesma fonte informa que, nos primeiros seis anos de actividade, o Orpheon Portuense realizou 105 concertos, nos quais interpretou um total de 655 obras, sendo 248 pela primeira vez ouvidas em Portugal.

A actividade do Orpheon Portuense não passou despercebida d'*O Comércio do Porto* que, num artigo de Dezembro de 1897, exalta a sua importância no panorama musical não só portuense como nacional: «*Nunca no Porto se fundou uma agremiação que tanto tenha contribuído para o progresso da música no nosso país e para que se tornassem conhecidas muitas composições que, sem o Orpheon Portuense, ainda não teriam sido ouvidas entre nós*» (CdP 10/12/1897 in *Primeiro Suplemento aos Anais do Orpheon Portuense*).

Esta ideia é reforçada pelo levantamento dos concertos organizados pelo Orpheon Portuense que António Arroyo (1910: 24-46) faz nos seus *Perfis Artísticos*. Assim, entre 1882 e 1898 foram apresentadas pela primeira vez, nestes concertos, peças orquestrais de Wagner, Borodine, Rameau, Grieg, Schubert, Mendelssohn, Max Bruch, Saint-Saëns, Viana da Mota, Beethoven, bem como várias composições de música de câmara de Beethoven, Mozart, Schumann, Brahms, Grieg e César Franck.

A 20 de Dezembro de 1897, Moreira de Sá inaugurou no Orpheon Portuense um curso de teoria elementar de música e, até 30 de Março do ano seguinte, proferiu nove prelecções sobre a teoria da música. De 12 de Março a 14 de Maio de 1898 realizaram-se, também por sua iniciativa, os concertos históricos de violino, que se encontram registados no *Primeiro Suplemento aos Anais do Orpheon Portuense – Época 17 de Dezembro de 1897 a 3 de Junho de 1898* e deram a conhecer obras importantes do repertório para violino de compositores como Vivaldi, Spohr, Tchaikowsky, Haendel, San Martini, Mozart, Purcell, Max Bruch, Geminiani, Bach, Tartini, Pugnani, Viotti,

Kreutzer, Beethoven, Paganini e Mendelssohn. Nestes concertos, Moreira de Sá foi acompanhado por sua filha Leonilda Moreira de Sá, Guilhermina Suggia, Benjamim Gouveia, Laura Barbosa e Luís Costa. Em Novembro e Dezembro do mesmo ano realizou-se uma série de seis sessões de música de câmara pelo Quarteto Moreira de Sá (Moreira de Sá, H. Carneiro, B. Gouveia e C. Quilez) no Salão do Teatro S. João. Apenas me foi possível ter acesso ao programa da 6.<sup>a</sup> e última destas sessões (Arroyo 1910: 52), na qual este grupo apresentou o 9.º Quarteto Opus 59 de Beethoven e a Chaconne da 4.<sup>a</sup> Sonata para violino solo de Bach. De 31 de Janeiro a 4 de Abril de 1900, e como se pode observar da leitura do *Terceiro Suplemento aos Annaes do Orpheon Portuense – Época de 7 de Dezembro de 1899 a 20 de Maio de 1902*, o Orpheon Portuense organizou nove sessões para a execução, por ordem cronológica, da Integral das obras de câmara de Beethoven, exceptuando as Sonatas de piano, por serem as mais conhecidas. Com esta iniciativa, foram apresentadas as oito primeiras sonatas para violino e piano; os quatro primeiros trios de piano e o trio transcrição do septeto; todos os trios para violino, viola e violoncelo; os seis primeiros quartetos de cordas e o quarteto com piano; os quintetos de cordas (obras 4 e 29). Os músicos envolvidos nestes concertos foram os pianistas Armanda Dubini, Leonilda Moreira de Sá, Joaquim de Freitas Gonçalves, Raimundo de Macedo, Luís Costa, Amélia Paiva e Virgínia Suggia; os violinistas Bernardo Moreira de Sá, Carlos Dubini e Henrique Carneiro; os violetistas Laura Barbosa e Benjamim Gouveia; e a violoncelista Guilhermina Suggia.

No mesmo ano, de 28 de Abril a 25 de Maio, tiveram lugar três sessões no Orpheon Portuense para a audição de obras-primas modernas de música de câmara, ainda não ouvidas em Portugal, precedidas de uma análise oral da estrutura temática de cada peça, com o objectivo de facilitar a sua compreensão. As obras estreadas desta forma em Portugal foram as seguintes: o Quarteto Opus 1 para piano, violino, clarinete e violoncelo de Rabl e os Trios Opus 87 de Brahms, Opus 92 de Saint-Saëns, Opus 5 de Volkmann, Opus 90 de Dvorak e Opus 59 de Kirchner. Os instrumentistas que tornaram possível este acontecimento foram os pianistas Amélia Paiva, Virgínia Suggia, Luís Costa, Raimundo de Macedo, Helena Dagge e Leonilda Moreira de Sá; Guilhermina Suggia, Moreira de Sá e o clarinetista Jacinto Secco.

Até ao falecimento do seu fundador e director, em 1924, o Orpheon Portuense realizou 382 concertos. Foram fundamentais e determinantes a acção e o empenho de Moreira de Sá na divulgação, no meio portuense, da música e dos músicos mais conceituados internacionalmente. Esta ideia é partilhada por Rui Moreira de Sá e Guerra: «*Mercê das*

*suas imparáveis iniciativas, o Porto pôde conhecer e ouvir a execução pelas maiores sumidades musicais do tempo, como Ferruccio Busoni, Casals, Eugène Isaye, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Backhaus, Bauer, Joaquim Turina, Arthur Rubinstein, Gaspar Cassadó, etc» (1997: 59-60).*

O *Livro d'Ouro do Orpheon Portuense*, que acompanha a sua actividade desde a sua fundação em 1881 até ao final de 1913, regista que, nos primeiros 32 anos de existência desta sociedade, «o número de obras diferentes executadas nos seus 287 concertos passa já de mil e a maior parte delas, sobretudo as mais importantes, devem ao Orpheon Portuense a sua 1.<sup>a</sup> audição no Porto e mesmo em Portugal»<sup>27</sup>. Para além de dar a conhecer um grande número de composições que ainda eram desconhecidas do público portuense – dado o atraso em que este se encontrava em relação ao que se passava na Europa a nível musical –, o Orpheon Portuense deu-lhe também a oportunidade de apreciar um avultado número de artistas conceituados que pela primeira vez se fizeram ouvir na cidade do Porto e quase todos em Portugal. De acordo com o *Livro d'Ouro do Orpheon Portuense*, este atraso do público explica-se pela falta de instrumentistas profissionais e pelo desconhecimento de grande parte das obras mais significativas da arte musical, nomeadamente orquestrais e de canto. Assim, entre 1881 e 1913, o Orpheon Portuense realizou saraus musicais, ensaios mensais, sessões de quarteto e sessões de música de câmara, para além das outras actividades já mencionadas. Entre os artistas convidados neste período, destacam-se os pianistas Alfredo e Artur Napoleão, Ernesto Maia, Viana da Mota, Óscar da Silva, Leonilda Moreira de Sá, Harold Bauer, Ferruccio Busoni, Alfred Cortot, A. Rey Colaço, Vanda Landowska, Arthur Schnabel e Magdalena Tagliaferro; os violinistas Georges Enesco, Andrés Gaos, Hussla, Fritz Kreisler, Jacques Thibaud e Eugène Ysaye; os violoncelistas Marcel Casadessus, Pablo Casals, Louis Fournier e Agustin Rubio; o flautista Gaubert; o Quarteto de Paris e a Sociedade de Música de Câmara para instrumentos de sopro, entre outros agrupamentos.

Foi sob a direcção de Moreira de Sá, e nos concertos e na orquestra do Orpheon Portuense, que fizeram a sua aprendizagem músicos que viriam a ser reconhecidos pelo seu talento e desempenho, alguns deles internacionalmente. Foram eles Guilhermina Suggia, Virgínia Suggia, Luís Costa e Raimundo de Macedo – na orquestra Luís Costa tocava violeta, Raimundo de Macedo violino e Guilhermina Suggia violoncelo.

---

<sup>27</sup> *Livro d' Ouro do Orpheon Portuense. Desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim do anno 1913*, Porto, Oficinas de «O Comércio do Porto», 1914, p. 5.



A acção do Orpheon foi ainda importante na medida em que foi nos seus concertos que se fizeram ouvir publicamente, pela primeira vez no Porto e depois dos seus estudos no estrangeiro, Viana da Mota, Óscar da Silva, Guilhermina Suggia, Virgínia Suggia, D. Ophelia de Oliveira e D. Clementina Velho.

Como afirma Gomes da Silva num artigo da *Seara Nova* que data 1932, «*Pelo Orpheon Portuense passaram os melhores músicos, tanto portugueses como estrangeiros*» (Silva 1932: 167). Com base no *Quinto Suplemento aos Anais do Orpheon – Época de 12 de Novembro de 1913 a 1 de Abril de 1930*, segue uma lista com alguns dos músicos que figuraram nos concertos durante esse período. Vieram cantores, pianistas (de entre os quais destaque, sem reiterar nomes já mencionados em épocas anteriores, Wilhelm Backhaus, Evaristo Campos Coelho, Luís Costa, Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, Wilhelm Kempff, Benno Moiseiwitsch, Maurice Ravel, Arthur Rubinstein, Emil von Sauer e Lourenço Varela Cid), violinistas (ex. Georges Enesco), violoncelistas (ex. Gaspar Cassadó e Guilhermina Suggia), trios, quartetos (ex. Pro Arte, Trio de Barcelona e Quarteto Renascimento), o duplo quinteto de Paris, Sociedade Moderna de Instrumentos de Sopro, Associação de Música de Câmara de Barcelona, etc. E, ainda pelas palavras de Gomes da Silva, «*como obras executadas as principais de género desde Bach e Beethoven até Strawinsky e o Grupo dos Seis*» (Silva 1932: 168). Neste período, o Orpheon organizou 158 concertos, predominando os de piano, seguidos dos de violino, violoncelo e canto. Foram apresentadas 1695 obras, 555 delas em primeira audição.

O Orpheon Portuense foi instituidor do Prémio Moreira de Sá, destinado a artistas nacionais, que foi entregue, de acordo com o *Sexto Suplemento aos Anais do Orpheon Portuense – Época de 15 de Dezembro de 1930 a 28 de Maio de 1951*, aos seguintes músicos: Paulo Manso (violinista, 1927), Fernando Costa (violoncelista, 1928), Cláudio Carneiro (compositor, 1933), Jaime Silva (piano, 1938), Helena Sá e Costa (piano, 1939), Madalena Sá e Costa (violoncelo, 1939), Leonor Viana da Mota (cantora, 1940), Berta Alves de Sousa (pianista, 1941), Leonor Alves de Sousa (violinista, 1941), Stella Tavares (cantora, 1944), Armando José Fernandes (compositor, 1944), Jorge Croner de Vasconcelos (compositor, 1944) e Sérgio Varela Cid (pianista, 1949). Foram também congratulados com este Prémio o pianista Sequeira Costa (1953), o maestro Silva Pereira (1959), o violinista Vasco Barbosa (1961) e o maestro Manuel Ivo Cruz (1969). Em 1940, esta sociedade foi distinguida pelo Governo Português com a comenda de Santiago da Espada pelos serviços prestados à cultura musical do Porto.

Entre 1930 e 1951, o Orpheon Portuense organizou 254 concertos e, das 1880 obras apresentadas, 287 foram-no em primeira audição. Foi o caso do concerto de violino de Brahms, da integral dos 24 estudos de Chopin, das sonatas para violino e piano de Debussy, e de vários quartetos. Entre os executantes, destaco os pianistas Géza Anda, Claudio Arrau, Aldo Ciccolini, Edwin Fischer, Walter Giesecking, Nikita Magaloff, Helena Sá e Costa, Jorge Croner de Vasconcelos e Sequeira Costa; os violinistas Jascha Heifetz, Jacques Thibaud e Leonor Alves de Sousa; o violetista Cláudio Carneiro; os violoncelistas Gaspar Cassadó, Madalena Sá e Costa, Gregor Piatigorsky e Paul Tortelier; a Orquestra Filarmónica de Berlim (pela 3.<sup>a</sup> vez no Orpheon Portuense), a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, a Orquestra Sinfónica de Madrid, vários trios, quartetos e quintetos, grupos corais e os maestros Hans von Benda, Karl Böhm, Frederico de Freitas, Pedro de Freitas Branco, Hans Knappertsbusch e Ernesto Halffter, que dirigiu, a 2 de Junho de 1948, a primeira audição no Porto da 9.<sup>a</sup> Sinfonia de Beethoven, com a Orquestra Sinfónica e a Massa Coral de Madrid (dirigida por Rafael Benedito). Manteve-se o predomínio dos concertos de piano, seguidos dos de violino, violoncelo e canto.

Entre 1951 e 1975, o Orpheon Portuense realizou 169 concertos, nos quais apresentou pela primeira vez no Porto 58 obras, 77 intérpretes e 7 orquestras. Dos intérpretes saliento, sem repetir nomes já mencionados, os pianistas Wladimir Ashkenasy, Nelson Freire, Paul Badura Skoda e Manuela Gouveia; os violinistas Vasco Barbosa e Jean Fournier; os violetistas François Bross e Ana Bela Chaves; os violoncelistas, Pierre Fournier e Jacqueline Du Pré; harpistas, guitarristas, flautistas, oboístas, clarinetistas, fagotistas, trompetistas, trompetistas, organistas, trios, quartetos, quintetos, a Orquestra Sinfónica de Hannover, a Orquestra Sinfónica do Porto, a Orquestra de Câmara de Berlim, a Orquestra Sinfónica de Bamberg e a Pequena Orquestra Sinfónica de Viena.

A actividade desenvolvida pelo Orpheon Portuense foi importante do ponto de vista do número de concertos organizados durante um período tão vasto de tempo, da divulgação de obras desconhecidas do público portuense (e mesmo português) e ainda do nível e qualidade dos intérpretes que apresentava nos seus espectáculos. No seu *Dicionário da Música*, Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça reforçam esta ideia, ao afirmarem que «A sua actividade artística é das mais relevantes em Portugal, havendo realizado até ao presente [1957] cerca de 700 concertos de câmara e orquestrais, com a colaboração dos mais ilustres virtuosos nacionais e estrangeiros» (Borba e Lopes-Graça 1958: 325).

O Orpheon Portuense foi criado em 1881, numa época em que os concertos emanavam de iniciativas particulares, em que não existiam orquestras estatais e em que as séries permanentes de concertos só podiam ser asseguradas pela constituição de um núcleo importante de associados. Só com a estabilidade económica derivada das quotas dos associados era possível trazer ao Porto solistas e conjuntos de reconhecido mérito internacional das várias modalidades e nacionalidades. De forma a fazer chegar a acção cultural desta agremiação à juventude estandantil foi criada uma quota sensivelmente reduzida para esta parte da sociedade. Uma preocupação pela diversidade por parte do Orpheon é bem visível nos programas por ele realizados, que podem ser agrupados nas seguintes categorias:

- ❖ Comemorações de centenários e outras efemérides:
  - 80.º aniversário do Orpheon Portuense
  - Duplo Centenário do nascimento de Mozart
  - Centenário da morte de Schumann
  - Centenário do nascimento de Moreira de Sá
  - 150.º aniversário do nascimento de Chopin
  - 50.º aniversário da morte de Debussy
  - 20.º aniversário da morte de Luís de Freitas Branco
  
- ❖ Apresentação de artistas jovens premiados nos mais reputados concursos internacionais – uma vez que o Orpheon acreditava que os artistas jovens hoje laureados vão ser os grandes artistas de amanhã. Desta forma, o Orpheon apresentou vários intérpretes vencedores dos seguintes prémios:
  - 1.º Prémio Tchaikowsky, em Moscovo
  - 1.º Prémio Marg-Long, em Paris
  - 1.º Prémio do Concurso Paganini, em Génova
  - 1.º Prémio do Concurso de Viena
  - 1.º Prémio Enesco, de Bucarest
  - 1.º Prémio Reine Elisabeth, em Bruxelas
  - 1.º Prémio da União Europeia de Radiodifusão, em Lisboa
  - 1.º Prémio Viana da Mota, em Lisboa

- ❖ Dar continuidade à concessão do Prémio Moreira de Sá, criando a nova modalidade da sua atribuição a Directores de Orquestra (foram com ele galardoados Silva Pereira e Manuel Ivo Cruz);
- ❖ Elaborar sessões dedicadas a um só Autor ou Autores duma mesma nacionalidade:
  - Três sessões de música espanhola
  - Sessão de música francesa
  - Recital Strawinsky por Sulima Strawinsky
  - Audição integral dos concertos de Beethoven para piano, violino e Triplo Concerto
  - Sessão Bach a 2, 3 e 4 pianos
  - Missa em si menor de Bach
  - Várias sessões dedicadas à música dos séculos XVII e XVIII
  - Audição integral dos estudos de Chopin
  - Concerto preenchido só com obras de Luís de Freitas Branco
- ❖ Fazer ouvir obras e intérpretes portugueses ou fixados em Portugal, destacando-se os seguintes intérpretes: Pedro de Freitas Branco, Maria Antoinette de Freitas Branco, João de Freitas Branco, Frederico de Freitas, Silva Pereira, Leonor de Sousa Prado, Nella Maissa, Sequeira Costa, Tania Achat, Olga Prats, Manuela Gouveia, Filipe Pires, Fernando Azevedo, Helena Matos, Álvaro Cassuto, Ana Bela Chaves, Maria Cristina Pimentel, Vasco e Grazi Barbosa, Helena e Madalena Sá e Costa, Sérgio Varella Cid e Manuel Ivo Cruz; e os seguintes compositores: Cláudio Carneiro, Fernando Lopes-Graça, Armando José Fernandes, Jorge Croner de Vasconcelos, Luís de Freitas Branco, Filipe Pires e Joly Braga Santos.

O prestígio alcançado pelo Orpheon Portuense reflecte-se no interesse manifestado pelos seus colaboradores, pelo público, pela crítica e por todos os meios de comunicação social, bem como nos subsídios durante alguns anos outorgados, já na segunda metade do século XX, pelas seguintes Entidades: Secretaria de Estado da Cultura, Câmara Municipal do Porto, Secretariado Nacional de Informação (S.N.I.), Junta Distrital, Fundação Eng.º António de Almeida, Consulado de Itália, Instituto

Italiano, Banco Pinto de Magalhães e Fundação Calouste Gulbenkian que, além dos subsídios concedidos, adquiriu em 1965 um piano de concerto Steinway cuja utilização se destinava a quatro Entidades musicais existentes na cidade do Porto: Orpheon Portuense, Círculo de Cultura Musical, Orquestra Sinfónica e Juventude Musical.

O Orpheon Portuense recebeu ao longo da sua história as seguintes distinções: Comenda da Ordem de Santiago da Espada, Medalha de Mérito (ouro) da Câmara Municipal do Porto em 1971, Medalha de Mérito Cultural do Ministério da Cultura e a Homenagem Nacional que a Presidência da República subscreveu em 1988.

Após a morte de Moreira de Sá a 2 de Abril de 1924, sucedeu-lhe como director do Orpheon Portuense Luís Costa, seu genro, que ocupou este cargo até à sua morte em 1960. Nessa data, a sua filha mais velha, Helena Moreira de Sá e Costa, tomou a direcção da sociedade, passando-a à sua irmã, Madalena Moreira de Sá e Costa, aquando da sua morte em 2006.

O Orpheon Portuense foi formalmente extinto no dia 12 de Janeiro de 2008, embora já se encontrasse inactivo há mais de uma década. No acto da extinção da sociedade, os corpos gerentes decidiram doar o seu acervo material e documental à Fundação Casa da Música.

Fulcral em todo o percurso percorrido pelo Orpheon Portuense foi a actividade do seu fundador e primeiro director, Moreira de Sá. Nasceu em Guimarães a 14 de Fevereiro de 1853 e faleceu a 2 de Abril de 1924. Foi violinista, pianista, professor, estudioso e, na opinião de António Arroyo,

*«um notável chefe de orquestra e ele tem-no revelado de um modo frisante nos belos concertos que, sob a sua direcção, o Orpheon Portuense nos proporciona. Com um grupo heterogéneo de 70 executantes, composto de amadores, senhoras, homens, rapazes até, e de profissionais dos nossos teatros, ele conseguiu à força de ensaios repetidos e duma tenacidade inquebrantável fazer-nos ouvir as Sinfonias de Mozart e de Beethoven, várias composições de Wagner, de Saint-Saëns e de Grieg, e ultimamente o formosíssimo Poema Symphonico de Miguéz, a Parisina» (Arroyo 1910: 11).*

Estudou inicialmente violino com Marques Pinto e Nicolau Ribas. Fez várias viagens à Alemanha e a França, teve lições com o violinista Joseph Joachim, assistindo, segundo António Arroyo, *«a series de grandes festivaes, ouvindo os mais notaveis musicos, seguindo as representações de Beyreuth no templo de Wagner, estudando e lendo sempre, colligindo documentos, instruindo-se por todas as fórmãs e relacionando-se*

*com artistas, criticos e eruditos» (Ibid.). Como violinista, efectou digressões artísticas pela América do Sul acompanhado por Viana da Mota, Pablo Casals e Harold Bauer. Aprendeu as línguas alemã, francesa e inglesa por iniciativa e esforço próprios, seguindo sempre de perto o que se passava no resto da Europa. Para além de ter ensinado estas três línguas, publicou, ainda nas palavras de Arroyo, «obras didáticas consideradas pelos especialistas como de primeira ordem, entre outras a sua *Selecta Franceza*, o primeiro entre os trabalhos do genero; homem de sciencia, pública a sua *Arithmetica*, que o primeiro mathematico portuguez, o sabio dr. Gomes Teixeira, honra com um prefacio que é um elogio completo» (Ibid.: 14). Como estudioso, deixou-nos uma *História da Música*, a mais desenvolvida que até então se escrevera em língua portuguesa, e uma *História da evolução musical*, esta publicada no estado em que a deixou aquando do agravamento da sua última doença, faltando-lhe algumas páginas.*

Além da já descrita actividade na Sociedade de Quartetos, na Sociedade de Música de Câmara, no Quarteto Moreira de Sá e no Orpheon Portuense, Moreira de Sá foi também o primeiro Director do Conservatório de Música do Porto – fundado em 1917 – e, como chefe de orquestra, dirigiu em 1900, no Teatro Águia de Ouro, uma série de concertos populares da Associação Musical de Concertos Populares a grande Orquestra, bem como, em 1906, na mesma casa de espectáculos, concertos da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumento de Arco do Porto.

## 2.2. As primeiras escolas de música

### 2.2.1. Nota introdutória

Até ao começo do século XX, o Conservatório Real de Lisboa – criado em 1835 sob a acção determinante do seu fundador João Domingos Bontempo – era o único estabelecimento público do país cujo ensino profissional da música era reconhecido oficialmente.

Existia em Portugal uma longa tradição de ensino da música em instituições oficialmente reconhecidas e curricularmente organizadas. Eram elas, entre outras, as seguintes: em Lisboa, o Seminário Patriarcal (criado no reinado de D. João V e extinto com a instituição do Conservatório Nacional) e o Colégio dos Nobres (do período do Marquês de Pombal, encerrado em 1838); no Porto, o Real Colégio dos Meninos Órfãos de Nossa Senhora da Graça (em funcionamento desde 1651 e mantendo-se, no que se refere ao ensino musical, em quase todo o século XIX)<sup>28</sup>; o Colégio dos Reis ou de Vila Viçosa (que cessou funções no primeiro quartel do século XIX); a Universidade de Coimbra (com o ensino a nível da cátedra); a Escola de Évora (que se manteve em actividade até meados do século XVIII); e muitas outras escolas de música, situadas nas catedrais e mosteiros do país. A maioria destas instituições era de carácter religioso e tinha como finalidade os cerimoniais sacros, por isso centrava o seu trabalho no ensino vocal ou organístico.

No século XIX, verificaram-se no Porto duas tentativas de institucionalização do ensino musical. Foram elas as aulas de música no Liceu da Trindade e a Escola de Piano e Canto na Celestial Ordem Terceira da Santíssima Trindade. Porém, eram ambas de carácter religioso, o ensino por elas ministrado não era gratuito e a sua organização pedagógica não era feita no sentido da formação superior e artística do músico. A leitura do trabalho de Maria Luísa Delerue (1970: 61-64) ajuda a compreender o funcionamento destas iniciativas. A Aula de Música do Liceu da Trindade foi criada em 1857 e Jacopo Carli era o professor de canto e de piano das alunas do liceu. Em 1859 tornou-se Escola de Canto e Piano do Liceu da Trindade e foi aberta iniciação musical a ambos os sexos. De acordo com a mesma fonte, os alunos eram divididos em turmas e

---

<sup>28</sup> Para mais informação sobre o Real Colégio dos Meninos Órfãos de Nossa Senhora da Graça ver Delerue 1970: 38-44.

as aulas funcionavam por turnos, o que parece demonstrar que o número de alunos era considerável. Havia uma grande divisão entre os alunos que estudavam música, o que depois veio a desenhar dois cursos separados: o curso de piano e o de canto.

A institucionalização do ensino musical pelo Estado teve uma grande importância no desenvolvimento da educação e da cultura artísticas sobretudo na capital, uma vez que esta iniciativa não deu cobertura a outros centros no país que já manifestavam um grande dinamismo cultural.

O Porto do início do século XIX vivia uma intensa actividade musical no seu teatro lírico e também em torno da execução e produção de música instrumental, havendo registos da existência de autores e intérpretes de qualidade. Tudo isto parece estranho se pensarmos que não havia na altura nenhuma escola oficial de música nesta cidade. A comprovar este facto, Alfredo Allen afirma que *«é sabido que em Portugal – e designadamente no nosso Porto – tem havido desde há muito gerações consecutivas de músicos, profissionais e amadores, muitos dos quais de grande mérito»* (1970: 65). E Maria Luísa Delerue acrescenta: *«Desde longa data se organizavam no Porto tertúlias particulares, nas quais homens e mulheres executavam música séria, para isso, às vezes, composta propositadamente»* (1982: 10). Sem instituições vocacionadas para o ensino da música, era no interior privado dos círculos artísticos que o ensino musical se continuava a desenvolver. De outra forma, não se compreende um número tão elevado de executantes amadores, o qual o apêndice biográfico pretende apresentar. Porém, era sentida a necessidade de formar artistas profissionais nos domínios vocal e instrumental, uma vez que o ensino ministrado em círculos particulares, embora valioso, não passava do nível do amadorismo por não ter um quadro curricular e sistematizado em torno da formação artística do músico.

O Conservatório de Música do Porto nasce apenas em 1917, apesar de já muito antes dessa data terem sido feitos apelos nesse sentido por parte dos músicos e críticos portuenses às autoridades municipais. Perante a passividade dos políticos nacionais, os músicos portuenses vêem nos representantes municipais o único caminho para a concretização desta iniciativa. Esta insistência deu frutos e em 1855 foi criada, com todo o apoio dos vereadores, a primeira escola pública e laica de música, apenas dedicada ao ensino vocal, a Escola Popular de Canto. Depois disto, outros estabelecimentos de ensino musical, de âmbito municipal ou privado, são abertos gratuitamente à população da cidade do Porto, como o Instituto Musical do Porto e a Academia de Música do Palácio de Cristal.



Para além das escolas de música que vão ser objecto de uma análise mais aprofundada seguidamente – a Escola Popular de Canto, o Instituto Musical do Porto e a Academia de Música do Palácio de Cristal –, tive acesso a registos incoerentes e informações contraditórias acerca de outras iniciativas que apenas vou referir superficialmente, a título ilustrativo. Esta informação referente a estas acções encontra-se em diversos artigos d’*O Tripeiro* (Basto 1963b: 99 e Allen 1970: 73) e em documentação diversa, o que demonstra que a actividade musical na cidade do Porto era acompanhada de perto pela imprensa local. Assim, terão existido em 1863 os Cursos Populares de Música, dirigidos por Alfredo Allen, Carlos Dubini, Macedo Araújo e pelo Visconde de Lagoaça; em 1865, terá funcionado uma Academia de Música, cujo Presidente da Direcção era o Conde de Samodães e o inspector Carlos Dubini; e há notícia nestes artigos e no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* (Vieira 1900: I, 389) da existência uma Academia de Música do Porto, inaugurada no Teatro de S. João a 25 de Novembro de 1868 e criada por Carlos Dubini, cujo cargo de Presidente do Conselho Administrativo era ocupado por Alfredo Allen e que teve como professores Franchini, Nicolau Ribas, Marques Pinto, Luís Gonzaga, J. N. Medina Paiva, Hipólito Ribas, António José Stoffel, Laureano Marti, Manuel Augusto Gaspar, Pereira Neto e Dubini.

### 2. 2. 2. A Escola Popular de Canto (1855 – 1861)

A Escola Popular de Canto foi fundada a 17 de Junho de 1855 pelo Município portuense e resultou de uma proposta feita por Jacopo Carli à vereação municipal através de uma carta escrita no dia 31 de Março do mesmo ano que dizia o seguinte:

*«Como primeira prova da minha gratidão ofereço à Exm.<sup>a</sup> Câmara os meus serviços gratuitos para a criação e direcção d'uma Escola popular de ensino de música vocal. É um instituto que não existe neste Município, e que, sem pesado encargo para o seu Cofre, pode dar excelentes resultados, não só aproveitando talentos que por falta de meios ficam sem aplicação, e pela falta desta ficam inúteis, mas até contribuindo ao progressivo aperfeiçoamento da civilização dêste Povo heróico, tão bem fadado para a cultura das Belas Artes» (in Basto 1945: 274).*

A Câmara aceitou esta oferta e a criação da Escola inaugurou o movimento de institucionalização do ensino público da música no Porto. Foi fundada com o amplo apoio dos vereadores e da população, uma vez que iniciou as suas actividades com 60 alunos inscritos. Este número aumentou consideravelmente nos dias posteriores à sua abertura, passando para 200 e, em poucas semanas, para 322 alunos. Vieira destaca que *«esta instituição foi muito applaudida no Porto, e quasi todos os jornaes da época se referem a ella com elogio»* (Vieira 1900: I, 220). A Escola instalou-se na “sala das pinturas” dos Paços do Concelho, os seus cursos de canto destinavam-se sobretudo às camadas sociais menos favorecidas e desenvolveram-se durante 4 anos, sempre com um número crescente de alunos, até ao dia em que o seu fundador deixou o Porto em 1859 e a Escola fechou as suas portas.

Em Junho de 1861, Carli regressou ao Porto e voltou a oferecer os seus serviços na Escola Popular de Canto. A Câmara aceitou-os novamente e Carli reassumiu as suas antigas funções. Porém, a 29 de Julho do mesmo ano escreve uma carta ao Presidente da Câmara (in Basto 1945: 284-285), na qual declara ter de regressar imediatamente a Itália, por razões familiares. Devido também à pouca concorrência de alunos à Escola, decide fechá-la para férias até ao mês de Outubro. Contudo, a Escola encerrou definitivamente.

O apoio das autoridades municipais na altura da criação da nova Escola foi incontestável, como verifica Helena Caspurro na sua dissertação sobre o Conservatório de Música do Porto: *«Pouco tempo depois da Escola Popular de Canto ter sido inaugurada, Jacopo Carli era nomeado «Director Perpétuo» [a 13 de Setembro de*

1855]» (Caspurro 1992: 25). Foi ainda convidado para dirigir artisticamente a celebração, no Porto, do casamento de D. Pedro V com D. Estefânia.

O objectivo da Escola Popular de Canto era a formação de intérpretes cantores, uma vez que, dada a invasão de artistas estrangeiros na principal companhia lírica do Porto – o Teatro de S. João –, era incompreensível para os músicos desta cidade não haver lugar para os seus próprios potenciais talentos.

Ainda segundo a investigação de Helena Caspurro e pela análise da documentação da Câmara Municipal do Porto referente à Escola Popular de Canto<sup>29</sup>, é possível compreender a sua organização pedagógica. Era gratuita, a idade mínima de ingresso era de 8 anos e era exigido o requisito de saber ler e contar. Possuía 2 níveis curriculares (popular e superior), havia uma frequência nocturna e a escola estava aberta ao domingo de manhã, de forma a não interromper os outros estudos nas academias e escolas públicas e particulares. Notava-se assim uma preocupação em relação ao enriquecimento intelectual dos alunos, evitando-se as colisões ou sobrecargas de horários. O ensino compreendia áreas de formação teórica – as aulas de solfejo – e técnica – as aulas de canto individual e de conjunto. O modelo de ensino era o mesmo seguido em França, Itália e S. Petersburgo e tinha exames públicos com um júri composto por professores nomeados para esse fim (João António Ribas, João Nepomuceno Medina de Paiva e Carlos Dubini). Na sequência desses exames, eram atribuídos prémios de distinção e louvor aos alunos distinguidos. Foi o próprio Jacopo Carli quem propôs ao Presidente da Câmara, a 30 de Novembro de 1858, a formação de um júri para julgar o aproveitamento dos alunos da Escola Popular de Canto, salvaguardando que estes ainda não tinham atingido o seu máximo desenvolvimento. Como justificação deste facto, afirmava que a criação da Escola era recente e que os alunos a ela não recorriam com a regularidade e assiduidade necessárias e desejadas. Por esta razão, declarava que os regulamentos da Escola tinham de ser bastante flexíveis, só se podendo verificar mais tarde os frutos produzidos por este organismo e comprovar o trabalho desenvolvido pelos alunos. Desta forma, propõe que a Câmara Municipal distribua medalhas aos alunos que considere mais dignos pelo seu desenvolvimento e trabalho, incentivando assim a sua dedicação.

A Câmara Municipal aceitou mais esta sugestão e marcou para dia 26 de Dezembro de 1858, pelas 11 horas, a cerimónia de distribuição das medalhas e dos diplomas aos

---

<sup>29</sup> B. P. M. P.: *Pecúlio de Cerimoniaes e lembranças de Actos Públicos praticados pela Ex.ma Câmara Municipal do Porto em diversas ocasiões*, Ms. 1291, fol 7-17.

alunos aprovados em exame. Distribuiu convites às autoridades e às pessoas mais qualificadas da cidade e mandou que se preparasse a Sala das Vereações com todo o aparato, decoro e solenidade. Toda esta cerimónia é descrita com grande pormenor nos documentos da Câmara Municipal (Ms. 1291, fol. 7-17). Estiveram presentes o Presidente da Câmara Municipal, o Governador Civil, o administrador do 2.º bairro, os vereadores, o escrivão da Câmara e outras personalidades portuenses. O objectivo destas formalidades era dar conhecimento à cidade do bem comum que fazia o Município, consagrar, premiar e estimular os alunos com medalhas cunhadas pela Câmara e encorajar os estudantes vindouros. A cerimónia iniciou com a actuação de um coro que, com acompanhamento instrumental, cantou o Hino de D. Pedro V, o Hino da Rainha D. Estefânia, a Canção Popular Italiana, o Coro de Moisés de Roccini (sic) e o Coro dos Pescadores do Douro. Terminada a sua participação, foram chamados, individualmente, os alunos que iriam ser distinguidos com os prémios, sendo cada um deles acompanhado pelo Director da Escola. Tinham ido a exame (teórico e prático) 30 alunos e todos foram premiados: 12 com medalha de prata, 12 com medalha de cobre e respectivo diploma e 6 com uma menção honrosa.

Também Jacopo Carli foi galardoado, nesta cerimónia, com uma medalha cunhada pela Câmara Municipal «*em ouro fino com o peso de 21 oitavas e 24 grãos*» (Ms. 1291, fol 7-17) comemorativa da fundação da referida Escola e como sinal de apreço e reconhecimento dos seus serviços.

Tendo sido a primeira escola pública de música a ser criada no Porto, a instituição da Escola Popular de Canto em 1855 espelhou o gosto dos portuenses pela música e o seu interesse numa formação musical séria, uma vez que poucas semanas após a sua inauguração já tinham sido angariados 322 alunos. Para além do grande apoio da sociedade, que se reflectiu no número sempre crescente de alunos durante os 4 anos de funcionamento da Escola, o Município portuense também acarinhou fortemente esta iniciativa, através da cedência de uma sala nos Paços do Concelho e da organização de cerimónias solenes nas quais distinguiu e condecorou os alunos mais dedicados e o seu director. Apesar de todo este ambiente envolvente favorável, a Escola Popular de Canto encerrou em 1859, dada a indisponibilidade de Jacopo Carli de permanecer no Porto. Aproveitando o entusiasmo da população e das autoridades municipais demonstrado nesta primeira tentativa de criação de uma escola pública de música, outras se seguiriam, embora sempre de curta duração.

### 2. 2. 3. O Instituto Musical do Porto (1863 – 1863)

Após o encerramento da Escola Popular de Canto em 1859, a actividade musical no Porto centrava-se em torno do movimento lírico do Teatro de S. João e do movimento sinfónico incrementado pela Sociedade Filarmónica, dirigida a partir de 1855 – ano da morte do seu fundador Francisco Eduardo da Costa – por Carlos Dubini.

Passaram-se quatro anos sem que as portas da sala destinada ao ensino da música, nos Paços do Concelho, se abrissem a novos alunos, até ao dia em que o músico e professor Carlos Dubini propôs à Câmara Municipal o ressurgimento da escola de música popular instituída em 1855 por Jacopo Carli. Esta proposta foi feita no dia 9 de Julho de 1863 e aceite, mais uma vez com grande entusiasmo por parte dos vereadores. Assim se abriu um «Instituto Musical» para os habitantes da cidade. A sua inauguração teve lugar no dia 4 de Outubro do mesmo ano, mas o Instituto abriu as portas apenas no dia 16 desse mês, por ser o aniversário natalício da Rainha D. Maria Pia. Esta nova escola de música estabeleceu-se também nos Paços do Concelho e a sua inauguração foi descrita por Vieira como tendo sido «*solemne e apparatusa*» (1900: I, 388). Da análise da documentação da Câmara Municipal (Ms. 1291, fol. 115-122) fica-se a saber que esta convidou as principais autoridades e personalidades para esta cerimónia, na qual estiveram presentes o Presidente da Câmara Municipal, o Governador Civil, o Presidente do Tribunal da Relação e da Vereação Camarária. O *Diário Mercantil* de 5 de Outubro de 1863 acompanhou o desenrolar deste acto solene e afirmou que o Instituto Musical foi criado «*com o fim de difundir pelas classes populares o gosto pela musica, que é o gosto do bello, e crear uma novidade n'esta cidade, os concertos orfeonistas*» (DM 5/10/1863). Pela leitura deste periódico percebe-se que a sala grande da entrada da Câmara Municipal estava primorosamente decorada, assim como «*as janellas principaes do edificio, vestidas de cobertores de damasco*» (*Ibid.*). O público era composto por «*um grande número de cavalheiros distintos e amadores de música*» (*Ibid.*). A cerimónia principiou com os coros da companhia lírica, que estavam noutra sala diferente da do público e que cantaram o Hino de D. Luiz. Seguidamente, o Presidente da Câmara Municipal, o Visconde de Lagoaça, proferiu um discurso que foi transcrito pelo *Diário Mercantil*: «*Quando lamentavamos a falta de uma instituição tão útil [a Escola Popular de Canto], Dubini veio oferecer-se, generosa e espontaneamente, para substituir aquela sentida lacuna, por um estabelecimento da mesma natureza, mas com um programa que muito melhor deve satisfazer, debaixo da*

*denominação de Instituto Musical, no qual são admitidos em dias alternados alunos de ambos os sexos»* (DM 5/10/63). Terminada esta alocução, o coro cantou uma imitação de três melodias de Mendelssohn e outra de uma melodia de Schubert, o Hino de D. Maria Pia, intercalado pelo toque de clarins e tambores que se encontravam noutra sala, distinta da do coro e da do público. Segundo o mesmo artigo, a assembleia rompeu em aplausos no final de cada uma das peças.

O objectivo de Carlos Dubini baseava-se na competente formação profissional dos músicos executantes dentro de uma perspectiva mais completa que a de Jacopo Carli. Desde o dia 18 de Agosto de 1863 (data da publicação do programa) até ao dia do início das aulas, a 16 de Outubro, haviam-se inscrito 102 alunos.

Caspurro (1992: 32), Delerue (1970: 68-69) e Vieira (1900: I, 388) pronunciam-se sobre a organização pedagógica desta instituição. Com base no Regulamento Interno que se encontra nos documentos da Câmara Municipal (Ms. 1291, fol 115-122) sabe-se que a frequência do Instituto Musical era gratuita e completamente livre para todas as classes, desde que os alunos tivessem mais de 8 anos, bom comportamento moral e soubessem ler e contar. Havia uma frequência nocturna, a escola estava aberta aos domingos e feriados, os alunos inscritos eram divididos em corpos ou turmas conforme as suas idades e segundo os sexos. Era estipulado um número mínimo de alunos por classe e um número mínimo de horas por cada lição ministrada. Havia dois níveis curriculares: popular (1º ano) e superior (2º e 3º anos), frequentando o curso superior aqueles alunos que melhor aproveitamento tivessem tido nas provas de aptidão no curso popular. O curso popular ministrava conhecimentos essenciais do ponto de vista teórico, prático e de solfejo. O primeiro ano do curso superior era constituído por matérias compreendidas no Resumo Histórico e no Curso Integral de Gramática Musical. O segundo ano deste nível curricular estava dividido em três partes, respectivamente a de algarismos, a de harmonia e a de teoria aplicada. Os alunos tinham duas aulas por semana: os rapazes à quarta-feira e ao Sábado e as meninas ao Domingo e feriados, às 13h e às 20h. O seu funcionamento era orientado por uma disciplina rigorosa e uma grande severidade moral e o regulamento interno do Instituto, que se encontra nos documentos da Câmara Municipal (Ms. 1291, fol 115-122), era muito zeloso da ordem e do bom comportamento dos alunos. Era proibido entrar antecipadamente na sala de aula ou sair dela sem licença do secretário ou superior, falar durante a lição, fumar, ter a cabeça coberta ou praticar actos que servissem de distração aos alunos. As penas eram rigorosas.

Apesar de todo o empenho de Carlos Dubini, o Instituto Musical apenas durou 1 ano lectivo. Em 1864 ainda se fizeram matrículas. Mas sucederam-se os adiamentos do início das aulas e elas nunca chegaram a começar. Segundo Maria Luísa Delerue, «*dois factos principais contribuíram para isso: a vida ocupadíssima de Dubini que assumira a direcção artística do Teatro de S. João e a sua inconstância ou firmeza nas decisões tomadas*» (1970: 75-76). Vieira (1900: I, 388) já havia sugerido esta interpretação, salientando que nesse ano Dubini tinha-se associado na empresa do teatro lírico, ficando incumbido de ensaiar e reger todas as óperas, não tendo, portanto, disponibilidade para se ocupar devidamente do Instituto Musical. Acrescenta ainda que Dubini era um «*empreendedor phantasista, não fundamentava em bases sólidas os seus empreendimentos e depois não se occupava d'elles com a dedicação e persistencia que seriam necessarias para os avigorar*» (*Ibid.*: 389).

À imagem do que havia sucedido com a Escola Popular de Canto, também o Instituto Musical foi calorosamente acolhido pela população portuense e pelo Município. Reunindo nos primeiros dois meses 102 alunos, a nova escola instalou-se nos Paços do Concelho e foi inaugurada solenemente na presença de personalidades da cidade. O objectivo de Dubini era a formação competente e profissional dos músicos numa perspectiva mais completa que a da sua antecessora, como se pode verificar pela análise do seu currículo. Mais uma vez, o empenho e a disponibilidade do fundador e director da escola não parecem ter estado à altura do interesse da sociedade, o que levou a que o Instituto apenas funcionasse durante um ano.

#### 2. 2. 4. A Academia de Música do Palácio de Cristal (1866 – 1868)

A Academia de Música foi inaugurada em Novembro de 1866 pela Sociedade do Palácio de Cristal.

N' *O Comércio do Porto* de 23 de Julho de 1861 encontra-se o primeiro projecto dos Estatutos de uma sociedade que teria como nome Palácio Agrícola, Industrial e Artístico e cujo fim era construir um palácio destinado a exposições agrícolas, industriais e artísticas, para divertimentos, exposições permanentes e venda de produtos de belas-artes. Tinha também como objectivo fundar uma academia de música: «*A fundar uma academia de música de ensino gratuito, escolhendo bons professores subsidiados pela empreza, devendo estes com os alumnos formar a orchestra e côro do palacio e banda marcial*» (Título I, ponto 3.º do Projecto do Palácio de Cristal, in CdP 23/7/1861).

A planta, perfil, alçado e cortes do edifício foram desenhados pelo arquitecto inglês Thomas Dillen Jones e a obra foi construída pelo engenheiro F. W. Shields. A descrição que se segue do Palácio de Cristal pode ser encontrada nas páginas da *História da Cidade do Porto*: «*Era um amplo edifício de 3 naves e vários anexos, construído em esplêndido granito lavrado, coberto a autêntico cristal encaixilhado em forte armação de ferro e rodeado por romântico e bucólico parque onde se desfrutava vasto panorama sobre o rio e a barra até ao mar*» (História da Cidade do Porto 1965: III, 459).

O Palácio foi inaugurado com uma Exposição Internacional – a primeira Exposição Internacional portuguesa – no dia 21 de Agosto de 1865. Ernesto Vieira caracteriza desta forma, no seu *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, a intensa actividade musical que se vivia no Porto naquele período:

«*Era uma época de grande efervescência artística e principalmente musical. Concluíra-se o Palácio de Cristal, em cuja nave foi colocado o grande órgão construído em Londres por William Walker; fazia-lhe sobressair as magníficas qualidades o, hoje célebre, organista Widor, que então era um principiante cheio de entusiasmo; reunia o Porto uma plêiade de artistas primorosos: Artur Napoleão, Sá Noronha, Hipólito Ribas e Nicolau Ribas. Com tais elementos animados pelo entusiasmo que o Palácio e a sua Exposição despertavam no público, sucediam-se os concertos quase diariamente, além dos que dava cada artista em seu benefício, organizou-se uma série deles denominados Concertos Populares, título justificado pelo preço das entradas, que era de 300 réis*» (Vieira 1900 in Ramos 1994: 498).

O Palácio de Cristal tornou-se um Passeio Público de elite, uma vez que a entrada não era barata, e transformou-se no recinto privilegiado para as exposições industriais,



agrícolas, de belas-artes, mesmo de aves e de flores, às quais concorriam as famílias do Porto. Mas não é apenas ao edifício do Palácio de Cristal que a *História da Cidade do Porto* faz referência. Reportando-se ao distinto e requintado ambiente que lhe estava associado, acrescenta:

*«...ali se realizavam (...) bailes de máscaras no entrudo, banquetes, batalhas de flores na avenida das Tílias, concertos de bandas militares no coreto exterior e um sem número de espectáculos e serões de arte no pequeno mas gracioso Teatro Gil Vicente.*

*Em princípio ocupava as naves laterais o bazar explorado por Henrique Burnay, sempre sortido primorosamente dos mais variados e raros artigos, muitos exóticos e de preço, e o restaurante atraía, pelo esmero do serviço, toda a população flutuante e a boémia do Porto. Um modesto jardim zoológico completava os atractivos desse recinto edénico, onde gerações sucessivas passearam, gozaram, namoraram, ilustraram-se e simultaneamente tonificaram o organismo com ar puro e recrearam os olhos na beleza e vastidão da vista deslumbrante.*

*Aos domingos, ouvida a missa da uma hora na igreja da Trindade, toda a alta roda burguesa se encaminhava em marcha compassada para o Palácio. Os homens de colarinhos e punhos engomados, sobrecasaca bem cintada, chapéu alto, luvas e bengala; as senhoras com seus vestidos mais tafuis, saias roçando pelo pavimento, caras semi-ocultas por véus que envolviam os chapéus guarnecidos a flores e frutos, protegidas do sol por esguias sombrinhas de cor; e a juventude, mau grado os verdes anos não isenta de solenidade, divertindo-se a seu modo, mas sempre sob a vigilância austera dos pais» (História da Cidade do Porto 1965: III, 460).*

Desta pormenorizada descrição se percebe que o Palácio de Cristal não era um espaço acessível a toda a sociedade. Era, pelo contrário, um Passeio Público elitista, reservado às famílias da alta burguesia.

Embora não tenha sido criada pelo Município, a Escola de Música do Palácio de Cristal manteve-se fiel ao espírito de popularização característico de todas as escolas de música municipais até então fundadas. Ao organizar-se a Sociedade do Palácio de Cristal, desde logo se pensou em anexar-lhe uma Academia de Música, que teria como objectivo desenvolver o gosto pela música e facilitar o seu ensino a todas as classes sociais. Através da leitura d'*O Comércio do Porto* de 21 de Setembro de 1866 verifica-se que a Direcção desta escola era constituída por personalidades provenientes dos círculos intelectuais e artísticos da sociedade portuense, como Domingos Pinto de Faria, Joaquim Anselmo Afflalo Júnior e o influente músico amador Alfredo Allen. Segundo

Vieira (1900: I, 388), Basto (1963: 99) e Delerue (1969: 7), Carlos Dubini foi também director da Academia de Música do Palácio de Cristal.

Fazendo novo recurso aos escritos de Helena Caspurro é possível conhecer o quadro curricular da Academia. Eram duas as categorias de ensino: uma totalmente gratuita para alunos “efectivos” e a outra em regime “livre”, sujeita ao pagamento de propinas, para alunos voluntários, sendo a exigência na formação pedagógica dos alunos efectivos maior do que a dos alunos livres; estes pagavam 1\$000 réis pela matrícula e a mensalidade variava conforme a disciplina escolhida. O ensino era ministrado a ambos os sexos, embora em classes separadas. Para a admissão dos alunos eram exigidos requisitos prévios ao nível da formação geral básica. Foram instituídos 2 níveis curriculares que correspondiam, gradativamente, a uma formação elementar teórico-prática (solfejo, canto elementar e música vocal) e a uma formação artística, técnica, específica (instrumental e vocal – solísticas). Foi instituído um modelo de avaliação e atribuídos prémios aos melhores alunos. O quadro curricular era constituído por um conjunto de disciplinas teóricas e técnicas ministradas por músicos portuenses escolhidos segundo critérios rigorosos, como é apresentado n’ *O Comércio do Porto* de 21 de Setembro de 1866 juntamente com o aviso de que as matrículas abririam no dia 1 de Outubro.

Assim, e de acordo com este artigo, os alunos poderiam inscrever-se nas seguintes aulas:

<b>DISCIPLINAS</b>	<b>PROFESSORES</b>	<b>MENSALIDADE PARA OS ALUNOS EM REGIME LIVRE</b>
Instrução Primária de letras para os alunos que apresentarem reconhecida vocação musical mas que não saibam ler nem escrever	A. F. C. Franco	
Música elementar e solfejo	J. P. Leite Neto	1\$000 réis
Piano e harmonium	Miguel Ângelo Pereira	1\$500 réis
Harpa	Miguel Ângelo Pereira	3\$000 réis
Canto elementar, música coral	J. Vacani	1\$000 réis
Rebecca, violeta	N. Medina Ribas	1\$500 réis
Violoncelo	N. Medina Ribas	1\$500 réis
Contrabaixo	N. Medina Ribas	1\$500 réis
Clarinete, fagote	Lauriano Marti	1\$500 réis
Flauta, oboé e saxofone	Albano Londeau	1\$500 réis
Instrumentos de metal	J. Holly	1\$500 réis
Grande órgão	Miguel Ângelo Pereira	2\$000 réis
Canto (solo)	G. R. Salvini	2\$000 réis
Teoria	G. R. Salvini	2\$000 réis

Quadro 4. Organização da Academia de Música do Palácio de Cristal em 1866 (Fonte: «Sociedade do Palacio de Crystal Portuense – Academia de Musica», In *O Comércio do Porto* de 21 de Setembro de 1866, XIII Ano, n.º 221)

A Academia de Música do Palácio de Cristal foi inaugurada a 11 de Novembro de 1866 com uma cerimónia solene que foi acompanhada pela imprensa (CdP 13/11/1866). Através dela se sabe que este acontecimento teve lugar no Salão dos Concertos às 16h e que a partir das 13h já havia música nos jardins do Palácio. Antes de começar a cerimónia de inauguração do curso de música, a qual foi presidida pelo Governador Civil Barão de S. Januário, a banda do Palácio tocou um trecho de música à porta da sala. Em seguida, Alfredo Allen, o principal elemento fundador e director da Sociedade artística do Palácio de Cristal, proferiu um discurso que foi publicado na íntegra n' *O Comércio do Porto* de 13 de Novembro de 1866. Nesta alocução, afirma ser a Academia de Música do Palácio de Cristal a «primeira escola regular de musica professada por principios scientificos, nesta cidade e provincias do norte» (*Ibid.*) e deseja «tornar a

*arte da música – popular – barata para todos – e para muitos gratuita» (Ibid.).* Alfredo Allen realça a importância desta Academia ao afirmar que ela vem preencher «*a falta que geralmente se notava entre nós na educação liberal da mocidade, falta que ainda mais se fazia sentir depois da supressão das ordens religiosas, que eram como perennes viveiros de bellas-artes, e depois da decadencia das capellas musicas que tinham florescido tanto» (Ibid.).* Terminado o discurso, foi lida e assinada a acta da sessão e encerrada a solenidade, tocando a banda do Palácio o Hino de D. Luiz I.

No primeiro ano de funcionamento inscreveram-se 424 alunos e no seu segundo ano a Escola contava com cerca de 400 alunos. Porém, esta iniciativa durou apenas dois anos. Na origem do seu encerramento estiveram motivos políticos, ligados à administração e à organização financeira do Palácio de Cristal e ao próprio Governo, que se comprometera a subsidiar esta Sociedade. Contudo, o edifício do Palácio e o seu Teatro Gil Vicente – criado em 1868 – serviram para a realização das actividades artísticas que Alfredo Allen idealizara. Estas não decorreram, porém, dos alunos da Academia. A actividade concertística do Salão Gil Vicente passou pela inauguração dos Concertos Populares onde, na segunda metade do século XIX, se fizeram ouvir a Sociedade de Quartetos, o Orpheon Portuense e outros artistas (nomeadamente o prestigiado Artur Napoleão). No século XX foram lá realizadas as Audições Públicas de Alunos do Conservatório de Música do Porto.

A Banda de Música do Palácio de Cristal foi criada em 1866 e era dirigida por J. Holly. Há registo, num artigo escrito pelo Conde de Samodães para o jornal *O Tripeiro*, de uma «*banda marcial, que sem interrupção executa belas composições nos dias santificados e em outros da semana, sem excluir as grandes solenidades e festas» (Samodães 1910-1913: 229)* e, desfolhando os vários números d'*O Commercio do Porto* ao longo do ano de 1866, é frequente encontrar-se anúncios aos concertos que este grupo realizava aos domingos às 16h.

Embora tenha sido criada por uma sociedade privada e não pelo Município portuense, como as suas antecessoras previamente estudadas, a Academia de Música do Palácio de Cristal era orientada pelo mesmo objectivo de popularização do ensino da música, o que se reflectia na sua categoria de ensino “livre” que, gratuita, facilitava o acesso de todas as classes sociais. A adesão da sociedade voltou a ser massiva, dado que a Academia reuniu em cada ano cerca de 400 alunos. Porém, e apesar de todo o cuidado e preocupação com a organização da escola e do seu quadro curricular e com a escolha criteriosa dos seus professores, que estavam entre os mais conceituados do panorama

musical erudito portuense, esta iniciativa funcionou apenas durante dois anos. Tanto este projecto como os que se haviam realizado anteriormente parecem ter ido ao encontro dos interesses da sociedade, do Município e dos professores, ao apostarem numa formação musical profissional e séria, tanto prática como teórica, e não se contentarem com os conhecimentos amadores que se iam adquirindo no ambiente privado das tertúlias, dos serões musicais e mesmo das associações recreativas. Apesar da sua efemeridade e instabilidade, tanto as sociedades de concertos, as escolas de música e, como veremos a seguir, os espaços públicos de concerto se multiplicaram e sucederam-se uns aos outros ao longo do século XIX e inícios da centúria seguinte, reflectindo desta forma o gosto e o entusiasmo dos portuenses pelas manifestações musicais eruditas.

## 2. 3. Os espaços convencionais de concerto

### - No século XIX

Uma descrição da actividade musical e teatral portuense na segunda metade do século XIX pode ser encontrada num artigo escrito por Arnaldo Leite, no âmbito do seu estudo dedicado ao teatro no Porto neste período. Falando do interesse que estes espectáculos despertavam na sociedade diz o autor: «...de 1854 a 1904, a Invicta viveu e sentiu épocas esplendorosas de teatro. Os nomes das peças, dos autores e dos intérpretes, andavam na boca de toda a gente, desde a chamada boa sociedade, até à outra, que sofre o insulto de ser má, visto que boa a não consideram...» (Leite s.\d.: 281).

Recorrendo ao seu testemunho, é possível saber-se que, com menos de cem mil habitantes, funcionavam no Porto os teatros de S. João, o Baquet, o de Santa Catarina (no terreno hoje ocupado pelo Grande Hotel do Porto), o da Trindade, o de Camões, o Teatro-Circo (depois Príncipe Real e agora Sá da Bandeira) e o barracão das Carmelitas. Anos depois, mais dois teatros se edificaram: o Recreio (que mais tarde teve o nome de D. Afonso) e o Chalet, que veio substituir o de Camões, na antiga Feira dos Carneiros. Estes teatros eram muito frequentados, apesar da grande concorrência que na altura lhes faziam os cinematógrafos.

O primeiro teatro lírico a ser construído no Porto foi o Teatro Lírico do Corpo da Guarda, considerado por Augusto Rebelo Bonito «o primeiro órgão de cultura superior musical que possuiu a cidade do Porto» (Bonito 1945: 47). Foi criado por D. João de Almada e Melo, que ocupou os cargos de Governador-geral da Província, Governador das Justiças, Presidente da Câmara Municipal e da Administração da Marinha, Conselheiro do Rei e Tenente Geral do Exército. Foi também pai do Corregedor Francisco de Almada Melo que era, segundo Rebelo Bonito, um «grande tripeiro, activo e empreendedor» (1945: 47) a quem o Porto deve, entre outros serviços, a construção do Teatro de S. João. Como Rebelo Bonito afirma em 1963, a 15 de Agosto de 1760 dá-se a «inauguração do teatro com ópera italiana para festejar o casamento da princesa do Brasil (futura D. Maria I) com o infante D. Pedro, seu tio» (1963: 138). Nas primeiras récitas, foram representadas as óperas Armida e Teseu, de Lully, e Alcyone, de Marais.

Ao Teatro do Corpo da Guarda sempre faltaram os requisitos indispensáveis ao seu regular funcionamento e, diz Bonito, «*o espírito empreendedor e progressivo do Corregedor Francisco de Almada e Mendonça, o infatigável obreiro da urbanização do Porto, (...) não podia deixar de se interessar pela construção de um teatro que correspondesse à grandeza do seu plano geral de melhoramentos e às necessidades espirituais das futuras gerações*» (Bonito 1945: 119). Construiu-se assim, em dois anos, o Teatro de S. João, situado na Praça da Batalha. Foi inaugurado em 1798 com o nome de Teatro do Príncipe, uma vez que a data da sua inauguração coincidiu com o 31.º aniversário do príncipe D. João. Funcionou até ao dia 11 de Abril de 1908, tendo sido nessa altura destruído por um incêndio. Resultou de uma iniciativa do Corregedor Francisco d'Almada e Mendonça – apelidado por Vergílio Pereira de «*o Pombal do Norte*» (1963: 213) – que, juntamente com respeitáveis negociantes da cidade e muitas pessoas influentes, abriu as portas do Teatro de S. João na noite de 13 de Maio de 1798. Rebelo Bonito (1945:119) conta ainda, no artigo referido, que as primeiras peças que se representaram neste novo teatro foram os bailados *O mau gosto distraído*, ou *O Porto desafrontado*, da autoria do Dr. António Soares de Azevedo, e a comédia *Os militares rivais*, ou *As Vivandeiras ilustres*.

Eis a descrição da assistência que esteve presente na récita inaugural deste teatro, segundo o olhar de Vergílio Pereira:

*«A aristocracia e os mercantes e mecânicos, que viviam em condições razoáveis, apresentaram-se com as suas melhores vestes. As senhoras ostentavam belos cetins e preciosas jóias, no colo e no alto dos seus erguidos penteados, segundo a moda; os homens, da melhor sociedade, na sua maioria, estavam por igual elegantíssimos, muito bem postos nas suas casacas, calção e meia, sapatos luzidios, com fivela de prata. As cabeleiras empoadas predominavam, dando à vasta sala, profusamente iluminada, um tom de suprema distinção, um aspecto verdadeiramente fantástico!»* (Pereira 1963: 214).

Por este palco passaram, enquanto maestros, Francisco Eduardo da Costa, José Cândido, João António Ribas, Hipólito Ribas, Nicolau Ribas e Carlos Dubini que, a partir de 1850 ou 1851 e por mais de 20 anos, foi director das orquestras que passaram por este teatro. O estímulo à produção revelava-se na aceitação de originais portugueses que entremeavam com óperas de autores estrangeiros. O depoimento de Rebelo Bonito (1945: 188) analisa e enumera as óperas portuguesas que foram cantadas no Teatro de S. João. Assim, sabe-se que passaram por este palco, de 1846 a 1901, óperas de José

Francisco Arroyo, de Carlos Dubini, de Sá de Noronha, de Miguel Ângelo Pereira e de Alfredo Keil.

Artur de Magalhães Basto também observa a actividade do Teatro de S. João e descreve exemplarmente os concertos e as temporadas que por este palco passaram: «*muitas óperas e concertos ali se ouviram e em que tomaram parte artistas-profissionais e amadores, – dos maiores que têm vindo a Portugal ou que em Portugal nasceram. Quase todos os invernos se apresentavam ali excelentes companhias líricas, das quais não raro faziam parte as maiores e mais caras atracções mundiais na arte do bel-canto*» (Basto 1963: 98).

O Porto tornou-se tão propício às actividades musicais que um certo número de artistas líricos estrangeiros se fixou nessa cidade. Ainda recorrendo ao depoimento de Bonito (1945: 189), destacam-se, de entre vários, Chiamonte (1885), Gabriella Florentina (1856), Tagliapietra (baixo), Santiago Begonha (1852), Gustavo Romanoff Salvini (1859) e Elisa Hessler (1859).

O Teatro D. Afonso, o Teatro Príncipe Real, o Teatro do Chalet, o Águia de Ouro, o Teatro Baquet (1859) e o Carlos Alberto apresentavam ao seu público óperas, operetas, revistas, mágicas e vaudeville. Ciríaco Cardoso foi o último empresário do Teatro Baquet e dirigiu a orquestra na noite em que deflagrou o incêndio – de 20 para 21 de Março de 1888.

A partir das classes médias, mesmo quase ainda a roçar a classe baixa, a gente portuense educava as jovens no estudo do piano, da harpa e do violino. Avultavam os professores particulares, portugueses e estrangeiros que se haviam fixado na cidade.

O povo não era esquecido e, para além destes espaços de concerto já referidos, a música saía à rua para chegar a todas as pessoas. As bandas militares, uma por cada regimento aquartelado na cidade, tocavam regularmente, aos Domingos e quintas-feiras, no Inverno das 13h às 15h e no Verão das 19h às 21h no Jardim da Cordoaria, no de S. Lázaro e mais tarde no Palácio de Cristal e no Largo da Aguardente (actual Praça Marquês de Pombal).

Para além destas salas de espectáculos também se realizavam concertos em recintos menos convencionais. A publicação *O Porto Desaparecido* (Dias e Marques 2002: 138-193) observa atentamente a forma como os cafés se foram instalando na cidade do Porto e na vida dos portuenses, ao longo do século XIX. Foi o Café Suisso – inaugurado em 1853, na esquina da Praça de D. Pedro com a actual Sampaio Bruno –, logo seguido do



Lisbonense, que iniciou na cidade do Porto a tradição de cafés com orquestra, realizando concertos todas as noites e às tardes de Domingo. O Suisso foi totalmente remodelado no final da década de 20, encerrando definitivamente em 1958. Uma crónica simbolicamente assinada por “um forasteiro” descreve o funcionamento da cidade e dos seus cafés em 1908: «*No Suisso e no Lisbonense, todas as noites, artistas de primeira ordem, nos extasiam com musicas deliciosas, desde composições ligeiras de Lecoq e de Suppé, até aos trechos classicos de Rossini e de Wagner; é o que nos vale: muitas noites d’inverno, entristecidos por termos encontrado três ou quatro enterros, corremos ao «Café», onde se nos desfaz imediatamente a tristeza ouvindo uma encantadora valsa de Waldteufel*» (Carvalho 1910: 502).

### **- Na primeira metade do século XX**

Segundo a leitura de *O Porto Desaparecido*, nos anos 20 do século XX surgem na cidade os café-concertos, de que são exemplo o Chalet do Jardim da Cordoaria, o Café Recreio, o Café Primavera (com cançonetistas e bailarinas espanholas), o café Vitória (com tangos, fados e espectáculos de guitarra portuguesa), o Café Bristol (com uma «*excelente orquestra de senhoras*»), e o Bar-Café-Express (onde fez sucesso – inclusivamente gravando discos – um grupo de nome Jazz-Band Alhambra).

Em finais da década de 1920 abrem os primeiros cafés na nova Avenida dos Aliados. O Café Avenida, o Café Sport, o Monumental, o Guarany – que em 1933 tinha uma orquestra que executava concertos à tarde e à noite “canto e variedades” – e o Café Central. Nos anos 30 e 40, o Monumental e Guarany possuíam orquestras que tocavam Benny Goodman, Duque Ellington, Harry James, Francisco Canaro, Felix Mendelssohn e Glenn Miller.

Em 1910 surge, por iniciativa de Raimundo de Macedo, a Sociedade de Concertos Sinfónicos. É a este estabelecimento musical que o Porto deve a fundação dos concertos dominicais com a Orquestra Sinfónica do Porto.

Nos anos 10 do século XX viveu-se uma intensa actividade musical no Salão de Festas do Jardim Passos Manuel, local onde hoje se situa o Coliseu do Porto. Neste espaço actuava um sexteto que, segundo Ernesto Maia (1915:36), era formado por bons artistas de várias nacionalidades, e por essa razão a empresa resolveu fazê-los ouvir como realmente mereciam duas vezes por semana, não no hall onde habitualmente tocavam,

mas no Salão de Festas. Estes concertos denominavam-se de Concertos Clássicos e no programa figuravam quartetos de Haydn, Mozart, Massenet e de compositores modernos russos e espanhóis. A iniciativa conheceu um enorme sucesso e estes Concertos Clássicos – que se realizavam aos Domingos das 15h às 17h e às quartas-feiras das 21h às 23h – eram sempre muito concorridos. O público adquiria o seu direito de entrada mediante a quantia de 120 réis, o que fez destes concertos uma obra de vulgarização da música erudita.

O sexteto era formado pelos seguintes artistas: o espanhol José Porta (1.º violino), o francês Gabriel Jaudoin (piano), o catalão Mario Vergé (violoncelo), Otilio Romano (viola), Castillo (2.º violino) e o português Jorge Paiva (contrabaixo). Ernesto Vieira (1915: 37) regista ainda a realização de concertos de música portuguesa, em que o êxito do primeiro concerto do género obrigou à repetição do mesmo programa em segunda audição, à qual assistiu uma concorrência superior a 800 pessoas.

O mesmo crítico musical, referindo-se ao movimento musical do Porto, caracteriza-o como sendo de uma *«tal intensidade febril (...) que disputa quotidianamente o mesmo público, cansando-lhe a paciência e a algibeira. (...) Há contudo um avultado número de devotos que correspondem prontamente à atracção de um novo programa»* (Maia 1915: 71).

Em 1913 é inaugurado o Teatro Nacional, no mesmo local onde 28 anos mais tarde nasce o Teatro Rivoli, com a diferença que o primeiro era tão comprido que ocupava toda a área onde em 1931 viria a ser construída a filial da Caixa Geral de Depósitos, que ainda hoje existe. O Teatro Nacional pertencia à firma Roque & Santos, a quem se deveu a iniciativa da sua construção. Na altura, e apesar da tradição teatral portuense, as salas do Porto como o Teatro Sá da Bandeira, Águia d'Ouro, Carlos Alberto, Sala High-Life (depois Batalha), Jardim Passos Manuel e o Trindade, exibiam mais cinema do que teatro. Nos anos 30 do século XX o Teatro S. João chegou mesmo a mudar o seu nome para S. João-Cine. O Teatro Nacional optou pelo teatro e na sua inauguração apresentou a revista O 31. Este espectáculo do teatro Avenida, de Lisboa, proporcionou um mês de enchentes na sala recém-criada. O teatro para o “grande público” era o principal elemento da sua programação. O Teatro Nacional tornou-se a sala de espectáculos com maior lotação do Porto, tendo mais de 1.500 lugares.

As obras de construção do Rivoli decorreram entre Novembro de 1928 e Dezembro de 1931, sendo inaugurado a 20 de Janeiro de 1932. Manuel José Pires Fernandes era o

novo empresário do teatro e esteve no centro do processo da sua construção. Para a estreia foi escolhida uma comédia em três actos - Peraltas e Sécias, de Marcelino Mesquita – levada à cena pela Companhia Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. Descrevendo o seu primeiro contacto com esta nova sala de espectáculos, um repórter do *Jornal de Notícias* exprime desta forma o seu deslumbramento:

*«Entrámos, escondidamente, pelos bastidores (...) surpreendeu-nos logo o arranjo interior dos camarins, elegantes e cómodos, verdadeiros apartamentos. Corredores largos, bem isolados. Palco enorme, amplo, próprio para as grandes e complicadas montagens. Plateia vastíssima, a maior do país, das maiores da Península. Cadeira e fauteuils o que há de melhor, verdadeiro up to date. Largas coxias. Muito conforto. Camarotes e frisas – a mesma amplitude, a mesma sóbria elegância»* (in Bandeira 1998: 15).

O destaque que este observador faz da lotação do Rivoli justifica-se pela sua capacidade para cerca de 1.800 lugares.

Seguiram-se oito meses de êxitos teatrais, no fim dos quais o Rivoli fechou as suas portas para a instalação do “sonoro”. Reabriu em Outubro do mesmo ano com a apresentação da película Estudante Mendigo de Viktor Jansen. Os filmes sucederam-se, e a partir da temporada de 1933/1934 o cinema passou a ocupar cerca de 90% da sua programação. O panorama na maioria das salas portuenses era idêntico e neste período áureo da indústria cinematográfica predominavam as fitas norte-americanas. A par disso, as temporadas de ópera, a revista, a opereta, os concertos, as festas sociais, as récitas de caridade, os saraus e até sessões promovidas por organizações do Estado Novo apareciam no cartaz do Rivoli. A 23 de Dezembro de 1937 teve lugar no Rivoli o concerto inaugural do Círculo de Cultura Musical do Porto, que passou a desenvolver as suas actividades nesta sala, pagando uma renda pela sua utilização.

Com a morte de Pires Fernandes em 1944 a sua filha Maria da Assunção Pires Fernandes Borges sucedeu-lhe na direcção do Rivoli. Além de filha do fundador do teatro, Maria Borges era casada desde 1913 com o banqueiro Francisco António Borges e, desde 1937 – data da constituição da sociedade anónima Banco Borges & Irmão –, era accionista desta instituição. Era conhecida a sua generosidade em relação a várias instituições, nomeadamente a Cruz Vermelha e a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, à qual ofereceu diversos instrumentos, cedeu o maior palco do Porto e fez importantes contribuições financeiras. Foi também vogal da Direcção da Orquestra em representação dos sócios honorários. Nas décadas de 40 e 50 do século XX o Porto teve oportunidade de ver no Rivoli espectáculos de ópera, bailado, música e

teatro, mas também muito cinema, cujas receitas ajudavam a equilibrar as contas do Teatro.

Nos anos 70 a programação desta sala de espectáculos perdeu qualidade e com a morte de Maria Borges em 1976 as acções da empresa do Rivoli foram repartidas entre a sua filha e os seus quatro netos. Nos anos 70 e 80 a propriedade do Teatro mudou duas vezes de mãos: primeiro para os construtores William Graham e, em seguida, para o Banco Português do Atlântico, credor da Graham. Em Maio de 1989 a Câmara Municipal do Porto comprou o Rivoli ao BPA. Depois de submetido a diversas e profundas reparações o Teatro Municipal Rivoli abriu as suas portas em Janeiro de 1991 à sociedade portuense e passou a acolher iniciativas culturais relacionadas com música, teatro, cinema, bailado, literatura, pintura e a organizar exposições, debates e conferências.

A 6 de Março de 1920 foi inaugurado, com a ópera Aida de Verdi, o novo Teatro de S. João, reconstruído depois do incêndio de 1908. Durante os anos 20 realizaram-se nesse espaço temporadas de ópera e, a partir de 1928, cantaram-se óperas com artistas nacionais sob a direcção dos maestros Pedro de Freitas Branco, Ruy Coelho e Pedro Blanch.

A 19 de Dezembro de 1941 abriu as portas o Coliseu do Porto. O propagandista e animador desta construção foi João José da Silva, que se aliou a Joaquim José de Carvalho, presidente do Conselho de Administração da Companhia de Seguros Garantia. Foi assim que o Porto teve o seu Coliseu, uma casa de espectáculos para as modalidades de teatro, cinema e circo que possui 3300 lugares. A esta grandiosa construção ficaram ainda ligados os nomes do Eng.º Teixeira Rêgo e dos arquitectos Júlio José de Brito, Cassiano Branco e Mário de Abreu. *O Tripeiro* comenta da seguinte forma este feito: «*Sob as ruínas do velho «Passos Manuel», de tão velhas como gloriosas tradições portuenses, pôde a generosa vontade dos homens, com o dinheiro duma das mais gloriosas empresas portuenses – a «Garantia» –, erguer uma das mais modernas, das mais belas e das mais grandiosas obras do Porto e de Portugal»* (*O Tripeiro* 1945, Série V, 1 (2): 41).

## **Conclusão parcelar**

As iniciativas apresentadas ao longo deste capítulo – tanto ao nível das sociedades de concertos como ao nível do ensino da música – demonstram uma intensa actividade musical da cidade do Porto, cujos testemunhos remontam, pelo menos, ao século XVIII. É neste contexto de forte dinamismo cultural que se compreendem as tentativas de institucionalização do ensino público da música e a realização efectiva da criação de várias sociedades de concertos, com o objectivo de difundir um repertório instrumental ainda pouco conhecido no nosso país. Na verdade, e principalmente depois da extinção das ordens religiosas em 1834, o Porto assistiu a uma proliferação de acções de carácter musical, quer pelas várias experiências em prol da institucionalização de um ensino artístico, público e laico da música, quer pela reunião e organização de pessoas para a partilha e divulgação da música.

Referindo-se a este último aspecto, encontrei diversos depoimentos que confirmam ter sido um hábito comum a realização de tertúlias e reuniões musicais em casas particulares, nos séculos XVIII e XIX. Durante grande parte do século XIX o Porto não possuiu nenhuma escola oficial de música, uma vez que, como foi aprofundado neste capítulo, as várias tentativas que se fizeram tiveram uma vida efémera. Porém, e como também foi mencionado, havia, neste período, um grande número de músicos de qualidade na cidade do Porto. Desta forma, o ensino musical era ministrado no interior destes círculos particulares formando-se, assim, intérpretes e compositores. Diversas fontes confirmam ainda que nestes saraus se tocava música erudita que era por vezes composta propositadamente para estas ocasiões.

Antes da criação da Escola Popular de Canto em 1855 – a primeira escola pública e laica que institucionalizou o ensino artístico da música no Porto –, o ensino da música era um exclusivo das instituições religiosas. Não era público nem gratuito, e era visto sempre ao serviço das cerimónias religiosas, centrando-se assim no ensino do canto e do órgão.

Até meados do século XIX o panorama musical portuense era, portanto, dominado pela música religiosa e pela ópera italiana. A predominância do primeiro género já foi aqui explicada e, quanto à vulgarização do segundo, teve um papel muito importante a actividade do Teatro de S. João, fundado em 1798. Pelo seu palco passaram várias companhias líricas estrangeiras, e alguns dos seus membros chegaram mesmo a fixar-se

no Porto. Abundavam, assim, nesta cidade, músicos portugueses e estrangeiros, e foram alguns destes últimos os responsáveis pelas primeiras escolas públicas de música que a Cidade Invicta conheceu – a Escola Popular de Canto e o Instituto Musical.

Ao contrário do que sucedeu em Lisboa com a fundação do Conservatório Real de Música em 1835, estas escolas foram criadas pelo Município Portuense. Perante a inércia e passividade dos políticos nacionais os músicos portuenses recorreram às autoridades municipais, que sempre aceitaram e apoiaram as propostas que lhes foram feitas no sentido da instituição destes organismos. A Escola Popular de Canto inseria-se perfeitamente na atmosfera musical que se vivia no Porto no século XIX. Ou seja, dada a primazia do Teatro de S. João com as suas companhias estrangeiras de ópera italiana, a Escola foi criada com o objectivo de formar cantores líricos nacionais que pudessem ocupar esses lugares no principal teatro da cidade. A partir da fundação desta Escola, outros estabelecimentos de ensino musical, de âmbito municipal ou privado, foram abertos gratuitamente à população portuense. A outra escola de música que é aprofundada neste capítulo – a Academia de Música do Palácio de Cristal – não resultou da iniciativa do Município, uma vez que foi fruto da acção da Sociedade do Palácio de Cristal. Contudo, manteve-se fiel ao espírito de popularização que marcou as suas antecessoras. Pelas suas características estruturais e organizativas é a que mais se aproxima do modelo de um Conservatório.

Apesar da actividade de todas estas escolas ter tido uma duração bastante curta – de 4, 1 e 2 anos, respectivamente – todas iniciaram e continuaram um movimento de institucionalização de um ensino artístico, público, laico e gratuito da música que culminou, em 1917, com a criação do Conservatório de Música do Porto, mais uma vez apenas com o apoio do Município Portuense.

Como vimos no início, todo este forte dinamismo cultural e musical alimentava-se, até meados do século XIX, das tertúlias que se realizavam em círculos privados e do ambiente que se gerou em torno do Teatro de S. João, com as suas temporadas de ópera e a chegada de músicos estrangeiros à cidade.

Apesar de nos meios particulares se ministrar o ensino da música, a institucionalização da escola de música surge como uma forma de contornar o amadorismo. O mesmo sucedeu com as sociedades de concertos. Nascidas em meios restritos e pessoais onde os amadores se reuniam para partilhar a música ganharam, progressivamente, uma maior dimensão e projecção, desempenhando um papel fulcral na difusão da música através de concertos regulares, da música de câmara, sinfónica e coral.

A partir da segunda metade de oitocentos multiplicaram-se as **sociedades de concertos** – algumas, como o Orpheon Portuense, com uma grande longevidade e com uma actuação em diversas frentes, desde a organização de concertos até à apresentação de prelecções sobre a teoria da música e de conferências de carácter educativo, a constituição de uma orquestra e de um coro e a instituição de um prémio para a consagração de músicos portugueses –, **as escolas de música** – cuja organização, estrutura e quadro curricular se vão progressivamente aproximando do modelo de um futuro Conservatório – e **os espaços de concerto**, partindo dos mais convencionais – com a construção de vários teatros – até os não tão convencionais – como várias casas particulares, os coretos dos jardins, os clubes e agremiações recreativas e os cafés portuenses, que se espalharam pela cidade ao longo do século XIX. A sua localização no tempo é visível no Diagrama 1.

Estava criado o ambiente ideal de acolhimento ao Círculo de Cultura Musical.

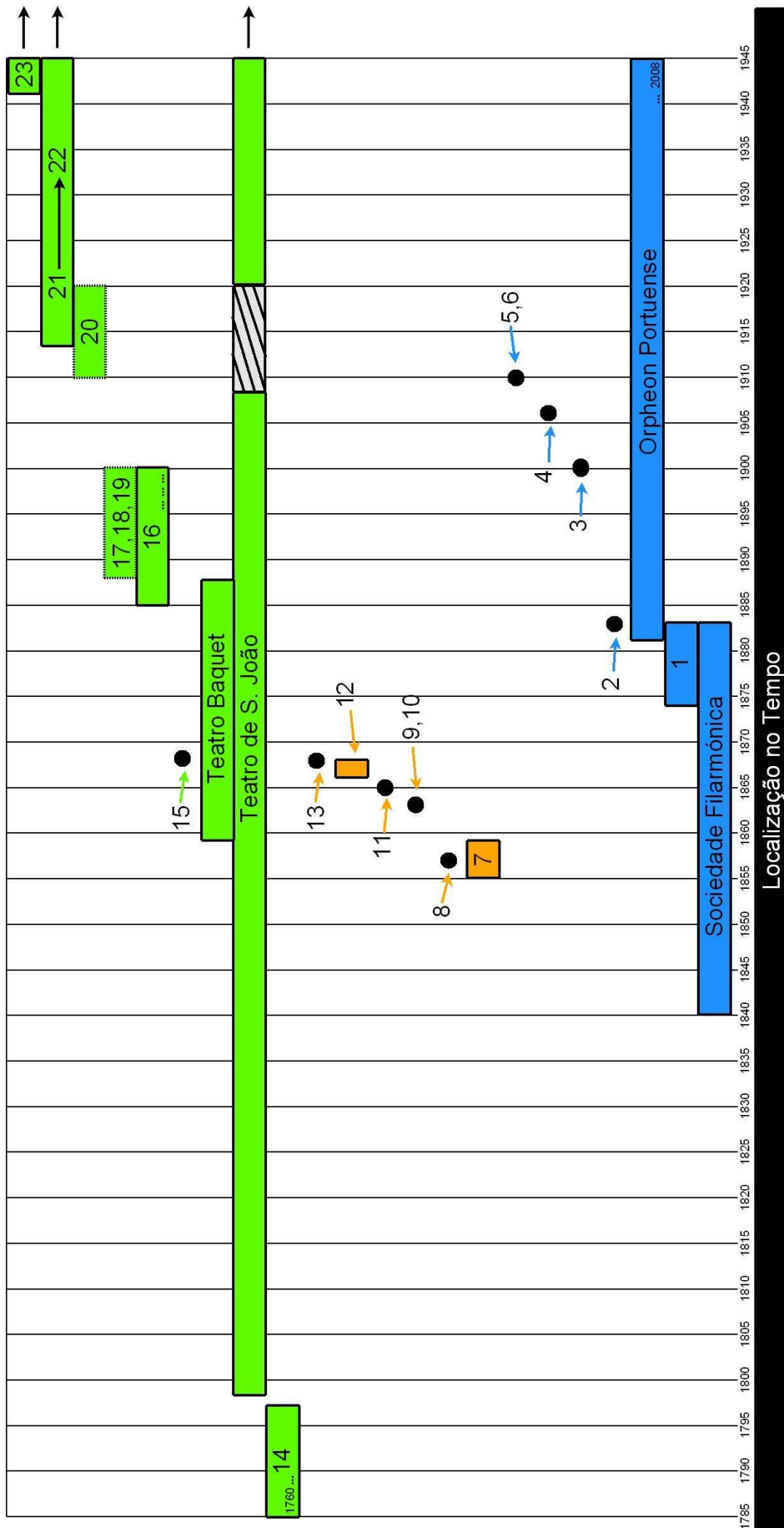


Diagrama 1. Localização no tempo das sociedades de concertos, escolas de música e espaços de concerto em funcionamento no Porto desde a 2.ª metade do século XVIII até à 2.ª metade do século XX



## Legenda do Diagrama 1:

 - Espaços de concerto

 - Escolas de música

 - Sociedades de concertos

1. Sociedade de Quartetos
2. Criação da Sociedade de Música de Câmara
3. Criação da Associação Musical de Concertos Populares
4. Criação da Associação de Classe Musical dos Professores de Instrumento de Arco do Porto
5. Criação do Orfeão do Porto
6. Criação da Sociedade de Concertos Sinfónicos
7. Escola Popular de Canto
8. Criação da Aula de Música do Liceu da Trindade
9. Criação dos Cursos Populares de Música
10. Instituto Musical do Porto
11. Criação da Academia de Música
12. Academia de Música do Palácio de Cristal
13. Criação da Academia de Música do Porto
14. Teatro Lírico do Corpo da Guarda
15. Criação do Teatro Gil Vicente do Palácio de Cristal
16. Teatro dos Recreios
17. Teatro do Chalet
18. Teatro Águia de Ouro
19. Teatro Carlos Alberto
20. Salão de Festas do Jardim Passos Manuel
21. Teatro Nacional
22. Teatro Rivoli
23. Coliseu do Porto

### **3. O Círculo de Cultura Musical do Porto**

#### **3.1 O modelo do Círculo de Cultura Musical em Lisboa e a sua transposição para o Porto**

O estudo sobre a actividade do Círculo de Cultura Musical e sobre o seu papel enquanto espaço de divulgação musical é ainda incipiente, podendo encontrar-se informação sobre este assunto na tese de doutoramento de Manuel Deniz Silva (Silva 2005) e em breves alusões em obras de carácter antológico como as Histórias da Música Portuguesa publicadas em 1959 (Freitas Branco), em 1992 (Cymbron e Brito) e em 1994 (Nery e Castro). A leitura destas publicações dá-nos um conhecimento genérico do panorama musical lisboeta nos séculos XIX e XX, através de uma ténue abordagem das entidades que contribuíram para a construção e definição desta vida musical. Para além do CCM, são feitas referências a associações organizadoras de concertos como a Sociedade de Concertos de Lisboa, a Academia de Amadores de Música, a Sociedade Coral Duarte Lobo, a Sociedade Nacional de Música de Câmara, o Grémio Lírico Português e, mais tarde, a Sociedade de Concertos Sonata e a Juventude Musical Portuguesa.

#### **Elisa Baptista de Sousa Pedroso e a criação do Círculo de Cultura Musical**

O CCM foi criado em Lisboa em 1934 por Elisa Baptista de Sousa Pedroso (*vide supra*). Quando a ideia da sua fundação se começou a desenhar no meio musical lisboeta, Elisa de Sousa Pedroso foi convidada para uma entrevista pelo jornal *Fradique*, publicada a 22/11/1934 com um parágrafo introdutório que apresenta elogiosamente a entrevistada:

*«D. Elisa Baptista de Sousa, marca, na sociedade portuguesa, um lugar inconfundível: pianista notabilíssima, discípula de Rey Colaço e de Viana da Mota, ela alia a esse predado artístico uma vasta cultura, uma verdadeira devoção pela arte. Na sua linda casa da Rua de Borges Carneiro têm desfilado as maiores notabilidades artísticas do actual momento. A notícia de que, por iniciativa sua, ia fundar-se o Círculo de Cultura Musical, espalhou-se pois rapidamente nos meios mais aptos a converter a iniciativa num triunfo» (Fradique 22/11/1934).*

Inquirida sobre quem a acompanhava neste empreendimento, Elisa de Sousa Pedroso refere José Viana da Mota, que havia aceite a presidência honorária da Direcção, Luís de Freitas Branco, Ivo Cruz, Lourenço Varela Cid e Fernando Tavares de Carvalho (*vide infra*).

Elisa de Sousa Pedroso apresenta ainda os objectivos a que a recém-criada sociedade se propõe atingir, reforçando os laços de camaradagem que esperava manter com a Sociedade de Concertos de Lisboa, de que era co-fundadora, trabalhando assim ambas no sentido de alargar o campo das manifestações musicais.



Imagem 1. Elisa de Sousa Pedroso, desenho de Henrique Medina (Fonte: Programa do Concerto de Homenagem a Elisa de Sousa Pedroso a 18/11/1954)

DESENHO DE HENRIQUE MEDINA

Já em 1913, Alfredo Pinto (Sacavém) havia publicado nas suas *Horas d'Arte* uma entrevista feita a Elisa de Sousa Pedroso, na qual descreve o seu palacete da Rua Borges Carneiro<sup>30</sup>, esboça o seu percurso artístico – referindo um concerto a solo no Orpheon

---

<sup>30</sup> «Procurámos D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso na sua retirada casa da rua Borges Carneiro, vivenda afastada do bulício da cidade, onde se respira uma atmosfera cheia de tranquilidade. (...) Entrámos num pequeno salão. Havia n'elle um desalinho artístico que não se explica, mas que traduz um não sei quê que nos encanta e fascina. Pelas paredes, quadros representando assumptos artisticos, retratos de grandes músicos, e distintos amadores; pelas mesas retratos com as mais captivantes dedicatorias, ali vimos photographias de Francisco de Andrade, Augusto Rosa, Raphael Bordallo, Lucinda Simões, Rey Collaço, Kubelick, Vianna da Motta, havendo em cada um d'elles palavras de admiração pelo talento da nossa distincta artista. Ao canto sobre uma pequena secretaria um busto de Beethoven, mais alem, obras dos nossos poetas como: Eugenio de Castro, Lopes Vieira, Correia de Oliveira, etc. Tudo ali nos falla de arte, meio essencialmente educativo a todos aquelles que se interessam por tudo o que é bello e nobre!» (Pinto (Sacavém) 1911: 26).

Portuense em 1898<sup>31</sup> – e aponta o seu lugar no meio musical português: «*Esta ilustre senhora tão conhecida da nossa melhor sociedade, ocupa actualmente no nosso meio musical um lugar preponderante. É rara a festa, é raro o concerto de caridade que não vejamos o seu nome nos programas! Os principais jornais da capital e da província têm tecido os mais rasgados encómios ao seu talento, sempre dentro das normas da justiça*» (Pinto (Sacavém) 1911: 25).

Ao longo da sua vida, Elisa de Sousa Pedroso foi distinguida com os seguintes títulos e graus: Académica da Academia de Belas-Artes de S. Fernando de Espanha, Colar das Ordens de Santiago de Espada, Águia Alemã, Afonso o Sábio, Medalha de Ouro de 1948 de Itália (Cavaleiro de Colombo), Medalha de Prata da Cidade de Lisboa, Colar do Instituto de Coimbra, Membro Honorário da «International Music Association of Great-Britain», Medalha da Cruz Vermelha Portuguesa, Grã Cruz da Instrução Pública, Medalha da Legião de Honra de França, sócia fundadora e Presidente de Honra da Sociedade de Concertos de Lisboa, do Orfeon Donostiarra e das Juventudes Musicais Portuguesas.

O concerto inaugural do CCM realizou-se a 31 de Janeiro de 1935 no Teatro Gimnasio. Antes do início da parte musical, Elisa de Sousa Pedroso subiu ao palco e proferiu um discurso no qual apresentou a nova sociedade de concertos e inseriu-a no ambiente musical já existente na capital, dando a conhecer o seu contributo para o incremento das ofertas culturais e para a intensificação da vida musical:

*«E aqui está como se prova que afinal não fui eu quem fundou o Círculo de Cultura Musical, quer dizer, que a minha intervenção nesta bela empresa foi comparável à de um receptor de ondas – essas ondas que eram os anseios de ouvir mais música em Lisboa, maior número de concertos, e cada vez com mais apurado gosto e mais profundo interesse. O meu mérito foi sentir que teríeis grande prazer em ouvir, como eu própria, as obras que os novos de talento escreveram e os novos de valor executam. E adivinhei também que achais, como eu própria acho, que é necessário ouvir mais vezes do que entre nós se ouvem, para que as amemos com sempre renovado e estudioso amor, as Obras imortais dos Clássicos!*

---

<sup>31</sup> «*Não foi em realidade uma simples amadora que se revelou ao nosso público no concerto de sexta-feira, mas uma verdadeira artista, possuindo qualidades de brilhantismo, força e segurança difíceis de supôr n'uma delicada e franzina organização de mulher! D'ahi a surpresa a que se succedeu um vivissimo entusiasmo, revelador do contentamento que a todos causava o aparecimento d'uma concertista portugueza já hoje notavel, cuja completa educação fôra feita por mestres portuguezes. Porque devemos desde já dizer que nós não conhecemos até hoje nenhum discipulo dos nossos pianistas que se tenha elevado áquella altura, e o exemplo que nos dá a distincta amadora lisbonense deixa-nos esperar da influencia d'esses mestres e da excellente escola que elles têm introduzidos entre nós, uma longa serie de artistas capazes de emparelhar com os estrangeiros*» (JdN 09/01/1898).

*As audições primorosas que nos oferecem as Sociedade de Concertos, as que nos facultam outras agremiações musicais, tais como a Academia de Amadores de Música, a Sociedade Coral Duarte Lobo, a Sociedade Nacional de Música de Câmara, o Grémio Lírico Português, os concertos que grandes artistas, nossos e estrangeiros, realizam em Lisboa, os altos benefícios que se vão obtendo em prol da divulgação da sublime Arte através de todo o País por intermédio da Emissora Nacional, tudo isso constituiu um poderoso meio de cultura e um delicioso regalo do ouvido – mas tudo isso é pouco, muito pouco para o que eu, e decerto cada um de vós, desejaria. E pouco será ainda com o que o Círculo de Cultura Musical se propõe realizar. Em todas as cidades civilizadas do Mundo se contam agremiações com carácter semelhante às nossas de Lisboa e à do Porto. O Círculo de Cultura Musical vem aumentar a modesta lista portuguesa, mas a nossa esperança e os nossos votos são de que a campanha musical aumente e a devoção da grande Arte se afervore. Eis aqui, pois, o Círculo de Cultura Musical. Eu vo-lo ofereço com a realização dos vossos próprios desejos, e nele ouviremos, para nos elevarmos nas benditas comoções da grande Arte, as mais belas Obras, os mais célebres virtuosos, e também os mais escolhidos artistas da palavra»<sup>32</sup>.*

Apresentados os objectivos que o CCM se propunha atingir, teve início a componente musical do evento, que consistiu na performance do violinista Szymon Goldberg acompanhado pelo pianista Hans Neumark e pela Orquestra da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro Blanch. Este concerto contou com a presença, entre a assistência, do Presidente da República e dos Ministros dos Negócios Estrangeiros e da Instrução.

Na temporada 1935-1936, as actividades organizadas pelo CCM passaram a realizar-se no Teatro Politeama, onde se mantiveram até à reabertura do Teatro Nacional de S. Carlos, uma vez que a partir da temporada 1940-1941 o CCM pôde usufruir desta sala de espectáculos. A cedência deste teatro é um dos elementos reveladores da relação privilegiada que esta sociedade de concertos mantinha com o poder político, fruto da cumplicidade entre Elisa de Sousa Pedroso e Salazar (Silva 2005). De facto, desde a sua fundação que o CCM foi subvencionado pelo Secretariado de Propaganda Nacional e mais tarde pelo Secretariado Nacional de Informação, sendo a sociedade de concertos contemplada com o apoio financeiro mais elevado. Era-lhe regularmente cedida a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, com alguns concertos transmitidos na rádio e, desde 1940 até à sua extinção em 1975, pôde utilizar o Teatro Nacional de S. Carlos, um dos instrumentos da política do regime. Este contacto também é visível na leitura

---

<sup>32</sup> Excerto do discurso proferido por Elisa de Sousa Pedroso a 31/01/1935 aquando do concerto inaugural do CCM em Lisboa (arquivo do CCM/Porto).

dos *Boletins do Círculo de Cultura Musical*, nomeadamente nos de Fevereiro de 1960 e de Dezembro de 1965, relativos respectivamente às comemorações do seu 25.º e 30.º aniversários. O concerto que marcou os festejos das suas Bodas de Prata realizou-se no Teatro Nacional de S. Carlos, apresentou a Orquestra Sinfónica de Bamberg e entre a assistência podia encontrar-se o Presidente da República, os Ministros da Educação Nacional e do Ultramar e o Subsecretário da Educação Nacional. No intervalo, o Chefe de Estado, o Almirante Américo Tomás, entregou ao presidente do CCM, o Duque de Lafões, as insígnias da Ordem de Santiago.

Cinco anos depois, o novo presidente do CCM, Manuel Eugénio Machado Macedo, saudou no *Boletim do Círculo de Cultura Musical* de Dezembro de 1965 todos aqueles que colaboraram com esta sociedade durante os seus 30 anos de existência: «*Seria longo mencionar todas as entidades que de várias maneiras ajudaram o Círculo no cumprimento da sua missão. Ao Senhor Presidente do Conselho fica a nossa Associação devendo dos mais inestimáveis incentivos; não podemos deixar de referir, em especial, a sua compreensão no que se refere à extensão das actividades do Círculo ao nosso Ultramar, que tornou possível*»<sup>33</sup>. O seu agradecimento foi também para os Ministros da Educação Nacional e do Ultramar, para os Governadores das Províncias Ultramarinas, para o Secretariado Nacional de Informação e para a Emissora Nacional. O ciclo de manifestações comemorativas deste aniversário foi inaugurado com um concerto realizado no Coliseu dos Recreios e que contou com a presença do Chefe de Estado e dos Ministros de Estado Adjunto da Presidência do Conselho, da Educação Nacional, da Justiça e das Corporações. Neste concerto coral-sinfónico colaborou a Orquestra Sinfónica de Bamberg e o Coro Gulbenkian, sob a direcção de Heinz Wallberg. No programa, foi incluída a Sinfonia n.º 5 de Ludwig van Beethoven, a sinfonia Matias Pintor de Paul Hindemith e uma peça coral-sinfónica encomendada expressamente para o efeito a Joly Braga Santos e baseada na Ode à Música de Miguel Torga. O Coliseu dos Recreios foi escolhido com o intuito de reunir num único auditório todos os sócios do CCM – mais de 2.000 só em Lisboa e cerca de 5.000 em todo o território nacional.

O *Boletim do Círculo de Cultura Musical* foi criado aquando do 25.º aniversário do CCM com o propósito de intensificar a sua vida associativa. No número 1, propôs-se a incluir «*nas suas colunas notícias e comentários acerca da vida musical portuguesa e*

---

<sup>33</sup> MACEDO, Manuel Machado (1965), «Saudação do Presidente do Círculo» in *Boletim do Círculo de Cultura Musical* n.º 13, VII Ano, Dezembro de 1965, Lisboa.

*estrangeira e eventualmente artigos de carácter mais teórico – de ordem estética, histórica ou crítica. Pensámos criar o Boletim sobretudo com a finalidade de proporcionar ao sócio elementos que permitam o fortalecimento da consciência associativa»*<sup>34</sup>, afirma o Duque de Lafões, então presidente da Sociedade. Estas publicações, num total de 21 números, reúnem um importante manancial de informação referente à actividade, organização e funcionamento do CCM, não só em Lisboa como nas diversas delegações que progressivamente foram criadas, e encontram-se actualmente no arquivo do CCM/Porto.

A sede do CCM teve 3 presidentes: Elisa de Sousa Pedroso, de 1934 a 1958, ano da sua morte; D. Lopo de Bragança (Duque de Lafões), de 1958 a 1964; Manuel Eugénio Machado Macedo, de 1964 a 1975.

Antes de iniciada cada temporada, os sócios do CCM tinham conhecimento das datas dos concertos organizados, do nome dos artistas e conjuntos contratados e dos programas previstos, o que lhes dava, declara o Duque de Lafões, *«a possibilidade do estudo das obras que se vão ouvir proporcionando-se uma fruição estética mais intensa e cabal»*<sup>35</sup>. De facto, desde o início da época 1962-1963 que foi facultada aos sócios a aquisição, tanto no S. Carlos como no Tivoli, de livros, partituras e discos relacionados com o repertório anunciado. Nesta época, o CCM possuía duas séries de concertos, que se realizavam no S. Carlos e no Tivoli, e às quais correspondiam duas séries de sócios – a série A e a série B. Esta foi a solução encontrada para satisfazer todos os interessados em assistir aos concertos do CCM, uma vez que a lotação de um teatro já não era suficiente para acolher todos aqueles que desejavam associar-se a esta iniciativa. Sendo os músicos apresentados em cada uma das séries os mesmos, os concertos realizavam-se em dias próximos e geralmente com programa diferente, mas desta forma todos os sócios tinham a oportunidade de ouvir cada um dos artistas.

Em 1965, como comemoração dos 30 anos do CCM, foi criada uma terceira série de concertos que começavam às 19h30 no S. Carlos e para a qual não havia a obrigatoriedade do traje de rigor. Esta série C foi pensada para aquelas pessoas que, trabalhando em Lisboa, residiam nos arredores, e por isso seria incómodo ter de regressar à cidade à noite para o concerto e para aqueles a quem a obrigação de uso de smoking ou de vestido comprido no S. Carlos era um entrave à inscrição como sócios

---

<sup>34</sup> Duque de Lafões (1959), «Apresentação» in *Boletim do Círculo de Cultura Musical* n.º 1, I Ano, Dezembro de 1959, Lisboa.

<sup>35</sup> «Problemas do Círculo – I» in *Boletim do Círculo de Cultura Musical*, n.º 3, II Ano, Abril de 1961.

do CCM. Por outro lado, havia assim a possibilidade de intensificação do convívio entre os associados após os concertos, tendo a arte como pretexto. Através do testemunho do compositor Luís Filipe Pires e das suas recordações de quando assistia aos concertos do CCM, tive conhecimento de que chegaram a funcionar em Lisboa quatro séries de concertos (10/04/2008, notas de campo).

Os concertos do CCM constituíam um espaço alternativo e o seu público formava uma elite musical. Este espaço alternativo era definido por uma série de factores que condicionavam o acesso a esta realidade. Apesar de, à partida, todas as pessoas se poderem inscrever como sócias do Círculo, este número era limitado aos lugares da sala onde tinham lugar os concertos, ao valor da quota, ao enquadramento dos sócios nos objectivos da sociedade, ao seu respeito pelas normas fixadas pela direcção, à sua admissão por parte dos dirigentes e à obrigatoriedade do uso de traje de cerimónia nos concertos realizados às 21h30 no Teatro Nacional de S. Carlos. A sacralização, ritualização e solenidade dos espectáculos tornava-os inacessíveis à generalidade das pessoas e cada vez mais circunscritos a um número restrito de pessoas, o que reforçava um sentimento de distinção e distanciamento em relação aos assistentes dos concertos públicos. A criação e manutenção desta elite social e musical era estimulada pelo CCM que, a partir de dos anos 60, proporcionou aos sócios a aquisição de livros, partituras e discos relacionados com os programas dos seus concertos, correspondendo assim ao interesse da massa associativa em conhecer melhor as obras, os autores e os intérpretes presentes nos concertos do Círculo. Os dirigentes do CCM defendiam que a preparação de um concerto através da literatura, da história e das disciplinas estéticas propicia uma maior fruição do concerto. Parece-me claro que estas aspirações culturais não estão ao alcance da generalidade da população, e que é necessária uma predisposição e uma formação intelectual mínima para que as pessoas possam compreender e apreciar as manifestações artísticas oferecidas pelo CCM.



## A Delegação do Porto do Círculo de Cultura Musical

Um aspecto que torna o caso do CCM singular no nosso país e no contexto internacional é a expansão das suas actividades pelo território nacional através da criação de delegações que actuavam em colaboração com a direcção de Lisboa: «A grande extensão das nossas actividades não só no Portugal Europeu como Africano e Asiático é um dos timbres que mais nos diferenciam no meio musical português»<sup>36</sup>, afirma o Duque de Lafões. Fundadas à imagem e semelhança da sede, as delegações tinham autonomia jurídica, administrativa e financeira, o que lhes dava a independência e capacidade de iniciativa necessárias para poderem suscitar o interesse local das populações.

A 23 de Dezembro de 1937 foi inaugurada no Porto a primeira delegação do CCM com um concerto que deu a ouvir Benno Moiseiwitsch no Teatro Rivoli, num

*«ambiente de extraordinário entusiasmo e (...) beleza, [em que o pianista] a todos maravilhou, provocando infundáveis aplausos que o obrigaram a executar seis Peças extra-programa! E a assistência que, por completo, esgotou o Teatro Rivoli, só se resignou a não continuar naquele encantamento quando viu que Moiseiwitch, disfarçada e subtilmente, fechou a tampa do piano, enquanto se curvava numa última vénia de agradecimento...»<sup>37</sup>.*

É desta forma que a Direcção do CCM/Porto recorda, 25 anos depois, o momento que marcou o início de uma intensa e duradoura actividade enquanto entidade promotora de actividades musicais.

De acordo com os Estatutos aprovados na reunião magna dos seus sócios realizada a 11 de Novembro de 1939, o objectivo do CCM/Porto «é intensificar a cultura musical portuguesa por meio do maior número de serões musicais, conferências ou quaisquer outras festas d'Arte, nas quais tomarão parte, designadamente, os maiores valores artísticos estrangeiros da actualidade, menos conhecidos em Portugal, e, sempre que as circunstâncias o indiquem, os artistas nacionais que forem considerados de reconhecido mérito»<sup>38</sup>. O grupo fundador e organizador do CCM/Porto era constituído por sócios honorários – Guilhermina Suggia e José Viana da Mota –, por uma Direcção

---

<sup>36</sup> Duque de Lafões (1959), «Apresentação» in *Boletim do Círculo de Cultura Musical* n.º 1, I Ano, Dezembro de 1959, Lisboa.

<sup>37</sup> *Vinte e cinco anos ao serviço da música*, 20/12/1962, resenha das actividades (Arquivo do CCM/Porto).

<sup>38</sup> Artigo 2.º do Capítulo I dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 (Arquivo do CCM/Porto).

– Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (Presidente), Mário Delgado de Oliveira (Secretário) e Rodrigo da Rocha Beça (Tesoureiro) –, por um Conselho Fiscal – António Lopes de Moraes, J. P. da Conceição e Álvaro Salgado Lencart – e por uma Assembleia-geral – Ricardo Spratley (Presidente), Joaquim Barroca (1.º Secretário) e Porfírio Rebelo Bonito (2.º Secretário).

A leitura dos Estatutos do CCM/Porto em vigor a partir de 1940 permite conhecer aprofundadamente o funcionamento desta instituição. Assim, a sua acção seria exercida em proveito cultural da sociedade portuguesa, mas às suas manifestações «*apenas poderão assistir os que se hajam devidamente inscrito como Sócios*»<sup>39</sup>. Havia 3 ordens de sócios: os honorários, os efectivos e os de família. São sócios honorários todos aqueles que a direcção queria distinguir com designação; têm todos os direitos dos sócios efectivos e são dispensados do pagamento da quota.

«*Poderão ser Sócios Efectivos todos aquêles que gozem de boa reputação social, desde que a respectiva proposta, apresentada por qualquer outro Sócio Efectivo, tenha sido aprovada pela Direcção*»<sup>40</sup>. Estas propostas podem ser apresentadas à Direcção por qualquer sócio efectivo, verbalmente ou por escrito, e são inscritas num livro especial de registo, seguindo-se sempre, para a sua admissão, a ordem pela qual se acharem inscritas. «*Da rejeição da proposta não haverá recurso*»<sup>41</sup>. As mulheres casadas e os menores só poderão ser sócios quando autorizados pelas pessoas às quais essa autorização legalmente incumba. É dever dos sócios efectivos o pagamento da sua quota e dos sócios de família e o exercício dos cargos para que tenham sido eleitos.

«*São Sócios de Família, todas as pessoas para quem os Sócios Efectivos tenham requisitado Bilhetes de Identidade, desde que tais pessoas coabitem permanentemente com esses Sócios*»<sup>42</sup>. Quando o sócio de família deixa de coabitar com o sócio efectivo que para ele havia requisitado o Bilhete de Identidade, passa à categoria de sócio efectivo.

«*Os Sócios têm o direito de assistir aos concertos, conferências e mais festas de Arte organizadas por esta Sociedade, mediante a apresentação do seu Bilhete de Identidade de Sócio, emitido conforme a Direcção julgar conveniente, o qual será pessoal e*

---

<sup>39</sup> Artigo 3.º do Capítulo I dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 (Arquivo do CCM/Porto).

<sup>40</sup> Artigo 6.º do Capítulo II dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 (Arquivo do CCM/Porto).

<sup>41</sup> § 1.º do Artigo 8.º do Capítulo II dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 (Arquivo do CCM/Porto).

<sup>42</sup> Artigo 7.º do Capítulo II dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 (Arquivo do CCM/Porto).

*intransmissível*»<sup>43</sup>. Os sócios são exonerados quando o comunicarem por escrito à Direcção, quando deixarem de pagar pontualmente as quotas a que são obrigados e quando cederem a outrem, ainda que pessoa de família, o seu Bilhete de Identidade.

Os sócios efectivos recebem na primeira quinzena de Maio de cada ano os boletins de requisição dos bilhetes de identidade que, depois de preenchidos, devem ser devolvidos até ao dia 31 do mesmo mês. Os sócios que não devolverem os boletins dentro deste prazo são considerados desistentes da sua assinatura.

O pagamento das quotas e o levantamento dos bilhetes de identidade é efectuado durante o mês de Outubro. A entrada nos concertos, conferências e quaisquer outras manifestações promovidas pelo CCM só é permitida aos sócios mediante a apresentação aos porteiros ou aos representantes da Direcção do seu Bilhete de Identidade, que anualmente lhes é fornecido. Este só é válido quando assinado pelo seu possuidor, por isso se for apresentado por uma pessoa diferente daquela a quem foi concedido poderá ser imediatamente cassado e o sócio a quem pertença será exonerado. Qualquer sócio que pontualmente se encontre em Lisboa em dia de concerto do CCM poderá a ele assistir, depois de se ter dirigido à Sede para lhe ser reconhecida a identidade e indicado o lugar no respectivo teatro. Perde este direito o sócio que em qualquer altura da temporada fixar residência em Lisboa.

Estes Estatutos vigoraram desde 1940 até 2001, ano em que foi elaborada nova legislação reguladora da actividade do Círculo de Cultura Musical do Porto. O Capítulo I – que determina o objecto, sede e duração da sociedade – anuncia algumas modificações à apresentação que era feita do CCM em 1940, considerando-o «*uma associação particular, independente, sem finalidade lucrativa, cujo objectivo é a intensificação da cultura musical portuguesa, por meio de promoção de concertos musicais, conferências ou quaisquer manifestações culturais ou de expressão artística em que tomarão parte designadamente artistas de reconhecido mérito. O Círculo de Cultura Musical do Porto durará por tempo indeterminado*»<sup>44</sup>. Com estes Estatutos, passam apenas a haver duas ordens de associados, os honorários e os efectivos, e para pertencer a este último grupo continua a ser necessário que um sócio efectivo apresente uma proposta à Direcção para esse efeito e que ela seja por esta aceite.

---

<sup>43</sup> Artigo 10.º do Capítulo II dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 (Arquivo do CCM/Porto).

<sup>44</sup> Artigo 1 e 2 do Capítulo I dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 2001 (Arquivo do CCM/Porto).

Outra novidade é que, de acordo com o Artigo 8 do Capítulo II, «os associados poderão facultar o acesso de pessoas de sua escolha a quaisquer iniciativas culturais do Círculo, desde que para elas requisitem os correspondentes cartões de identificação que a Direcção emitirá de harmonia com o regulamento que para o efeito vier a aprovar»<sup>45</sup>. Em relação aos órgãos da associação, para além da Assembleia-geral, Direcção e Conselho Fiscal já criados nos primeiros Estatutos, entra agora em funcionamento o Conselho Consultivo, cujos membros – entre 3 e 7 – são designados pela Direcção e têm a função de dar parecer sobre todas as matérias de relevante interesse para a vida do Círculo que aquele órgão submeter à sua apreciação. A partir de 2001, o ano social passa a coincidir com o ano civil, sendo esta alteração visível nos programas dos concertos.

Num artigo escrito para o terceiro número do *Boletim do Círculo Musical* intitulado «O Círculo de Cultura Musical e o Porto», Fernanda Cidrais faz uma retrospectiva da actividade desta delegação, recordando o seu concerto inaugural, os diversos artistas que por esta sociedade passaram, o papel de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves na criação desta instituição e o de M. Ofélia Diogo C. C. Costa na sua posterior reorganização e manutenção:

*«Não me parece nunca demasiado encarecer o lugar que tem ocupado entre nós o Círculo como agente de cultura. O seu lema tem sido sempre apresentar não apenas o bom mas o melhor, os seus programas nunca tiveram o gosto da aventura e, dentro do possível, tem procurado a maior variedade, tanto na programação como na selecção dos artistas. Naturalmente que o seu objectivo mais constante tem sido contratar os valores máximos do actual campo interpretativo – e esse fim foi sempre amplamente alcançado»<sup>46</sup>.*

Para o estudo da acção do CCM/Porto ao longo dos anos é indispensável a leitura das resenhas da sua actividade no decénio 1937-1947 e no período 1937-1962, que apresentam todos os concertos realizados desde a fundação do CCM/Porto e o número de concertos de cada um dos instrumentos, orquestras, coros ou música de câmara nos primeiros 10 anos, o nome de todos os solistas e conjuntos que pela primeira vez se apresentaram no Porto, a nacionalidade de todos os artistas e formações e os solistas que maior número de vezes actuaram no CCM/Porto nos seus primeiros 25 anos de funcionamento. Deste modo, é possível esquematizar a actividade do CCM/Porto de

---

<sup>45</sup> Artigo 8 do Capítulo II dos Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 2001 (arquivo CCM/Porto).

<sup>46</sup> CIDRAIS, Fernanda, «O Círculo de Cultura Musical e o Porto» in *Boletim do Círculo de Cultura Musical* n.º 3, II Ano, Abril de 1961, Lisboa.

1937 a 1962 da seguinte forma, considerando diversos ângulos de observação e de estudo:

**Solistas, maestros e conjuntos instrumentais que o Círculo de Cultura Musical apresentou pela primeira vez no Porto entre 1937 e 1962**

**Pianistas (a solo, com orquestra ou em duos de música de câmara<sup>47</sup>):** Edward Kylenyi, Guido Agosti, Poldi Mildner, José Cubiles, Arturo Benedetti Michelangeli, Winifried Wolf, Leopoldo Querol, Alexandre Sienkiewicz, Adrian Aeshbacher, Joseph Hirt, Julian Karolyi, Cyril Smith, Phillis Sellick, Nicole Henriot, Jacqueline Blancard, Witold Mulkuzinski, Marian Filar, Victor Schiöler, Solomon, Janine Reding, Henry Piette, Friedrich Gulda, José Iturbi, Rudolf Serkin, Malcolm Frager, Carl Seemann.

**Violinistas:** Robert Virovai, Guila Bustabo, Richard Odnoposoff, Eric Röhn, Enrique Iniesta, Sonia Lovis, André de Ribaupierre, Ginette Neveu, Lola Bobesco, Ida Händel, Henryk Szering, Isaac Stern.

**Violoncelistas:** Massimo Amfitheatroff, Maurice Marechal, Bernard Michelin, Dimitri Markevitch, Pierre Fournier, Janos Starker.

**Guitarristas:** Andrés Segóvia, Sainz de la Mazza.

**Cravista:** Marcelle Delacour.

**Harpista:** Nicole Anckier Casteran.

**Cantores:** Edith Fleisher, Pierre Bernac, Lola Aragon, Celestino Sarobe, Aune Anti, Anne Browne, Elsa Schertz Meister, Victoria Ursuleac, Victoria de los Angeles, Mascia Predit, Elisabeth Schwarzkopf, Maria del Pilar Forcado, Raimundo Torres.

---

<sup>47</sup> Em relação aos pianistas que se apresentaram em duo com outro instrumentista, a informação disponível é escassa e incipiente, podendo este conjunto ser bastante mais numeroso.

**Orquestras (sinfónicas, de arco e de câmara):** Orquestra Filarmónica de Lisboa, Orquestra Filarmónica de Barcelona, Orquestra Nacional de Madrid, Orquestra Hallé, Orquestra do «Maio Musical Florentino», Orquestra Colonne, Orquestra Sinfónica de Bamberg, Orquestra Philharmonia Hungárica, Orquestra de Câmara de Berlim, Orquestra de Câmara de Estugarda, Orquestra de Arco de Frankfurt, Orquestra de Arco do Palácio Pitti, Orquestra Filarmónica de Munique, Orquestra de Câmara «The Chicago Strings».

**Directores de orquestra:** Issay Dobrowen, Jane Evrard, Eugène Szenkar, Carl Böhm, Cesar Lassale, Hans von Benda, Clemens Krauss, Malcolm Sargent, Ernesto Halftter, Georg Schnéevoigt, Claude Crussard, Alec Scherman, Karl Münch, Igor Markevitch, Paul Paray, Rudolf Kempe, Richard Schumacher, Miltiadis Caridis, John Barbirolli, Jacques Singer, Otto Klemperer, Joseph Keilberth, Carlo Zecchi, Carl Munchinger, Thomas Beecham, Paul Kletski.

**Directores de coros:** Sawtchenko e Podgoursky, Juan Gorostidi, Mons. Juan Maria Thomas, Mário de Sampayo Ribeiro, C. Callonico, F. Grossmann, Theobald Schrems.

**Grupos corais:** Chapelle Ukrainienne, Grupo Coral da Catedral de Ratisbona, Coro dos Meninos da Catedral de Viena, Capela Clássica de Maiorca, Os Pequenos Cantores da Costa Azul, Polyphonia (Schola Cantorum).

**Compositores:** Francis Poulenc, Ernesto Halftter, Artur Honegger, Karlheinz Stockhausen.

**Trios:** Trio Italiano.

**Quartetos:** Quarteto Belga de Londres, Novo Quarteto Italiano, Quarteto de Lisboa, Quarteto Italiano.

**Quintetos:** Ensemble Baroque de Paris, Quinteto Chigiano, Quinteto Instrumental Pierre Jamet.

Artistas	N.º de concertos	N.º de 1. <sup>as</sup> actuações no Porto	N.º de artistas portugueses
Pianistas:	60	26	4
- a solo ou com orquestra	41	20	4
- em duos de música de câmara	20 <sup>48</sup>	6 <sup>49</sup>	1
Violinistas	21	12	1
Cantores	15	13	0
Violoncelistas	15	6	1
Guitarristas	2	2	0
Violetistas	2	0	0
Harpistas	1	1	0
Cravistas	1	1	0
Percussionistas	1	0	0
Directores de orquestra	37	26	3
Directores de coros	8	8	1
Compositores	6	4	0
Trios	1	1	0
Quartetos	6	4	1
Quintetos	3	3	0
Orquestras	23	14	4
Grupos corais	7	6	1
Companhias de ópera	3	0	0

Quadro 5. Análise numérica da actividade de concertos do CCM/Porto entre 1937 e 1962 (Fonte: *Vinte e cinco anos ao serviço da música*, Círculo de Cultura Musical, 20/12/1962, Arquivo do CCM/Porto)

É importante ressaltar que nesta tabela cada artista ou conjunto é contabilizado apenas uma vez, podendo o número de concertos de cada modalidade ser muito superior ao que aqui se apresenta. Os valores da segunda e terceira colunas correspondem à quantidade de músicos diferentes que o CCM/Porto contratou entre 1937 e 1962, não sendo

<sup>48</sup> A pianista Helena Moreira de Sá e Costa actuou tanto a solo com orquestra como em duo de música de câmara.

<sup>49</sup> Nas resenhas das actividades do CCM/Porto e nos programas dos concertos só há referência à estreia no Porto de 6 dos 20 pianistas que se apresentaram em duos de música de câmara. Dos restantes não há informação disponível.

consideradas para este efeito todas as vezes que cada artista repetia a sua visita ao Porto nem os concertos que realizava para cada uma das séries de sócios. Para ajudar a compreender esta situação, segue a lista com o nome dos solistas e conjuntos que maior número de vezes actuaram no CCM/Porto durante os seus primeiros 25 anos, não estando mais uma vez incluídos todos os concertos que realizaram em cada uma das suas deslocações ao Porto, correspondendo cada estadia no Porto a apenas um concerto<sup>50</sup>:

Pianistas: Nikita Magaloff – 5 vezes  
Benno Moiseiwitsch – 4 vezes  
Wilhelm Kempf – 4 vezes  
Cláudio Arrau – 3 vezes  
Walter Giesecking – 3 vezes

Violinistas: Henryk Szeryng – 4 vezes

Violoncelistas: Gaspar Cassadó – 4 vezes  
Pierre Fournier – 3 vezes

Maestros: Igor Markevitch – 3 vezes

Conjuntos: Quarteto Húngaro – 3 vezes

Orquestras: Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto – 17 vezes  
Orquestra Sinfónica Nacional – 7 vezes

Relativamente à quarta coluna do Quadro 5, os seus valores representam os seguintes artistas portugueses:

- Pianistas – Helena Moreira de Sá e Costa, Sequeira Costa, Sérgio Varela Cid e Lourenço Varela Cid;

---

<sup>50</sup> Como vai ser analisado e explicado mais à frente, entre 1942 e 1952 o CCM/Porto funcionava com duas séries de concertos, com excepção da temporada de 1950-1951, na qual havia três séries. Desta forma, cada músico realizava 2 ou 3 concertos em cada uma das suas deslocações ao Porto.



- Violinistas – Leonor Alves de Sousa Prado;
- Violoncelistas – Guilhermina Suggia;
- Directores de orquestra – Pedro de Freitas Branco, Silva Pereira e António de Almeida;
- Directores de coros – Mário de Sampayo Ribeiro;
- Quartetos – Quarteto de Lisboa;
- Orquestras – Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música de Porto, Orquestra de Câmara da Emissora Nacional e Orquestra Filarmónica de Lisboa;
- Grupos corais – Polyphonia (Schola Cantorum).

A leitura do Quadro 5 permite constatar a primazia dada pelo CCM/Porto aos concertos com piano – em recitais a solo, em actuações com orquestra ou em duos de música de câmara –, violino, canto, violoncelo e orquestra, dirigida pelo seu respectivo maestro. Esta escolha dos artistas vem de encontro aos gostos e preferências dos seus associados e, embora esta informação se refira apenas aos 263 concertos realizados no período entre 1937 e 1962, este modelo manteve-se até à actualidade. Com o objectivo de analisar a actividade do CCM/Porto entre 1937 e 2007, elaborei uma base de dados que reúne informação relativa aos 493 concertos organizados por esta Sociedade, tendo em conta a identificação de cada concerto – ano, número, temporada, local e instrumento –, de cada intérprete, do programa apresentado e do autor das notas de programa, observando ainda se é a primeira actuação dos músicos no Porto e se estes, e as obras por eles interpretadas, são portugueses. Desta forma, e tendo como suporte a minha base de dados, é possível saber que nos 230 concertos que o CCM/Porto organizou desde 1962 até hoje predominam, à semelhança dos primeiros vinte e cinco anos, os eventos com piano – 59 recitais de piano solo, 12 de piano e orquestra e, enquanto instrumento de música de câmara, 29 concertos de piano e violino, 9 com violoncelo, 6 com canto e 9 com a formação piano, violino e violoncelo –, violino – 29 recitais com piano e 11 com orquestra –, violoncelo – 9 recitais com piano e 3 com orquestra –, quarteto de cordas – 11 concertos – e canto – 6 recitais com piano e 2 com orquestra.

Em relação a conjuntos instrumentais maiores, continuam a reunir a preferência dos membros do CCM/Porto os espectáculos com orquestra – 61 concertos só de orquestra, com um instrumento solista ou com um coro.

Uma novidade com que me deparei enquanto folheava os programas dos concertos do CCM/Porto a partir de 1962 foi a maior atenção dada à apresentação de grupos de música de câmara – 14 recitais com quartetos com piano, quintetos, sextetos e octetos, sem contar com os trios com piano e os quartetos de cordas já referidos – e à estreia no CCM/Porto de companhias de ballet e de dança moderna que, com 12 espectáculos, suplantaram de sobremaneira as apenas duas contratações de companhias de ópera. Mantendo-se na mesma linha do período observado no quadro anterior, foram apresentados 8 grupos corais, acompanhados por orquestra, piano ou órgão.

Outro aspecto que sobressai da leitura do Quadro 5 é a importância dada pelo CCM/Porto à apresentação de artistas ainda desconhecidos do público portuense e que desta forma se estrearam na cidade do Porto. Esta preocupação, que aliás foi desde logo manifesta nos Estatutos do CCM (*vide supra*), foi uma constante na actividade desta instituição, embora fossem vários os artistas que, pelas relações de amizade que foram estabelecendo e desenvolvendo com esta sociedade de concertos, se tornaram habituais entre as suas contratações. Para além dos artistas mais assíduos nos primeiros 25 anos do CCM/Porto, a partir de 1962 são eles os seguintes:

- Pianistas:     Maria José Morais – 7 vezes  
                  Rudolf Buchbinder – 5 vezes (duas a solo e 3 com o Trio de Viena)  
                  Pedro Burmester – 4 vezes (3 a solo e uma com o trio formado com Gerardo Ribeiro (violino) e Paulo Gaio Lima (violoncelo)  
                  Sérgio Varela-Cid – 4 vezes  
                  Dimitri Bashkirov – 4 vezes  
                  Jorge Moyano – 3 vezes  
                  Sequeira Costa – 3 vezes
- Violinistas:   Gerardo Ribeiro – 12 vezes (11 a solo e uma com o trio acima referido)  
                  Igor Oistrakh – 3 vezes
- Cantores:     Jorge Chaminé – 3 vezes
- Orquestras:   Orquestra de Câmara Gulbenkian – 9 vezes  
                  Orquestra Nacional do Porto – 6 vezes (duas ainda como Orquestra Clássica do Porto)

Orquestra Sinfónica de Bamberg – 4 vezes

Coros: Coro Gulbenkian – 5 vezes

Maestros: Muhai Tang – 3 vezes

Fernando Eldoro (maestro do Coro Gulbenkian) – 3 vezes

Outro aspecto importante que se deve ter em conta neste estudo da actividade do CCM/Porto é a nacionalidade dos músicos, e o Quadro 6 apresenta uma distribuição dos artistas contratados entre 1937 e 1962 pelos respectivos instrumentos e nacionalidades, tendo como base o documento *Vinte e cinco anos ao serviço da música* que pertence aos arquivos do CCM/Porto.

Artista Nacionalidade	Pn	Vln	Canto	Vlc	Guit.	Viola	Harpa	Cravo	Perc.	Dir. orquestras	Dir. corps	Comp.	Trios	Quartetos	Quintetos	Orquestras	Coros	Opera	Total
Alemães	5	1	2						1	10	1	1		1		5	1	1	29
Americanos	4	1	3													1			9
Austriacos	4	2	1																7
Belgas						1							1						2
Chilenos	1																		1
Dinamarqueses	1																		1
Espanhóis	3	2	5	2	2	1				3	2	1				3	2		26
Finlandeses										1									2
Franceses	2	7	2	7		1		1		4		2			2	3	1		32
Húngaros	2	1								3	1			1		2	1		11
Inglêses	5									4					1	1			11
Italianos	3	2		2						4		1	1	2		3		2	20
Neo-Zelandeses										1									1
Polacos	5	2								1									8
Portugueses	4	1		1						3	1			1		4	1		16
Russos	4	1	1	2						2	1						1		12
Suiços	3	1	1									1				1			7

Quadro 6. Nacionalidade dos artistas que actuaram no CCM/Porto entre 1937 e 1962 (*Vinte e cinco anos ao serviço da música, Círculo de Cultura Musical, 20/12/1962, Arquivo do CCM/Porto*)

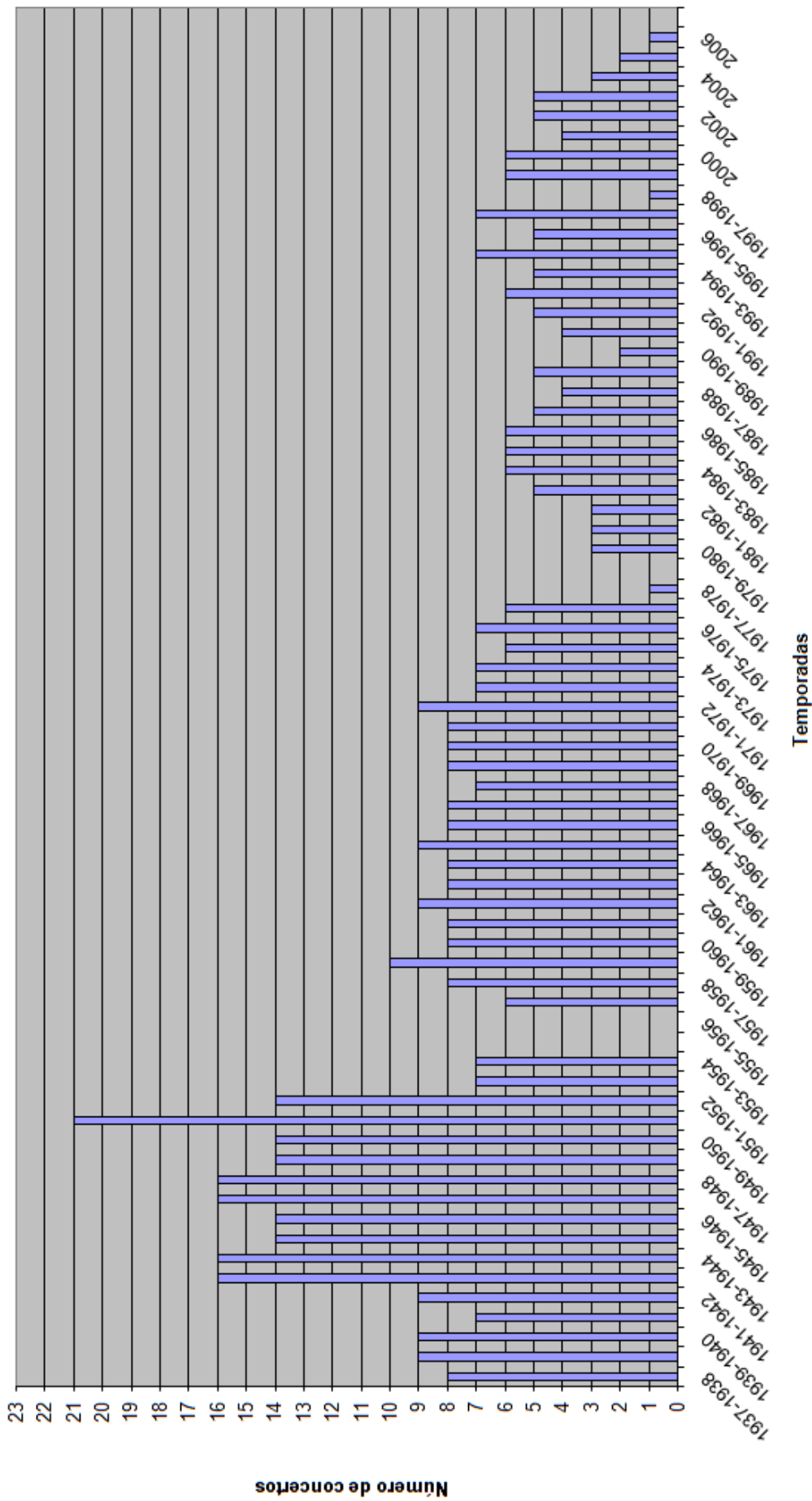


Gráfico 1. Actividade do CCM/Porto desde a sua fundação (Fonte: Programas de todos os concertos do CCM/Porto)

O Quadro 6 permite-nos conhecer a nacionalidade dos artistas apresentados pelo CCM/Porto nos seus primeiros 25 anos de actividade e verificar o domínio dos músicos franceses (32), alemães (29) e espanhóis (26), seguidos pelos italianos (20), portugueses (16) e russos (12). Como no Quadro 5, os valores referem-se ao número de artistas contratados e não ao número de concertos realizados, uma vez que vários músicos actuaram para o CCM/Porto mais do que uma vez. Os valores da coluna «Pn» no Quadro 6 referem-se a recitais de piano solo, com orquestra ou em duos de piano.

O Gráfico 1 mostra a actividade do CCM/Porto desde a sua fundação em 1937 até à actualidade, apontando claramente os momentos de maior intensificação ou abrandamento da acção desta sociedade e evidenciando as três fases que correspondem a cada uma das três direcções. Convém ter presente que, entre 1942 e 1952, o CCM/Porto funcionou com duas e três séries de concertos, e por isso quando no gráfico se vê a realização de 14, 16 ou 21 concertos por temporada não quer dizer que cada sócio assistisse num ano a todos esses concertos. Na realidade, esse número era dividido por duas séries de sócios nos períodos de 1942-1950 e 1951-1952, e por três séries na época 1950-1951. Nestes 2 ou 3 concertos, cada artista apresentava geralmente programas diferentes, o que fazia com que sócios como Teresa Macedo e a sua família se inscrevessem não em uma, mas em duas séries: *«Nós éramos sócios de duas, pelo menos, porque tinham programas diferentes. E depois geralmente a terceira série era uma mistura dos dois programas, às vezes acontecia isso, mas tinham programas diferentes, e por esse facto nós íamos duas vezes. Éramos sócios a dobrar, porque podíamos ouvir um grande artista duas vezes, com programas diferentes. E isso era importante para nós»* (Teresa Macedo 21/11/2007).

A análise da actividade do CCM/Porto feita até agora, na qual se incluem os Quadros 5 e 6 e o Gráfico 1, teve como suporte a informação recolhida em todos os programas de todos os concertos organizados por esta instituição – que permitiram elaborar a base de dados – e as resenhas das suas actividades, realizadas pela Direcção no final do primeiro decénio e dos seus primeiros 25 anos de funcionamento. Este estudo será seguidamente contextualizado tendo em conta o ambiente musical, cultural, social, económico e político vivido ao longo destes 70 anos e enquadrado em cada um dos períodos de liderança das três presidentes do CCM/Porto – Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa e Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva. Conhecendo cada uma destas personalidades e as características da sua orientação enquanto dirigentes da sociedade, assim como o contexto envolvente, será

possível compreender melhor não só os aspectos da actividade do CCM/Porto patentes nos Quadros 5 e 6 mas sobretudo os dados verificados no Gráfico 1, quando conhecidas as suas justificações e as causas envolventes.

## 3.2 Modelos de liderança no Círculo de Cultura Musical do Porto

### 3.2.1 Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (de 1937 a 1954)



Imagem 2. M. Adelaide Diogo F. Gonçalves (Fonte: colecção particular de Edgar Larose de Freitas Gonçalves, seu neto)

#### Dados biográficos

Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves (1894-1955) nasceu a 25 de Novembro em Lamego, onde viveu até aos seis anos de idade, vindo então a fixar-se no Porto. Filha de João Diogo do Carmo e Rosa da Assunção Campos Carmo, era a segunda de cinco irmãos – João, Maria do Céu (1895-1966), Maria Ofélia Costa (1899-1978) e José. Seu pai foi fundador, director e professor do Colégio da Boavista<sup>51</sup> e tanto ele como sua mãe eram apreciadores de música. O avô paterno de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves tocava violino, não havendo para além dele mais ninguém na sua família com conhecimentos ao nível da performance musical. Durante a sua infância, M. Adelaide passou longas temporadas em casa de seus padrinhos, que na altura habitavam em Coimbra, dois irmãos que viviam juntos e, não tendo filhos, afeiçoaram-se de tal forma à afilhada que a acolheram e educaram até esta completar 14 anos. O seu padrinho, Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, era considerado por Joaquim de Freitas Gonçalves, no 2.º volume das suas *Crónicas Musicais*, uma personalidade de destaque, que classifica como um valor do foro intelectual. Formado em medicina, foi director da imprensa da

---

<sup>51</sup>Actualmente é o Colégio Universal e situa-se na Rua da Boavista.



Universidade de Coimbra, onde publicou a biografia de *Pedro Nunes* – editada na colecção *Homens de outros tempos*, com um prefácio de Ricardo Jorge – e *Tempo Perdido (Contos e Baladas)*, ambas de sua autoria. Esta última obra, editada postumamente, é prefaciada por João de Barros, que assim manifestou a sua admiração por este escritor:

«Foi um grande poeta, Teixeira de Carvalho (...). A originalidade de inspiração e de estilo, de emoção e de arte que se encontra nestas pequenas composições, fizeram de Teixeira de Carvalho um escritor de rara sedução, num género quase inédito na nossa literatura. E, depois, se outros livros seus nos revelam a cultura, a erudição, a curiosidade infatigável da sua inteligência este, como nenhum outro, dá-nos a imagem exacta e fiel da sua sensibilidade excepcional» (Barros in Carvalho 1924: VIII e XIII).

Depois da implantação da República, assumiu o cargo de direcção de todos os museus do país. No artigo da Revista *Dyonizos* intitulado «Dois livros de Quim Martins», Carlos Ramos<sup>52</sup> caracteriza-o como um «*esteta extravagante, irónico, sensível, que tantas vezes nos surpreende interrompendo a investigação mais erudita com um delicioso poema em prosa*» (Ramos s./d. in Henriques 1944: 256).

De acordo com o depoimento de Ofélia e Inês Diogo Costa – sobrinhas de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves –, Joaquim Martins Teixeira de Carvalho «*era uma pessoa muito culta que, para além da escrita, também se dedicou à música – apenas como ouvinte – e ao coleccionismo de arte*» (03/07/2007, notas de campo). Como melómano que era, deslocava-se propositadamente a Lisboa para assistir às Temporadas do Teatro de S. Carlos. Terá ainda, certamente, influenciado a sua afilhada M. Adelaide Diogo F. Gonçalves no gosto pela música. Foi, por isso, em Coimbra que M. Adelaide começou, com aulas particulares, os seus estudos de piano.

Apenas regressou definitivamente ao Porto com 14 anos, tornando-se então aluna do pianista, professor e compositor Luís Costa (1879-1960). Nessa altura, realizavam-se todos os sábados, em casa dos seus pais, reuniões musicais, nas quais ela e os seus irmãos tocavam para a família e amigos, entre os quais se encontravam Aarão de

---

<sup>52</sup> António de Castro Henriques organizou uma colectânea com os principais escritos de Carlos Ramos, onde é possível conhecer o seu percurso pessoal e profissional (Henriques 1944). Formado em Ciências Matemáticas e em Letras, Carlos Manuel Ramos fundou a *Revista dos Estudantes da Universidade do Porto*, onde fazia crítica musical. Foi Governador do Castelo da Foz do Douro e Governador Civil do Porto. Do seu círculo de amigos faziam parte, no Porto, Luís Costa, Moreira de Sá, João Diogo, Joaquim e Maria Adelaide Diogo Freitas Gonçalves e, em Lisboa, Rey Colaço, Elisa de Sousa Pedroso, Augusto Rosa e Viana da Mota.

Lacerda<sup>53</sup> e Carlos Ramos. Dos seus irmãos, João cantava e chegou a fazer parte do Orfeão de Coimbra, Maria do Céu<sup>54</sup> tocava piano, Maria Ofélia cantava e José dedicava-se ao violoncelo. Aproximadamente 10 anos depois do regresso de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves ao Porto, o crítico musical Carlos Ramos dedicou-lhe uma crónica na Revista *Atlântida*, na qual a admira da seguinte forma: «*uma pianista de virtuosidade muito elegante e cristalina*», «*duma sensibilidade verdadeiramente fina e original*»; «*A finura, o brilho e a graça pareciam ser os seus condões*» (Ramos 1918 in Henriques 1944: 121).

Com 15 anos, M. Adelaide Diogo F. Gonçalves começou a dar aulas de piano, continuando sempre a trabalhar com Luís Costa. Com cerca de 20 anos, e com o intuito de se aperfeiçoar pianisticamente, decidiu prosseguir os seus estudos em Berlim. Estavam já tomadas todas as providências e feitos todos os contactos para a sua viagem quando deflagrou a 1.ª Guerra Mundial, o que a obrigou a permanecer em Portugal.

Em 1918 fez concurso público para o lugar de professora de piano do Conservatório de Música do Porto, sendo admitida. Fez assim parte da primeira geração de professores desta escola, dirigida pelo seu fundador Bernardo Valentim Moreira de Sá. No mesmo ano, contraiu matrimónio com Joaquim de Freitas Gonçalves<sup>55</sup>, também ele professor de piano na mesma escola, desde a sua criação. Mais ou menos por esta altura começou a deslocar-se semanalmente a Lisboa para trabalhar com Viana da Mota. Devido a divergências com a Câmara Municipal do Porto relativas à contratação e substituição de professores e à concessão de licenças, o primeiro director do Conservatório foi afastado das suas funções em Junho de 1922, pedindo de imediato a sua demissão. Em solidariedade para com a sua atitude, também o fizeram os professores Maria Adelaide

---

<sup>53</sup> A leitura de artigos de jornais relativos à vida cultural portuense de meados do século XX permitiu-me concluir que Aarão de Lacerda foi professor da Faculdade de Letras do Porto, Director da Escola de Belas-Artes do Porto, secretário do organismo Estudos Portugueses, investigador e crítico de arte, conferencista, escritor, compositor de obras corais e da Balada da Infanta, frequentemente interpretada em público pela cantora M. Ofélia Diogo C. C. Costa.

<sup>54</sup> Maria do Céu Diogo ingressou como professora de piano no corpo docente do Conservatório de Música do Porto. Lá regeu, a partir de 1955, o Curso Infantil de Iniciação Musical segundo o método Edgar Willems, dirigido a alunos externos com idades compreendidas entre os 5 e 10 anos e, desde 1958, o Curso de Pedagogia e Didáctica Musical, especializado no domínio da mesma metodologia e destinado a professores de música. O método Willems foi inserido em Portugal por Maria do Céu Diogo, que fez a sua formação com este pedagogo belga no estrangeiro e que o trouxe pontualmente a Portugal aos cursos por ela organizados. Para além de Maria do Céu Diogo, estes cursos livres eram também ministrados pelas professoras Maria Odete Gouveia, Maria Leopoldina Vieira da Cruz e Maria Teresa Macedo e subsidiados pela Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>55</sup> Deste casamento teve dois filhos: Joaquim Diogo de Freitas Gonçalves e Luís Diogo de Freitas Gonçalves.

Diogo de Freitas Gonçalves, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa e Cláudio Carneiro.

Durante o tempo em que esteve afastada daquela escola, M. Adelaide Diogo F. Gonçalves dedicou-se ao ensino particular de piano. Em 1929 foi criado, pela sua acção dinamizadora, o Trio Portuense, que era formado por esta pianista, por Katherine Hickel Carneiro no violino e Luís Antunes no violoncelo. Na 1.<sup>a</sup> temporada desta formação foram realizados seis concertos, nos quais se apresentaram obras de treze compositores, uma delas em primeira audição – o trio em sol menor de Chopin – e algumas raramente ouvidas na cidade do Porto – o trio de Tschaiikowsky e o trio em si bemol de Rubinstein. No 1.º volume das suas *Crónicas Musicais*, Joaquim de Freitas Gonçalves comenta da seguinte forma o quarto concerto desta temporada: «A assistência, sempre fiel e distinta, premiou com repetidas chamadas os intérpretes. Horas de enlevo artístico e moral, que não-deixar saudades» (Gonçalves 1944: I, 60).

M. Adelaide Diogo F. Gonçalves e o marido apenas reingressaram no corpo docente do Conservatório vários anos mais tarde. Joaquim de Freitas Gonçalves veio a ocupar o lugar de Director do Conservatório entre 1934 e 1939 e entre 1940 e 1941, ano em que atingiu a idade de reforma. Foi então substituído, por nomeação da Câmara Municipal do Porto, por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, que foi a primeira mulher a desempenhar tal função, fazendo-o durante o período mais alargado de tempo em toda a história do Conservatório de Música do Porto (1941 a 1955).

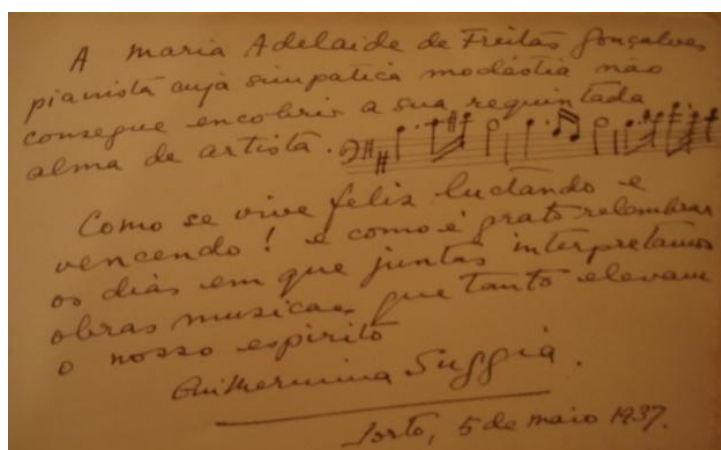


Imagem 3. Dedicatória de Guilhermina Suggia a M. Adelaide Diogo F. Gonçalves (Fonte: colecção particular de Edgar Larose de Freitas Gonçalves, seu neto)

## **Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves e a Delegação do Porto do Círculo de Cultura Musical**

Em 1937, foi fundada no Porto a Delegação do Círculo de Cultura Musical, por convite feito por Elisa de Sousa Pedroso a M. Adelaide Diogo F. Gonçalves. As duas haviam-se conhecido ainda jovens por intermédio do Dr. Chaves e Castro, que era professor na Universidade de Coimbra e que possuía uma quinta em Seia, para qual as convidou para passarem umas férias. Mantiveram sempre contacto desde então e, em meados dos anos 30, por ocasião de uma viagem de Elisa Pedroso ao Porto, reencontraram-se em casa de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves. Desta reunião surgiu o convite para fundar e dirigir a primeira delegação do CCM. A tese de doutoramento de Manuel Deniz Silva (2005: 534) chama a atenção para o facto de a subvenção concedida ao CCM pelo Secretariado de Propaganda Nacional ter sofrido um aumento contínuo em 1937, o que lhe permitiu aumentar a sua actividade nos anos que precederam a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial e iniciar a sua expansão pelo território nacional, começando com a criação da delegação da cidade do Porto.

O panorama musical portuense era muito favorável à criação desta sociedade de concertos. Funcionava nesta cidade, desde 1881, o Orpheon Portuense, fruto da iniciativa de Bernardo Valentim Moreira de Sá. Os espectáculos promovidos por esta associação realizavam-se no Teatro S. João, uma sala de médias dimensões com uma lotação de cerca de 1000 lugares, não sendo possível precisar este valor<sup>56</sup>. Desta forma, a sala e a própria sociedade não conseguiam satisfazer toda a procura que existia. «*Dava-se o caso de haver pessoas à espera durante anos para poderem ser sócias*» (Inês Diogo Costa 29/06/2007, notas de campo).

Uma vez que o número de lugares do Teatro era fixo, só poderia entrar para a associação um novo sócio quando outro deixasse de o ser. Para dificultar ainda mais a abertura do Orpheon Portuense a novos públicos, o estatuto de sócio mantinha-se geralmente dentro da mesma família, passando de geração em geração. Tudo isto tornava o ambiente do Orpheon Portuense muito fechado e restrito e a criação de uma

---

<sup>56</sup> Questionado o Centro de Documentação do Teatro Nacional S. João sobre a lotação desta sala na década de 30 do século XX, foi-me comunicado que não existe um consenso sobre este assunto, dada a diversidade de informação patente nas seguintes fontes: a tese de doutoramento do professor António Cardoso fala em 1328 lugares previstos para o Teatro S. João; o arquitecto Luís Soares Carneiro, também na sua tese de doutoramento, aponta para a existência de uma planta de lugares editada em 1926 num número d' *O Tripeiro* que tem a capacidade para 1260 lugares; a planta do Teatro existente no Centro de Documentação é posterior a essa data, uma vez que foi dada à sua responsável, Paula Braga, pelo mais antigo funcionário do TNSJ que lá trabalha desde 1948, e dá conta de 947 lugares.

delegação do CCM no Porto seria como uma lufada de ar fresco no ambiente musical da cidade. Numa entrevista telefónica com António Sarmento, sócio do CCM/Porto na década de 50 e sócio do Orpheon Portuense desde os anos 40 e até à suspensão das suas actividades, este realça precisamente este aspecto ao referir que o público do Orpheon era formado de acordo com uma tradição familiar, estando assente que em determinadas famílias – algumas que já eram sócias desde o século XIX – o estatuto de associado passaria sempre de geração em geração. Isto fazia com que o ambiente da sociedade se tornasse muito fechado e com que todas as famílias se conhecessem, não aceitando bem quem viesse de fora deste grupo (António Sarmento 17/10/2007, notas de campo). Também a professora Teresa Macedo, sócia do CCM/Porto e do Orpheon Portuense, considera esta última associação um pouco conservadora, não só pelos seus associados como pelo repertório apresentado nos concertos. Recorda desta forma o desagrado demonstrado pelos membros do Orpheon em algumas situações: «*Eu ainda me lembro quando o programa tinha Debussy, as pessoas chegavam ao momento do concerto, entravam na porta do teatro, viam o programa e diziam «Oh, é Debussy! Eu vou-me embora no fim da 1.ª parte»*» (Teresa Macedo 21/11/2007). Embora grande parte do seu público ainda não estivesse muito receptivo a este tipo de linguagem, gradualmente foi sendo introduzida música cada vez mais recente.

De facto, e no final dos anos 30, tanto o Orpheon Portuense como mesmo o Conservatório de Música do Porto ainda não tinham conseguido criar um verdadeiro público melómano portuense, e Manuel Deniz Silva (2005) chama a atenção para um artigo na revista *Arte Musical*, no qual o seu autor cita o cronista d’*O Comércio do Porto* que apresenta as causas de caridade como o único motivo que levava as pessoas às salas de concertos:

*«E vem a propósito acentuar quanto é doloroso para nós, quanto o deve ser para todos os diletantes da capital do Norte, verificar que, nos últimos tempos, quasi só é possível, organizar concêrtos sinfónicos no Porto, quando um objectivo beneficente os protege de possíveis desastres de bilheteira. Na verdade, há razões para perguntar: quando haverá, entre nós, concêrtos de certo vulto com um simples objectivo artístico? Quando teremos um público de concêrto regular e certo, ao qual não seja preciso atrair com o rótulo, sem dúvida simpático da caridade?»<sup>57</sup>*

A primeira delegação do Círculo de Cultura Musical foi então inaugurada com um recital realizado pelo pianista Benno Moiseiwitsch no dia 23 de Dezembro de 1937, no

---

<sup>57</sup> Citado por J.S.Cibrão em «Concerto Sinfónico no Teatro Sá da Bandeira», *Arte Musical*, 30/03/1937, Ano 7.º n.º 225.

Teatro Rivoli. Nessa noite ouviram-se obras de Schubert, Hummel, Beethoven, Schubert, Chopin, Poulenc, Granados, Liszt e do português Óscar da Silva. A preceder esta parte musical, a presidente do CCM, Elisa de Sousa Pedroso, subiu ao palco para proferir algumas palavras de apresentação. Este marco no panorama musical e cultural portuense veio assim abrir uma oportunidade há muito tempo esperada e que permitia a um público mais alargado a assistência a concertos com intérpretes de renome internacional. Ainda segundo o testemunho de António Sarmento, o público desta nova sociedade era constituído, na década de 50, por «*verdadeiros apreciadores de música*» mas também por um grupo de pessoas que haviam enriquecido rapidamente e que queriam fazer acompanhar este desenvolvimento económico de uma ascensão social e cultural, através da adopção das práticas de uma elite intelectual. Pelas suas palavras, «*queriam dar a impressão de que eram apreciadores de música*» (António Sarmento 17/20/2007, notas de campo). De uma forma geral, e de acordo com o mesmo depoimento, entre os sócios do CCM/Porto também se encontravam sócios do Orpheon Portuense e membros dos sectores mais dominantes da sociedade portuense: industriais, comerciantes e profissionais liberais, dentro de uma classe média-alta. Apesar de no CCM/Porto os associados permanecerem mais anónimos do que no Orpheon, toda a gente conhecia as personalidades mais importantes e sabia qual o seu papel na sociedade.

Rapidamente, o CCM teve no Porto um maior desenvolvimento e uma maior expansão que o Orpheon Portuense, uma vez que abrangia um maior número de pessoas. Os artistas por ele contratados apresentaram-se, durante os primeiros 13 anos, no Teatro Rivoli. Comportando, logo à partida, mais sócios do que o Orpheon Portuense no Teatro S. João, o CCM criou uma segunda série quando a procura para os seus concertos superou a lotação do primeiro teatro. Como se pode assim constatar, o preenchimento da totalidade da sala não era impedimento para a angariação de novos sócios. De facto, em 1950, as actividades do CCM passaram a desenvolver-se no Cine-Teatro Vale Formoso – devido a desentendimentos entre M. Adelaide Diogo F. Gonçalves e Maria Borges, proprietária do Teatro Rivoli, relacionados com o preço elevadíssimo que era cobrado pelo aluguer da sala – e, por este espaço ser mais pequeno que o Teatro Rivoli, era necessário realizarem-se, em vez de duas, três séries para todos os sócios terem a oportunidade de ouvir os mesmos intérpretes. Em cada uma destas apresentações os músicos geralmente apresentavam programas diferentes.

Também com o intuito de fazer chegar os concertos do CCM/Porto a um número cada vez maior de pessoas era facilitado o ingresso àqueles cujos recursos económicos não lhes permitiam fazer parte do conjunto dos sócios.

A criação da delegação do Porto do CCM veio fortalecer a sede do CCM em Lisboa, uma vez que, agora, os músicos já não eram contratados para actuarem somente na capital. Faziam desta forma uma deslocação ao Porto e, mais tarde, a outras delegações que se foram criando. De acordo com o testemunho da actual presidente do CCM/Porto, M. Ofélia Diogo C. R. da Silva, estas viagens pelo nosso país eram muito do agrado dos artistas. No caso do Porto, estes eram sempre recebidos pela presidente da Sociedade, que os acompanhava a todos os locais aonde tivessem ou quisessem deslocar-se.

Durante a primeira fase do CCM/Porto – que corresponde à primeira Direcção –, os músicos frequentemente estudavam e ensaiavam na casa de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, na sua sala de música e, no final dos concertos, também lá se organizavam pequenas reuniões musicais e encontros entre os artistas e as pessoas mais chegadas ao CCM. Estas sessões proporcionavam um grande contacto não só entre os músicos e alguns sócios como também entre vários artistas. M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, que nunca deixou de estudar regularmente piano – de acordo com o manuscrito de Teresa Paiva<sup>58</sup> –, aproveitava este contacto com os conceituados intérpretes que frequentavam o CCM e a sua casa para tocar para eles e pedir a sua opinião e sugestões, com vista ao seu incessante aperfeiçoamento musical.

Apesar de gradualmente terem sido criadas delegações do CCM em cidades como Braga (1944), Viana do Castelo (1945) e Guimarães (1946), a delegação do Porto nunca foi afectada por esta expansão na região Norte do país. O seu número de sócios não diminuiu, pelo contrário, uma vez que da análise dos programas dos concertos do CCM/Porto se conclui que a segunda série de sócios foi criada na temporada 1942/1943 e a 3.<sup>a</sup> na de 1950/1951, o que reflecte a intensificação das suas actividades e o seu alargamento a um maior número de pessoas. Os únicos contactos que se estabeleciam entre as delegações cingiam-se à troca de informações relativas à data e hora de chegada dos artistas às respectivas cidades.

---

<sup>58</sup> Teresa Paiva, que eu tive a oportunidade de entrevistar, foi aluna particular de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves quando tinha 8 e 9 anos de idade e, mais tarde, sócia do CCM/Porto. A sua grande admiração por esta artista fez com que escrevesse um trabalho sobre a sua actividade como pianista, professora, directora do Conservatório de Música do Porto e fundadora do CCM/Porto. Teresa Paiva ocupou o cargo de professora de piano do Conservatório de Música do Porto.

Até à extinção da sede do CCM era por Lisboa que passava a contratação dos músicos que se apresentavam no Porto, assim como nas outras delegações, embora tivesse havido casos pontuais, durante a segunda fase do CCM/Porto, em que M. Ofélia Diogo C. C. Costa tivesse contactado directamente os artistas, através dos seus empresários. O CCM/Porto trabalhava regularmente com Sequeira Costa, que também desempenhava estas funções. Mas, de um modo geral, e até aos anos 70, a sede negociava com os empresários – geralmente com Constantino Varela Cid que inicialmente era funcionário do CCM – e, depois de escolher os intérpretes, entrava em contacto com as delegações para aferir o seu interesse em apresentar os mesmos nas suas cidades.

A análise dos programas dos concertos organizados pelo CCM/Porto durante esta primeira Direcção mostra uma inicial intensificação e um posterior abrandamento das suas actividades. Foi nesta primeira fase que o CCM realizou no Porto mais do que uma série de espectáculos. De facto, pode ser esquematizado da seguinte forma o desenvolvimento das suas iniciativas:

De 1937 a 1942 – 1 série no Teatro Rivoli – média de 9 concertos por temporada

De 1942 a 1950 – 2 séries no Teatro Rivoli – 14 a 16 concertos por temporada

1950-1951 – 3 séries no Cine Teatro Vale Formoso – 21 concertos

1951-1952 – 2 séries no Cine Teatro Vale Formoso – 14 concertos

Até 15/07/54 – 1 série no Cine Teatro Vale Formoso – 7 concertos por temporada

Como se pode observar, a actividade do CCM/Porto floresceu até 1951, coincidindo com o período da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial e do pós-guerra e com o enriquecimento que se verificou em muitas famílias do Norte do país que se dedicavam à exploração de volfrâmio<sup>59</sup>. Tendo enriquecido rapidamente, estas famílias procuravam o CCM/Porto para, nos seus concertos, poderem socializar e ostentar os seus sinais de riqueza. Nesta

---

<sup>59</sup> O volume da colecção *Portugal século XX – Crónicas em imagens* que aborda a década de 40 retrata a situação vivida por uma grande parte da população portuguesa no período da 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial. Durante os anos da guerra, e também devido à sua posição de neutralidade, Portugal aproveitou para fazer negócios, desenvolvendo o chamado comércio de guerra. Entre as suas exportações encontravam-se diversos bens alimentícios, materiais relacionados com o vestuário e, mais valioso que tudo o resto, o volfrâmio, conhecido como o “ouro negro”. Portugal tornou-se um dos maiores produtores a nível mundial deste minério que se utilizava para a construção de armamento e que, como se pode compreender, tinha uma elevadíssima procura na altura. Para além da produção legal mineira de volfrâmio, que era na maioria dominada pela Grã-Bretanha, muito era explorado ilegalmente e exportado em contrabando. A isto se dedicaram milhares de famílias, por vezes aldeias inteiras, que abandonaram a agricultura e fizeram parte de uma vaga de novos-ricos que rapidamente constituiu grandes fortunas.



época de prosperidade financeira, havia famílias que compravam duas frisas inteiras no Teatro Rivoli para assistirem aos espectáculos desta sociedade de concertos, reforçando assim a sua nova posição social através da frequência dos mesmos espaços e da adopção dos mesmos hábitos que eram característicos de um segmento da sociedade mais instruído que correspondia a uma posição social, cultural e económica mais elevada. A propósito desta ostentação, M. Ofélia Diogo C. R. da Silva refere que esta «*era uma sociedade muito bonita de se ver*» (M. Ofélia Diogo C. R. da Silva 29/06/2007, notas de campo), uma vez que o público destes concertos se mostrava sempre «muito bem arranjado e elegante, enquadrado numa requintada sala de espectáculos» (*Ibid*).

Em relação à contratação dos artistas, a 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial não trouxe, aparentemente, qualquer dificuldade ao desenvolvimento das actividades do CCM (M. Ofélia Diogo C. R. da Silva 03/07/2007, notas de campo). Pelo contrário, esta sociedade de concertos aproveitou-se da passagem de inúmeros músicos por Portugal, para quem este país era a porta de saída para paragens mais seguras, nomeadamente os Estados Unidos da América. Estes artistas permaneceram em Portugal o tempo suficiente para conseguirem embarcar e, enquanto esperavam, realizavam concertos para, entre outros, o CCM. «*O tempo da guerra foi uma época áurea!*», afirma Teresa Macedo, «*Eles passavam todos daqui para a América e davam os concertos*» (Teresa Macedo 21/11/2007). Durante esta primeira fase, as actividades do CCM/Porto foram pontualmente patrocinadas pelo Instituto de Cultura Italiana – concertos do pianista Guido Agosti a 17/03/1939, do Trio Italiano a 08/12/1939 e do violinista Giorgio Ciompi a 12/12/1941.

Prosseguindo uma leitura atenta dos programas dos concertos, constata-se que a maioria possui notas explicativas do repertório dado a ouvir aos sócios, sendo estas assinadas por Joaquim de Freitas Gonçalves, Eduardo Libório, Cláudio Carneiro, Carlos Manuel Ramos, Mário de Sampayo Ribeiro, Luís de Freitas Branco, Henrique Gomes de Araújo e Fernanda Cidrais.

## **Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves entre o CCM/Porto e o Conservatório de Música do Porto**

M. Adelaide Diogo F. Gonçalves ocupou o lugar de directora do Conservatório de Música do Porto entre 1941 e 1955 e durante a sua orientação muitas foram as iniciativas desenvolvidas. Logo em 1941 criou, juntamente com os alunos, a revista *Música*. Esta publicação abordava assuntos de carácter musicológico e os artigos que dela faziam parte eram da autoria dos alunos e dos professores da instituição, mas também de músicos, musicólogos e críticos de arte nacionais e estrangeiros<sup>60</sup>. Apesar de inicialmente esta revista ter sido pensada com uma periodicidade mensal, acabaram por ser editados apenas cinco números em Dezembro de 1941, Outubro de 1942, Fevereiro de 1943, Janeiro de 1945 e Maio de 1946.

Com base na análise da compilação existente no Conservatório de Música do Porto e que dá pelo nome de *Programas de todas as Sessões de Música e Conferências desde 1937 a 1974* é possível conhecer a actividade deste estabelecimento de ensino durante a Direcção de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves. Desta forma, é visível todo o dinamismo e iniciativa que a acompanharam, através da criação de novas disciplinas, da incrementação de uma série de novas actividades e da realização de ambiciosos projectos, como vai ser abordado de seguida. A partir de 1942, o Conservatório de Música do Porto participou em vários concertos de intercâmbio escolar, nomeadamente realizados com o Conservatório Nacional. No período em que M. Adelaide Diogo F. Gonçalves se encontrou à frente da Direcção desta escola, foi implementada uma modalidade artística de carácter pedagógico que deu pelo nome de Séries de Concertos. Através desta iniciativa apresentou-se, entre Fevereiro e Junho de 1946 e em dez sessões, a audição integral de O Cravo Bem Temperado e de outras obras de J. S. Bach por Helena Sá e Costa, com a colaboração de Cláudio Carneiro na análise musical das composições executadas. Entre Março de 1947 e Junho de 1948, a mesma pianista efectuou uma série de 8 concertos de música peninsular, na qual apresentou obras de compositores portugueses e espanhóis. Na última sessão, os alunos do Conservatório tiveram o privilégio de contar com a presença do compositor espanhol Ernesto Halffter,

---

<sup>60</sup> Apenas consegui ter acesso ao primeiro número da revista *Música*, o qual contém artigos da autoria de A. A. Mendes Correia – Presidente da Câmara Municipal do Porto –, Artur de Castro Côrte-Real – Vereador da Cultura da Câmara Municipal do Porto –, Artur de Magalhães Basto, Guilhermina Suggia, Aarão de Lacerda, M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, Joaquim de Freitas Gonçalves, Luís Costa e Cláudio Carneiro, entre outros.

que cinco anos antes se havia apresentado pela primeira vez na cidade do Porto num concerto organizado pelo CCM/Porto. Também inserida nestas Séries de Concertos realizou-se, em Dezembro de 1949, a execução integral da obra de Chopin para piano por Leopoldo Querol, que se estreou no Porto em 1941 no CCM. Estes 7 recitais fizeram parte das comemorações do primeiro centenário da morte deste compositor, das quais também constaram diversas conferências.

Como uma modalidade de ensino livre, foram criados os Cursos de Aperfeiçoamento, que tiveram a sua primeira expressão prática em 1944. Esta foi mais uma das iniciativas da directora do Conservatório de Música do Porto e destinava-se principalmente a alunos já diplomados ou em formação nas diversas vertentes do ensino artístico. Este empreendimento teve continuidade até 1951 apoiado financeiramente por entidades oficiais como a Câmara Municipal do Porto e o Instituto de Alta Cultura (Ministério da Educação Nacional). Os Cursos de Aperfeiçoamento abrangeram as seguintes disciplinas: Violino, Violoncelo, Língua Alemã, Música de Câmara e Canto. É importante referir que a classe de música de câmara foi criada em 1944, também ela dinamizada por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves.

A mesma directora criou, no ano lectivo de 1946-47, uma actividade para os alunos do Conservatório intitulada *Tardes Íntimas*. Cada sessão durava duas horas, durante as quais os alunos interpretavam e comentavam um conjunto de obras que haviam escolhido e os respectivos autores, relacionando assim os conhecimentos adquiridos nas aulas de instrumento com os de História da Música. Estas actividades eram de tal forma organizadas e pensadas pelos alunos e para os alunos que, na capa dos programas, podia ler-se “Tarde Íntimas – de alunos para alunos”. Ao desfolhar a colectânea feita pelo Conservatório com os programas de todas as sessões e conferências realizadas durante a direcção de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves deparei-me com 69 *Tardes Íntimas*. Decorreram entre Novembro de 1946 e 1955 – embora esta iniciativa tenha sobrevivido à sua dinamizadora – e apenas uma se intitulou “de professores para alunos” e outra “de alunos e professores para alunos”. Em todas elas se apresentaram alunos de piano, violoncelo, violino, canto, música de câmara e a Orquestra de Câmara e algumas se debruçaram sobre um único tema – Bach, os Prelúdios de Debussy, a audição integral das Valsas de Chopin, a música francesa.

Durante a direcção de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves foi ainda instituído o Prémio Guilhermina Suggia que, de acordo com uma disposição testamentária deixada por esta artista, se destinava a distinguir o melhor aluno da classe de violoncelo. Mais tarde, a 27

de Julho de 1953, foi inaugurado nos jardins do Conservatório um busto de bronze em sua homenagem. Esta e M. Adelaide tinham uma relação bastante próxima, uma vez que realizaram diversos concertos juntas, nomeadamente o último que esta violoncelista viria a realizar. Foi organizado pela delegação de Aveiro do CCM e teve lugar a 31 de Maio de 1950.

Um dos mais importantes empreendimentos levados a cabo por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves foi a fundação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. Foi instituída como sociedade artístico-musical, denominada Associação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, e dela faziam parte a Direcção do Conservatório, a Vereação Cultural do Município, o Círculo de Cultura Musical e ainda sócios especificamente designados. Possuía um regulamento próprio que foi publicado em 1948 e remodelado mais tarde em 1956, ficando a Sociedade dependente do Instituto de Alta Cultura e da Emissora de Radiodifusão. A recém-criada orquestra fez a sua estreia no dia 21 de Junho de 1948, no Teatro Rivoli, sob a direcção do maestro sueco Karl Achatz – que esteve à frente desta formação durante o seu primeiro ano de actividade. Neste concerto, apresentou-se como solista Guilhermina Suggia. No programa da primeira actuação desde conjunto na delegação do Porto do CCM podem ler-se as seguintes palavras, assinadas por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves em nome desta nova Associação: *«A Orquestra que ides ouvir É NOSSA – pertence à cidade do Porto. Se virdes que merece o vosso carinho esta obras – que é de amor e sacrificio – se desejais que ela atinja a perfeição, fazei vós todos, também, um pequeno sacrificio: assinai, se ainda não sois sócio, esta proposta e entregai-a na «frisa» da Direcção»*<sup>61</sup>.

Pela regência desta orquestra passaram, nos anos seguintes, maestros como Issay Dobrowen, Igor Markevitch, Marius François Gaillard, Sir Malcolm Sargent, Carlo Zecchi, Otto Klemperer, Sir Thomas Beecham, Pedro de Freitas Branco, Haydn Beck, Jacques Singer, Paul Kletzki, Frederico de Freitas, Ino Savini, Silva Pereira, Álvaro Salazar e Gunther Arglebe.

A formação deste conjunto orquestral veio colmatar uma lacuna existente na vida musical portuense, uma vez que esta cidade não possuía na altura nenhuma orquestra sinfónica. Desta forma, esta iniciativa criou muitos postos de trabalho e saídas profissionais para os então alunos do Conservatório de Música do Porto. M. Adelaide Diogo F. Gonçalves preocupava-se com a dignificação da profissão de músico e assim

---

<sup>61</sup> Programa do concerto do CCM/Porto realizado a 23 de Novembro de 1948, Ano 12 n.º 3.

contribuiu para que muitos músicos diplomados ou ainda em formação pudessem ter um emprego de acordo com as suas habilitações. A dinamizadora deste empreendimento escolheu para chefe de naipe elementos do corpo docente do Conservatório e deu a oportunidade aos alunos finalistas de integrarem a Orquestra, favorecendo assim a criação de uma escola que girasse em torno do chefe de naipe e professor e que influenciasse os alunos, de tal forma que estes mais tarde viessem a tocar de acordo com aquela orientação. Como chefes de naipe destacam-se o violinista Henri Mouton (concertino) e o violetista François Bross, ambos professores no Conservatório. O naipe dos violoncelos era constituído por discípulos de Suggia, entre os quais Isabel Millet, Celso de Carvalho e Carlos Figueiredo, também ele docente naquela escola. Nos sopros destacam-se António e Manuel Gomes e Alberto Costa Santos, professor no Conservatório. Como se pode concluir, a Orquestra estava profundamente associada a este estabelecimento de ensino. Para além de serem membros da Orquestra, vários docentes do Conservatório também se apresentaram diversas vezes como solistas.

Outra razão que motivou M. Adelaide Diogo F. Gonçalves a fundar esta Orquestra foi a falta que fazia ao CCM/Porto a existência de uma formação orquestral nesta cidade (M. Ofélia Diogo C. R. da Silva 29/06/2007, notas de campo). De facto, sempre que era necessária a presença de um conjunto orquestral para acompanhar um solista nos concertos organizados por esta sociedade de concertos tinha de se deslocar ao Porto a Orquestra Sinfónica Nacional. Esta deslocação acarretava encargos elevadíssimos, e a única solução seria criar um agrupamento idêntico no Porto que pudesse ser mais facilmente contratado para os concertos do CCM/Porto sempre que necessário, como haveria de acontecer a partir de 1948.

Pela leitura das notas de programa de um concerto do CCM/Porto no qual participou a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto conclui-se que esta teve sempre um papel importante de divulgação musical na comunidade portuense – participando nos Concertos Oferecidos pela Câmara Municipal ou Concertos Sinfónicos Populares, nos Concertos Culturais para a Juventude e na Série Internacional de Concertos Sinfónicos, que se realizaram nos finais dos anos 50 e nos anos 60 –, em Portugal continental e ilhas e no estrangeiro. Dentro do país, associou-se aos Festivais Gulbenkian de 1958 a 1970, colaborou nas temporadas de ópera no Porto, Lisboa e província de 1952 a 1974 e nas temporadas de Ballet do Teatro Nacional de S. Carlos de 1954 a 1973. Até 1977, tinham actuado com este conjunto orquestral três centenas de solistas, entre os quais François Broos, Lourenço Varela Cid, Pierre Fournier, Henryk

Szeryng, Nikita Magaloff, Elisabeth Schwarzkopf, André Navarra, Gleb Akselrod, Sequeira Costa, Bernard Michelin, Helena Moreira de Sá e Costa, Gerardo Ribeiro, Wilhelm Kempf, Benno Moisewitch e Janos Starker.

A Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto passou a ser administrada, em 1956, pela Emissora Nacional, vindo a extinguir-se em 1989.

Voltando à actividade pedagógica do Conservatório de Música do Porto e à acção dinamizadora de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, abriu em 1953 o primeiro Curso Livre do Conservatório de Música do Porto – o Curso de Dança –, que funcionou até 1957. Este curso de dança clássica e de ritmo era dirigido a todos os membros da comunidade, e não só aos alunos internos, com idades compreendidas entre os 8 e os 20 anos. Durante a sua direcção e devido ao seu incentivo, foram ainda criadas condições para a formação do Grupo Coral Feminino, que era dirigido pela professora de canto do Conservatório, Stella da Cunha. Graças à motivação e determinação desta directora este agrupamento participou, em 1947, no Concurso Internacional de Música de Llangollen ao qual, 4 anos mais tarde, iria também concorrer o Grupo Coral Misto do Conservatório.

Durante o período 1941-1955 foi intensa a actividade do Conservatório de Música do Porto ao nível da realização de concertos, recitais, audições e conferências. Como manifestação artística dos alunos desta escola eram frequentes os Exercícios Públicos de Alunos. Pensados para os discentes e realizados pelos docentes ou por convidados, tiveram lugar diversos concertos-conferências, que geralmente se centravam numa determinada obra ou tema<sup>62</sup>.

Para além de todas as actividades e inovações dinamizadas por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves enquanto directora do Conservatório, resta referir que era comum na época a realização, naquela escola, de recitais de professores e de músicos convidados – nos quais a directora participava frequentemente como solista ou como acompanhadora –,

---

<sup>62</sup> 16/06/41 – Audição dos Amores do Poeta de Schumann por M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, comentados por Francine Benoit.

21/06/41 – Conferência «Chopin nos seus 24 Prelúdios» por Joaquim de Freitas Gonçalves. 24 Prelúdios executados por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves.

17/06/46 – Conferência «Música popular inglesa» pelo Dr. Fernando de Castro Pires de Lima com a colaboração do Grupo Coral Feminino dirigido por Stella da Cunha e acompanhado ao piano por Clotilde da Cunha

08/11/46 – Lição-concerto sobre a música húngara pelo professor do Conservatório de Budapeste Fernando Ember

14/05/49 – Conferência exemplificada «Do público – Do intérprete – Da lição» por M. Ofélia Diogo Costa com a colaboração de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves

«Três lições de Beethoven» pelo professor Dr. Aarão de Lacerda

de audições de classe, recitais de poesia, concertos inaugurais e finais do ano lectivo, sessões de entrega de prémios e diplomas aos alunos e concertos de música contemporânea. Os professores criaram a *Uma hora de música* dedicada aos alunos do Conservatório e tiveram lugar concertos ou serões de homenagem a Carlos Manuel Ramos (16/02/51), a Guilhermina Suggia (27/06/53) e a Óscar da Silva (29/06/54).

Apesar de toda a intensa actividade que o Conservatório de Música do Porto e o CCM/Porto desenvolveram durante a sua direcção e de todo o dinamismo e firmeza que colocava na realização das suas iniciativas, M. Adelaide Diogo F. Gonçalves pediu a sua demissão do cargo de directora do Conservatório em finais de 1954 e o CCM/Porto terminou as suas actividades no final da temporada 1953-1954, não se prevendo um recomeço na temporada seguinte. Uma explicação para este facto é a doença grave e incurável do seu filho mais novo. M. Adelaide Diogo F. Gonçalves veio a falecer a 3 de Abril de 1955, sendo sepultada no cemitério do Prado do Repouso. Em sua memória, foi-lhe feita uma homenagem no concerto solene de abertura do ano lectivo 1955-1956 do Conservatório de Música do Porto, no qual colaboraram o Dr. Fernando de Castro Pires de Lima, Fernando Correia de Oliveira – seu discípulo – e o Quarteto Portugália, formado por Helena e Madalena Sá e Costa, Henri Mouton e François Broos.

A análise da actividade de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves nas várias áreas a que se dedicou e nas quais se distinguiu permite observar uma interligação entre a sua direcção do Conservatório de Música do Porto e a do CCM/Porto. Os contactos por ela estabelecidos na organização dos concertos do CCM/Porto eram posteriormente utilizados para a realização de sessões e de recitais no Conservatório, e a formação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto veio preencher uma lacuna decorrente da inexistência de uma orquestra sinfónica no Porto e desta forma dar resposta a duas necessidades: por um lado, criou postos de trabalho para os músicos portuenses e saídas profissionais para os alunos do Conservatório, e por outro colocou à disposição do CCM/Porto uma orquestra sinfónica que foi frequentemente solicitada para o acompanhamento dos músicos solistas convidados. Na minha opinião, esta divisão de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves entre a direcção do Conservatório e a do CCM mas ao mesmo tempo a conciliação destes seus dois amores fez com que ambos saíssem a ganhar com esta relação.

### 3.2.2 Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa (de 1956 a 1978)



Imagem 4. Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa, desenho de António Carneiro

Após um interregno de dois anos, as actividades da delegação do Porto do Círculo de Cultura Musical recomeçaram no dia 12 de Dezembro de 1956. Foi Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa, irmã de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, quem, por iniciativa própria, a substituiu na direcção desta sociedade de concertos. M. Ofélia Diogo C. C. Costa, com conhecimento prévio de Elisa de Sousa Pedroso, formou uma Direcção<sup>63</sup> e conseguiu um subsídio do Estado para o ressurgimento do CCM/Porto. Os concertos voltaram a ter lugar no Teatro Rivoli, uma vez que a nova Presidente conseguiu que Maria Borges cedesse este espaço, novamente a um preço elevado. Graças ao seu espírito empreendedor, devolveu à delegação do Porto do CCM o prestigioso lugar que outrora ocupara no panorama musical portuense, voltando a trazer a esta cidade os músicos mais consagrados de então. Sob a sua orientação, esta sociedade de concertos retomou o alto nível artístico que sempre a havia caracterizado.

---

<sup>63</sup> Direcção: Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa (Presidente), Ruy de Lacerda, Edgar Pinto de Sousa Lello; Mesa da Assembleia-geral: Ricardo Spratley, Eng.º Porfírio Rebelo Bonito, Horácio Ferreira de Oliveira; Conselho Fiscal: António Russel de Sousa, Eng.º Albano do Carmo Rodrigues Sarmento, Comandante Joaquim José Costa.



## Dados biográficos

M. Ofélia Diogo C. C. Costa nasceu a 24 de Maio de 1899. Ao contrário de sua irmã M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, viveu toda a sua infância e adolescência com os seus pais, no Porto. O seu ambiente familiar possibilitou-lhe uma educação completa e exigente e o desenvolvimento de variadíssimas aptidões. De acordo com a condição feminina na época fez a sua formação académica em casa com as professoras Atília Cunha e Madame Rodrigues de Freitas, com quem estudou literatura francesa e alemã, em especial a sua poesia. Também em aulas particulares estudou canto e pintura, o primeiro com a docente Maria de Albergaria e o segundo com Artur Loureiro – no Palácio de Cristal – e António Carneiro. Em relação ao canto, tinha uma adoração especial pelo Lied e assistia a todos os concertos deste género que se realizavam no Porto. Sempre que vinha ao Orpheon Portuense ou ao CCM/Porto uma cantora de Lied, M. Ofélia Diogo C. C. Costa solicitava-lhes os seus conselhos. Foi assim que conheceu a cantora brasileira Vera Janacopulos e a francesa Claire Croiza<sup>64</sup>. Depois de esta última ter ouvido a jovem artista portuense, convidou-a para ir estudar com ela para Paris durante uns meses. Nessa cidade apresentou-se em concerto com grande êxito.

De volta ao Porto, tornou-se professora particular de Lied, reunindo um grupo de alunas cujo mérito era reconhecido nas várias audições nas quais se apresentavam. Paralelamente à sua actividade como docente, continuou a actuar regularmente, tanto no Porto como no resto do País. De acordo com *O Comércio do Porto*, M. Ofélia Diogo C.

---

<sup>64</sup> A leitura de Chimènes (2004) permitiu-me concluir que ambas as cantoras frequentaram o salão parisiense da Princesa Edmond de Polignac – Vera Janacopulos em 1925 e Claire Croiza em 1912 e 1925, aquando da ante-estreia de Poèmes de Ronsard de Francis Poulenc, acompanhada pelo autor. Claire Croiza foi ainda admitida nos serões musicais privados que se realizavam no final do século XIX no salão de Ernest Chausson, nos concertos organizados por Louis Diémer na sua sala de espectáculos privada, nas famosas «sextas-feiras» de Marguerite de Saint-Marceaux, nas reuniões musicais da madame Maurice Sulzbach e nas que se realizavam no salão de Henry Lerolle. Em 1912 e 1913, apresentou-se no salão de Edgard Stern, ora com Alfred Cortot em longos excertos do Roi Arthus de Chausson, ora com Maggie Teyte em Eros vainqueur de Pierre de Bréville. Segundo uma entrada do diário de Marguerite de Saint-Marceaux com a data de Fevereiro de 1914, Claire Croiza tomou parte, nesse mês, num jantar em casa do músico e mecenas Fernand Halphen, juntamente com Gabriel Fauré, Pierre de Bréville e Reynaldo Hahn. Nesta ocasião, cantou Penélope de Fauré e melodias de Bréville, acompanhada pelo compositor. Nos anos 20 do século XX, Léonard e Jeanne Rosenthal receberam no seu salão jovens músicos, a quem davam o seu apoio. Entre eles encontrava-se Claire Croiza. Também tomou parte, na mesma altura e mais do que uma vez, nas manifestações artísticas que tinham lugar no salão da madame Alexandre André, nomeadamente num serão consagrado a Verlaine e Debussy, no qual interpretou melodias deste compositor acompanhada por Eugène Wagner. Em 1921, Alfred Cortot e Claire Croiza deram um recital no salão da baronesa Édouard de Rothschild, ao qual assistiu o Rei D. Manuel II de Portugal. Em 1938, o conde e a condessa B. de Montesquiou-Fezensac acolheram no seu salão um concerto no qual Claire Croiza interpretou melodias de Jolivet e Daniel-Lesur, sob a direcção dos respectivos autores.

C. Costa reunia *«condições naturais excepcionais – uma presença insinuante, uma bela voz e uma inteligência que a tornava uma intérprete rara»* (CdP 12/11/1978).

### **Percurso artístico**

Tendo como base a imprensa da época – do Porto, Lisboa, Coimbra, Vila Real, Póvoa de Varzim, Lobito e Paris – é possível reconstruir o percurso artístico mas também pessoal de M. Ofélia Diogo C. C. Costa. Todos os artigos de jornal em que me fundamentei foram-me cedidos pelas filhas desta artista, Ofélia e Inês Diogo Costa, que compilaram num pequeno arquivo toda a informação que possuem sobre a sua mãe. Porém, muitos desses recortes não estão identificados com a sua fonte nem com a data, o que tornou difícil a sua ordenação cronológica e não me permite saber a sua origem nem referenciá-los devidamente. Seguidamente, salientarei os acontecimentos mais importantes nos quais M. Ofélia Diogo C. C. Costa tomou parte e registarei a sua passagem e permanência nos diversos locais onde viveu parte da sua vida.

As primeiras notícias da sua actividade como cantora amadora surgem em 1927, quando participa num concerto no Salão do Centro Comercial pela Sociedade de Bellas-Artes do Porto e organizado pelo pianista e compositor Luís Costa. A acompanhá-la ao piano estava Leonilda Moreira de Sá e Costa e, entre os vários cantores e pianistas que interpretaram apenas música portuguesa, encontrava-se sua irmã Maria do Céu Diogo.

Luís Costa organizou também o concerto comemorativo do 1.º Centenário da Faculdade de Medicina do Porto, realizado na Sala Holandesa do Palácio de Cristal, no qual colaboraram M. Ofélia Diogo C. C. Costa, Luís Costa e o violoncelista Luís Antunes. No mesmo ano assinalou-se o centenário da morte de Ludwig van Beethoven com dois eventos musicais de que tenho registo. Um decorreu no Salão do Centro Comercial e resultou da iniciativa de Leonilda Moreira de Sá e Costa e de Luís Costa e, para além destes artistas, contou com a presença em palco de M. Ofélia Diogo C. C. Costa e de Bernardo Moreira de Sá. O outro foi promovido pela Faculdade de Letras do Porto, teve lugar no Salão Nobre da Faculdade de Engenharia do Porto e nele participaram Aarão de Lacerda – que leu o seu trabalho intitulado «Beethoven e o Romantismo» –, Luís Costa, o violinista José Gouveia, M. Ofélia Diogo C. C. Costa e o Quarteto da Sociedade de Música de Câmara.

Em Dezembro de 1927, realizou-se no mesmo espaço uma série de conferências sobre a música moderna francesa, em colaboração com o Instituto Francês. Os conferentes – M. Paul Guinard, M. Jeanroy e Morillot – eram professores universitários daquele país. M. Ofélia Diogo C. C. Costa teve um papel fundamental nesta actividade, uma vez que exemplificava e demonstrava as melodias que iam sendo mencionadas pelos oradores. M. Paul Guinard, responsável por quatro das seis palestras, rende homenagem a M. Ofélia Diogo C. C. Costa numa entrevista feita para o *Comércio do Porto*: «Devo à intuição artística e à graça suprema com que essa menina soube exemplificar diversas passagens dos meus estudos bastante. Estou-lhe muito agradecido. E devo confessar que raras vezes encontro temperamento de mulher como o de Mademoiselle Diogo, que é uma artista admirável» (CdP 13/12/1927).

Em 1928, voltou a apresentar-se em diversas ocasiões no Salão do Centro Comercial, ora acompanhada por sua irmã M. Adelaide Diogo F. Gonçalves ora por Sara Ângela de Sena Cabral Ferreira. O seu repertório, integralmente dedicado ao Lied, abrangia a música portuguesa (Luís Costa, Rey Colaço, Cláudio Carneiro, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Aarão de Lacerda), alemã (Händel, Bach, Schumann, Schubert, Brahms, Beethoven), austríaca (Mozart, Haydn), italiana (Scarlatti, Giordani), francesa (Fauré, Ravel, Debussy) e obras de Mussorgsky e Falla. Nestes recitais estreou cinco canções de Cláudio Carneiro – Toada, Quadra de Anto, Trova de Chrisfal, Quadra de Guerra Junqueiro e Cantar das Amas – e duas de Luís Costa – Roda do Moinho e Fiandeira.

Actuou também na Liga Naval, em Lisboa, com Sara Ferreira ao piano, e foi apresentada ao meio musical da capital numa reunião íntima organizada por Alexandre e Alice Rey Colaço, na sua residência. Para além de M. Ofélia Diogo C. C. Costa, fez-se ouvir o jovem pianista Jaime Filho.

Ao enveredar e restringir-se ao estudo e interpretação do Lied, M. Ofélia Diogo C. C. Costa afastou-se da generalidade das cantoras portuguesas de então, cujos repertórios eram totalmente dominados pelas árias mais populares das óperas italianas em voga, com que o público delirava. M. Ofélia Diogo C. C. Costa tinha a determinação de estudar de uma forma séria e responsável e o desejo de se tornar uma cantora profissional e, não se contentando com os conhecimentos adquiridos no nosso país, resolveu aperfeiçoar a sua educação artística e prosseguir os seus estudos em Paris com Claire Croiza, com quem já havia tido contacto no Porto. Durante uma temporada passada em 1928 na capital francesa, apresentou-se em concerto nos salões da revista «Music-Hall», onde interpretou canções de Rui Coelho e de Cláudio Carneiro.

Ainda em 1928 estava de regresso ao Porto e contraiu matrimónio com Joaquim José Costa, 1.º Tenente da Armada Portuguesa. Organizou um recital de canto no Salão do Centro Comercial, no qual se apresentou com sua irmã M. Adelaide Diogo F. Gonçalves e executou obras de Haydn, Bach, Mozart, Giordani e trechos da então moderna escola francesa (Duparc, Fauré, Debussy, Ducondray e Wuillermoz). A imprensa aproveitou para registar da seguinte forma os progressos feitos pela cantora portuense: «*Mostrou ter aumentado a extensão da sua voz no registo agudo, adquirido maior facilidade de emissão e enriquecido a sua interpretação de uma variedade maior de nuances*» (fonte e data desconhecidas). O desejo de transmitir aos outros o seu gosto por este género musical – ainda pouco conhecido e familiar do público português e portuense – e de com eles partilhar os conhecimentos adquiridos durante a sua formação no Porto e em Paris fez com que também se dedicasse ao ensino particular do Lied.

Os recitais das suas discípulas espelham a orientação artística de M. Ofélia Diogo C. C. Costa, que também actuava nestas ocasiões. Um dos muitos recortes de jornal que compõem o arquivo sobre esta cantora dá notícia de uma destas apresentações ter tido lugar na residência de Joaquim e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves e de entre a audiência se encontrarem algumas individualidades de destaque do nosso meio cultural e artístico, não faltando Elisa de Sousa Pedroso, que interpretou ao piano composições portuguesas. Aarão de Lacerda, num artigo de jornal intitulado «*À Margem do Tempo – Para a cultura do «Lied»*», enaltece da seguinte forma M. Ofélia Diogo C. C. Costa, como intérprete e como docente:

*«Possui a perfeita compreensão do «lied». Interessou-a absorventemente o estudo deste elevado género musical, especializou-se nele, a ponto de o poder ensinar com a verdadeira consciência. Ela faz no Porto uma verdadeira escola do «lied», e por isso eu a elogio sem reservas. Os concertos das suas discípulas proclamam esta sua predilecção pela música vocal mais espiritualizada, mais «rara», mais para eleitos. Conhecendo o Alemão, ela não canta versos traduzidos, mas sim o original com uma dicção impecável, com a inteligência íntima do texto»* (fonte e data desconhecidas).

A vida profissional de seu marido levou-a para a Póvoa de Varzim, onde viveu entre 1934 e 1937. Durante esse período realizou, com M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, mais um recital no Salão de Festas do Palácio de Cristal e, para assistir a este evento, um grupo de senhoras da Póvoa de Varzim alugou um autocarro que seguiu para o Porto repleto de pessoas que desejavam aplaudir a cantora portuense. A propósito deste concerto, a imprensa declarou que M. Ofélia Diogo C. C. Costa, «*compreendedora*

*admirável de Schubert, Schumann e Wolf, não tem em Portugal quem a exceda na interpretação de lied»* (fonte e data desconhecidas). Também da leitura das críticas feitas nos jornais da cidade do Porto às actuações de M. Ofélia Diogo C. C. Costa se conclui que o público era exigente, instruído, escolhido e constituído pelas figuras mais conhecidas e prestigiadas do meio musical, social, cultural e artístico portuense.

A sua estadia na Póvoa de Varzim foi também marcada por uma admirável acção humanitária desenvolvida em prol dos pescadores desta cidade. M. Ofélia Diogo C. C. Costa sempre se empenhou em melhorar as suas condições de vida, reunindo um grupo de senhoras que organizavam formas de apoio aos mais necessitados. Foi sua a ideia de pedir versos sobre os poveiros aos poetas portugueses mais conceituados – António Correia de Oliveira, José Régio, Afonso Lopes Vieira, Teixeira de Pascoais, etc. –, que foram reunidos num opúsculo e cuja venda reverteu a favor dos mais desprotegidos.

Os três próximos anos foram vividos no Porto. Em 1938, o 69.º aniversário da Biblioteca do Ateneu Comercial do Porto foi festejado com um concerto ao qual se associaram M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, o escritor e académico Joaquim Leitão que fez uma comunicação e o quarteto de cordas constituído por René Bohet (1.º violino), Américo dos Santos (2.º violino), Cláudio Carneiro (viola) e Júlio Almada (violoncelo).

Em 1939, M. Ofélia Diogo C. C. Costa organizou uma série de concertos didácticos denominada «A música de canto através dos tempos» que decorreu no Ateneu Comercial do Porto. Foi composta por cinco concertos-conferência, estando a parte musical a cargo de M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, que apresentavam a música de várias escolas, de acordo com a respectiva palestra. Neste também chamado primeiro curso de Lied realizado no Porto colaboraram os seguintes oradores: Joaquim de Freitas Gonçalves, Vieira de Almeida, Eduardo Libório, Francine Benoit e Jorge Croner de Vasconcelos.

Eduardo Libório, na sua exposição subordinada ao tema «A Canção e o Lide», traçou um rápido panorama retrospectivo da vida musical portuense desde meados do século XIX e abordou um tema que se relaciona particularmente com este trabalho. Afirmou que o meio musical no Porto é um dos mais esclarecidos que tem conhecido e atribui este facto às brilhantes tradições do passado. Relembrou que, no século XIX, o movimento associativo no campo da música atingiu nesta cidade um incremento notável e que, embora o clima social da época não fosse propício ao desenvolvimento da música de conjunto uma vez que o individualismo político e artístico dominava no nosso país, o

meio musical portuense criou e manteve durante longas décadas associações corais e sociedades de música de câmara. O conferente acrescentou ainda que o Lied foi introduzido em Portugal pelo Norte, pela iniciativa de Bernardo Moreira de Sá, e foi no Porto que esta forma musical figurou pela primeira vez em programas de concertos, no começo do século XX. O *Jornal do Comércio e Colónias* de 3 de Julho de 1939 refere-se a esta palestra e transcreve a seguinte declaração de Eduardo Libório: «*As sociedades de concertos, os núcleos de câmara, os grupos corais e sinfónicos tiveram grande influência na formação do meio musical portuense, que ainda hoje mantém as suas antigas tradições. Assim, na sucursal do Porto do «Círculo de Cultura Musical», fundado em Lisboa pela eminente pianista e escritora D. Elisa de Sousa Pedroso, os assinantes esgotam todas as épocas a lotação do teatro Rivoli*» (JdCeC 03/07/39).

A Jorge Croner de Vasconcelos coube o encargo de pronunciar a última conferência da série e o tema escolhido foi «As escolas nacionalistas». M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves deram primazia à música moderna portuguesa – incluindo no programa um grande número de obras de Berta Alves de Sousa, Francisco de Lacerda, Cláudio Carneiro e Croner de Vasconcelos – e também apresentaram canções de Mussorgsky e de Falla. Entre os presentes encontravam-se, para além de professores do Conservatório e de outras escolas e academias de música do Porto e entre as figuras de maior destaque do meio musical e artístico nacional, Guilhermina Suggia e Elisa de Sousa Pedroso, esta última caracterizada pelo *Primeiro de Janeiro* como «*a infatigável propulsora do nosso movimento musical, primeira e única senhora titular da Academia de Belas Artes de S. Fernando, de Madrid*» (PdJ 09/08/39) e apreciada e reconhecida pianista em Espanha, na Bélgica e em Itália. As duas concertistas ladearam Aurélio Proença, Director do Ateneu Comercial do Porto.

No Salão Nobre da Faculdade de Engenharia do Porto decorreu mais um serão de arte, uma iniciativa de M. Ofélia Diogo C. C. Costa, da Câmara Municipal do Porto e do organismo Estudos Portugueses, que assim deu início ao seu ano lectivo. Tratou-se de uma homenagem ao compositor António de Lima Fragoso, que contou com a participação de M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, dos pianistas Varela Cid e Botelho Leitão, de uma orquestra de amadores e de professores dirigida por Berta Alves de Sousa, do trio formado por M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, pela violinista Ester Andrade Melo e pelo violoncelista Luís Antunes, do poeta António Correia de Oliveira e do conferencista Aarão de Lacerda.

Em 1940 e 1941, M. Ofélia Diogo C. C. Costa viveu com a sua família em Lisboa, devido a motivos relacionados com a vida profissional de seu marido. Nesse período, frequentou assiduamente os serões musicais que se realizavam no palacete de Elisa de Sousa Pedroso. O ambiente cultural e musical que lá se vivia – criado nomeadamente pelas personalidades do mundo da música e das letras que frequentavam este espaço – permitiu-lhe o contacto com inúmeras figuras de relevo do meio artístico e intelectual nacional. Na mesma altura realizou um recital com obras de Duparc na Emissora Nacional.

Numa insistente propaganda do Lied, M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves apresentaram em 1941 o ciclo completo Amor do Poeta de Schumann em concertos-conferências realizados no Sindicato Nacional dos Músicos em Lisboa, na Academia de Música de Coimbra e no Salão Orfeu no Porto, com preâmbulo de Vieira de Almeida. Em Junho do mesmo ano, as duas irmãs fizeram ouvir a mesma obra no Conservatório de Música do Porto, na versão portuguesa completa de Vieira de Almeida. Esta audição foi comentada por Francine Benoit. Foram interpretadas também três canções de Cláudio Carneiro.

No mesmo ano mudou-se com o seu marido e os seus filhos para o Lobito, onde permaneceu durante quatro anos. O Comandante Joaquim José da Costa ocupava o cargo de capitão do porto daquela cidade. A secção «Modas & Bordados – Vida Feminina» de um jornal local faz referência à presença de M. Ofélia Diogo C. C. Costa da seguinte forma: *«Há meses que vive nesta cidade uma senhora de quem Angola pode e deve esperar muito se, quem de direito, lhe der possibilidades para os seus sonhos se tornarem numa grande realidade»* (fonte e data desconhecidas). De facto, de imediato foram visíveis os seus esforços para enriquecer espiritual e culturalmente as jovens que a rodeavam. É de salientar que à juventude feminina dispensou o seu entusiasmo em prol da arte, formando um grupo coral com as jovens portuguesas residentes no Lobito. Assim, cultivava-lhes o espírito e abria-lhes novos horizontes para o seu futuro. De acordo com o que é relatado na imprensa local, esta elite feminina apresentava-se em concertos cantando obras de Aarão de Lacerda, António Fragoso e Beethoven, realizando bailados ao som de Tschaikowsky e Chopin e recitando poesia de Augusto Gil, Afonso Lopes Vieira e Campoamor.

Em 1945, a família regressou a Portugal, fixando-se durante cinco anos em Lisboa. Durante essa temporada, assistiram regularmente aos concertos do CCM na capital. Dois anos mais tarde, em Março, foi-lhe feita uma homenagem no Conservatório de

Música do Porto pela cantora Lígia Pinto Ribeiro<sup>65</sup>, acompanhada pela Directora da escola. O programa era inteiramente dedicado ao Lied.

Em Maio de 1949 organizou, no mesmo local e com a colaboração de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves, uma conferência exemplificada intitulada «Do Público – Do Intérprete – Da Lição». Tendo como objecto de estudo o Lied e a ligação da música com a poesia, foram abordadas as seguintes relações: Haydn e Gumbert, Mozart e Goethe, Schubert e Muller, Schumann e Heine, Duparc e Baudelaire, Debussy e Verlaine.

Ainda no Conservatório de Música do Porto foi prestada mais uma homenagem a uma outra uma figura da cidade, desta vez Carlos Ramos. Teve lugar em Fevereiro de 1951 e contou com a presença em palco de M. Ofélia Diogo C. C. Costa e M. Adelaide Diogo F. Gonçalves e de Helena e Madalena Moreira de Sá e Costa. As duas primeiras também actuaram num concerto organizado pela Delegação da Pró-Arte em Vila Real. M. Ofélia Diogo C. C. Costa deu uma atenção especial à música portuguesa erudita e popular, M. Adelaide Diogo F. Gonçalves também se apresentou a solo interpretando obras de Schubert e de Chopin e o violoncelista Carlos Figueiredo executou Bach, Sammartini, Boccherini, Fauré, Saint-Saëns, Ravel e Falla.

### **Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa e a Delegação do Porto do Círculo de Cultura Musical (1956-1978)**

Para além da sua actividade como concertista e como docente, M. Ofélia Diogo C. C. Costa teve um papel fulcral no renascimento, manutenção e desenvolvimento da delegação do Porto do Círculo de Cultura Musical, a qual presidiu entre 1956 e 1978. Durante este período – e excepto nas duas últimas temporadas – os concertos tiveram lugar, na sua quase totalidade, no Teatro Rivoli, uma vez que esporadicamente e por razões relacionadas com a especificidade do espectáculo ou com a disponibilidade da sala, o CCM ocupou espaços como o Teatro S. João, o Cinema Trindade, o Coliseu do Porto, a Sé Catedral e a Igreja da Lapa. Entre 1975 e 1978 os recitais decorreram no Teatro S. João. Nestes 22 anos de actividade do CCM/Porto que nesta fase analiso

---

<sup>65</sup> Lígia Pinto Ribeiro era casada com o Dr. Aires Pinto Ribeiro e vivia em Moçambique. Quando de férias em Portugal, frequentava a casa de M. Ofélia Diogo C. C. Costa, com quem tinha aulas de canto e de quem se tornou amiga. Manteve-se sempre muito ligada à sua professora e apresentou-se como solista nos vários países de África e da Ásia para onde a vida profissional do seu marido a levou.



apenas se realizou uma série única de concertos com uma média de 8 por época, podendo raramente este valor variar entre 6 e 10. Na temporada de 1959-1960 comemorou-se o 25.º aniversário do CCM e a Fundação Calouste Gulbenkian não quis deixar de se associar a este acontecimento, com a atribuição de subsídios que tornaram possível a concretização de vários espectáculos. A sua Orquestra de Câmara também foi cedida diversas vezes ao CCM/Porto e foi nos concertos desta Sociedade que se ouviu pela primeira vez nesta cidade este recém-criado conjunto instrumental, a 14 de Janeiro de 1963. Durante a segunda fase, ou Direcção, do CCM/Porto, a Fundação Calouste Gulbenkian atribuiu regularmente um subsídio a esta sociedade de concertos que se destinava à distribuição gratuita pelos alunos universitários de bilhetes para os concertos. Assim, às Associações de Estudantes de cada Faculdade da Universidade do Porto eram entregues os bilhetes, cujo número variava conforme o interesse demonstrado pelos alunos. Neste sentido, destacava-se a Faculdade de Belas Artes, cujos alunos se empenhavam em aproveitar a oportunidade que desta forma lhes era oferecida. Do público dos concertos do CCM/Porto faziam parte, nesta segunda fase, vários alunos do Conservatório de Música do Porto e membros das colónias alemã e inglesa que existiam no Porto. De facto, neste período, o CCM/Porto foi apoiado por entidades como o Ministério da Educação Nacional - Secretaria de Estado da Instrução e Cultura - Direcção-Geral dos Assuntos Culturais, o Governo da República Federal da Alemanha e a Embaixada dos Estados Unidos da América, e colaborou com a Emissora Nacional, com o Departamento dos Estados Unidos da América, com o Teatro Nacional de S. Carlos e com o Instituto Alemão. Como mais uma forma de auxílio, a Fundação Calouste Gulbenkian ofereceu às sociedades de concertos portuenses – Círculo de Cultura Musical, Orpheon Portuense, Juventude Musical Portuguesa e à Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto – um piano de concerto Steinway que foi colocado no Teatro Rivoli e inaugurado por Nelson Freire a 10 de Fevereiro de 1965, num recital organizado pelo CCM/Porto. Este piano encontra-se actualmente na sede do CCM/Porto.

Foi no âmbito da actividade do CCM que se apresentou, pela primeira vez em Portugal, o compositor Karlheinz Stockhausen, em dois concertos realizados no Porto e em Lisboa nos dias 20 e 22 de Novembro de 1961, respectivamente. Neles colaborou o próprio autor – na direcção e na celesta – com os seus dois intérpretes, David Tudor (piano) e Christoph Caskel (percussão), nesta audição de música electrónica que foi inserida nos concertos extraordinários do CCM. Esta nova categoria apenas foi

introduzida nos Estatutos da sede em 1962, funcionava quase exclusivamente no CCM em Lisboa e resultou da necessidade de criação de uma nova série de concertos – aos quais os sócios efectivos tinham total acesso – e de uma nova categoria de sócios, os sócios extraordinários. Nesta nova disposição eram incluídos os recitais dados pelos artistas que apenas dispunham de uma data para actuar, não podendo assim apresentar-se a todos os sócios, quando estes estivessem espalhados por mais do que uma série. Foi o caso do cantor Dietrich Fischer-Dieskau, que tinha unicamente um dia disponível para actuar em Lisboa.

A série extraordinária também englobava espectáculos que completassem um ciclo de obras, novamente no caso de haver mais do que um conjunto de sócios e de ser necessário um segundo ou terceiro concerto para o rendimento cultural da iniciativa ser completo. Faziam ainda parte deste grupo os concertos que tivessem um carácter demasiadamente específico, como se tratou do concerto de música electrónica de Karlheinz Stockhausen, e as situações em que, organizada cada nova temporada, surgisse a possibilidade de apresentar um artista ou conjunto de grande interesse para os sócios e, uma vez programada a temporada normal de forma a cumprir-se um orçamento já elaborado, não seria aconselhável, sem o risco de défice, a integração desse concerto dentro da programação estabelecida.

A 16 de Março de 1963 foi a vez da delegação do Porto do Círculo festejar as suas bodas de prata, com um concerto que deu a ouvir aos seus sócios o Grupo Coral Polyphonia e a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, sob a direcção de Mário Sampayo Ribeiro. Este acontecimento foi coroado com uma significativa distinção oficial, uma vez que esta delegação foi agraciada com o título de Membro Honorário da Ordem de Santiago. Na cerimónia, que decorreu no Rivoli, esteve presente o Subsecretário de Estado da Educação, que proclamou a condecoração, o Governador Civil do Porto, o Presidente da Câmara Municipal do Porto e o Bispo do Porto. Esta comemoração teve o patrocínio do Instituto da Alta Cultura e foi preparada por uma comissão organizadora que compreendia os seguintes membros: Maria Isabel Guerra Junqueiro M. Carvalho, Ricardo Spratley, António Pedro Pinto de Mesquita, Conde de Campo Bello, Elísio Pimenta, António Russel de Sousa, Eduardo Furtado e João Carlos Sobral Meireles.

A 27 de Abril do ano seguinte deslocou-se ao Porto o presidente do CCM, Manuel Eugénio Machado Macedo, para se associar à homenagem da delegação desta cidade a Maria Madalena de Azeredo Perdigão, directora do Serviço de Música da Fundação

Calouste Gulbenkian, que teve lugar no Hotel Infante de Sagres. M. Ofélia Diogo C. C. Costa, enquanto presidente da filial portuense do Círculo, leu um texto de elogio e reconhecimento por todo o apoio e auxílio prestados por este organismo e pela sua dirigente, e por último falou a homenageada. A cerimónia prosseguiu no Teatro Rivoli com um espectáculo do London's Festival Ballet acompanhado pela Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, dirigida por Julian Braunschwag, numa colaboração com o Teatro Nacional de S. Carlos.

Analisando os programas dos concertos organizados pelo CCM/Porto neste período de 1956 a 1978 é relevante mencionar que quase todos incluem notas explicativas do repertório apresentado da autoria dos seguintes músicos ou estudiosos de música: João de Freitas Branco, Fernanda Cidrais, José Carlos Picoto, Filipe Pires, José Atalaya, Tomás Ribas, Jorge Calado e João do Espírito Santo Rodrigues Sarmiento.

Em 1958, Madalena de Azeredo Perdigão convidou M. Ofélia Diogo C. C. Costa para organizar no Porto os Festivais Gulbenkian de Música, que assim se começavam a espalhar por todo o País e que se realizaram no Porto todos os anos até 1970. Esta solicitação envolveu, por intermédio da sua Presidente, o próprio CCM, cujos sócios tinham prioridade na marcação de lugares para estes concertos. M. Ofélia fazia questão de que todas as despesas que os concertos do Porto acarretavam fossem pagas com as receitas dos mesmos, e se destes resultasse algum lucro seria remetido à Fundação. Segundo a imprensa, «a Fundação Calouste Gulbenkian encontrou em Ofélia Diogo Costa e no seu grande desejo do desenvolvimento musical da cidade do Porto uma excepcional colaboradora na apresentação de inúmeras e importantes manifestações integradas nos seus 13.º Festivais» (CdP 12/11/78).

### **Maria Ofélia Diogo de Campos Carmo Costa e a promoção da educação musical infantil**

M. Ofélia Diogo C. C. Costa foi ainda presidente da delegação do Porto da Juventude Musical Portuguesa, de 1969 até ao seu falecimento em 1978. Nesse período desenvolveu uma importante acção de descentralização do ensino e da prática da música, criando na região Norte do país várias agências que se encontravam ligadas à delegação portuense. Foram elas as seguintes: Póvoa de Varzim (1967), Vila Nova de Famalicão (1968), Viana do Castelo (1969), Braga (1969), Vila Nova de Gaia (1972),

Santo Tirso (1972), Vila Real (1973) e Vila do Conde (1974). Nas agências de Braga e de Vila Real apenas se realizavam concertos, enquanto que as restantes ofereciam cursos de iniciação musical infantil pelo método Edgar Willems. Em Dezembro de 1972, a RTP visitou a delegação do Porto da JMP e entrevistou a sua presidente. A propósito deste acontecimento, o periódico *O Século* elogia entusiasticamente o trabalho e o empenho de M. Ofélia Diogo C. C. Costa na defesa e divulgação da música: «*Não só no Porto como noutras localidades nortenhas, e não só no âmbito da J.M.P, o que Ofélia Diogo Costa tem vindo a desenvolver, desde há muitos anos, é simplesmente extraordinário e merece tanta mais atenção quanto é certo que se antevêm fomentos estatais importantes da iniciativa cultural particular*» (OS 20/12/72).

Para além ter sido presidente do CCM/Porto e da JMP/Porto, de ter colaborado com o Serviço de Música da Fundação Calouste Gulbenkian e de ter consolidado a sua carreira como solista e como professora de Lied, M. Ofélia Diogo C. C. Costa também se interessou pela divulgação do ensino de educação musical infantil e pelo conhecimento e aplicação dos meios mais inovadores para atrair os mais jovens para a prática musical. Desta forma, continuou o trabalho iniciado por sua irmã Maria do Céu Diogo, que inseriu no Conservatório de Música do Porto e pela primeira vez no nosso país o método Edgar Willems – um método de educação musical para crianças em idade pré-escolar.

M. Ofélia Diogo C. C. Costa pertenceu ainda à Direcção da Camerata Portucalensis<sup>66</sup>, uma associação criada por Katherine Hickel Carneiro sob o patrocínio de Guilhermina Suggia.

Por tudo isto, foi homenageada em Abril de 1973 pelo Governo francês e agraciada, através do cônsul geral no Porto Henry Bellfeyte, com o grau de Chevalier de “L’ Ordre des Arts et des Lettres” daquele país. A cerimónia efectuou-se na residência do cônsul geral e entre as várias personalidades da cidade presentes encontrava-se o Governador Civil do Porto, major Paulo Durão; o presidente da Câmara Municipal do Porto, Eng.º Vasconcelos Porto; o presidente da Câmara Municipal de Matosinhos, Manuel Seabra;

---

<sup>66</sup> Esta associação era formada unicamente por senhoras pertencentes a uma elite social e ao meio artístico portuense, que organizavam serões musicais uma vez por mês. A finalidade destas reuniões – que decorriam rotativamente em casa de cada um dos seus membros – era a prática musical e por isso as senhoras apresentavam-se a solo ou em pequenos conjuntos. Este grupo restrito e reservado era composto nomeadamente por Helena e Madalena Moreira de Sá e Costa, Ernestina Silva Monteiro, Hélia Soveral Torres, Fernanda Wandschneider, Maria Borges, Carolina Lello, Maria Isabel Millet, Susana Calem, Isabel Macedo Pinto e Madalena Leite de Castro, para além das figuras já mencionadas.

o presidente das Caixas de Previdência do Distrito do Porto, Jorge da Fonseca Jorge; o Bispo do Porto, António Ferreira Gomes. *O Comércio do Porto* transcreve as palavras do anfitrião, que «*não deixou de sublinhar a influência da homenageada na difusão da música francesa e na defesa dos seus artistas, gozando por isso mesmo de um prestígio ímpar em toda a França*» (CdP 28/04/73). Lembrou ainda que M. Ofélia Diogo C. C. Costa esteve sempre profundamente ligada a França, onde estudou canto, e que, por várias vezes, tomou a iniciativa de organizar no Porto conferências com individualidades francesas ligadas à música.

M. Ofélia Diogo C. C. Costa faleceu no dia 10 de Novembro de 1978.

### 3.2.3 A regência de Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva (desde 1979)



Imagem 5. Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva

O último concerto realizado pelo CCM/Porto sob a direcção de M. Ofélia Diogo C. C. Costa teve lugar a 26 de Abril de 1978 e estava inserido na categoria dos concertos extraordinários, uma vez que foi o único organizado nesse ano. Depois deste evento cessaram as actividades da delegação portuense, que vieram a ser retomadas a 16 de Abril do ano seguinte por Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva, filha de M. Ofélia Diogo C. C. Costa.

M. Ofélia Diogo C. R. da Silva nasceu no Porto a 28 de Setembro de 1929. Durante a sua infância e adolescência acompanhou a sua mãe pelas várias cidades onde esta residiu – Póvoa de Varzim, Lisboa e Lobito. Aos 7 anos começou a aprendizagem do piano com a sua tia Maria do Céu e chegou mesmo a acompanhar a sua mãe. Lembra-se de assistir regularmente a concertos já com essa idade, embora não fossem os do CCM/Porto, dado que se realizavam à noite e que não era hábito as crianças fazerem parte do público destes espectáculos. Apenas começou a frequentar a sociedade de concertos de sua tia com 16 anos, quando regressou do Lobito, tanto em Lisboa como no Porto. Ao contrário de sua mãe, visitou esporadicamente o palacete de Elisa de Sousa Pedroso e guarda a recordação de lá lhe ter sido apresentado o compositor José Viana da Mota.

Regressou definitivamente ao Porto em 1950 e ingressou na Faculdade de Ciências da Universidade do Porto, onde concluiu a sua licenciatura em Ciências Biológicas. Terminado o curso, foi sempre professora de Biologia e de Geografia do ensino

secundário em várias escolas de Braga, Vila Real, Guimarães, Porto e V. N. Gaia. Paralelamente a esta actividade, tanto M. Ofélia Diogo C. R. da Silva como a sua irmã M. Inês Diogo Costa ajudaram constantemente a sua mãe nas tarefas relacionadas com o funcionamento do CCM/Porto – trabalhavam na secretaria, vendiam os bilhetes para os concertos, recebiam os artistas no aeroporto e acompanhavam-nos durante a sua estadia na cidade.

Aquando do falecimento de M. Ofélia Diogo C. C. Costa, já se encontrava organizado o primeiro concerto da próxima temporada do CCM/Porto e contratada a Orquestra Sinfónica de Bamberg. Este espectáculo realizar-se-ia em colaboração com o Instituto Alemão e, dado o compromisso previamente estabelecido com a orquestra e com o Instituto, M. Ofélia Diogo C. R. da Silva sentiu-se na obrigação de o fazer cumprir e de prosseguir com a acção desta sociedade. O sucesso deste evento encorajou-a a conservar e a alimentar esta herança à qual se encontrava tão ligada, não só pelos laços familiares mas também por já estar profundamente embrenhada no seu funcionamento.

Nos primeiros 3 anos desta terceira fase do CCM/Porto realizaram-se 3 concertos por época e desde 1982 até 2003 decorreram entre 5 a 7 espectáculos por temporada. Neste novo período as actividades da delegação portuense eram organizadas de uma forma diferente. Até 1978, antes do início de cada temporada e de os sócios renovarem a sua inscrição – Outubro ou Novembro – era-lhes apresentada a planificação do novo ano com a apresentação dos nomes dos músicos contratados e das datas em que todos os concertos teriam lugar. Durante a direcção de M. Ofélia Diogo C. R. da Silva eram organizadas séries mais pequenas de 3 concertos, que geralmente se efectuavam num período de 3 meses. Desta forma, em vez de os sócios renovarem a sua inscrição somente uma vez por ano para os eventos que se realizavam de Outubro/Novembro a Junho/Julho, asseguravam a sua presença apenas em 3 concertos de cada vez. No caso de os membros do CCM/Porto não comprarem o bilhete para uma determinada série eram obrigados a pagar uma nova inscrição na próxima vez que quisessem assistir a estes momentos musicais.

Pela análise dos programas dos espectáculos desta Sociedade no período após 1979, verifica-se que há um aumento significativo de patrocínios e de publicidade impressa. Esta era a principal fonte de financiamento do CCM/Porto, numa altura em que as quotas pagas pelos sócios eram cada vez mais insuficientes para cobrir todas as despesas. Os cachets pedidos pelos músicos e o preço do aluguer dos teatros não paravam de aumentar, e o valor da anuidade e do preço dos bilhetes não podia

acompanhar este aumento, sob o risco de a associação perder os seus membros. A Direcção do CCM/Porto recorreu – e recorre ainda – insistentemente ao mecenato e aos subsídios. Estes mecenas podiam ser empresas ou particulares, e entre estes últimos distinguiram-se Américo Ferreira Amorim e Maria Luzia Oliveira que, mais do que darem apoios financeiros, facilitavam contactos dentro de empresas e de instituições com vista à obtenção de subsídios. Entre os principais patrocinadores privados encontravam-se Bancos – Banco Português do Atlântico, Banco Borges & Irmão, Lloyds Bank International, Banco Espírito Santo, Caixa Geral de Depósitos, Banco Comercial Português, Grupo Totta, Banco Português de Investimentos –, elementos da comunicação social – Jornal de Notícias, Rádio Renascença, TSF, Rádio Comercial Norte, Antena2, O Comércio do Porto, O Primeiro de Janeiro, Global Notícias –, hotéis – Sheraton Porto Hotel, Ipanema Park Hotel, Hotel Infante de Sagres, Hotel Dom Henrique e Grande Hotel do Porto –, e empresas várias – Grupo RAR, Pereira & Assis, Lda., Companhia de Seguros Bonança, Bayer, Phoenix-Companhia de Seguros, Shell, Phillips, Deutsche Grammophon, Dicionários Editora, EFACEC, Grupo Amorim, Sandeman, Gradiva.

Todavia, o mais assíduo e constante patrocinador das actividades do CCM/Porto foi sem dúvida a Fundação Calouste Gulbenkian que, como já vimos, tinha uma relação antiga e um contacto estreito com esta sociedade portuense, se recuarmos ao tempo em que Madalena de Azeredo Perdigão ocupava o cargo de directora do Serviço de Música e em que M. Ofélia Diogo C. C. Costa – e o CCM/Porto – organizava nesta cidade os Festivais Gulbenkian de Música (de 1958 a 1970). Por outro lado, nesta terceira fase, esta delegação garantiu a divulgação e promoção do Coro e da Orquestra Gulbenkian no Porto. Maria Luzia Lopes Garcia Oliveira – sócia do CCM/Porto e membro da sua Direcção –, que eu tive a oportunidade de entrevistar, referiu os subsídios dados pela Fundação Calouste Gulbenkian ao CCM/Porto graças, sobretudo, à relação de amizade desenvolvida entre esta Sociedade e elementos da administração da Fundação, entre eles o Eng.º Luís Guimarães Lobato, o Dr. José Blanco e Fernanda Cidrais. No que se refere ao financiamento público, a acção do CCM/Porto foi apoiada mais esporadicamente pelo Ministério da Cultura, pela Delegação Regional do Norte da Secretaria de Estado da Cultura, pela Câmara Municipal e pelo Governo Civil do Porto e, mais recentemente, pelo Instituto Português das Artes do Espectáculo.

Muito frequentes eram as colaborações do CCM/Porto com os Institutos de Cultura de vários países – o Espanhol, o Francês, o Alemão, o de Portugal-Israel, o Italiano – e dos



Serviços Culturais de Consulados e Embaixadas – Áustria, Espanha, Austrália, Itália, o British Council. Maria Luzia Oliveira, como esposa do Cônsul da Áustria no Porto, explicou-me como funcionavam as colaborações do CCM/Porto com o Instituto Alemão, o Consulado e a Embaixada da Áustria em particular, processo que seria idêntico ao das entidades congêneres de outros países. Desta forma, o Instituto Alemão, na altura Instituto de Cultura Alemã, tinha ligações com organizações alemãs relacionadas com o ensino e a prática não só musical como artística em geral e assim promovia o intercâmbio de alunos e professores das escolas associadas e de músicos que a estas instituições estivessem relacionados. Muitos dos cachets cobrados eram reduzidos, dado que os intérpretes eram frequentemente novos e ainda desconhecidos, por se encontrarem em início de carreira. Embora o CCM/Porto se esforçasse por apresentar sempre os músicos mais consagrados, também apostou em valores jovens que ainda não tinham uma carreira e reputação consolidadas, os quais futuramente se vieram a revelar os mais respeitados e prestigiados na sua área.

No caso da Embaixada da Áustria, Maria Luzia Oliveira contou que através dela é possível saber quando vêm músicos austríacos actuar em Lisboa ou em Espanha e que com pouco dispêndio podem apresentar-se também no Porto, ou ainda investigar sobre a existência na Áustria de artistas interessados em vir ao Porto. Nestes casos, dava-lhes a conhecer o CCM/Porto e sempre que vislumbrava a possibilidade da realização de um concerto em condições favoráveis contactava esta sociedade de concertos e fazia-lhe as diversas propostas.

Durante a primeira e segunda fases, os concertos do CCM/Porto realizavam-se quase sempre na mesma sala, como já foi analisado. Porém, nesta última fase referente à vigência de M. Ofélia Diogo C. R. da Silva, a Sociedade tenta adaptar o espectáculo, com todas as características e especificidades dos instrumentos e das formações apresentadas, ao espaço onde ele terá lugar, e por isso este varia entre os seguintes locais: Teatro Rivoli, Teatro S. João, Salão Árabe do Palácio da Bolsa, Auditório Nacional Carlos Alberto, Cinema Estúdio Foco, Cinema Pedro Cem, Igreja da Lapa, Igreja de S. Francisco, Igreja de Cedofeita, Mosteiro de S. Bento da Vitória, Salão Nobre do Ateneu Comercial do Porto, Hotel Meridien, Hotel Infante de Sagres, Museu Nacional Soares dos Reis, Auditório do Museu de Serralves, Auditório da Fundação Eng.º António de Almeida. Para além das igrejas, este último era o único espaço cedido gratuitamente ao CCM/Porto.

Pela análise dos programas dos concertos constata-se que a inclusão de notas explicativas do repertório apresentado é bastante mais rara nesta terceira fase das actividades do que nas duas anteriores. Este facto advém de motivos financeiros. Contudo, desfolhando os programas podem encontrar-se apontamentos dos seguintes autores: João do Espírito Santo Rodrigues Sarmiento, Fernanda Cidrais, Filipe Pires, José Luís da Maia, Miguel Sobral Cid, Luísa Saraiva e Paula Cristina Abrunhosa.

No que se refere à actividade do CCM/Porto actualmente, este procura manter o nível artístico a que os seus sócios foram habituados desde a sua criação. Claro que isso nos dias de hoje acarreta encargos financeiros muito mais elevados do que há umas décadas atrás, devido ao aumento dos cachets pedidos pelos músicos e dos valores cobrados pelo aluguer das salas de espectáculo e à necessidade cada vez mais crescente de adopção de uma campanha de marketing forte, de modo a conseguir concorrer com entidades promotoras de concertos detentoras de uma maior capacidade financeira. Só assim o CCM/Porto consegue dar a conhecer mais facilmente à restante sociedade a sua actividade e impor-se na cena musical portuense e mesmo nacional. Tendo em conta todas estas dificuldades que o CCM/Porto tem permanentemente de enfrentar e o seu desejo de não diminuir o prestígio e a qualidade dos intérpretes por ele apresentados, é compreensível que o número de concertos organizados por temporada seja agora muito menor que no passado, se nos lembrarmos que houve anos (1950-1951) em que o CCM/Porto ofereceu aos seus sócios 21 concertos divididos por 3 séries. Em 2004 verifica-se um abrandamento significativo nas actividades do CCM/Porto, dado que nesse ano realizou três concertos, em 2005 dois, em 2006 um e nenhum em 2007.

O próximo concerto terá lugar no dia 7 de Março de 2008 em colaboração com a Casa da Música e dará a ouvir o pianista Dimitri Bashkirov com a Orquestra Nacional do Porto. A organização deste evento é elucidativa do funcionamento do CCM/Porto nos últimos anos. Dimitri Bashkirov actuou 4 vezes no Porto a convite desta sociedade de concertos – em 1973, 1992, 1997 e 2003 – e manteve sempre uma forte ligação e um grande carinho pela instituição que o acolheu, alimentando o desejo de com ela tornar a trabalhar. Informada M. Ofélia Diogo C. R. da Silva desta sua vontade de regressar ao Porto e de aí realizar um concerto com orquestra para o CCM, imediatamente contacta a Casa da Música e propõe um concerto deste pianista com a Orquestra Nacional do Porto. Desta colaboração entre as duas entidades o CCM trataria da contratação do solista e do pagamento do seu cachet. É importante salientar que as condições apresentadas por Dimitri Bashkirov para a sua actuação no Porto são especialmente

vantajosas devido à relação que mantém há 35 anos com o CCM/Porto. Este terá direito à venda de 100 bilhetes e, nas palavras de M. Ofélia Diogo C. R. da Silva, «*a publicidade será feita porta a porta*» (07/11/2007, notas de campo), uma vez que irá ser enviado um anúncio do espectáculo a todos os antigos sócios e a todas as pessoas que se interessam por este género de eventos e se espera «*que cada sócio traga os seus amigos*» (*Ibid.*). Com este concerto, o CCM/Porto ambiciona aumentar a sua massa associativa e, com a receita gerada, espera conseguir meios financeiros para seguidamente organizar um novo concerto. Como um desejo para o futuro, M. Ofélia Diogo C. R. da Silva aponta a independência financeira, ou seja, o ter um número elevado e fixo de sócios e com o valor das suas quotas poder realizar concertos (07/11/2007, notas de campo). Desta forma não se encontraria, como actualmente, dependente de subsídios privados ou de colaborações com outras entidades – Associação Comercial do Porto, Fundação Eng.º António de Almeida, Ateneu Comercial do Porto, Museu Nacional Soares dos Reis –, o que vai pontualmente tornando possível a organização dos seus concertos.

Apesar de o CCM/Porto sobreviver graças à persistência e à tenacidade de M. Ofélia Diogo C. R. da Silva, que estabelece os contactos com os artistas e que procura incansavelmente apoios para o prosseguimento das suas actividades, esta conta com a ajuda de uma Direcção. O último registo em acta das reuniões do CCM/Porto data de 1994, e nesse ano a Direcção desta sociedade era constituída da seguinte forma:

Mesa da Assembleia-geral – Américo Ferreira Amorim (Presidente)

Maria Luzia Lopes Garcia Oliveira (1.ª Secretária)

Maria do Sameiro Paiva Manso (2.ª Secretária)

Direcção – Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva (Presidente)

Maria Laura Runsey Noronha e Távora Sá Morais (Tesoureira)

Nazanin Bidabadi (Secretário)

Conselho Fiscal – Carlos Manuel Braga Sarmiento Beires (Presidente)

Napoleão Ferreira Amorim (Vogal)

Júlio César de Sousa Alves Moreira (Vogal)

Maria Luzia Oliveira, membro desta Direcção, resume na perfeição a situação actual do CCM/Porto e a importância do trabalho desenvolvido por M. Ofélia Diogo Costa R. da Silva para a sobrevivência desta sociedade de concertos:

*«Não há mais concertos do CCM porque as Embaixadas, os Consulados, os Governos, os Estados, as entidades em geral, deixaram de ter a força, ou o empenho, ou as possibilidades de dar apoios a uma organização não-lucrativa que é o CCM, que tem subsistido até aos nossos dias graças e unicamente ao empenho da Sra. Dra. Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva. Se não fosse ela, o Círculo no Porto também já não existia. Não só com o trabalho efectivo diário – a pé, ao telefone, a puxar as pessoas – como muitas vezes o apoio financeiro dela própria. (...) Porque o problema destas organizações, como o CCM e outras, é os sócios não acharem que aquilo é seu, porque se achassem que aquilo é um bocadinho seu ajudavam para aquilo viver. (...) E se realmente os sócios não acharem e não continuarem a achar que aquilo é um pouco seu, se não acordarem e continuarem e puxarem outros sócios para, está com os dias contados. Porque quando faltarem estas pessoas que eu referi, quando deixarem de fazer o grande trabalho, mas o pequeno também – quer dizer, o pequeno não é pequeno, mas é o que não se vê –, quando deixarem de fazer o que não se vê, as pessoas depois já não podem ir. Depois vão para organizações, que são muito boas, mas que talvez não tenham o carisma que esta tem» (Maria Luzia Oliveira 21/11/2007).*

Também na análise dos três modelos de liderança do CCM/Porto pode ser utilizado o modelo teórico proposto por John Blacking, o qual relaciona as Convenções Culturais, a Experiência Musical e a Liberdade Individual na construção da resposta musical. Cada presidente corresponde a um modelo de liderança e a uma fase do CCM/Porto.

Em relação à primeira fase (de 1937 a 1954), já vimos que a formação artística e a actividade de M. Adelaide Diogo F. Gonçalves nas várias áreas em que se destacou – como pianista, professora, presidente-fundadora do CCM/Porto e directora do Conservatório de Música do Porto – lhe conferiram uma experiência musical e uma legitimidade para conduzir da melhor forma a acção desta Sociedade. Apesar de todas as delegações serem autónomas a nível jurídico, administrativo e financeiro, a escolha dos músicos dependia sempre da sede. Uma vez contratados os artistas para actuar em Lisboa, a sede contactava as delegações para saber do seu interesse em que os mesmos se apresentassem na sua cidade. Mesmo não tendo liberdade para organizar as temporadas do CCM/Porto como desejaria, M. Adelaide Diogo F. Gonçalves conseguiu fazer com que esta Sociedade se impusesse como a principal entidade organizadora de concertos da cidade, com que ocupasse um lugar de destaque e de respeito dentro da

família do CCM e com que criasse uns alicerces e uma relação com o contexto envolvente tão fortes que a fizeram sobreviver à extinção da sede em 1975.

A segunda fase (de 1956 a 1978) marcou o início das relações do CCM/Porto com a Fundação Calouste Gulbenkian, que atribuiu subsídios à Sociedade portuense, cedeu a sua orquestra de câmara, o seu coro e o seu grupo de bailado, ofereceu um piano de concerto às sociedades de concertos do Porto e envolveu o CCM na organização dos Festivais Gulbenkian de Música no Porto. Este incentivo e reconhecimento por parte da Fundação deveu-se às relações pessoais que M. Ofélia Diogo C. C. Costa mantinha com elementos da administração. A sua autoridade à frente dos destinos do CCM/Porto advinha da sua experiência musical enquanto cantora e professora, sempre dinâmica e activa em todas as cidades em que viveu e em todos os meios nos quais se inseriu. A escolha dos artistas que actuavam nos concertos da delegação portuense continuava a depender da sede, mas a actual presidente do CCM/Porto, M. Ofélia Diogo C. R. da Silva, contou-me que nesta segunda fase a sua mãe já escolheu alguns músicos da sua preferência.

Na terceira fase do CCM/Porto (desde 1979), a liberdade de escolha dos artistas passou a ser total, uma vez que deixou de ter o estatuto de delegação e passou a ser o único testemunho vivo da existência do CCM. Sobrevivendo à extinção da sede há 32 anos, procura manter-se fiel ao seu ideal de elevação do nível cultural da sociedade em que está inserido através da organização de manifestações musicais da maior qualidade e da apresentação aos seus sócios dos artistas mais consagrados do panorama internacional, tendo contudo de lidar actualmente com dificuldades que não se colocavam na altura da sua criação. A cena musical e o contexto cultural em que o CCM/Porto vem tentando impor-se são hoje caracterizados pela existência de entidades organizadoras de concertos dotadas de uma superior capacidade financeira com a qual o CCM não consegue competir. Instituições como a Casa da Música formam o público dos seus mais variados concertos através de uma forte e dispendiosa campanha de marketing e de publicidade. Para além da concorrência existente entre as várias ofertas culturais, o CCM/Porto também tem de lidar com o progressivo aumento das despesas relacionadas com a organização dos concertos – o preço do cachet dos músicos, do aluguer da sala de espectáculos, da publicidade. Todo este contexto envolvente levou M. Ofélia Diogo C. R. da Silva a alterar a planificação das temporadas, que na primeira e segunda fases se fazia no início do ano com a determinação das datas e dos intervenientes de todos os concertos. Nesta terceira fase, passaram a ser organizados três concertos de cada vez,

que se realizavam geralmente num período de três meses. Desta forma, o CCM/Porto foi-se aproximando do funcionamento das instituições suas concorrentes, para as quais os interessados podem simplesmente comprar um bilhete avulso para o concerto a que desejam assistir.

Ainda numa tentativa de sobrevivência num ambiente em que imperam os grandes poderes económicos, o CCM/Porto tem cada vez mais recorrido aos subsídios, patrocínios e à publicidade impressa nos programas dos seus concertos. Uma vez que o financiamento público é esporádico e insuficiente, a Sociedade tem colaborado com Institutos de Cultura de vários países e com os serviços culturais de Consulados e Embaixadas, mas o seu mais assíduo e constante patrocinador continua a ser a Fundação Calouste Gulbenkian. Ao contrário das suas antecessoras, a actual presidente do CCM/Porto não se impõe na vida musical erudita portuense pela sua experiência musical, uma vez que apenas estudou piano em criança, mas pelos seus conhecimentos e contactos sociais e pela persistência e tenacidade incansáveis com que luta pela sobrevivência de uma instituição com a história, o prestígio e a longevidade do CCM.

## Conclusão

Apesar de o Círculo de Cultura Musical ter sido, na sua origem, uma sociedade de concertos de acesso restrito – dado que admitia apenas pessoas que fossem sócias e que se enquadrassem nos objectivos da instituição –, vários testemunhos admitem e confirmam que contribuiu para uma espécie de democratização da vida musical no Porto. As entidades promotoras de concertos congéneres suas contemporâneas foram apresentadas ao longo deste trabalho, com um particular destaque para o Orpheon Portuense, justificado pela sua longevidade e intensa actividade.

Teresa Paiva e o seu marido Luís Alberto de Sá<sup>67</sup> recordam «*o ambiente elitista, de muito difícil acesso e de alguma discriminação social dos concertos do Orpheon Portuense*» (Luís Alberto de Sá 20/10/2007, notas de campo), o principal organizador de concertos no Porto antes da criação em 1937 do CCM. «*O seu público era constituído por diplomatas e pela alta sociedade portuense. O CCM, pelo contrário, acolhia todos aqueles que gostassem de música e que pagassem a quota, que era acessível à maioria da população*» (Ibid.).

Maria Odília Rosas da Silva Rebelo<sup>68</sup> também compara as duas organizações e os públicos que cada uma abrangia: «*Aqui no Porto era o CCM e o Orpheon, que também era uma coisa muito boa mas ... como é que hei-de dizer... não tinha a projecção que tinha o Círculo. O Círculo era mais para toda a gente, e o Orpheon era mais um escolte de sociedade, um bocadinho diferente*» (Maria Odília Rebelo 29/10/2007). Sendo também sócia do Orpheon Portuense, conhecia bem o seu ambiente e as motivações de alguns dos seus membros, que iam aos concertos pelo seu lado social, para verem e serem vistos. «*O S. João era uma caixinha onde cabia menos gente, por isso todos se conheciam, era uma coisa quase familiar (...); a fina-flor do Porto estava lá toda*» (Ibid.). Contudo, também afirma que grande parte dos sócios era comum às duas sociedades, pertencendo ao CCM não apenas os membros de uma elite social mas também pessoas realmente apreciadoras de música.

---

<sup>67</sup> Ambos são sócios do CCM/Porto desde os anos 50, quando tinham apenas 8-9 anos e iam assistir a estes concertos acompanhados pelos seus pais, que haviam ingressado na Sociedade aquando da sua fundação.

<sup>68</sup> Maria Odília Rosas da Silva Rebelo assistiu aos concertos do CCM/Porto desde a sua fundação. Na altura tinha 8 anos de idade e ia juntamente com os seus pais. Mais tarde ingressou no Conservatório de Música do Porto, onde concluiu o curso superior de piano na classe do professor Luís Costa.

Maria José Morais<sup>69</sup> corrobora estas declarações, ao referir:

*«na altura algumas pessoas iam aos concertos pelo social, pelas roupas, mas não muito. Não era como no S. Carlos com os casacos de peles. Os sócios [do CCM] eram pessoas de certas posses, porque não era barato, mas a maioria ia por prazer. Eu ouvia no intervalo as conversas das pessoas que pareciam muito interessadas na música e também na opinião do meu pai, e queriam saber o que é que ele ia escrever na crítica sobre aquele concerto»* (Maria José Morais 29/10/2007, notas de campo).

A democratização da vida cultural gerada pela criação do CCM veio acabar com o monopólio que o Orpheon mantinha e alimentava há 56 anos, através da diversificação, expansão e intensificação da oferta de concertos a um público novo e alargado. Esta abertura não abarcou a maioria da população, dado que as manifestações organizadas pelo CCM não iam de encontro aos gostos e interesses vulgares. Numa conversa com Maria Alice Castro<sup>70</sup> pude aperceber-me que, de facto, não era o valor da quota que afastava as pessoas mas que, regra geral, apenas os cidadãos instruídos, criados num ambiente familiar propício às aspirações culturais e habituados/ensinados desde cedo a ouvir e a gostar de música erudita é que poderiam realmente apreciar e compreender os concertos do CCM. *«Não há dúvida nenhuma»*, afirma Maria Alice Castro, *«que o CCM era elitista, disso não há dúvida nenhuma que era! Ou melhor, era para a classe alta, tanto em Lisboa como aqui, para a classe alta não só, digamos, sob o aspecto de dinheiro, ou sob o aspecto de nascimento, sob o aspecto de educação... essas três coisas, mas principalmente nascimento e educação. E disso não há dúvida nenhuma que era!»* (Maria Alice Castro 31/10/2007). Também a professora Teresa Macedo, sócia do CCM/Porto desde os 12 anos, partilha desta opinião: *«Não encontrarias pessoas,*

---

<sup>69</sup> Pianista profissional, Maria José Morais frequentou os concertos do CCM/Porto desde os 4 anos, aos quais ia pela mão do seu pai, César de Morais, na altura crítico de música no Jornal de Notícias do Porto. Natural do Porto, concluiu nesta cidade o Curso Superior de Piano e seguidamente prosseguiu os seus estudos em Paris e em Londres, estreando-se em 1974 no «Wigmore Hall» desta última cidade. Em 1976 deu em Portugal o seu primeiro recital como pianista profissional no CCM/Porto. Nos últimos 15 anos, a sua carreira como pianista tem-na levado a actuar em prestigiadas salas de concertos, como Gaveau e Campos-Elísios (Paris), Royal Festival Hall (Londres), Konzerthaus e Musikverein (Viena), Palais des Beaux-Arts (Bruxelas) e Bunka-Kaikan (Tóquio). Apresentou-se como solistas de orquestras como a Sinfónica de Osaka, Antuérpia, Baden-Baden, Bruxelas, Munique, Singapura, Sófia, São Petersburgo, Paris, Lisboa, Porto, bem como das Orquestras de Câmara de Wallonie, São Francisco, Budapeste, Viena, Praga e Israel, entre outras.

<sup>70</sup> Maria Alice Castro e o seu marido, o Eng.º Carlos Castro, são sócios do CCM/Porto desde 1957. Antes dessa data já os seus tios assistiam aos concertos do CCM em Lisboa, o seu sogro e a sua cunhada eram membros da delegação portuense, e mais tarde também o foram os seus 3 filhos. A família possui uma vasta colecção de programas dos concertos do CCM/Porto que gentilmente me cedeu para a realização deste trabalho.



*digamos, de uma condição cultural assim média-baixa, isso não encontrarias»* (Teresa Macedo 21/11/2007).

Mais do que a uma elite social e económica, os sócios do CCM pertenciam a uma elite cultural e intelectual. Claro que, geralmente, as duas esferas se confundiam, não deixando de haver entre a massa associativa do CCM pessoas que iam aos concertos apenas pelas suas contrapartidas sociais e relacionais e por estes momentos serem *«um ponto de encontro da sociedade portuense»* (Teresa Macedo 21/11/2007). Ainda segundo o depoimento de Maria Alice Castro,

*«fazia-se toilette para ir aos concertos do CCM. As pessoas vestiam-se bem. Se era no Inverno punham os seus casacos de peles, quem tinha; eu naquela altura não tinha e não levava, mas enfim, punha-se assim o melhorzinho que havia. E no Verão boas toilettes. (...) Portanto não há dúvida nenhuma que era uma determinada elite que apreciava, porque foi educada naquele meio, porque ouviu, porque gosta, porque estudou. (...) Poderia haver alguns que fossem só para o intervalo, para se mostrarem e serem vistos; não, mas havia lá belíssimas pessoas que percebiam imenso de música. Claro que também é possível que houvesse dos outros, não é, mas esses às vezes adormeciam»* (Ibid.).

Atendendo agora aos artistas intervenientes nos concertos organizados pelo CCM/Porto, já aqui foi mencionado o caso particular de Dimitri Bashkirov. Como ele, muitos outros intérpretes desenvolveram uma ligação pessoal com esta sociedade de concertos, o que levou M. Inês Diogo Costa a afirmar que *«o maior património do Círculo de Cultura Musical são as relações de amizade com os músicos, os contactos internacionais, os pedidos feitos pelos artistas para voltar ao Porto»* (M. Inês Diogo Costa 24/10/2007, notas de campo). Tudo isto só se consegue com muitos anos de dedicação a esta sociedade e com uma grande proximidade que sempre se estabeleceu entre os membros da sua direcção e os artistas contratados – as recepções no aeroporto, o acompanhamento aos ensaios, ao hotel, nas refeições, nas visitas da cidade. Este contacto estreito entre os artistas e a organização reflecte-se numa dedicatória do pianista Wilhelm Backhaus a Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, na qual faz referência à sua estadia no Porto, em Santa Luzia e no Bom-Jesus (*vide* Anexos). Sendo do seu agrado a sua estadia no Porto, muitos pedem para voltar a actuar no CCM em condições financeiramente muito favoráveis. É também muito comum que os músicos que o CCM/Porto contratou quando ainda estavam em início de carreira e que hoje são dos mais prestigiados na cena musical internacional, permaneçam agradecidos e ligados a esta sociedade por os terem acolhido quando eram praticamente desconhecidos e lhes

terem dado assim um voto de confiança, e recordam estes momentos com uma grande amizade. Chegam também a partilhar estas memórias com amigos, que depois mostram vontade de aqui se apresentarem, e a sugerirem ao CCM/Porto a contratação de alguns dos seus alunos mais promissores (M. Ofélia Diogo C. R. da Silva 24/10/227, notas de campo).

Como testemunho desta situação, não posso deixar de aqui reproduzir uma história que me foi contada pela pianista Maria José Morais. A dada altura da conversa, refere que no dia anterior tinha terminado uma tournée com «Os Solistas de Salzburgo», grupo de música de câmara com quem já havia tocado nomeadamente num concerto do CCM/Porto em 1991. Mantendo contacto e continuando sempre a tocar juntos, refere que nesta digressão um dos dois violinistas era o mesmo com quem tinha tocado no CCM mas o outro não, pois só o conheceu nesta altura. Aquando das apresentações iniciais, este disse-lhe algo que a deixou deveras impressionada. Mostrou grande entusiasmo por tocar com ela e muita vontade de actuar *«numa sociedade de concertos que há no Porto, onde eles todos já tinham tocado e que lhe tinham dito que era muito interessante»* (Maria José Morais 29/10/2007, notas de campo).

Segundo as palavras de Maria José Morais, *«o CCM/Porto é para mim um misto de referência e de aprendizagem, pois aprendi muito a ouvir os melhores músicos da altura»* (Ibid.). Foi graças ao CCM/Porto que se começou a interessar verdadeiramente pela música e por todos os pormenores que envolvem a sua prática, de forma que com 16 anos decidiu prosseguir os seus estudos no Conservatório de Paris, onde concluiu o curso superior de piano. Maria José Morais refere ainda que foi no CCM/Porto que, para além de ter ouvido os maiores nomes da música de então, conheceu pessoalmente e ficou amiga de muitos músicos com quem veio mais tarde a tocar. Teve por isso um significado muito especial para esta pianista ter sido convidada em 1976 por M. Ofélia Diogo C. C. Costa para dar no CCM/Porto o seu primeiro recital como profissional, depois da sua formação em Paris: *«Toda a gente tem sonhos, e o meu era tocar no CCM porque estava habituada a ouvir lá os melhores músicos do mundo, que na altura passavam todos pelo Porto»* (Ibid.). Maria José Morais exalta ainda a organização feita pelo CCM/Porto de cada concerto. *«A organização é fantástica. Não há nada do género em Portugal nem ninguém que respeite os artistas como eles no nosso país»* (Ibid.). Enumerando as características que distinguem o CCM no panorama musical português, Maria José Morais agradece *«o carinho, respeito, atenção, calor humano e correcção*

*que faz do Círculo de Cultura Musical do Porto uma Instituição ÚNICA e ÍMPAR onde se actua com Amor, Alegria e Prazer!»<sup>71</sup>.*

Também na vida da professora Teresa Macedo esta instituição teve um papel determinante:

*«O CCM foi um instrumento de cultura e um incitamento para a carreira que escolhi, pelo facto de me ter sido dado a ouvir artistas de primeira plana que me fizeram viver momentos únicos. E julgo que muitos jovens que estiveram ali devem ter sido influenciados nas suas carreiras artísticas por terem podido escutar artistas de excelência, que fizeram viver momentos que dezenas de anos passados ainda estão presentes. E quando se tem contacto com a excelência alguma coisa fica cá dentro. Ficam as referências, e ninguém pode viver sem referências» (Teresa Macedo 21/11/2007).*

Outro músico português que desenvolveu uma relação pessoal profunda com o CCM/Porto foi o barítono Jorge Chaminé<sup>72</sup>, que enaltece o seu entusiasmo, generosidade, o seu trabalho pedagógico e a sua contribuição para a criação de um público portuense de verdadeiros melómanos:

*«Recordo com saudade os concertos do Círculo de Cultura Musical a que assisti na minha infância e primeira juventude e agradeço reconhecidamente ao Círculo as oportunidades numerosas que me foram dadas de ouvir Música e Músicos de craveira internacional, que tanto forjaram a minha vocação. Agradeço também o ter sido convidado, já como profissional, a realizar concertos que recordo com saudosa satisfação»<sup>73</sup>.*

De facto, este acumular de contactos e de amizades entre os músicos mais prestigiados internacionalmente não é um feito de que qualquer entidade organizadora de concertos se pode orgulhar de conseguir, muito menos quando funcionam nos moldes empresariais, comerciais e impessoais que actualmente as caracterizam. Referindo-se ao

---

<sup>71</sup> Parecer sobre a actividade do CCM escrito por Maria José Morais a 10/11/2003, a pedido de M. Ofélia Diogo Costa com vista à atribuição do Estatuto de Mérito Cultural.

<sup>72</sup> Jorge Chaminé nasceu no Porto, fez a sua formação como barítono na École Normale de Musique, em Paris, onde se diplomou com Jean-Pierre Blivet, foi discípulo de Lola Rodríguez Aragón em Madrid, trabalhou o repertório alemão com Hans Hotter em Munique e aperfeiçoou-se posteriormente com Daniel Ferro na Juilliard School, em Nova Iorque. Actua regularmente como solista de orquestras como a Boston Symphony, London Symphony, Filarmónica Checa e Filarmónica de Berlim, sob a direcção dos maestros Seiji Ozawa, Yehudi Menuhin, Frühbeck de Burgos, entre outros. Deu a primeira audição de obras que lhe foram dedicadas por compositores como Bussotti, Xenakis, Lenot, Markeas, Schwarz, Petit e Vlad. É presidente e director artístico do Festival CIMA na Toscana, vice-presidente da Fundação Georges Bizet e realiza mensalmente um atelier no Colégio de Espanha da Cidade Universitária de Paris, por onde já passaram mais de 200 músicos vindos de 46 nações diferentes, entre pianistas, cantores e músicos de câmara. Recebeu a Medalha dos Direitos Humanos da Unesco, pela sua acção desenvolvida em prol das crianças carenciadas, e foi nomeado «Embaixador de Boa Vontade» da organização Music in Me (Music in Middle East).

<sup>73</sup> Parecer sobre a actividade do CCM escrito por Jorge Chaminé a 17/12/2003, a pedido de M. Ofélia Diogo Costa, com vista à atribuição do Estatuto de Mérito Cultural.

papel do CCM no ambiente musical actual, Maria José Morais afirma que o objectivo desta sociedade é «*tentar sobretudo manter uma regularidade, que diminuiu muito, mas dentro dos parâmetros antigos*» e, ao aludir ao esforço desenvolvido por M. Ofélia e M. Inês Diogo Costa, declara que «*continuam a tentar manter o nome do Círculo de Cultura Musical, porque é a única sociedade de concertos em Portugal. Têm sido umas heroínas, porque o pouquinho que fazem, fazem na perfeição*». Em relação aos laços de amizade que unem os músicos a esta instituição, ela própria é disso testemunha, pois tratam-na «*com todo o carinho e afeição. Essas coisas não têm preço e hoje já não se fazem. Têm uma compreensão rara, porque hoje só se pensa em dinheiro*» (Maria José Morais 10/11/2007, notas de campo).

Para a própria presidente do CCM/Porto, são estas relações humanas que mantêm a sociedade activa, mas também a admiração e o carinho que os seus sócios lhe dedicam (M. Ofélia Diogo C. R. da Silva 07/11/2007, notas de campo). De facto, todos os associados que eu tive a oportunidade de entrevistar deixam transparecer um grande deslumbramento, orgulho e mesmo emoção ao recordarem os concertos do CCM/Porto a que assistem desde a sua juventude, não só pela qualidade dos intérpretes e dos momentos musicais lá vividos mas também pela forte ligação pessoal que foram gradualmente desenvolvendo com esta instituição ao longo dos muitos anos da sua existência. Alguns, como Maria Odília Rebelo, referem-se ao CCM na 1.<sup>a</sup> pessoa do plural, como se eles e a sociedade fossem um só: «*Nós tivemos concertos extraordinários! (...) Tudo o que havia de bom nessa altura vinha ao CCM*» (Maria Odília Rebelo 29/10/2007). Noutra entrevista, Maria Alice Castro, enquanto me mostrava os seus programas dos concertos do CCM que imediatamente me disponibilizou, fez-me o seguinte aviso: «*Vai ficar espantada, se já não está espantada, vai ficar espantada com os intérpretes que cá vinham!*» (Maria Alice Castro 31/10/2007). E, quando inquirida sobre quais momentos musicais que mais a haviam marcado, respondeu-me «*Tantos, tantos, tantos, tantos, tantos...!*» (*Ibid.*), enumerou uma série de artistas que teve o privilégio de ver actuar e contou-me curiosas histórias relacionadas com algumas das suas performances: Sir Thomas Beecham, Rudolf Serkin, Nikita Magaloff, Walter Gieseking, Wilhelm Kempff, Elisabeth Schwarzkopf, Henryk Szeryng, Daniel Barenboim, Benno Moiseiwitsch, Friedrich Gulda, I Musici, Os Solistas de Zagreb, Samson François, Mstislav Rostropovitch, «*e gente muitíssimo boa, muitíssimo boa! Aquilo tinha coisas muitíssimo boas; vai ver aqui nomes fantásticos! Olhe, eu nem sou capaz de lhe dizer todos!*». E, novamente referindo-se aos programas,

acrescenta: «*Vai ver aqui os grandes nomes da música universal!*» (Ibid.). Expressando o mesmo entusiasmo, Teresa Macedo partilhou comigo um pensamento que a acompanha desde este período áureo do CCM/Porto:

*«Como é que aqui, nesta ponta da Europa, ainda temos o privilégio de poder ouvir todos os grandes que tocam no centro da Europa, ou no Carnegie Hall, em Londres, Paris, Amesterdão? (...) Agora na certeza de que o CCM se deve à D.<sup>a</sup> Maria Adelaide Diogo Freitas Gonçalves, e depois à D.<sup>a</sup> Ofélia, e depois actualmente às filhas. É uma dinastia, é hereditário; passaram o legado umas às outras, como algo que estivesse muito no sangue das pessoas. Algo que fizeram não só com inteligência mas com paixão e alma!»* (Teresa Macedo 21/11/2007).

O contacto dos sócios com os membros da direcção era bastante próximo, o que não acontece actualmente nas restantes instituições organizadoras de concertos no Porto. Os associados eram avisados nas suas casas da realização dos concertos e de qualquer actividade relacionada com o CCM/Porto, e o facto de apenas a eles ser permitida a assistência a estas manifestações faz com que se sintam membros de um grupo restrito, íntimo, pessoal e familiar.

O panorama cultural no qual o CCM teve origem é distinto daquele em que vivemos hoje. Nos anos 30, a oferta de actividades musicais de qualidade e mesmo de eventos culturais em geral era muito menor do que actualmente. Por outro lado, não havia a variedade de gravações sonoras que há hoje, nem em termos de repertório musical nem de artistas, por isso se os apreciadores de música queriam escutar interpretações de qualidade tinham mesmo de se dirigir às salas de espectáculo. Maria Luzia Oliveira<sup>74</sup> corrobora esta constatação, ao afirmar que «*as pessoas que eram e são melómanos têm grandes aparelhos em casa, estão instaladas no seu conforto, e portanto a preguiça leva a que não vão a salas de música. Também nem sempre há a música que se quer, ou quando há talvez a pessoa não possa ir, há determinados factores, realmente*» (Maria Luzia Oliveira 21/11/2007).

Para além destes vectores de mudança cultural, intelectual e social com que o CCM/Porto teve de lidar ao longo dos seus 70 anos de existência, tem ainda de concorrer com entidades promotoras de concertos detentoras de uma superior capacidade financeira e a que cujas manifestações se pode assistir mediante a aquisição de bilhetes avulso.

---

<sup>74</sup> Maria Luzia Oliveira é sócia do CCM/Porto desde a sua juventude e ocupou o cargo de 1.<sup>a</sup> secretária da Mesa da Assembleia-geral desta sociedade de concertos.

O Círculo de Cultura Musical é a única sociedade de concertos em actividade em Portugal, embora a sua acção já não tenha a intensidade e regularidade que caracterizaram esta instituição até ao início deste século. No panorama musical portuense, o CCM tem de competir com ofertas musicais de entidades como a Casa da Música, o Coliseu do Porto, o Conservatório de Música do Porto, o Palácio da Bolsa, a Fundação Eng.º António de Almeida, o Teatro Helena Sá e Costa e o Teatro Rivoli, entre outras. Para além de concertos, diversos eventos culturais têm lugar no Porto, como espectáculos de dança<sup>75</sup>, de teatro<sup>76</sup> e exposições permanentes ou temporárias<sup>77</sup>, sem falar nas várias actividades educativas pensadas para as crianças e os jovens, como concertos, workshops, oficinas temáticas, visitas, sessões pedagógicas e de cinema, horas do conto, festivais e peças de teatro.

Contudo, convivendo com estes novos modelos de liderança e lutando contra todas as adversidades, o CCM/Porto sobrevive e tem ainda uma palavra a dizer na cena musical portuense. A sua longevidade, e o respeito e proximidade que sempre manteve com os artistas seus convidados e com os seus associados permitiram-lhe reunir e manter um núcleo de admiradores e de amigos que a ele se sentem emocionalmente ligados. São estas relações pessoais e humanas a herança que o CCM/Porto tem para oferecer à sociedade contemporânea, numa época em que o associativismo cultural tende a desaparecer e em que as pessoas cada vez mais se distanciam umas das outras. «São estas instituições culturais», afirma Teresa Macedo, «que, ao agregarem as pessoas em torno de uma ideia comum, genérica ou mais específica, contribuem para a elevação do nível cultural do país. Contribuem para a formação e educação das pessoas, porque a educação artística pode desenvolver, ou ajudar a desenvolver, as potencialidades humanas do indivíduo» (Teresa Macedo 21/11/2007).

O CCM foi, como vimos, fundado num contexto propício ao seu desenvolvimento que aliava a construção de uma elite social erudita (distinção) à procura do contacto com o

---

<sup>75</sup> No Teatro Nacional S. João, no Balletteatro Auditório, no Auditório do Museu de Arte Contemporânea de Serralves

<sup>76</sup> No Teatro Nacional S. João, no Estúdio Zero, no Teatro Carlos Alberto, no Auditório da Biblioteca Municipal Almeida Garrett, no Teatro Helena Sá e Costa, no Teatro do Campo Alegre, no Auditório Ace/Teatro do Bolhão, no Museu Nacional Soares dos Reis, no Mosteiro de S. Bento da Vitória

<sup>77</sup> No Museu Nacional Soares dos Reis, no Museu de Arte Contemporânea e no Parque de Serralves, na Biblioteca Municipal Almeida Garrett, na Biblioteca Pública Municipal do Porto, na Árvore - Cooperativa de Actividades Artísticas CRL, na Fundação Eng.º António de Almeida, no Palácio do Freixo, no Museu Nacional da Imprensa, na Casa-Museu Marta Ortigão Sampaio, na Gesto - Cooperativa Cultural CRL, no Centro Tradicional de Artes Regionais, na Casa da Animação, no Centro UNESCO do Porto, no Museu dos Transportes e Comunicações, na Casa-Museu Guerra Junqueiro e em diversas galerias

exterior (internacionalização) e ao protagonismo da mulher (emancipação). Ou seja, a ascensão da burguesia fez com que esta procurasse associar ao seu progresso económico uma elevação cultural, imitando para isso os comportamentos característicos dos grupos tidos como superiores do ponto de vista financeiro mas também intelectual e social. Ao mesmo tempo, desejava distinguir-se da restante sociedade ao inserir-se num grupo restrito com o qual se identificasse económica mas também intelectualmente e com o qual comungasse dos mesmos interesses e aspirações. Esta elite social procurava ainda viver à imagem das elites europeias, desejando conhecer e consumir o que de melhor se fazia na Europa na área da cultura: música, literatura, artes plásticas e cénicas, cinema. Nos concertos do CCM, os seus sócios tinham a oportunidade de ouvir os músicos mais consagrados internacionalmente e, como vimos, muitos eram comuns aos que se apresentavam nos salões parisienses da princesa de Edmond de Polignac, de Marguerite de Saint-Marceaux, da condessa Greffulhe, do conde Étienne de Beaumont, entre outros. Desta forma, seguiam o modelo de erudição das elites sociais europeias e “partilhavam” os seus momentos de entretenimento e de elevação cultural, distinguindo-se cada vez mais do resto da sociedade enquanto grupo restrito, elitista. Por outro lado, mais do que terem a oportunidade de ouvir estes artistas, os sócios do CCM gozavam ainda do privilégio de os poderem conhecer pessoalmente antes e depois dos concertos e de com eles poderem cear<sup>78</sup>. Tudo isto graças à figura de Elisa de Sousa Pedroso que, com a sua autoridade no meio artístico derivada de uma formação intelectual, de uma experiência musical e de um percurso internacional respeitáveis, estabeleceu e manteve relações de amizade com os músicos mais consagrados a nível mundial.

Aquando da criação do CCM, o mercado cultural não se encontrava globalizado nem democratizado como actualmente. Hoje, as entidades dinamizadoras de concertos organizam as suas actividades através dos contactos que estabelecem com diversos empresários e dessa forma escolhem os músicos que irão apresentar a um público anónimo. Muitas vezes, os instrumentistas actuam em locais onde não têm nenhuma referência ou conhecimento pessoais e para os quais são atraídos por contratos estabelecidos de uma forma impessoal e meramente profissional. Nos anos 1930, as apresentações dos artistas eram combinadas num ambiente quase familiar através de relações sociais e de amizade e de conhecimentos comuns, e sem os contactos pessoais

---

<sup>78</sup> Este contacto desenvolveu-se de uma forma mais ou menos estreita ao longo de todo o período de actividade do CCM, mas atingiu o seu auge durante a regência de Elisa de Sousa Pedroso, através dos serões musicais que tinham lugar diariamente no seu palacete e das ceias que lá se realizavam após os concertos desta Sociedade.

de Elisa de Sousa Pedroso no meio musical internacional Portugal, e em particular os sócios do CCM, não teria tido o privilégio de conhecer todos os músicos que nos visitaram. Mesmo depois de o CCM se ter espalhado por todo o país, era Elisa Pedroso quem convidava os músicos que actuavam em todos os concertos, e depois da sua morte já todos eles eram amigos do CCM e das delegações por onde haviam passado, nunca desaparecendo assim o cunho da sua fundadora.

Ao contrário das sociedades de concertos da Europa e do Novo Mundo que foram analisadas neste trabalho, o CCM não serviu, aparentemente, como catarse do impedimento que a sociedade apresentava às mulheres que desejassem viver profissionalmente da música. Tanto Elisa Pedroso como M. Adelaide Diogo F. Gonçalves e M. Ofélia Diogo C. C. Costa fizeram da música a sua profissão e ocuparam lugares de relevo como instrumentistas, professoras, directoras de estabelecimentos de ensino e de divulgação musical ou estudiosas. Contudo, o papel que cada uma desempenhou enquanto dirigente do CCM foi sem dúvida importante, pois teve a seu cargo o poder de definir as regras que organizavam o seu funcionamento e às quais todos, homens e mulheres, tinham de obedecer. Elas determinavam os critérios segundo os quais os sócios eram, ou não, admitidos e as normas de conduta durante os concertos, aproveitando também para educar culturalmente o público e sensibilizá-lo para o respeito pela música e para a seriedade de todo o ritual de concerto. Por ser uma sociedade, os seus sócios constituíam um grupo fechado, restrito e elitista intelectual, social e culturalmente, uma vez que é necessário haver uma predisposição especial para se apreciar as actividades oferecidas pelo CCM. Desta forma, os seus membros sentiam-se parte de algo que ao mesmo tempo lhes pertencia e próximos dos outros associados, com os quais se identificavam pois, para além de partilharem os mesmos gostos e interesses, faziam-no num ambiente familiar e pessoalizado que, por ser restrito, incentivava o convívio entre a massa associativa – sendo frequentes comentários sobre a performance musical durante o intervalo ou no final –, entre esta e os membros dirigentes – que se mostravam receptivos às suas opiniões e sugestões para o melhor funcionamento da Sociedade – e ainda com os artistas que viam em palco. Este ideal é claramente explícito na apresentação que o D. Lopo de Bragança, Duque de Lafões, fez do então recém-criado Boletim do Círculo de Cultura Musical, ao afirmar:

*«O sócio do Círculo não se pode identificar com o ouvinte que adquiriu o seu bilhete para assistir a um concerto público. É mais do que isso: feita a sua inscrição, assiste-lhe o direito de participar activamente nos*



*problemas da colectividade. O exercício de tal direito, quer pelas formas previstas nos Estatutos, quer por meio de sugestões ou críticas, pode contribuir para que os nossos objectivos se realizem cada vez melhor, para que a nossa obra seja a obra de nós todos»<sup>79</sup>.*

De facto, a condição de sócio exprime o elo entre o associado e a associação.

Actualmente, esta estrutura social e cultural que esteve na base da construção do CCM já não existe, mas contudo a sua delegação do Porto permanece activa. De facto, a rede de oferta de espaços de performance musical é hoje muito mais alargada. Com alguma facilidade podemos ouvir os mesmos músicos que com êxito se apresentam nas principais salas de concerto de todo o mundo e não é necessário as entidades organizadoras destes eventos conhecerem-nos pessoalmente para os contratarem para actuar nas suas cidades. Assincronamente, o CCM/Porto persiste em basear a escolha dos músicos nas relações de amizade que com eles foi construindo ao longo dos anos. Realizando cada concerto a um preço bastante favorável para a Sociedade, estes músicos ganham muito mais do que um simples cachet, pois fazem-no em reconhecimento de toda a amizade e respeito que une ambas as partes. Esta situação permite ao CCM/Porto sobreviver num mercado muito mais vasto do que aquele em que foi fundado e num contexto envolvente marcado por uma concorrência financeiramente mais capaz.

Também os sócios acarinham e suportam o CCM/Porto, conscientes de que é o único testemunho vivo de uma sociedade de concertos no nosso país e de que nele são tratados de uma forma especial, pessoal e familiar. São estas redes sociais de conhecimentos, identificação e cumplicidade e todo o carinho que os sócios guardam pelo CCM/Porto – espelhado nostalgicamente em todas as entrevistas que realizei – que faz com que ele ainda hoje sobreviva. Enquanto organizador de concertos, o caso do CCM/Porto é único, singular e assíncrono no nosso país, dado que sobrevive num espaço onde à partida não teria lugar, e é este sentimento de associação, de ligação e de comunidade que envolve os seus sócios que o distingue das restantes ofertas musicais de que a cidade do Porto possa dispor.

Esta nostalgia é partilhada por M. Ofélia Diogo C. R. da Silva, que recorda os tempos áureos da Sociedade convicta de que depende de si não deixar morrer o único herdeiro em actividade do importante centro de divulgação musical que foi o CCM e de que ela própria é herdeira. No Porto, o CCM foi dirigido num quadro dinástico de sucessão e é

---

<sup>79</sup> Duque de Lafões, «Apresentação» in *Boletim do Círculo de Cultura Musical*, n.º 1, I Ano, Dezembro de 1959, Lisboa.

este legado que lhe foi deixado pela sua tia e pela sua mãe que a actual presidente não pode permitir que desapareça. Como razão da sua persistência e empenho na manutenção e sobrevivência do CCM/Porto, M. Ofélia Diogo C. R. da Silva declara:

*«É uma obra que é muito triste deixar que desapareça. Há tradições musicais... e a amizade com os artistas, que é uma pena perder-se. Eu tenho de passar o testemunho a alguém. Eu não era nada vocacionada para isto; não havia ninguém que dissesse que eu ia pegar nisto, mas peguei e consegui mantê-lo até hoje. Depois tenho de passar o testemunho a alguém porque o Círculo não pode acabar» (M. Ofélia Diogo C. R. da Silva 07/11/2007, notas de campo).*

## **Bibliografia**

### **1 – Fontes manuscritas**

B. P. M. P.: *Pecúlio de Cerimoniaes e lembranças de Actos Públicos praticados pela Ex.ma Câmara Municipal do Porto em diversas ocasiões*, Ms. 1291, fol 7-17.

B. P. M. P.: *Pecúlio de Cerimoniaes e lembranças de Actos Públicos praticados pela Ex.ma Câmara Municipal do Porto em diversas ocasiões*, Ms. 1291, fol 115-122.

PAIVA, Teresa, *Maria Adelaide Diogo Freitas Gonçalves – A sua acção musical no Porto, 1917-1997*, Conservatório de Música do Porto, Celebração do 80.º Aniversário.

### **2 – Fontes impressas**

#### **2.1 – Materiais de arquivo do CCM e documentação interna**

*Avisos aos Sócios e Circulares*, Círculo de Cultura Musical, Lisboa, 1942, 1946, 1949, 1951, 1958, 1959, 1960, 1961, 1962, 1966.

*Boletins do Círculo de Cultura Musical* n.º 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21. Director: D. Lopo de Bragança (Duque de Lafões), Editor: José da Silva Passos, Redactor principal: João de Freitas Branco, Propriedade do Círculo de Cultura Musical, Comp. e Imp. na Tip. E.N.P. (Secção Anuário Comercial de Portugal).

CHAMINÉ, Jorge (2003), *Parecer sobre a actividade do Círculo de Cultura Musical*.

*Convocação da Assembleia-Geral*, Círculo de Cultura Musical, Lisboa, 1960, 1967. Discurso proferido por Elisa de Sousa Pedroso a 31/01/1935 aquando do concerto inaugural do Círculo de Cultura Musical.

Estatutos e Regulamento do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 e 2001.

*História ao Café – Elisa Baptista de Sousa Pedroso, notável pianista vila-realense*, 12/04/2005, n.º 148, Museu de Vila Real – Área de Exposições Temporárias, autor desconhecido.

MORAIS, Maria José (2003), *Parecer sobre a actividade do Círculo de Cultura Musical*.

*Parecer do Conselho Fiscal*, Círculo de Cultura Musical, Lisboa, 1960, 1967.

PIRES, Luís Filipe (2003), *Parecer sobre a actividade do Círculo de Cultura Musical*.

Programa do Concerto de Homenagem a Elisa de Sousa Pedroso realizado no Teatro Nacional de S. Carlos a 18/11/1954, autor desconhecido.

Programas de todos os concertos realizados pelo Círculo de Cultura Musical do Porto entre 23/12/1937 e 06/03/2006.

*Resenha da sua actividade no decénio 1937-1947*, Círculo de Cultura Musical do Porto.

*Relatório e Contas da Direcção*, Círculo de Cultura Musical, Lisboa, 1959, 1960, 1967.

*Vinte e cinco anos ao serviço da música*, Círculo de Cultura Musical do Porto, 20/12/1962.

## **2.2 – Artigos de publicações periódicas**

ALLEN, Alfredo Ayres de Gouvêa (1970), «O Porto e a Música», in *O Tripeiro*, Porto, Série VI, 10 (3 e 4), p. 65-73 e 108-112.

BASTO, Artur de Magalhães (1963a), «Da Música no Porto no Século XVIII», in *O Tripeiro*, Porto, Série VI, Porto Editora, 3 (3), p. 65-67.

BASTO, Artur de Magalhães (1963b), «Música e Músicos Portuenses do século XIX», in *O Tripeiro*, Porto, Série VI, 3 (4), p. 97-99.

BONITO, Augusto Rebelo (1945), «Panorama Musical», in *O Tripeiro*, Porto, Série V, 1 (1, 2, 5 e 8), p. 22, 47, 119, 120, 188 e 189.

BONITO, Augusto Rebelo (1963), «Teatros líricos do Porto», in *O Tripeiro*, Porto, Série VI, (4), p. 138-140.

CARVALHO, M. R. D' Assis (1910), «Aspectos do Porto, Impressões d' um Forasteiro do Sul, em 1908», in *O Tripeiro*, vol. 2, ano 2, n.º 68, Porto – 10/05/1910, p. 502.

- CIBRÃO, J. S. (1937), «Concerto Sinfónico no Teatro Sá da Bandeira», in *Arte Musical*, 30/03/1937, Ano 7.º n.º 225.
- GUIMARÃES, Bertino Daciano (1945), «Figuras Portuenses», in *O Tripeiro*, Porto, Série V, 1 (1), p. 9, 10 e 23.
- LOPES-GRAÇA, Fernando (1946), «Cartas do Abade António da Costa», in *Seara Nova*, Lisboa, 9/12/46, Ano XXV n.º 965 e 16/2/46, Ano XXV n.º 966.
- MESQUITA, Costa e SÁ, Bernardo Moreira, *O Orpheon: Contribuições para a literatura musical* – Publicação mensal.
- PEREIRA, Vergílio (1963), «O Velho Porto Musical», in *O Tripeiro*, Porto, Série VI, 3 (7, 8 e 10), p. 213-214, 246-247 e 309-310.
- SAMODÃES, Conde de (1910-1913), «Palácio de Crystal Portuense – Breve Esboço Histórico», in *O Tripeiro. Repositório de Notícias Portucalenses*, Porto, 3 (87 a 91), p. 228-230, 249, 250, 263, 264, 280, 281, 296-298.
- MAIA, Ernesto (1915), «Concertos Clássicos no Jardim Passos Manuel», in *A Arte Musical*, 17 (386/409).
- MAIA, Ernesto (1915), «Os concertos de M.elles Rey Colaço, de Carlos Dubini e da orchestra David de Souza», in *A Arte Musical*, 17 (386/409).
- PIMENTEL, João (1927), «Revivendo o Passado – Um concerto notável no Club de Cadouços no Verão de 1884», in *O Tripeiro*, Série III, ano II, n.º 39 (159), p. 234.
- PONTE, Brig.º Nunes da (1950), «Festas de Sociedade», in *O Tripeiro*, Série V, 6 (6), p. 125-126.
- PONTE, Brig.º Nunes da (1954), «Festas de Sociedade», in *O Tripeiro*, Série V, 10 (8), p. 244.
- PONTE, Brig.º Nunes da (1957), «Clube Portuense – O seu centenário», in *O Tripeiro*, Série V, 13 (1), p. 5.
- PONTE, Brig.º Nunes da (1970), «Clube da Foz», in *O Tripeiro*, Série VI, 10 (9), p. 279.
- SILVA, Gomes da (1932), «Panorama musical português XXXIX: A nossa Cultura Musical: Música de Câmara e Sociedades de Concertos», in *Seara Nova*, nº 323, 03/11/32, pp. 167 a 172.
- «Homenageada no Porto pelo Governo de França uma figura de relevo na nossa música clássica», in *O Comércio do Porto*, 28/04/1973.
- «Iniciativas Portuenses – O Coliseu do Porto», in *O Tripeiro*, 1945, Série V, 1 (2).

«Instituto Francez em Portugal», in *Comércio do Porto*, 13/12/1927, Ano LXXIII n.º 292.

«Música – «A música de canto através dos tempos»» in *Primeiro de Janeiro*, 09/08/1939.

«O «Círculo de Cultura Musical», Uma admirável iniciativa», in *Fradique*, 22/11/34.

«Ofélia Diogo Costa», in *O Comércio do Porto*, 12/11/1978, Ano CXXV n.º 158.

«Ofélia Diogo Costa e a música no Norte», in *O Século*, 20/12/1972.

«Pela Música – O canto através dos tempos», in *Jornal do Comércio e Colónias*, 03/07/1939.

*Arte Musical*, 1914, 16 (362/385), p. 51, 58, 64, 69, 72, 74, 81, 82, 88, 89, 145, 146, 147 e 186.

*Arte Musical*, 1914, 16 (386/409), p. 147.

*Arte Musical*, 1915, 17 (386/409), 36, 37, 51, 58, 74, 87, 88, 91, 96, 106, 108, 109, 168, 212.

*Diário mercantil*, Ano IV N.º 1115, 5/10/1863.

*O Comércio do Porto*, VIII Ano, n.º 164, 23/07/1861.

*O Comércio do Porto*, XIII Ano, n.º 221, 21/09/1866.

*O Comércio do Porto*, XIII Ano, n.º 265, 13/11/1866.

*O Tripeiro*, Série V, 9 (3), 1953, p. 69-72.

*O Tripeiro*, Série V, 6 (10), 1951, p. 226-229.

Artigo de Antonio Arroyo publicado no *Jornal de Notícias do Porto*, 09/01/1898.

### **3 – Monografias, dissertações, dicionários e artigos científicos**

AMORIM, Eugénio (1941), *Dicionário Biográfico de Músicos*, Porto, Marânus.

ARROYO, António (1910), *Perfis Artísticos – B. V. Moreira de Sá*, Porto, Imprensa Nacional, p. 5.

BALBI, Adrien (1822), *Éssai statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve*, Paris, II vol. Tableau Sinoptique, p. 204.

BANDEIRA, José Gomes (1993), *Rivoli Teatro Municipal - 80 anos de espectáculos*, Câmara Municipal do Porto.

- BANDEIRA, José Gomes (1998), *Rivoli – Teatro Municipal (1913-1998), Breve história de 85 anos de espectáculos e acção cultural*, Edições Afrontamento/Câmara Municipal do Porto.
- BARREIROS, Nuno, «Situação da Música Portuguesa no Começo da I Guerra Mundial», *Estrada larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro*, vol. II, Porto, Porto Editora, s.\d., pp. 312-321.
- BASTO, Artur de Magalhães (1945), *Silva de História e Arte (Notícias Portucalenses)*, Porto, Editora – Livraria Progredior, pp. 269 e 274.
- BLACKING, John (1987), *A Commonsense View of all Music, Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*, Cambridge, New York, Cambridge University Press.
- BORBA, Tomás e LOPES-GRAÇA, Fernando (1956 e 1958), *Dicionário da Música (ilustrado)*, 2 volumes, Lisboa, Edições Cosmos.
- BRANCO, Camilo Castelo (1929), «Que segredos são estes?...», in *Noites de Insomnia*, vol. 3.º, n.º 9 – Setembro, Livraria Chardron, de Lello & Irmão, L.da editores, Porto, p. 246.
- BRANCO, João de Freitas (1959), *História da Música Portuguesa*, Publicações Europa-América.
- BRANCO, João de Freitas (1982), «A Música em Portugal nos Anos 40», *Os Anos 40 na Arte Portuguesa. A Cultura nos Anos 40*, Lisboa, Fundação Gulbenkian, p. 60.
- BRANCO, Luís de Freitas (1929), *A Música em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional.
- BRITO, Manuel Carlos e CYMBRON, Luísa (1992), *História da Música Portuguesa*, Universidade Aberta.
- BROYLES, Michael (1992), «*Music of the Highest Class*»: *Elitism and Populism in Antebellum Boston*, New Haven: Yale University Press, p. 10.
- CABRAL, Luís (cord.) (1995), *Cláudio Carneiro (1895-1995) Espólio Musical*, Biblioteca Pública Municipal do Porto.
- CARVALHO, J. M. Teixeira (1924), *Tempo Perdido (Contos e Baladas)*, prefaciado pelo Dr. João de Barros, Coimbra, Imprensa da Universidade, págs. VIII e XIII.

- CARVALHO, Mário Vieira de (1992), *Pensar é Morrer ou O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Temas Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- CASPURRO, Maria Helena (1992), *O Conservatório de Música do Porto: das origens à integração no Estado*, (Tese de Mestrado em Ciências Musicais na Universidade de Coimbra), p. 14.
- CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e BRANCO, Jorge Freitas (orgs.) (2003), *Vozes do Povo – A Folclorização em Portugal*, Celta Editora.
- CASTRO, Fernanda de (1986), *Ao Fim da Memória – Memórias [1906-1939]*, Editorial Verbo, pp. 146-148.
- CHIMÈNES, Myriam (2004), *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la IIIème République*, Paris: Fayard.
- COSTA, Agostinho Rebello da (1789), *Descrição Topográfica e Histórica da Cidade do Porto*, Porto, pp. 52-53.
- COSTA, Barreto, «O Porto em meio Século» in Costa Barreto *Estrada larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro*, vol. I, Porto, Porto Editora, s.\d., pp. 239-243.
- COSTA, Helena Sá (2001), *Uma vida em concerto*, Porto 2001 e Campo das Letras.
- DELERUE, José (1969), «No Cinquentenário do Conservatório de Música do Porto», Empresa Industrial Gráfica do Porto Lda., Edições Marânus.
- DELERUE, Maria Luísa (1970), *O Ensino Musical no Porto durante o século XIX. Elementos para o seu estudo*, Porto (Dissertação para Licenciatura em História apresentada à Faculdade de Letras), pp. 33, 34, 61-64, 68, 69, 75 e 76.
- DELERUE, Maria Luísa (1982), «O ensino musical no Porto na época moderna (algumas notas)», Oficinas Gráficos Reunidos, Lda. – Porto, p. 10.
- DIAS, Marina Tavares e MARQUES, Mário Morais (2002), *O Porto Desaparecido*, Quimera Editores, p. 159.
- DOMINGOS, Nuno, Trindade – Política social, divulgação cultural e ideologia – A Companhia Portuguesa de Ópera da FNAT (1963-1975).
- F.G.F. (1864), *Guia Histórico do Viajante no Porto e arrabaldes*, Porto, Livraria e Typographia de F. G. da Fonseca – Editor, pp. 41, 47 e 48.
- GONÇALVES, Joaquim Freitas (1938), «O Porto Musical», in Carlos Basto, *Nova Monografia do Porto*, Porto, pp. 187-195.



- GONÇALVES, Joaquim de Freitas (1944 e 1945), *Crónicas Musicais*, 2 vols., Porto, Ed. Lopes da Silva.
- GUERRA, Rui Moreira de Sá (1997), *Bernardo Valentim Moreira de Sá (1853-1924): Um renovador da cultura musical no Porto*, Fundação Eng.º António de Almeida.
- HAMM, Charles (1991), «The USA: Classical, Industrial and Invisible Music» in *Music and Society: The Late Romantic Era, from the Mid-Nineteenth Century to World War I*, ed. Jim Samson [British series title: *Man and Music*] (Englewood Cliffs: Prentice-Hall), p. 303.
- LEIRIA, César (1944), *Arquivo Musical Português*, Lisboa: Grandes Oficinas Gráficas «Minerva».
- LEITE, A., «Meio Século de Teatro no Porto», in Costa Barreto *Estrada larga. Antologia dos números especiais, relativos a um lustro*, vol. I, Porto, Porto Editora, s.d., pp. 281-286.
- LOCKE, Ralph P. e CYRILLA, Barr (eds.) (1997), *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860*, Berkeley, California: University of California Press.
- LOPES-GRAÇA, Lopes, (1944), *A Música Portuguesa e os Seus Problemas*, vol. I., Porto, ed. Lopes da Silva.
- MCCARTHY, Kathlenn (1993), *Women's Culture: American Philanthropy and Art, 1830-1930*, The University of Chicago Press, xiv-xv.
- MELO, Daniel (2001), *Salazarismo e Cultura Popular (1933-1958)*, Coleção Estudos e Investigações, Imprensa de Ciências Sociais.
- MERRIAM, Alan P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira (1991), *História da Música*, Lisboa, Sínteses da Cultura Portuguesa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- PEDROSO, Elisa de Sousa (1936), *Cultura Artística de Hoje*.
- PEDROSO, Elisa de Sousa (1937), *Música Espanhola Contemporânea*, Lisboa: Bertrand.
- PEDROSO, Elisa de Sousa, *Notas Soltas*, s.d.
- PIMENTEL, Irene Flunser (2007), *Mocidade Portuguesa Feminina*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

- PINTO (SACAVÉM), Alfredo (1911), «D. Elisa Baptista de Sousa Pedroso» in PINTO (SACAVÉM), Alfredo (1913), *Horas d'Arte (Palestras sobre música), primeira série*, Lisboa: Ferin, p. 25.
- PINTO, Ana Lúcia, COUTO, Célia Pinto e NEVES, Pedro Almiro (1997), *Temas de História 11 Volume 2*, Porto Editora.
- PINTO, Ana Lúcia, COUTO, Célia Pinto e NEVES, Pedro Almiro (1998), *Temas de História 12 Volume 1*, Porto Editora.
- PINTO, Ana Lúcia, COUTO, Célia Pinto e NEVES, Pedro Almiro (1998), *Temas de História 12 Volume 2*, Porto Editora.
- PIRES, Filipe (1995), *Óscar da Silva – Estudo biográfico-analítico*, Edições Afrontamento / Câmara Municipal de Matosinhos.
- POMBO, Fátima (1993), *Guilhermina Suggia ou o violoncelo luxuriante*, Fundação Eng.º António de Almeida.
- RAMOS, Carlos (1918), «Crónica Musial – Maria Adelaide Diogo» in Revista *Atlântida* in HENRIQUES, António de Castro (1944), *CARLOS RAMOS – Colectânea organizada pelo seu amigo António de Castro Henriques*, Livraria Tavares Martins - Porto, p. 121.
- RAMOS, Carlos, «Dois livros de Quim Martins» in Revista *Dyonizos* in HENRIQUES, António de Castro (1944), *CARLOS RAMOS – Colectânea organizada pelo seu amigo António de Castro Henriques*, Livraria Tavares Martins - Porto, p. 256.
- RAMOS, Luís A. De Oliveira (dir.) (1994), *História do Porto*, Porto Editora, p. 498.
- RODICIO, Emilio Casares (dir.) (2001), *Cuadernos de Musica Iberoamericana Volumen 8-9 – Sociedades Musicales en España Siglos XIX-XX*, Madrid, Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de (dir) (1996), *Dicionário de História do Estado Novo Volume A-L*, Bertrand Editora, Lda.
- RUBINSTEIN, Arthur (1973), *Les Jours de ma jeunesse*, Paris, Robert Laffont, p. 267.
- SÁ, Bernardo Moreira, *Notas bibliográficas e musicais: coligidas de artigos publicados em vários jornais*.

SÁ, Bernardo Moreira, *Notícias sobre Miguel Ângelo e o movimento musical no Porto oitocentista*, Documentos para a História da Música Portuguesa, Renascimento Musical (1996).

SÁ, Bernardo Valentim Moreira de (1917), *Conservatório de Música do Porto – Algumas palavras proferidas pelo seu director, Bernardo Valentim Moreira de Sá, na sessão inaugural de 9 de Dezembro de 1917*, Porto, Casa Moreira de Sá Editora.

SERRÃO, Joel e MARQUES, A. H. de Oliveira (dir.) e ROSAS, Fernando (coord.) (1990), *Portugal e o Estado Novo (1930-1960) – Nova História de Portugal*, Editorial Presença, Lisboa.

SILVA, Manuel Pinto Deniz (2005), «*La musique a besoin d'une dictature*»: *musique et politique dans les premières années de l'Etat nouveau portugais (1926-1945)*, Thèse de doctorat «Esthétique, sciences et technologie des arts», Université de Paris 8 Département Musique.

SOUZA, Carlos Eduardo de Azevedo (2003), *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*, Tese de Doutoramento em História apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói.

VASCONCELOS, Joaquim (1870), *Os Musicos Portuguezes*, 2 volumes, Porto, Imprensa Portuguesa.

VIEIRA, Ernesto (1900), *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses, I vol*, Lisboa, pp. 220, 316-318, 387-390.

VIEIRA, Ernesto (1900), *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses, II vol*, Lisboa, pp. 170, 258 e 270.

VIEIRA, Joaquim (2000), *Portugal Século XX – Crónicas em Imagens 1940-1950*, Círculo de Leitores.

*Associação Musical de Concertos Populares a Grande Orquestra – Sob a regência de Moreira de Sá, 1.ª Série de cinco concertos realizados no Theatro Águia d' Ouro durante o mez de Junho de 1900*, Porto, Casa Moreira de Sá Editora.

*Annaes do Orpheon Portuense. Desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim de Maio de 1897. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Oficinas de «O Comércio do Porto», 1897.

*Primeiro Suplemento aos Annaes do Orpheon Portuense Época 17 de Dezembro de 1897 a 3 de Junho de 1898. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Tipografia do «Comércio do Porto», 1898, pp. 45-47.

*Segundo Suplemento aos Annaes do Orpheon Portuense Época 10 de Dezembro de 1898 a 29 de Maio de 1899. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Tipografia do «Comércio do Porto», 1899.

*Terceiro Suplemento aos Annaes do Orpheon Portuense Época 7 de Dezembro de 1899 a 20 de Maio de 1902. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Oficinas do «Comércio do Porto», 1902, pp. 9-33.

*Quinto Suplemento aos Annaes do Orpheon Portuense Época 12 de Novembro de 1913 a 1 de Abril de 1930. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Oficinas do «Comércio do Porto», 1931.

*Sexto Suplemento aos Anais do Orpheon Portuense Época 15 de Dezembro de 1930 a 28 de Maio de 1951. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, das Oficinas Gráficas do «O Comércio do Porto», 1952.

*Sétimo Suplemento aos Anais do Orpheon Portuense Época 31 de Outubro de 1951 a 20 de Dezembro de 1975. Contribuição para a História da Música em Portugal*, Porto, Tpi. Costa Carregal, 1979.

*Conservatório de Música do Porto. Programas de todas as Sessões de Música e Conferências desde 1937 a 1974*, 7 Maços, Porto, Conservatório de Música do Porto, 1937 a 1974.

*Livro d' Ouro do Orpheon Portuense. Desde a sua fundação em 12 de Janeiro de 1881 até ao fim do anno 1913*, Porto, Oficinas de «O Comércio do Porto», 1914.

#### **4 – Entrevistas**

- Madalena Moreira de Sá e Costa, [Porto, 25/04/2006]
- Manuel Ivo Cruz, [Porto, 01/05/2006]
- Jaime Celestino da Costa, [Lisboa, 08/05/2006]
- Elisa Lamas, [Lisboa, 08/05/2006]
- Nella Maissa, [Lisboa, 08/05/2006]
- Fernando da Silva Fernandes, [Guimarães, 22/02/2007]
- Fernando José Teixeira, [Guimarães, 22/02/2007]
- Fernando Miguel Capela Miguel, conversa telefónica [Guimarães, 22/02/2007]
- Teresa Paiva, [Leça da Palmeira, 20/10/2007]
- Luís Alberto de Sá, [Leça da Palmeira, 20/10/2007]

- António Sarmiento, conversa telefónica [Porto, 17/10/2007]
- Maria Odília Rosas da Silva Rebelo, [Porto, 29/10/2007]
- Maria José Morais, conversa telefónica [Porto, 29/10/2007 e 10/11/2007]
- Maria Alice Castro, [Porto, 31/10/2007]
- Maria Luzia Lopes Garcia Oliveira, [Porto, 21/11/2007]
- Maria Teresa Macedo, [Porto, 21/11/2007]

## ANEXOS

## Índice

1. Apêndice biográfico .....	i
2. Discurso proferido por Elisa de Sousa Pedroso .....	ix
3. Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 1940 .....	xi
4. Estatutos do Círculo de Cultura Musical do Porto, 2001 .....	xvi
5. Resenha da actividade do CCM/Porto no decénio 1937-1947 .....	xxiv
6. Resenha da actividade do CCM/Porto entre 1937 e 1962 .....	xxvii
7. Pareceres sobre a actividade do CCM/Porto .....	xxxii
8. Excertos de programas de concertos do CCM/Porto	
8.1. Concerto de 09/12/1959 .....	xxxvi
8.2. Concerto de 02/06/1960 .....	xxxvii
8.3. Concerto de 20/12/1962 .....	xxxviii
8.4. Concerto de 16/10/1979 .....	xxxix
9. Bilhetes de Identidade de sócios do CCM/Porto .....	xl
10. Autógrafos e dedicatórias a M. Adelaide Diogo F. Gonçalves .....	xli
11. «O “Círculo de Cultura Musical” – uma admirável iniciativa» .....	lvii
12. «Falecimentos – D. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves» .....	lviii
13. «As três irmãs Diogo» .....	lix
14. Programa do Concerto de Homenagem a Elisa de Sousa Pedroso .....	lx
15. Base de dados dos concertos do CCM/Porto .....	CD

## 1. Apêndice biográfico

Alfredo Allen – mais tarde agraciado com o título de 1.º Visconde de Villar d’Allen, foi violoncelista e aluno de Cezar Casella, irmão mais velho de Joaquim Casella. A leitura de um artigo d’ *O Tripeiro* escrito pelo seu neto Alfredo Ayres de Gouvêa Allen (1970, Série VI, 10 (3 e 4): 112) permite-nos concluir que Alfredo Allen foi eleito Director da Sociedade do Palácio a 30 de Agosto de 1861, mas que não foi só nessa qualidade que trabalhou arduamente em prol da música, pois fê-lo também como Vereador da Câmara Municipal do Porto e como fundador, em 1863, do Curso Popular de Música; em 1864, juntamente com Artur Napoleão, criou o Club Central dos Orpheonistas Lusitanos; em 1866, organizou a Academia de Música e Orfeon do Palácio de Cristal; foi sócio-fundador da Escola de Música Popular; foi fundador e Director da Filarmónica Portuense e depois do Club Portuense; e, em 1880, Presidente da Comissão Musical das Comemorações Camoneanas.

Alfredo Napoleão dos Santos – nasceu no Porto a 31 de Janeiro de 1852 e não me foi possível apurar a data da sua morte. Foi compositor, pianista, membro da Sociedade de Música de Câmara e, segundo periódicos locais da época como *O Tripeiro*, tomava frequentemente parte activa nos concertos que se realizavam nos clubes e associações recreativas mais em voga durante o século XIX. Participou também em sessões organizadas por Moreira de Sá no Orpheon Portuense.

Artur Napoleão dos Santos – pianista e compositor, nasceu no Porto a 6 de Março de 1843 e faleceu em 1925 no Rio de Janeiro. Como pianista, foi menino-prodígio aplaudido inicialmente, com 6 anos, no Porto e em Lisboa e, depois, com 9, em Paris, Londres, Dublin, Bélgica, Viena, Varsóvia, S. Petersburgo, Varsóvia e Berlim, alcançando um êxito e uma popularidade estrondosos e sendo admirado pela Rainha Vitória, por Meyerbeer e Liszt. Realizou *tournées* pelo Brasil, Estados Unidos, Cuba e Antilhas.

Augusto Marques Pinto – nasceu no Porto a 16 de Outubro de 1838 e faleceu a 19 de Março de 1888. Foi discípulo de João António Ribas e estreou-se como violinista em 1854. O jornal «Braz Tisana» referiu-se a este recital da seguinte forma: «o joven



*Marques tocou rebeca de uma maneira tal que causou geral admiração»* (in Vieira 1900; II, 170). Pouco depois, entrou para 1.º violino da orquestra do Teatro de S. João, apresentando-se também muitas vezes a solo. Mestre de Moreira de Sá, era, na opinião de António Arroyo, «*um romântico meigo e mavioso (...), no fundo um excelente rapaz, alegre e generoso*» (Arroyo 1910: 5). Compôs diversas obras para violino e piano, uma opereta e uma ópera cómica em 3 actos, que se apresentou no Teatro do Príncipe Real em 1887, onde era chefe de orquestra. Publicou um pequeno método para violino intitulado *Methodo de violino, Resumo coordenado para tornar ameno e proveitoso o estudo d'este instrumento* – Lith. Portugueza – Mendonça e Sanhudo.

Benjamim Gouveia – violetista, discípulo de Moreira de Sá e membro do Quarteto com o mesmo nome, integrou em 1917 o corpo docente do Conservatório de Música do Porto, como professor de piano, rudimentos e solfejo.

Carlos Dubini – nasceu em Milão a 4 de Setembro de 1826. Com 18 anos (1844), casou com a cantora Virginia Grimaldi, a qual foi contratada para o Teatro de S. João. Acompanhou-a na sua viagem para o Porto, onde se fixou e faleceu a 31 de Janeiro de 1883.

Compositor, executante e director de orquestra, notabilizou-se como professor de piano e canto, tendo assumido a responsabilidade da direcção artística do Teatro de S. João durante mais de 20 anos. Foi director dos concertos da Sociedade Filarmónica do Porto – para os quais escreveu algumas composições orquestrais – e, diz Allen, enquanto professor «*trocou interessante correspondência com António Feliciano Castilho, pois desejava inspirar-se no método português de leitura que este criara*» (1970: 73). Interessou-se por diversas iniciativas e realizações musicais portuenses, colaborando com os principais músicos portuenses de então. Um reflexo deste seu interesse e dinamismo é o seu envolvimento na fundação de algumas das principais escolas de música do Porto do século XIX: o Instituto Musical do Porto (1863), a Academia de Música do Palácio de Cristal (1866-1868) e a Academia de Música do Porto (1868).

Ernesto Vieira (1900: I, 387-390) refere que, para uso dos seus alunos, escreveu uma *Gramática de Música*, que não foi editada, e mandou imprimir em 1870 um folheto intitulado *Guia das matérias a discutir contidas nos Princípios Elementares de Música para uso da Academia de Música do Porto*».

Foi essencialmente como homem ligado ao teatro lírico que a sua acção se fez notar. Contudo, a sua docência em canto, piano e harmonia teve largos reflexos futuros.

Ciríaco Cardoso – nasceu no Porto a 8 de Agosto de 1846 e faleceu em Lisboa em 1900. Segundo Eugénio Amorim no seu *Dicionário Biográfico de Músicos*, aos 14 anos apresentava-se no Teatro de S. João, «*dando provas seguras dum futuro artista que viria honrar com o seu precioso violino a arte da música*» (Amorim 1941: 33). Viajou para o Brasil em 1873. Dirigiu, no Rio de Janeiro, a orquestra do teatro lírico D. Pedro II e algumas companhias dramáticas, e organizou uma digressão pelo país. Em 1877 fixou-se em Paris e em 1881 regressou a Portugal. Ingressou na Sociedade de Música de Câmara como violoncelista, substituindo Joaquim Casella. Na temporada de 1884-1885, foi director da companhia lírica do Teatro de S. João. Mais tarde, arrendou o Teatro Baquet e explorou-o com uma companhia de ópera cómica, dirigindo a orquestra e por vezes óperas da sua própria autoria. Encontrava-se no palco deste teatro na noite de 20 para 21 de Março de 1888, sobrevivendo ao incêndio que destruiu esta casa de espectáculos. Em 1891 fixou-se em Lisboa, onde arrendou o Teatro Avenida para fazer cantar ópera cómica, obtendo grande êxito com *O Burro do Senhor Alcaide*, obra escrita por D. João da Câmara e Gervásio Lobato e com música da sua autoria.

Ernesto da Silva Maia – pianista e membro fundador do Orpheon Portuense, do qual ocupava o cargo 2.º Secretário. Distinguiu-se, entre finais de oitocentos e inícios da centúria seguinte, como crítico musical, escrevendo nomeadamente para o jornal *O Primeiro de Janeiro* e para a revista *Arte Musical*. Lutou desde o século XIX pela descentralização do ensino oficial da música e apresentou em 1897 um projecto de criação de um Conservatório de Música para a cidade do Porto. Elemento fundador do Conservatório de Música do Porto, que só viria a ser fundado 20 anos depois, foi nomeado seu subdirector e professor de piano em 1917, contribuindo para a construção das suas bases de ensino, e entre 1922 e 1924 ocupou o cargo de director, sucedendo a Moreira de Sá.

Francisco Eduardo da Costa - compositor e pianista, nasceu em Lamego a 26 de Março de 1819. Aos 10 anos apresentou-se em público num concerto realizado na Real Capela da Sé e em 1835 escreveu o *Te Deum* que dirigiu para D. Pedro e D. Maria II, e que foi executado com toda a solenidade na Igreja da Lapa, aquando da visita real de

agradecimento por todo o sofrimento vivido pela cidade durante a Guerra Civil e o Cerco do Porto. Os seus êxitos e consagrações sucederam-se. Algumas das mais importantes casas comerciais do Porto prestaram-lhe homenagem oferecendo-lhe o que Joaquim Freitas Gonçalves considerou «*um piano magnífico*» (Gonçalves 1938: 190). Foi nomeado membro do Conservatório Real de Lisboa e Cavaleiro da Ordem de Cristo. Aos 15 anos (1834) foi convidado a aceitar o cargo de maestro-director da Companhia Italiana do Real Teatro de S. João, do Porto, lugar que apenas aceitou em 1840 e que manteve quase até ao fim da sua curta existência. Desempenhou o cargo de Mestre-Capela da Catedral e, como compositor, deixou-nos uma vasta produção que compreende seis sinfonias, nove missas com grande orquestra e órgão e muitas outras obras sacras e seculares. Faleceu na noite de 27 de Agosto de 1855, com 36 anos, vítima de cólera-morbus. Como prova do quanto era estimado no Porto, foi-lhe erguido um monumento no cemitério do Prado do Repouso.

Guilhermina Suggia – violoncelista de renome internacional, nasceu no Porto a 27 de Junho de 1885 e na mesma cidade faleceu a 31 de Julho de 1950. Apresentou-se a primeira vez em concerto no Teatro Gil Vicente – em organização do Orpheon Portuense – em 22 de Maio de 1896, antes de completar 11 anos. Aos 12 anos era chefe do naipe dos violoncelos da Orquestra Sinfónica do Orpheon Portuense e, um ano mais tarde, integrava o Quarteto Moreira de Sá. Em 1901 partiu para Leipzig para estudar com Julius Klengel. Integrou a Orquestra do Gewandhaus, apresentando-se como solista sob a direcção de Arthur Nikish. Deu concertos em várias capitais europeias e trabalhou com Pablo Casals, com quem viveu. Residiu vários anos em Londres e depois regressou ao Porto, onde se dedicou ao ensino privado e tocou para instituições culturais e de beneficência. Em 1949, realizou concertos em Lisboa com a Orquestra Sinfónica Nacional dirigida por Sir Malcolm Sargent e gravou o seu único disco, que inclui o Concerto de Lalo. Foi gravado com a Orquestra Sinfónica de Londres e o maestro Pedro de Freitas Branco.

Gustavo Romanoff Salvini – barítono polaco muito estimado no Porto. Nasceu na Polónia alemã em 1825 e viajou para o Porto em 1858, com 33 anos, juntamente com Elisa Hensler, mais tarde Condessa de Edla e que viria a casar com o Rei D. Fernando. Ambos vieram com contrato para a Companhia Lírica do Teatro de S. João. Salvini fixou-se no Porto, onde foi professor de canto. Estabeleceu uma escola, que durou

alguns anos e que, diz Vieira, pela sua boa reputação, era frequentada «*por muitas das principaes senhoras portuenses*» (Vieira 1900: II, 270). Publicou em 1865 um *Romanceiro Musical Portuguez* e composições para canto e piano. Foi professor de canto e de teoria na Academia de Música do Palácio de Cristal fundada em 1866. Dedicou-se também a dar lições de esgrima e, em 1879, à fotografia. Os últimos anos da sua vida passou-os na miséria, quase cego e vivendo de caridade, e faleceu a 3 de Fevereiro de 1894.

Henrique Carlos de Meireles Kendall – membro fundador e o primeiro presidente do Orpheon Portuense, para o qual cedeu em 1881 uma das salas da sua casa e o seu piano. Lá se realizaram os ensaios desta sociedade durante os seus primeiros 5 meses de actividade. Tanto como pianista como barítono, actuava frequentemente nos serões musicais que se realizavam no Club de Cadouços, Clube de Leça e no Clube da Foz.

Henrique Carneiro – violinista e discípulo de Moreira de Sá, integrou o Quarteto criado em 1884 com o nome do seu mestre e fundador.

Jacopo Carli – nasceu em Verona, viveu em Paris e daí veio para o Porto, em 1852. Em 1855 fundou a Escola Popular de Canto do Porto, da qual foi director e professor. Tendo como fonte o *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes* de Ernesto Vieira (1900: I, 220) sabemos que, no ano seguinte ao da fundação da Escola, escreveu e fez imprimir uma colecção de *Doze solfejos* para uso dos seus alunos. Colaborou com a escrita de trechos de música para o jornal *Mundo elegante*, de que era director Camilo Castelo Branco. Editou no Porto numerosas composições e entre elas um *Álbum para canto e piano* dedicado ao regente D. Fernando. Após retirada para Trás-os-Montes, Carli seguiu para o seu país, em 1860. Regressou ao Porto em 1861, apenas por algumas semanas, partindo de novo para Verona. Faleceu um pouco antes de 1890.

Joaquim Casella – nasceu em Turim em 1838 e foi contratado em 1872 para actuar na orquestra do Teatro de S. João. Viveu 30 anos no Porto, onde faleceu entre 1905 e 1910 em grandes dificuldades financeiras. Foi membro da Sociedade de Música de Câmara, onde tocou com Nicolau Ribas, Moreira de Sá, Marques Pinto e Miguel Ângelo Pereira.

Joaquim de Freitas Gonçalves – nasceu a 19 de Janeiro de 1871 e faleceu a 26 de Abril de 1943. Foi professor de História da Música e de Piano e Director do Conservatório de Música do Porto entre 1934-1939 e 1940-1941, autor de artigos relacionados com a música no Porto, de críticas de recitais e de notas de programa (por ex. dos concertos do CCM/Porto). Nas primeiras páginas das suas *Crónicas Musicais* (entre 1929 e 1943) encontra-se uma lista de todos os seus escritos, em verso e em prosa, destacando-se as suas biografias de compositores – Schumann, Chopin, Beethoven e Bach (1942) e Mozart (1943) – e a obra *Notas e conferências sobre música e músicos* (1943). Como pianista, conta-se como um dos discípulos mais talentosos de Óscar da Silva.

Luís Costa – nasceu em 1879 e faleceu em 1960. Participou em diversas sessões organizadas por Moreira de Sá no Orpheon Portuense, tanto como pianista quer como violetista, uma vez que tocava violeta na Orquestra desta sociedade dirigida pelo seu dinamizador. Integrou, como professor de piano, o corpo docente fundador do Conservatório de Música do Porto, do qual foi director em 1933 e 1934. Após a morte de Moreira de Sá a 2 de Abril de 1924, sucedeu-lhe Luís Costa, seu genro, na direcção do Orpheon Portuense, cargo que ocupou até à sua morte.

Miguel Ângelo Pereira – nasceu em Barcelinhos em 1843 e faleceu em 1901. Com cerca de 10 anos partiu com a família para o Rio de Janeiro, em cujo Conservatório fez a sua educação musical, e com perto de 20 regressou ao Porto, dedicando-se à composição e ao ensino da música. Foi professor de piano, «harmonium», harpa e «grande órgão» na Academia de Música do Palácio de Cristal, que funcionou entre 1866 e 1868. António Arroyo refere-se-lhe da seguinte forma: «doublé de um belo talento de compositor, espírito lúcido e sagaz, com uma larga educação musical cuja orientação não era todavia bem precisa» (Arroyo 1910: 7).

Nicolau Medina Ribas – descendia de uma família de músicos. Seu pai, João António Ribas, foi director da orquestra do Teatro de S. João, compositor e distinguiu-se como violinista, trompista e violoncelista. Os seus irmãos foram todos músicos: João Victor (violinista), Florêncio (pianista), Eduardo Medina (barítono) e Hipólito Medina (flautista). Hipólito Ribas (1825-1883) ocupou desde novo o lugar de 1.<sup>a</sup> flauta da orquestra do Teatro de S. João e foi também compositor. Nicolau Ribas era o filho mais novo e, pelas palavras de Ernesto Vieira, «um dos mais notáveis artistas d'esta

*familia, violinista primoroso»* (1900: II, 258). Seu pai, aproveitando-lhe a vocação, enviou-o para Bruxelas para que se aperfeiçoasse no Conservatório daquela cidade com o mestre de violino Charles Bériot. Passado algum tempo regressou a Portugal e deu numerosos concertos por todo o país. Ocupou durante muitos anos o lugar de 1.º violino chefe na orquestra do Teatro de S. João e foi professor de «rebecca», violeta, violoncelo e contrabaixo da Academia de Música do Palácio de Cristal inaugurada em 1866. Escreveu peças para violino, fantasias sobre óperas, estudos. Faleceu a 3 de Março de 1900.

Óscar da Silva – nasceu no Porto a 21 de Abril de 1870, onde iniciou os seus estudos em piano e composição aos 10 anos de idade. Foi aluno de Miguel Ângelo Pereira no Porto e de Victor Hussla (1857-1899) em Lisboa. O estudo realizado por Filipe Pires em 1995 permite-nos traçar o seu percurso artístico, tanto como pianista como compositor e professor. Em 1892, a Rainha D. Amélia concedeu-lhe uma bolsa de estudos que lhe permitiu fazer o seu aperfeiçoamento musical em Leipzig com Karl Reinecke, entre outros. Teve ainda a oportunidade de estabelecer contactos em Berlim com Grieg, Max Bruch e Brahms e de receber lições de Clara Schumann em Frankfurt, sendo estes estudos financiados em 1893 por D. Celisa Braga, esposa de José Teixeira da Silva Braga, um capitalista do Porto. De regresso a Portugal, aqui se estabeleceu até 1919, vivendo ora em Lisboa ora no Porto e arredores e dedicando-se à sua carreira pianística, à composição e ao ensino particular. Foi por duas vezes designado para o cargo de professor de piano do Conservatório de Música do Porto, em 1917 e 1953, embora nunca tenha chegado a exercer essas funções. Em 1919 deslocou-se pela primeira ao Brasil e entre 1921 e 1923 realizou concertos em diversos países da América do Norte e do Sul, de África e da Europa, nos quais apresentava maioritariamente música romântica – Chopin e Schumann – e aproveitava para divulgar as suas próprias composições para piano. Em 1924 instalou-se pela primeira vez no Brasil e apenas regressou definitivamente a Portugal em 1951, inicialmente a Lisboa – até 1954 – e depois a Leça da Palmeira, onde faleceu a 6 de Março de 1958. Durante os 27 anos em que viveu no estrangeiro, nunca deixou de se deslocar ao seu país para realizar concertos e receber homenagens e condecorações.

Raimundo de Macedo – nasceu em 1880 e faleceu em 1931. Foi pianista, professor e director de orquestra. Depois de ter estudado no Porto, matriculou-se em 1903 no

Conservatório de Leipzig, onde estudou com Ruthardt, Hans Sitt e Arthur Nikisch. Como pianista, deu concertos na Alemanha, em Portugal, no Brasil e na Argentina. Durante as suas estadias no Porto, participou em diversas sessões organizadas por Moreira de Sá no Orpheon Portuense e nos concertos que se realizavam nos clubes e associações recreativas mais em voga. Integrou como violinista a orquestra do Orpheon Portuense dirigida pelo seu fundador. Em 1910 fundou a Sociedade de Concertos Sinfónicos, que organizava os concertos dominicais com a Orquestra Sinfónica do Porto, e integrou, em 1917, o corpo docente fundador do Conservatório de Música do Porto, como professor de piano. Em 1928 fixou-se para São Paulo, onde faleceu.

Xisto Lopes – como pianista, era um frequentador assíduo das associações recreativas mais em voga nos finais do século XIX e inícios do século XX, como o Club de Cadouços e o Clube da Foz.

2. Discurso proferido por Elisa de Sousa Pedroso no concerto de inauguração do  
Círculo de Cultura Musical

DISCURSO PROFERIDO PELA EX.<sup>a</sup> SENHORA D.<sup>a</sup> ELISA DE SOUSA PEDROSO,  
QUANDO DA INAUGURAÇÃO DO CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL EM LISBOA

Senhoras e Senhores,

Apenas duas palavras; não foi para me escutar que V.Ex.as vieram aqui — foi com o nobre desejo de ouvir música. Além disso, confesso que me perturba acchar-me num estrado ... sem encontrar um piano à minha frente !

Pois se eu, através das teclas não consigo exprimir-me com a elevação e a clareza ambicionadas, como o conseguiria com palavras , não estando habituada a falar em público ? É certo que o que desejo dizer-vos me vem do coração, e a verdade, graças a Deus, é já de si eloquente.

Se acedi a falar hoje aqui, foi porque a minha gratidão me ordena e eu devo apresentar os meus agradecimentos sinceros a quantos collaborarem comigo na realização desta nossa empresa espiritual.

No inaugurarmos o Círculo de Cultura Musical, que me coube a honra e o prazer de fundar nesta nobre cidade de Lisboa, dirijo em primeiro lugar esses agradecimentos, e muito calorosos, a Vianna da Motta, grande glória de Portugal, pela alta distinção que nos fez aceitando a Presidência de Honra desta sociedade, e aos meus illustres colegas da Direcção, os quais acorreram logo à minha primeira chamada e me têm coadjuvado com entusiasmo de artistas e com critério de sabedores nesta obra que eu — e decerto todos nós — reputamos do mais belo alcance para a cultura musical do nosso País. Endereço também os meus agradecimentos à Imprensa de Lisboa e doutras cidades portuguesas, pelas palavras de requintada gentileza e decidido aplauso com que me animaram na efectivação da minha iniciativa e em que me dispensaram homenagens quanto excessivas.

Infim, agradecimentos a Vossas Excelências, que tão amavelmente vieram ter connosco, cobrindo de nomes a lista de assinantes.

E aqui está como se prova que afinal não fui eu quem fundou o Círculo de Cultura Musical, quer dizer, que a minha intervenção nesta bela empresa foi comparável à de um receptor de ondas — essas ondas que eram os anseios de ouvir mais música em Lisboa, maior número de concertos, e cada vez com mais apurado gosto e mais profundo interesse.



O meu mérito foi sentir que teríeis grande prazer em ouvir, como eu própria, as obras que os novos de talento escreveram e os novos de valor executam. E adivinhei também que achais, como eu própria acho, que é necessário ouvir mais vezes do que entre nós se ouvem, para que as amemos com sempre renovado e estudioso amor, as Obras imortais dos Clássicos !

As audições primorosas que nos oferecem a Sociedade de Concertos, as que nos facultam outras agremiações musicais, tais como a Academia de Amadores de Música, a Sociedade Coral Duarte Lobo, a Sociedade Nacional de Música de Câmara, o Grémio Lírico Português, os concertos que grandes artistas, nossos e estrangeiros, realizam em Lisboa, os altos benefícios que se vão obtendo em prol da divulgação da sublime Arte através de todo o País por intermédio da Emissora Nacional, tudo isso constituiu um poderoso meio de cultura e um delicioso regalo do ouvido — mas tudo isso é pouco, muito pouco para o que eu, e decerto cada um de vós, desejaria. E pouco será ainda com o que o Círculo de Cultura Musical se propõe realizar. Em todas as cidades civilizadas do Mundo se contam agremiações com caracter semelhante às nossas de Lisboa e à de Porto. O Círculo de Cultura Musical vem aumentar a modesta lista portuguesa, mas a nossa esperança e os nossos votos são de que a campanha musical aumente e a devoção da grande Arte se afervore.

Eis aqui, pois, o Círculo de Cultura Musical. Eu vo-lo ofereço com a realização dos vossos próprios desejos, e nele ouviremos para nos elevarmos nas benditas comoções da grande Arte, as mais belas Obras, os mais célebres virtuosos, e também os mais escolhidos artistas da palavra.

Para que os nossos serões sejam verdadeiras festas de Beleza, a Direcção do Círculo empregará a mais decidida vontade e saberá — estai certos — combater com coragem as dificuldades que surgirem.

Impossível começar logo pelo melhor, alcançar ao princípio as alturas sonhadas. O que fizemos foi dar o primeiro passo — e isso é que importa, já o diz Fétilis: "Nul commencement n'est grand ni beau, disent-ils, mais n'y a t'il pas un immense mérite à commencer ?" Assim pensava Fétilis, e assim pensamos todos. E sobretudo, quando se começa com a fé que me assiste, e a vós-outros anima, todos devemos crer que o Círculo que hoje inauguramos virá servir a Cultura Musical portuguesa, e a servir, por meio da elevação das almas, a nossa querida, a nossa bela, a nossa grande Pátria.

Elisa de Sousa Pedroso

### 3. Estatutos do Círculo Musical do Porto, 1940



CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL  
DO PÓRTO

ESTATUTOS  
e  
REGULAMENTO

PÓRTO  
MCMXL

SÓCIOS HONORÁRIOS

D. Guilhermina Suggia Mena  
Mestre José Viana da Mota

DIRECÇÃO

*Presidente:* Maria Adelaide Diogo de Freitas  
Gonçalves  
*Secretário:* Mário Delgado de Oliveira  
*Tesoureiro:* Rodrigo da Rocha Beça

CONSELHO FISCAL

Dr. António Lopes de Moraes  
J. P. da Conceição  
Álvaro Salgado Lencart

ASSEMBLEIA GERAL

*Presidente:* Ricardo Spratley  
*1.º Secretário:* Joaquim Barroca  
*2.º Secretário:* Eng. Porfírio Rebelo Bonito



CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL  
DO PORTO

SOCIEDADE  
CONSTITUIDA DE HARMONIA  
COM A  
LEI DE 14 de Fevereiro de 1907  
E REGULAMENTO DE 29 DE SETEMBRO DE 1924  
AUTORIZADA POR  
ALVARÁ DO GOVERNO CIVIL DO PORTO  
DE 17 DE DEZEMBRO DE 1937

ESTATUTOS

APROVADOS NA  
REUNIÃO MAGNA DOS SEUS SÓCIOS, REALIZADA  
EM 11 DE NOVEMBRO DE 1939

PÓRTO  
MCMXL

# ESTATUTOS DO CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL DO PORTO

## CAPÍTULO I

Artigo 1.º — De harmonia com o § único do Artigo 1.º dos Estatutos do CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL, com Sede em Lisboa, é criada na Cidade do Porto uma Sucursal do mesmo CÍRCULO, a qual se regerá pelos presentes Estatutos.

Artigo 2.º — O seu objectivo é intensificar a cultura musical portuguesa por meio do maior número de serões musicais, conferências ou quaisquer outras festas d'Arte, nas quais tomarão parte, designadamente, os maiores valores artísticos estrangeiros da actualidade, menos conhecidos em Portugal, e, sempre que as circunstâncias o indiquem, os artistas nacionais que forem considerados de reconhecido mérito.

Artigo 3.º — Esta acção será exercida em proveito cultural da Sociedade Portuguesa; mas aos serões musicais,

conferências ou outras quaisquer festas de Arte organizadas por esta Associação, só poderão assistir os que se hajam devidamente inscrito como Sócios.

§ único.—Sem embargo do disposto neste Artigo, poderá, todavia, esta Associação, a título excepcional, fazer ouvir pela Rádio-Telefonia alguns dos Artistas por ela contratados.

## CAPÍTULO II

Artigo 4.º—Haverá três ordens de Sócios: — *Honorários, Efectivos e de Família.*

Artigo 5.º—Os Sócios honorários são todos aquêles aos quais a Direcção queira distinguir com essa designação, e gozarão, além dos direitos dos Sócios Efectivos, da dispensa do pagamento de cotas.

Artigo 6.º—Podem ser Sócios Efectivos todos aquêles que gozem de boa reputação social, desde que a respectiva proposta, apresentada por qualquer outro Sócio Efectivo, tenha sido aprovada pela Direcção.

§ único.—As Senhoras casadas e os menores também podem ser Sócios, quando sejam autorizados pelas pessoas às quais essa autorização legalmente incumba.

Artigo 7.º—São Sócios de Família, tôdas as pessoas para quem os Sócios Efectivos tenham requisitado Bilhetes de Identidade, desde que tais pessoas cohabitarem permanentemente com êsses Sócios.

Artigo 8.º—As propostas para Sócios Efectivos serão apresentadas verbalmente ou por escrito por qualquer Sócio

Efectivo, à Direcção, e inscritas num livro especial de registo, seguindo-se sempre, para a sua admissão, a ordem por que se acharem inscritas.

§ 1.º—Da rejeição da proposta não haverá recurso.

§ 2.º—O Sócio de Família que, por qualquer motivo, deixe de cohabitar com o Sócio Efectivo, que para ele havia requisitado Bilhete de Identidade, passará desde logo à categoria de Sócio Efectivo.

§ 3.º—Terão preferência na ordem de inscrição de novos Sócios, aquêles que nas épocas anteriores o tenham sido na Séde em Lisboa, ou de outras Sucursais.

Artigo 9.º—Os Sócios Efectivos, são obrigados:

a) Ao pagamento da sua cota e a do das dos Sócios de sua Família.

b) Ao exercício dos cargos para que tenham sido eleitos.

Artigo 10.º—Os Sócios têm o direito de assistir aos concertos, conferências e mais festas de Arte organizadas por esta Sociedade, mediante a apresentação do seu Bilhete de Identidade de Sócio, emitido conforme a Direcção julgar conveniente, o qual será pessoal e intransmissível.

Artigo 11.º—Os Sócios consideram-se exonerados, perdendo, por isso, todos os direitos que usufruam:

a) Quando communicarem por escrito à Direcção que se consideram exonerados;

b) Quando, sendo Efectivos, deixarem de satisfazer, pontualmente, as cotas a que são obrigados, dentro dos prazos annunciados pela Direcção.

c) Quando cederem a outrem, ainda que pessoa de sua família, o seu Bilhete de Identidade.

Artigo 12.º—Os Sócios só podem ser excluidos por

outros motivos, por decisão da Assembleia Geral, sob proposta fundamentada da Direcção.

Artigo 13.º—A exoneração voluntária a que se refere a alínea a) do Artigo 11.º, ou a exclusão forçada a que se refere a alínea c) do mesmo Artigo e a do Artigo anterior, não dão aos respectivos interessados, o direito a reembolso de quaisquer cotas anteriormente pagas.

## CAPÍTULO III

Artigo 14.º—As cotas serão gerais ou ordinárias, e adicionais ou extraordinárias, e umas e outras fixadas pela Direcção no princípio do ano económico da Associação.

§ 1.º—As cotas gerais ou ordinárias serão cobradas logo no início da época, e serão devidas pelos Sócios novos desde a sua entrada, quando esta tenha lugar depois de efectuada aquela cobrança.

§ 2.º—As cotas adicionais ou extraordinárias só serão cobradas pela Direcção quando esta expressamente o determinar.

## CAPÍTULO IV

Artigo 15.º—A Direcção é composta por três membros, os quais serão escolhidos entre os que compõem a Assembleia Geral dos Sócios.

§ 1.º—A Direcção terá um Presidente, um Secretário e um Tesoureiro.

O Presidente será sempre escolhido pela Direcção da Séde, e exercerá as funções de Director Artístico.

O Secretário e o Tesoureiro serão eleitos pela Assembleia Geral dos Sócios.

§ 2.º—A escolha do Presidente e a eleição do Secretário e Tesoureiro serão por três anos, podendo haver sempre recondução e reeleição.

§ 3.º—A Direcção da Sucursal é autónoma e independente da Séde, excepto no que se refere ao disposto no Artigo 17.º.

Artigo 16.º—São atribuições da Direcção:

a) Promover a organização e a realização dos concertos, serões musicais, conferências ou quaisquer outras festas de Arte;

b) Aceitar ou regeitar as propostas de admissão de Sócios Efectivos e nomear os Sócios Honorários;

c) Deliberar sobre o quantitativo das cotas, época do seu pagamento e quaisquer outras obrigações dos Sócios;

d) Apresentar anualmente um Relatório acompanhado de um balanço e contas do exercício findo, para sobre êstes documentos se pronunciar o Conselho Fiscal, formulando o seu parecer que, conjuntamente com aquêles, será apreciado pela Assembleia Geral ordinária;

e) Organizar regulamento sobre tudo o que respeita aos fins para que esta Sucursal foi criada, e, designadamente, sobre o funcionamento dos serões musicais, conferências ou quaisquer festas de Arte que venham a realizar-se.

Artigo 17.º—A escolha dos Artistas e a fixação das

condições dos respectivos contratos incunbem exclusivamente à Direcção da Séde, em Lisboa, de acôrdo com a Direcção da Sucursal.

Artigo 18.º — Para obrigar esta Sucursal será bastante a assinatura de um Director nos actos de simples expediente, mas será necessária a assinatura de dois Directores para todos os demais.

§ único — O Director Secretário poderá delegar, sem reserva das suas atribuições, todos ou parte dos seus poderes, em pessoa de reconhecida competência e confiança, desde que esta nomeação tenha obtido o acôrdo unânime de todos os membros da Direcção.

Artigo 19.º — Em tôdas as deliberações da Direcção, o Presidente Efectivo terá sempre voto de desempate.

## CAPÍTULO V

Artigo 20.º — O Conselho Fiscal será composto de três Sócios Efectivos, eleitos por três anos, os quais serão escolhidos entre os que compõem a Assembleia Geral, e terá um Presidente.

§ único — Será sempre permitida a reeleição.

Artigo 21.º — Ao Conselho Fiscal compete verificar as contas da Sucursal, e sôbre elas formular o respectivo parecer, que será apreciado pela Assembleia Geral Ordinária.

## CAPÍTULO VI

Artigo 22.º — A Assembleia Geral compõe-se de todos os Sócios efectivos de maior idade.

os houver, serão levados à conta de FUNDO SOCIAL, e constituirão reserva para as épocas futuras.

## CAPÍTULO VIII

Artigo 31.º — Se, no caso de dissolução da Sucursal, houver qualquer saldo positivo, será este entregue à Secção Distrital do Porto, do Sindicato dos Músicos Portugueses, que o aplicará em benefício dos artistas seus filiados.

Artigo 23.º — Qualquer Sócio pode fazer-se representar por outro Sócio Efectivo por simples carta por êle assinada e apresentada até à véspera da Assembleia Geral.

§ único — Nenhum Sócio, porém, poderá representar mais do que um mandante.

Artigo 24.º — A Assembleia Geral deverá reunir-se ordinariamente até 31 de Dezembro de cada ano, e extraordinariamente sempre que a Direcção ou o Conselho Fiscal o julguem necessário.

Artigo 25.º — A Assembleia Geral constitue-se estando presente ou representado, pelo menos, um quinto do número total dos Sócios Efectivos.

§ único — Não havendo número, reunirá uma hora depois da marcada com qualquer número, no mesmo local e com a mesma ordem de trabalhos.

Artigo 26.º — A mesa da Assembleia Geral compõe-se de um Presidente e dois Secretários, eleitos por três anos, sendo permitida a reeleição.

Artigo 27.º — A convocação da Assembleia Geral far-se-á pelo meio de impressos dirigidos aos Sócios, com oito dias de antecedência, pelo menos.

Artigo 28.º — As decisões serão tomadas pela maioria dos votos presentes e representados.

## CAPÍTULO VII

Artigo 29.º — O ano social, ou a época, iniciar-se-á, para todos os efeitos, em um de Novembro de cada ano.

Artigo 30.º — Os saldos positivos de cada balanço, se

# R E G U L A M E N T O

D O

## CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL DO PORTO

1.º — Salvo caso de força maior, os concertos terão início à hora marcada nos avisos publicados nos jornais e nos programas.

2.º — O princípio de cada uma das partes do concerto será anunciado por meio dum longo toque da campainha do Átrio, seguido de dois toques curtos.

3.º — Imediatamente após o último sinal, serão fechadas tôdas as portas da sala, seja qual fôr o número de pessoas que estejam para entrar.

4.º — Durante a execução dos números do programa, tôdas as portas, quer da sala quer dos camarotes, se conservarão cerradas. Apenas serão abertas, para entrada ou saída, nos intervalos ou entre os diferentes números especificados no programa, sendo expressamente proibido abri-las ou tocar nos cortinados durante a execução de cada uma das partes do concerto.

5.º — Durante a execução do programa deve manter-se na sala o mais absoluto silêncio, podendo ser convidado a sair, por qualquer membro da Direcção ou seu representante, quem por qualquer motivo o altere.



6.º — Não devem ser interrompidos com aplausos os diversos andamentos de sinfonias, sonatas, concêrto, fantasias ou qualquer ciclo de peças que pertençam à mesma obra musical.

7.º — Não é permitido aos sócios de ambos os sexos conservarem-se com o chapéu na cabeça dentro da Sala.

8.º — É proibida a marcação de lugares antes do início do concêrto.

9.º — Os sócios efectivos receberão, na 1.ª QUINZENA DE MAIO, os boletins de requisição dos bilhetes de identidade, os quais, depois de devidamente preenchidos, deverão ser devolvidos até ao DIA 31 DO MESMO MES.

10.º — Os sócios que não devolvem os boletins dentro do prazo acima estabelecido, serão considerados desistentes da sua assinatura. Se, por ventura, qualquer sócio não receber o boletim, deverá prevenir imediatamente a Direcção, a qual terá de ser igualmente avisada de qualquer possível mudança de residência.

11.º — O pagamento das cotas e o levantamento dos bilhetes de identidade, será efectuado durante o mês de Outubro, todos os dias úteis, excepto Sabados, das 16 às 18 horas, na Séde.

12.º — A entrada nos concêrto, conferências e outras quaisquer festas promovidas pelo Círculo, só será permitida aos sócios mediante a apresentação aos porteiros, ou aos representantes da Direcção, de Bilhetes de Identidade, *personais e intransmissíveis*, que, anual e respectivamente, lhes serão fornecidos.

13.º — O Bilhete de Identidade só tem validade quando assinado pelo seu possuidor, pelo que, quando apresentado por pessoa diferente daquela a quem foi concedido, poderá ser imediatamente cassado, e o sócio a quem pertença ficará

sujeito ao disposto na alínea c) do art. 11.º dos Estatutos.

14.º — Qualquer Sócio que se encontre «ACIDENTALMENTE» em Lisboa, em dia de concêrto, poderá assistir desde que prèviamente se tenha dirigido à Séde, para lhe ser reconhecida a identidade e indicado o lugar respectivo no Teatro.

15.º — Perde o direito mencionado no artigo anterior, o Sócio que em qualquer altura da temporada fixar residência em Lisboa.

16.º — Qualquer pessoa que habite fora do Pôrto, poderá assistir a «UM ÚNICO» concêrto em cada temporada, mediante apresentação feita por um Sócio Efectivo e pagamento de Esc. 40\$00, reservando-se a Direcção o direito de limitar o número dessas concessões.

**ESTATUTOS DO  
CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL  
DO PORTO**

**CAPÍTULO I**

*Objecto, sede e duração*

**Artigo 1.**

1. O Círculo de Cultura Musical do Porto é uma associação particular, independente, sem finalidade lucrativa, cujo objectivo é a intensificação da cultura musical portuguesa, por meio de promoção de concertos musicais, conferências ou quaisquer manifestações culturais ou de expressão artística em que tomarão parte designadamente artistas de reconhecido mérito.
2. O Círculo de Cultura Musical do Porto durará por tempo indeterminado.

**Artigo 2.**

O Círculo de Cultura Musical tem a sua sede na Rua da Restauração, n.º. 418, Porto.

**CAPÍTULO II**

*Associados*

**Artigo 3.**

Haverá duas ordens de associados: honorários e efectivos.

**Artigo 4.**

Os associados honorários são todos aqueles aos quais a Direcção queira distinguir com essa designação, e gozarão, além dos direitos dos associados efectivos, da dispensa do pagamento de quotas.

**Artigo 5.**

Poderão ser associados efectivos todas as pessoas que, sob proposta de outro associado efectivo, venham a ser admitidos como tal pela Direcção.

**Artigo 6.**

1. As propostas para associados efectivos serão apresentadas à Direcção por escrito ou verbalmente por qualquer sócio efectivo e inscritas num livro de registo, seguindo-se sempre, para a sua admissão, a ordem de inscrição.
2. Da rejeição de proposta de admissão não haverá recurso.

**Artigo 7.**

Os associados efectivos são obrigados:

- A) Ao pagamento pontual das suas quotas, bem como da contrapartida pela emissão dos cartões de acesso que requisitarem.
- B) Ao exercício dos cargos para que tenham sido eleitos.

**Artigo 8.**

1. Os associados têm o direito de assistir aos concertos, conferências e outras iniciativas culturais do Círculo, nas quais terão ingresso mediante a apresentação do seu bilhete de identidade de sócio, emitido pela Direcção, que é pessoal e intransmissível.
2. Os associados poderão facultar o acesso de pessoas de sua escolha a quaisquer iniciativas culturais do Círculo, desde que para elas requisitem os correspondentes cartões de identificação que a Direcção emitirá de harmonia com o regulamento que para o efeito vier a aprovar.
3. Os cartões referidos no número precedente são pessoais e intransmissíveis.

**Artigo 9.**

Os associados considerar-se-ão exonerados nas seguintes situações:

- A) Sempre que manifestarem por escrito à Direcção o seu pedido de exoneração.



- B) Quando, sendo associados efectivos, deixarem de satisfazer pontualmente o pagamento das quotas a que estão obrigados, nos prazos estabelecidos.

#### **Artigo 10.**

Os associados só podem ser excluídos por outros motivos por deliberação da Assembleia Geral, sob proposta fundamentada da Direcção após instauração do competente processo disciplinar.

#### **Artigo 11.**

A exoneração voluntária a que se refere a alínea A) do artigo 9. ou a exclusão forçada a que se refere o anterior artigo 10. não conferem aos respectivos interessados o direito ao reembolso de quaisquer quotas anteriormente pagas e acarretam a perda de qualquer direito ao património social.

#### **Artigo 12.**

1. As quotas serão gerais e extraordinárias, sendo as quotas gerais fixadas pela Direcção no início de cada ano económico do Círculo.
2. As quotas gerais serão cobradas no início de cada ano económico, e serão devidas pelos associados desde a sua admissão, quando esta tenha lugar depois de efectuada a cobrança.
3. As quotas extraordinárias só serão cobradas pela Direcção quando esta expressamente o determinar.

### **CAPÍTULO III**

#### *Órgãos da Associação*

#### **Artigo 13.**

São órgãos do Círculo a Assembleia Geral, a Direcção, o Conselho Fiscal e o Conselho Consultivo.

### **CAPÍTULO IV**

### *Direcção*

#### **Artigo 13.-A**

1. A Direcção é composta por três membros eleitos entre os associados efectivos que compõem a Assembleia Geral de associados.
2. A Direcção terá um presidente que exercerá as funções de director artístico, um secretário e um tesoureiro.
3. A Direcção é eleita por três anos, podendo haver sempre reeleição.
4. As reuniões da Direcção serão convocadas pelo seu Presidente.
5. A Direcção só poderá deliberar estando presente a maioria dos seus membros e as suas deliberações serão tomadas por maioria dos votos dos titulares presentes, tendo o Presidente, além do seu voto, direito a voto de desempate.

#### **Artigo 14.**

São atribuições da direcção:

- A) Promover a organização e a realização de concertos, conferências e outras manifestações culturais e artísticas.
- B) Aceitar ou rejeitar as propostas de admissão de associados.
- C) Deliberar sobre o quantitativo das quotas e momento do seu pagamento.
- D) Apresentar anualmente o relatório acompanhado de um balanço e contas do exercício findo. para sobre estes documentos o conselho fiscal formular o seu parecer que, conjuntamente com aqueles, será apreciado pela Assembleia Geral.
- E) Organizar regulamentos sobre tudo o que respeita aos fins do Círculo e, designadamente, sobre o funcionamento dos concertos, conferências e outras iniciativas que se venham a realizar.
- F) A escolha dos artistas e a fixação das condições dos respectivos contratos.
- G) Designar os membros do Conselho Consultivo.

H) Praticar todos os demais actos necessários à prossecução dos fins da Associação e que não sejam da competência da Assembleia Geral.

**Artigo 15.**

Para obrigar esta Associação será bastante a assinatura de um director nos actos de mero expediente, sendo necessário a assinatura de dois directores em todos os demais.

**CAPÍTULO V**

*Conselho Fiscal*

**Artigo 16.**

1. O Conselho Fiscal será composto de três associados efectivos, igualmente eleitos por triênios, sendo permitida a sua reeleição.
2. As reuniões do Conselho Fiscal serão convocadas pelo seu Presidente.
3. O Conselho Fiscal só poderá deliberar estando presente a maioria dos seus membros e as suas deliberações serão tomadas por maioria dos votos dos titulares presentes, tendo o Presidente, além do seu voto, direito a voto de desempate.

**Artigo 17.**

Ao Conselho Fiscal compete verificar as contas da Associação, dando parecer sobre elas para apreciação pela Assembleia Geral.

**CAPÍTULO VI**

*Assembleia Geral*

**Artigo 18.**

A Assembleia Geral é composta por todos os associados efectivos em pleno gozo de direitos.

#### **Artigo 19.**

Compete à Assembleia Geral

- A) eleger e destituir os titulares dos demais órgãos sociais;
- B) aprovar o relatório e contas da Direcção relativo a cada exercício;
- C) deliberar sobre a alteração dos estatutos;
- D) pronunciar-se sobre as propostas de exclusão de associados, apresentadas pela Direcção;
- E) autorizar a Associação a demandar os membros da Direcção por actos praticados no exercício das suas funções;
- F) deliberar sobre a extinção da Associação.

#### **Artigo 20.**

Qualquer associado poderá fazer-se representar na Assembleia por outro associado efectivo, por simples carta por ele assinada e apresentada ao Presidente da Assembleia Geral até à hora para que estiver convocada qualquer reunião da Assembleia Geral.

#### **Artigo 21.**

A Assembleia Geral deverá reunir anualmente até 31 de Dezembro de cada ano ou sempre que a Direcção, o Conselho Fiscal ou um Grupo de pelo menos cinco associados efectivos em pleno gozo de direitos o requeiram, por escrito, ao Presidente da Mesa da Assembleia Geral.

#### **Artigo 22.**

1. A Assembleia Geral constitui-se estando presente ou representado pelo menos metade dos associados efectivos em pleno gozo de direitos.
2. Não havendo quorum a Assembleia Geral reunirá uma hora depois da marcada com qualquer número de associados efectivos, no mesmo local e com a mesma ordem de trabalhos.

#### **Artigo 23.**

A Mesa da Assembleia Geral é composta por um presidente e dois secretários eleitos por

triênios, sendo permitida a sua reeleição.

#### **Artigo 24.**

A convocação da Assembleia Geral far-se-á por meio de aviso postal, expedido para o domicílio registado de cada um dos associados efectivos com a antecedência mínima de oito dias, nele sendo indicado o dia, a hora e o local da reunião, e a respectiva ordem de trabalhos.

#### **Artigo 25.**

1. As deliberações da Assembleia Geral serão tomadas por maioria absoluta dos votos dos associados presentes ou representados.
2. As deliberações sobre a alteração de estatutos deverão ser tomadas pela maioria qualificada de três quartos dos associados presentes ou representados.
3. As deliberações sobre a dissolução ou prorrogação do Círculo deverão ser tomadas pela maioria qualificada de três quartas partes do número total de associados.

### **CAPÍTULO VII**

#### ***Conselho Consultivo***

#### **Artigo 26.**

Ao Conselho Consultivo, constituído por três a sete membros designados pela Direcção, caberá dar parecer sobre todas as matérias de relevante interesse para a vida do Círculo que a Direcção submeter à sua apreciação.

### **CAPÍTULO VIII**

#### ***Disposições Gerais***

O ano social coincidirá com o ano civil.

**Artigo 27.**

Os saldos de cada balanço transitarão para o balanço seguinte.



CÍRCULO DE CULTURA  
MUSICAL DO PORTO

Fundadora: MARIA ADELAIDE DIOGO DE FREITAS GONÇALVES

RESENHA DA SUA ACTIVIDADE  
NO DECÉNIO 1937-1947

*f*

23 / 12 / 1937 — 3 / 7 / 1947

CONCERTOS REALIZADOS DESDE A FUNDAÇÃO  
DO CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL DO PORTO

10 ANOS: 118 CONCERTOS

1.º ANO - 8 concertos TEMPORADA 1937-1938

- 1.º - 23-12-1937 - \*\*\* Benno Moiseiwitsch, pianista
- 2.º - 21-1-1938 - Edith Fleischer, cantora (ao piano: Jaime Silva, Filho)
- 3.º - 29-4-1938 - Robert Vroval, violinista (ao piano: Jaime Silva, Filho)
- 4.º - 13-5-1938 - Gregor Piatigorski, violon.º (ao piano: Valentin Pavlovsky)
- 5.º - 30-5-1938 - Guila Bustabo, violinista (ao piano: Jaime Silva, Filho)
- 6.º - 13-6-1938 - Issay Dobrowen, maestro e ORQUESTRA FILARMÓNICA DE LISBOA
- 7.º - 18-6-1938 - \* Wilhelm Backhaus, pianista
- 8.º - 20-6-1938 - idem

2.º ANO - 9 concertos TEMPORADA 1938-1939

- 9.º - 24-11-1938 - Jane Evrard, maestrina; MARCELLE DELACOUR, cravista e ORQUESTRA FEMININA DE PARIS
- 10.º - 25-11-1938 - idem, idem, idem
- 11.º - 9-12-1938 - Edward Kylenei, pianista
- 12.º - 6-1-1939 - Chappelle Ukrainienne, grupo coral
- 13.º - 16-1-1939 - Erica Morini, violinista (ao piano: Jaime Silva, Filho)
- 14.º - 10-3-1939 - Eugen Szenkar, maestro e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 15.º - 17-3-1939 - Guido Agosti, pianista
- 16.º - 14-4-1939 - Poldi Mildner, pianista
- 17.º - 20-4-1939 - \*\* Gaspar Cassadó, violon.º (ao piano: Herbert CHARLIER)

3.º ANO - 9 concertos TEMPORADA 1939-1940

- 18.º - 24-11-1939 - Richard Odnozoff, violinista (ao piano: Jaime Silva, Filho)
- 19.º - 6-12-1939 - Annie Fischer, pianista
- 20.º - 8-12-1939 - Trio Italiano: CASELA, POLTRONIERI e BONUCCI
- 21.º - 4-1-1940 - Francis Poulenc, compositor e Pierre Bernac, cantor
- 22.º - 11-1-1940 - José Cubiles, pianista
- 23.º - 15-3-1940 - Alexandre Uminsky, pianista
- 24.º - 29-3-1940 - Massimo Amfitheatroff, violoncelista (ao piano: Ornella Santoliquido)
- 25.º - 11-4-1940 - Ignaz Friedmann, pianista
- 26.º - 21-6-1940 - \*\* Perez Casas, maestro e ORQUESTRA FILARMÓNICA DE MADRID

4.º ANO - 7 concertos TEMPORADA 1940-1941

- 27.º - 11-3-1941 - Arturo Benedetti-Michelangeli, pianista
- 28.º - 21-3-1941 - Grupo Coral da Catedral de Ratisbona
- 29.º - 5-4-1941 - Juan Manén, violinista (ao piano: Varela Cid)
- 30.º - 19-4-1941 - Winfried Wolf, pianista
- 31.º - 5-5-1941 - Carl Böhm, maestro e ORQUESTRA FILARMÓNICA DE BERLIM \*
- 32.º - 30-6-1941 - Leopoldo Querol, pianista
- 33.º - 9-7-1941 - Maurice Maréchal, violoncelista (ao piano: Helena Moreira de Sá e Costa)

5.º ANO - 9 concertos TEMPORADA 1941-1942

- 34.º - 26-11-1941 - \*\* Hans Von Benda, maestro e ORQUESTRA DE CÁMARA DE BERLIM \*
- 35.º - 12-12-1941 - Giorgio Ciompi, violinista (ao piano: Marie Antoinette L. Freitas Branco)
- 36.º - 19-2-1942 - Alexander Stenkiewicz, pianista
- 37.º - 23-2-1942 - Cesar Lussale, maestro e ORQUESTRA FILARMÓNICA DE BARCELONA
- 38.º - 23-3-1942 - Coro dos Meninos da Catedral de Viena
- 39.º - 23-4-1942 - \*\* Walter Gieseking, pianista
- 40.º - 6-6-1942 - Clemens Krauss, maestro; VIORICA URSULEAC, cantora e ORQUESTRA FILARMÓNICA DE BERLIM \*
- 41.º - 12-6-1942 - \*\* Gaspar Cassadó, violoncelista (ao piano: Karl-Willy Hammer)
- 42.º - 27-5-1942 - \*\* Wilhelm Backhaus, pianista

6.º ANO - 16 concertos TEMPORADA 1942-1943

- 43.º - 2-12-1942 - Adrian Aeschbacher, pianista
- 44.º - 3-12-1942 - idem, idem, idem
- 45.º - 14-12-1942 - Erich Röhn, violinista (ao piano: Oskar Rothensteiner)
- 46.º - 15-12-1942 - idem, idem, idem
- 47.º - 27-1-1943 - Malcolm Sargent, maestro; \* Gulthermina Suggia, violoncelista e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 48.º - 28-1-1943 - idem, idem, idem
- 49.º - 31-3-1943 - \*\* Nikita Magaloff, pianista
- 50.º - 1-4-1943 - idem, idem, idem
- 51.º - 0-4-1943 - Ernesto Halffter, maestro-compositor; L. ANTON, violinista; P. Meroño, violista e ORQUESTRA NACIONAL DE MADRID \*
- 52.º - 10-4-1943 - idem; LOLA ARAGON, cantora; SAINES DE LA MAZA, guitarrista e ORQUESTRA NACIONAL DE MADRID \*
- 53.º - 5-5-1943 - \*\* Walter Gieseking, pianista
- 54.º - 6-5-1943 - idem, idem, idem
- 55.º - 12-5-1943 - Nicole Anckier Casteran, harpista
- 56.º - 13-5-1943 - idem, idem, idem
- 57.º - 7-7-1943 - Celestino Sarobe, cantor (ao piano: Varela Cid)
- 58.º - 15-7-1943 - idem, idem, idem

7.º ANO - 16 concertos TEMPORADA 1943-1944

- 59.º - 16-11-1943 - Artur Honegger, compositor; ELSA SCHERTZ-MEISTER, cantora e JOSEF HIRT, pianista
- 60.º - 17-11-1943 - idem, idem, idem
- 61.º - 17-12-1943 - \*\* Hans Von Benda, maestro e ORQUESTRA DE CÁMARA DE BERLIM \*
- 62.º - 18-12-1943 - idem, idem, idem
- 63.º - 28-12-1943 - \*\* Nikita Magaloff, pianista
- 64.º - 29-12-1943 - idem, idem, idem
- 65.º - 27-1-1944 - Julian Karolyi, pianista
- 66.º - 28-1-1944 - idem, idem, idem
- 67.º - 13-4-1944 - \* Perez Casas, maestro; JUAN CASAUX, violoncelista e ORQUESTRA NACIONAL DE MADRID \*
- 68.º - 14-4-1944 - idem; ENRIQUE INIESTA, violinista e ORQ. NAC. MAD. \*
- 69.º - 23-4-1944 - \*\* Walter Gieseking, pianista
- 70.º - 26-4-1944 - idem, idem, idem
- 71.º - 27-4-1944 - \* Polifonia, grupo coral
- 72.º - 28-4-1944 - idem, idem, idem
- 73.º - 6-6-1944 - Georg Schnévoigt, maestro; AUNE ANTTI, cantora e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 74.º - 7-6-1944 - idem, idem, idem

8.º ANO - 14 concertos TEMPORADA 1944-1945

- 75.º - 14-11-1944 - Ópera de Câmara; NAPOLEONE ANNOVAZZI \*, maestro; \* VICTORIA DE LOS ANGELES; MARIA DEL PILAR FORCADO; RAIMUNDO TORRES, cantores e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 76.º - 15-11-1944 - idem, idem, idem
- 77.º - 9-1-1945 - Cyril Smith e Phyllis Sellick, pianistas
- 78.º - 10-1-1945 - idem, idem, idem
- 79.º - 25-1-1945 - Quarteto Belga de Londres: MAURICE RASKIN, LEONARD ARDENNOIS, RODOLPHE SOIRON e MARCEL GAZELLE
- 80.º - 26-1-1945 - idem, idem, idem
- 81.º - 21-3-1945 - \* Victoria de Los Angeles, cantora; (ao piano: Napoleone Annovazzi)
- 82.º - 22-3-1945 - idem, idem, idem
- 83.º - 10-4-1945 - \*\*\* Benno Moiseiwitsch, pianista
- 84.º - 11-4-1945 - idem, idem, idem
- 85.º - 16-5-1945 - Leonor Alves de Sousa, violinista; (ao piano Marie Antoinette L. Freitas Branco)
- 86.º - 17-5-1945 - idem, idem, idem
- 87.º - 23-5-1945 - Capela Clássica de Maiorca, coro e Mons. JUAN MARIA THOMAS
- 88.º - 24-5-1945 - idem, idem, idem

9.º ANO - 14 concertos TEMPORADA 1945-1946

- 89.º - 20-11-1945 - \* Gulthermina Suggia, violoncelista; PEDRO DE FREITAS BRANCO e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 90.º - 21-11-1945 - idem, idem, idem
- 91.º - 27-11-1945 - Orfeão Donostiarra e JUAN GOROSTIDI, maestro
- 92.º - 28-11-1945 - idem, idem, idem
- 93.º - 19-12-1945 - \*\*\* Benno Moiseiwitsch, pianista
- 94.º - 20-12-1945 - idem, idem, idem
- 95.º - 22-1-1946 - Orquestra de Arco - Ars Rediviva; CLAUDE CRUSSARD, maestrina, DOMINIQUE BLOT e SONIA LOVIS, violinistas
- 96.º - 23-1-1946 - idem, idem, idem
- 97.º - 19-2-1946 - André de Ribaupierre, violinista e Jacqueline Blancard, pianista
- 98.º - 20-2-1946 - idem, idem, idem
- 99.º - 20-3-1946 - Bernard Michelin, violoncelista; (ao piano: André Collard)
- 100.º - 2-3-1946 - idem, idem, idem
- 101.º - 12-6-1946 - Ginette Neveu, violinista; (ao piano: Jean Neveu)
- 102.º - 13-6-1946 - idem, idem, idem

10.º ANO - 16 concertos TEMPORADA 1946-1947

- 103.º - 18-11-1946 - Anne Brown, cantora; (ao piano: André Collard)
- 104.º - 19-11-1946 - idem, idem, idem
- 105.º - 28-11-1946 - \*\*\* Benno Moiseiwitsch, pianista; Alec Sgherman, maestro e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 106.º - 29-11-1946 - idem, idem, idem
- 107.º - 18-12-1946 - Dimitri Markevitch, violoncelista; (ao piano: Fernando Ember)
- 108.º - 19-12-1946 - idem, idem, idem
- 109.º - 25-2-1947 - Quarteto Húngaro: ZOLTAN SZEKELY, ALEXANDRE MOSKOWSKY, DENES KOROMZAY e VILMOS PALOTAO
- 110.º - 26-2-1947 - idem, idem, idem
- 111.º - 10-4-1947 - \*\* Polyphonia, coro
- 112.º - 11-4-1947 - idem, idem, idem
- 113.º - 5-6-1947 - Gaspar Cassadó, violoncelista; (ao piano: maestro Bussotti)
- 114.º - 6-6-1947 - idem, idem, idem
- 115.º - 17-6-1947 - \*\* Nikita Magaloff, pianista
- 116.º - 18-6-1947 - idem, idem, idem
- 117.º - 2-7-1947 - Karl Münch, maestro, Nicole Henriot, pianista e ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL \*\*\*\*
- 118.º - 3-7-1947 - idem, idem, idem

- \* Visitou-nos 2 vezes
- \*\* Visitou-nos 3 vezes
- \*\*\* Visitou-nos 4 vezes
- \*\*\*\* Visitou-nos 1 vez

SOLISTAS E CONJUNTOS MÚSICAIS QUE PELA 1.ª VEZ SE APRESENTARAM NO PORTO

- PIANISTAS** - Edward Kylenei-Guido Agosti-Poldi Mildner-José Cubiles-Arturo Benedetti Michelangeli-Winfried Wolf-Leopoldo Querol-Alexandre Stenkiewicz-Adrian Aeschbacher-Joseph Hirt-Julian Karolyi-Cyril Smith-Phyllis Sellick-Jacqueline Blancard-Nicole Henriot.
- VIOLINISTAS** - Robert Vroval-Guila Bustabo-Richard Odnozoff-Eric Röhn-Enrique Iniesta-Dominique Blot-Sonia Lovis-André de Ribaupierre-Ginette Neveu.
- VIOLONCELISTAS** - Maximo Amfitheatroff-Maurice Maréchal-Bernard Michelin-Dimitri Markevitch.
- CANTORES** - Edith Fleicher-Pierre Bernac-Lola Aragon-Victoria de los Angeles-C. Sarobe-Elsa Schertz Meister-Aune Anti-Annie Brown-Victoria Ursuleac.
- MAESTROS (ORQA)** - Issay Dobrowen-Jane Evrard-Eugen Szenkar-Carl Böhm-Hans von Benda-Cesar Lussale-Clemens Krauss-Malcolm Sargent-Ernesto Halffter-Georg Schnévoigt-Claude Crussard-Alec Sherman-Karl Münch.
- ORQUESTRAS** - Filarmónica de Lisboa - Filarmónica de Berlim - De Câmara de Berlim - Filarmónica de Barcelona - Nacional de Madrid.
- MAESTROS (COROS)** - Sawchenko e Podgoursky-Juan Gorostidi-Mons. Juan Maria Thomas-Mário Sampaio Ribeiro.
- COROS** - Capela Ucrainiana - Pardaís de Ratisbona - Meninos de Coro de Viena - Capela Clássica de Maiorca.
- HARPISTAS** - Nicole Anckier Casteran.
- CRATIVISTAS** - Marcello Delacour.
- COMPOSITORES** - Francis Poulenc - Ernesto Halffter - Arthur Honegger.
- TRIOS** - Trio Italiano.
- QUARTETOS** - Quarteto Belga de Londres.

Total: 70



NÚMERO DE CONCERTOS DE PIANO, VIOLINO, VIOLONCELO, CANTO, ETC., ETC., REALIZADOS

ANOS	Piano	Violino	Celo	Harpa	Canto	Cravo	Orquestra	Coros	Ópera	Trios	Quartetos	Guitarra espanhola
1.º — 1937-38 . . .	2	2	1	—	1	—	1	—	—	—	—	—
2.º — 1938-39 . . .	3	1	2	—	—	1	2	1	—	—	—	—
3.º — 1939-40 . . .	4	1	1	—	1	—	1	—	—	1	—	—
4.º — 1940-41 . . .	3	1	1	—	—	—	1	1	—	—	—	—
5.º — 1941-42 . . .	3	1	1	—	1	—	3	1	—	—	—	—
6.º — 1942-43 . . .	3	1	1	1	2	—	2	—	—	—	—	1
7.º — 1943-44 . . .	4	1	1	—	2	—	3	1	—	—	—	—
8.º — 1944-45 . . .	3	1	—	—	1/3 *	—	1 **	1	1	—	1	—
9.º — 1945-46 . . .	2	4	2	—	—	—	2	1	—	—	—	—
10.º — 1946-47 . . .	3	—	2	—	1	—	2	1	—	—	1	—
TOTAL . . .	30	13	12	1	9/4	1	17/1	7	1	1	2	1

\* 1 solista e 3 intérpretes de ópera

\*\* De ópera

NACIONALIDADE DOS SOLISTAS, COROS, MAESTROS, ORQUESTRAS, ETC.

	Piano	Violino	Canto	Celo	Harpa	Maestros	Orques- tras	Maestros de coros	Cravo	Coros	Compo- sitores	Trios	Quar- tetos	Guitarra esp. <sup>2</sup>
Portugueses . . .	—	1	—	1	—	1	2	1	—	1	—	—	—	—
Alemães . . .	2	1	1	—	—	3	2	1	—	1	—	—	—	—
Russos . . .	3	—	—	1	—	1	—	1	—	1	—	—	—	—
Americanos . . .	1	1	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Austriacos . . .	3	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Húngaros . . .	1	1	—	—	—	1	—	1	—	1	—	—	1	—
Italianos . . .	2	2	—	—	—	1	—	—	—	—	—	1	—	—
Franceses . . .	1	3	—	3	1	2	—	—	1	—	1	—	—	—
Espanhóis . . .	2	2	5	2	—	3	3	2	—	2	1	—	—	1
Polacos . . .	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Inglêses . . .	2	—	—	—	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—
Suíços . . .	2	1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Argentinos . . .	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Finlandeses . . .	—	—	1	—	—	1	—	—	—	—	—	—	—	—
Belgas . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—

NACIONALIDADE DOS  
ACOMPANHADORES

Portugueses 4

{  
*Helena Moreira de Sá e Costa*  
*Marie Antoinette L. Freitas Branco*  
*Jaime Silva, Filho*  
*Lourenço Varela Cid*

Russos . . . . 1  
Húngaros . . . 1  
Italianos . . . 3  
Franceses . . . 4  
Alemães . . . 3

6. Resenha da actividade do CCM/Porto entre 1937 e 1962



UM quarto de século é decorrido já, desde que o Círculo de Cultura Musical – tão ansiosamente desejado! – foi fundado, no Porto; mas na memória daqueles que assistiram ao Concerto Inaugural, em 23 de Dezembro de 1937, está bem viva a recordação do ambiente de extraordinário entusiasmo e da beleza dessa noite admirável, em que o célebre Pianista BENNO MOISEWITCH a todos maravilhou, provocando infindáveis aplausos que o obrigaram a executar seis Peças extra-programa! E a assistência que, por completo, esgotou o Teatro Rivoli, só se resignou a não continuar naquele encantamento quando viu que Moiseiwitch, disfarçada e subtilmente, fechou a tampa do piano, enquanto se curvava numa última vénia de agradecimento...

Quem compulsar a colecção dos programas de 260 concertos efectuados, verificará quão notável foi a obra realizada em prol da Música, da Cultura e, portanto, da Cidade. Mas do que, certamente, não se dará conta, é do quanto esse trabalho representa de dedicação absolutamente desinteressada, de cansaças, de preocupações e de sacrificio de quem criou a Obra e dos que a têm dirigido abnegadamente, resistindo ao desânimo, triunfando da indiferença de muitos e vencendo inúmeros obstáculos e dificuldades.

Antes de terminar estas breves palavras, deseja a Direcção saudar os Sócios – e numerosos eles são, ainda – que desde o primeiro ano se mantêm fiéis; os Corpos Gerentes que no decurso destes 25 anos têm dado a sua colaboração ao Círculo e, num preito de inteira justiça para com a sua memória, evocar o nome de MARIA ADELAIDE DIOGO DE FREITAS GONÇALVES.

A DIRECÇÃO

20 de Dezembro de 1962

#### PIANISTAS

AESCHBACHER (Adrian)  
AGOSTI (Guido)  
AKSSELROD (Gleb)  
ARRAU (Cláudio) \* \* \*  
BACKAUS (Wilhelm) \* \*  
CID (Lourenço Varela)  
CID (Sérgio Varela)  
CORTOT (Alfred)  
COSTA (Helena Moreira de Sá e)  
COSTA (Sequeira)  
CUBILES (José)  
DATYNER (Henry)  
FILAR (Marian)  
FISCHER (Annie)  
FRIEDMANN (Ignaz)  
GULDA (Friedrich) \* \* \*

GIESEKING (Walter) \* \* \*  
HAASER (Richter)  
HENRIOT (Nicole)  
HIRT (Joseph)  
ITURBI (José)  
KAROLYI (Julian) \* \*  
KEMPF (Wilhelm) \* \* \* \*  
KYLENYI (Edward)  
FRAGER (Malcolm)  
SEEMANN (Carl)  
TUDOR (David)  
MAGALOFF (Nikita) \* \* \* \* \*  
MAISSA (Nella Basolla)  
MALKUZINSKY (Witold) \* \*  
MICHELANGELI (Arturo Benedetti)  
MILDNER (Poldi)

MOISEWITSCH (Benno) \* \* \* \* \*  
QUEROL (Leopoldo)  
RUBINSTEIN (Artur)  
SCHIOLER (Victor)  
SIENKIEWICZ (Alexander)  
SOLOMON  
UNINSKY (Alexandre) \* \*  
WOLF (Winifried)  
SERKIN (Rudolf)

CRAVISTA: MARCELLE DELACOUR

#### DUO DE PIANOS

JANINE REDING e HENRY PIETTE  
CYRIL SMITH e PHYLLIS SELICK

#### PIANISTAS ACOMPANHADORES

ANSCHUTZ (Sonia)  
AROCA (Enrique)  
BALDWIN (Dalton)  
BALSAM (Artur)  
BARTH (Helmut)  
CID (Lourenço Varela)  
COSTA (Helena Moreira de Sá e)  
FRANÇAIS (Jean)  
GENTY (Jacques)  
HAMMER (Karl-Willy)

JANOPOULO (Tasso)  
LUSH (Ernest) \* \*  
NEVEU (Jean) \* \*  
NOBEL (Félix de) \* \*  
QUEVEDO (Federico)  
ROSSI (Alfredo)  
SELLIER (Alexander)  
TORDESILLAS (José)  
ZAKIN (Alexandre)  
POULENC (Francis) \* \*

ANNOVAZZI (Napoleone)  
BRANCO (M.<sup>o</sup> Antoinette de Freitas) \* \*  
BUSSOTTI (Maestro)  
COLLARD (André) \* \*  
EMBER (Fernando)  
CHARLIER (Herbert)  
PAVLOVSKY (Valentin)  
ROTHENSTEINER (Oscar)  
SANTOLIQUIDO (Ornella)  
SILVA, F.<sup>o</sup> (Jaime) \* \* \* \* \*

Nota: os sinais \* \* indicam o número de vezes que os Artistas e Conjuntos se apresentaram no Círculo.

## VIOLINISTAS

ANTON (L.)  
BOBESCO (Lola)  
BUSTABO (Guila)  
CIOMPI (Giorgio)  
FRANCESCATTI (Zino)  
GRUMIAUX (Arthur)  
HANDEL (Ida)  
INIESTA (Enrique)  
LOVIS (Soria)

MANÉN (Juan)  
MORINI (Erica)  
NEVEU (Ginette) \*\*  
ODNOPOSOFF (Richard) \*\*  
ROHN (Eric)  
PRADO (Leonor Alves de Sousa)  
STERN (Isaac)  
SZERING (Henryk) \*\*\*\*  
SCHENEIDERHAN (Wolfgang)

VIROVAI (Robert)

### DUO: VIOLINO E PIANO (SONATAS)

ANDRÉ DE RIBAUPIERRE e JACQUELINE  
BLANCARD  
WOLFGANG SCHNEIDERHAN e CARL  
SEEMAN

## VIOLONCELISTAS

ÂNFITHEATROFF (Massimo)  
CASSADÓ (Gaspar) \*\*\*  
CASAUX (Juan)  
FALLOT (Guy)  
FOURNIER (Pierre) \*\*\*  
GENDRON (Maurice)

MARÉCHAL (Maurice)  
MARKEVITCH (Dimitri)  
BLOT (Dominique)  
MICHELIN (Bernard) \*\*  
NAVARRA (André)  
PIATIGORSKI (Gregor)

STARKER (Janos)  
SUGGIA (Guilhermina) \*\*

### DUO: VIOLONCELO E PIANO (SONATAS)

ENRICO MAINARDI e CARLO ZECCHI

## GUITARRA ESPANHOLA

ANDRÉS SEGOVIA  
SAINZ DE LA MAZZA

### PERCUSSÃO

CHRISTOPH CASSEL

## HARPA

NICOLE ANCKIER CASTERAN

## VIOLA

BROOS (François)  
MEROÑO (Pedro)

## CANTORES

ANTTI (Aune)  
ANGELES (Victoria de los) \*\*  
ARAGON (Lola de)  
BERNAC (Pierre)  
BROWN (Anne)

FLEICHER (Edith)  
FORCADO (Maria del Pilar)  
MEISTER (Elsa Schertz)  
MERRIMAN (Nan) \*\*  
SAROBÉ (Celestino)

SCHWARZKOPF (Elisabeth) \*\*  
SOUZAY (Gerard)  
TORRES (Raimundo)  
PREDIT (Mascia)  
URSULEAC (Viorica)

## GRUPOS CORAIS

CAPELA UCRANIANA  
CORO DE MENINOS DA CATEDRAL DE  
VIENA

CAPELA CLÁSSICA DE MAIORCA  
PARDAIS DE RATISBONA

PEQUENOS CANTORES DA COSTA AZUL  
POLYPHONIA  
ORFEÃO DONOSTIARRA

## ORQUESTRAS SINFÓNICAS

Orq.<sup>a</sup> Sinfónica de BAMBERG \*\*\*  
Orq.<sup>a</sup> Filarmónica de BARCELONA  
Orq.<sup>a</sup> Filarmónica de BERLIM \*\*  
Orq.<sup>a</sup> COLONNE

Orq.<sup>a</sup> do CONSERVATÓRIO DE MÚSICA  
DO PORTO \* \* \* \* \*  
\* \* \* \* \*  
Orq.<sup>a</sup> de HALLÉ  
Orq.<sup>a</sup> HUNGÁRICA \*\*  
Orq.<sup>a</sup> Filarmónica de LISBOA

Orq.<sup>a</sup> Filarmónica de MADRID  
Orq.<sup>a</sup> NACIONAL DE MADRID \*\*  
Orq.<sup>a</sup> do MAIO FLORENTINO  
Orq.<sup>a</sup> Sinfónica da EMISSORA NACIONAL  
\* \* \* \* \*  
Orq.<sup>a</sup> Filarmónica de MUNIQUE

## ORQUESTRAS DE ARCO E DE CÂMARA

Orq.<sup>a</sup> de CÂMARA DE BERLIM \*\*  
Orq.<sup>a</sup> de CÂMARA DE ESTUGARDA  
Orq.<sup>a</sup> de Arco ARS REDIVIVA

Orq.<sup>a</sup> de Arco FEMININA DE PARIS  
Orq.<sup>a</sup> de Arco de FRANQUEFORTE  
Orq.<sup>a</sup> The MASTERPLAYS OF LUGANO

Orq.<sup>a</sup> de Arco I MUSICI  
Orq.<sup>a</sup> de Arco do PALACIO PITTI  
Orq.<sup>a</sup> de Camara THE CHICAGO STRINGS



## DIRECTORES DE ORQUESTRA

### De Orquestras Sinfónicas

ALMEIDA (António de) \* \*  
BECK (Haydn)  
BOHM (Carl)  
BRANCO (Pedro de Freitas)  
CARIDIS (Miltiades) \* \*  
CASAS (Perez)  
DOBROWEN (Issay) \* \*  
GAILLARD (Marius)  
HALFTTER (Ernesto)  
KEILBERTH (Joseph) \* \*

KLEMPERER (Otto)  
KLETSKI (Paul) \* \*  
KEMPE (Rudolf)  
KRAUSS (Clemens)  
LASSALLE (Cesar)  
MARKEVITCH (Igor) \* \* \*  
MUNCH (Karl)  
PEREIRA (Silva) \* \*

SARGENT (Malcolm) \* \*  
SCHERMAN (Alec)  
SCHNÉEVOIGT (Georg)  
SINGER (Jacques)  
SZENKAR (Eugène)  
PARAY (Paul)  
ZECCHI (Carlo)  
BARBIROLI (John)  
BEECHAM (Thomas)  
RIEGER (Fritz)

### De Orquestras de Arco e de Câmara

ANNOVAZZI (Napoleone)  
BENDA (Hans von) \* \*  
CRUSSARD (Claude)

EVRRARD (Jane)  
MUNCHINGER (Karl)  
SANTIS (Federico)

SCHUMACHER (Richard)  
ZECCHI (Carlo)  
AKOS (Francis)

## MAESTROS DE COROS

CALLONICO (René)  
GOROSTIDI (Juan)

GROSSMANN (Ferdinand)  
RIBEIRO (Mário de Sampaio)  
SAWTCHENCO e PODGOURSKY

SCHREMS (Dr Theobald)  
THOMAS (Mons. Juan Maria)

## TRIOS

TRIO ITALIANO

QUARTETO ITALIANO  
QUARTETO LOEWENGUTH

## COMPOSITORES

CASELLA (Alfredo)  
HALFTTER (Ernesto) \* \*  
HONNEGGER (Artur)  
POULENC (Francis) \* \*  
FRANÇAIX (Jean)

## QUARTETOS

QUARTETO BELGA DE LONDRES  
QUARTETO HUNGARO \* \* \*  
QUARTETO DE LISBOA  
NOVO QUARTETO ITALIANO

## QUINTETOS

QUINTETO CHIGIANO  
EMSEMBLE BARROQUE DE PARIS  
QUINTETO INSTRUMENTAL PIERRE  
JAMET

## COMPANHIAS DE ÓPERA

Comp.<sup>a</sup> de Ópera de Câmara  
Comp.<sup>a</sup> de Ópera Cômica Italiana de Milão  
Comp.<sup>a</sup> de Ópera Cômica de Franqueforte

## SOLISTAS, MAESTROS E CONJUNTOS MÚSICAIS QUE O CÍRCULO APRESENTOU PELA PRIMEIRA VEZ NO PORTO

**PIANISTAS:** Edward Kilenyi—Guido Agosti  
—Poldi Mildner—José Cubiles—Arturo  
Benedetti Michelangeli—Winfried Wolf  
—Leopoldo Querol—Alexandre Sienkiewicz—  
Adrian Aeshbacher—Joseph Hirt Julian  
Karolyi—Cyril Smith—Phyllis Sellick—  
Nicole Henriot—Jacqueline Blancard—  
Witold Mulkuzinski—Marian Filar—  
Victor Schiöler—Solomon—Janine Reding—  
Henry Piette—Friedrich Guida—José Iturbi—  
Rudolf Serkin—Malcolm Frager—Carl Seemann.

**VIOLINISTAS:** Robert Viroval—Guila Bustabo—  
Richard Odnoosoff—Eric Röhm—Enrique  
Iniesta—Sonia Lovis—André de Ribaupierre—  
Ginette Neveu—Lola Bobesco—Ida Händel—  
Henryk Szering—Isaac Stern.

**VIOLONCELISTAS:** Massimo Amitheatroff—  
Maurice Maréchal—Bernard Michein—  
Dimitri Markevitch—Pierre Fournier—  
Janos Starker.

**GUITARRISTAS:** Andrés Segovia—Salnz de la Mazza.

**CRAVISTA:** Marcelle Delacour.

**HARPISTA:** Nicole Anckier Casteran.

**CANTORES:** Edith Fleisher—Pierre Bernac—  
Lola Aragon—Celestino Sarobe—Aune Anti—  
Anne Browne—Elsa Schertz Meister—  
Viorica Ursuleac—Victoria de los Angeles—  
Mascia Predit—Elisabeth Schwarzkopf—  
Maria del Pilar Forcado—Raimundo Torres.

**ORQUESTRAS:** Filarmónica de Lisboa—  
Filarmónica de Barcelona—Nacional de Madrid—  
Hallé—Filarmónica de Berlim—Maio Fiorentino—  
Colonne—Bamberg—Philharmonia Hungária—  
de Câmara de Berlim—de Câmara de Estugarda—  
de Arco de Franqueforte—de Arco do Palácio Pitti—  
Orquestra Filarmónica de Munique—Orq.<sup>a</sup> Câmara  
«The Chicago Strigs».

**CHEFES DE ORQUESTRA:** Issay Dobrowen—  
Jane Evrrard—Eugène Szenkar—Carl Böhm—  
Cesar Lassalle—Hans von Benda Clemens Krauss—  
Malcolm Sargent—Ernesto Halftter—  
Georg Schnéevoigt—Claude Crussard—  
Alec Scherman—Karl Münch—Igor Markévitch—  
Paul

Paray—Rudolf Kempe—Richard Schumacher—  
Miltiades Caridis—John Barbirolli—Jacques  
Singer—Otto Klemperer—Joseph Keilberth—  
Carlo Zecchi—Carl Munchinger—Thomas  
Beecham—Paul Kletski.

**MAESTROS DE COROS:** Sawtchenco e Podgoursky—  
Juan Gorostidi—Mons. Juan Maria Thomas—  
Mário de Sampaio Ribeiro—C. Callonico—  
F. Grossmann—Dr. Theobald Schrems.

**GRUPOS CORAIS:** Capela Ucraniana—  
Pardais de Ratisbona—Meninos de Coro de  
Viena—Capela Clássica de Maiorca—  
Pequenos Cantores da Costa Azul—  
Polyphonia.

**COMPOSITORES:** Francis Poulenc—Ernesto  
Halftter—Arthur Honnegger—Karlheinz  
Stockhausen.

**TRIO:** Italiano.

**QUARTETOS:** Quarteto Belga de Londres—  
Novo Quarteto Italiano—Quarteto de Lisboa—  
Quarteto Italiano.

**QUINTETOS:** Emsemble Barroque de Paris—  
Quinteto Chigiano—Quinteto Instrumental  
Pierre Jamet.

NACIONALIDADES DOS SOLISTAS, MAESTROS, ORQUESTRAS, COROS, ETC.  
QUE ACTUARAM NO CÍRCULO DE 1937 A 1962

	Piano	Violino	Canto	Violoncelo	Harpa	Cravo	Guitarra	Viola	Maestros	Orquestras	Coros	Maestros de Coros	Trios	Quartetos	Quintetos	Compositores	Percussão	Ópera
Espanhóis . . . . .	3	2	5	2			2	1	3	3	2	2				1		
Franceses . . . . .	2	7	2	7	1	1			4	3	1				2	2		
Inglêses . . . . .	5								4	1					1			
Italianos . . . . .	3	2		2					4	3			1	2		1		2
Alemães . . . . .	5	1	2						10	5	1	1		1			1	1
Austriacos . . . . .	4	2	1															
Húngaros . . . . .	2	1							3	2	1	1		1				
Polacos . . . . .	5	2							1									
Russos . . . . .	4	1	1	2					2		1	1						
Americanos . . . . .	4	1	3							1						1		
Suissos . . . . .	3	1	1							1								
Belgas . . . . .								1						1				
Finlandeses . . . . .			1						1									
Dinamarqueses . . . . .	1																	
Chilenos . . . . .	1																	
Neo-Zelandeses . . . . .									1									
Portugueses . . . . .	3	1		1					3	3	1	1		1				

SOLISTAS QUE MAIOR NÚMERO DE VEZES ACTUARAM NO CÍRCULO:

*Pianistas:* N. Magaloff, 5 vezes -- Moiselwitsch, 4 vezes -- W. Kempff, 4 vezes -- Cláudio Arrau, 3 vezes e Gieseking, 3 vezes. — *Violinistas:* Henrik Szering, 4 vezes. — *Violoncelistas:* G. Cassadó, 4 vezes — P. Fournier, 3 vezes. — *Maestros:* Markevitch, 3 vezes. — *Conjuntos:* Quarteto Húngaro, 3 vezes. — *Orquestras:* Sinf. do Porto, 17 vezes — Sinf. Nacional, 7 vezes.

EM 25 ANOS O CÍRCULO REALIZOU 260 CONCERTOS

1.ª Temporada: Uma Série: 8 concertos	7.ª Temporada: Duas Séries: 16 concertos	13.ª Temporada: Duas Séries: 14 concertos	19.ª Temporada: Uma Série: 8 concertos
2.ª Temporada: Uma Série: 9 concertos	8.ª Temporada: Duas Séries: 14 concertos	14.ª Temporada: Três Séries: 21 concertos	20.ª Temporada: Uma Série: 10 concertos
3.ª Temporada: Uma Série: 9 concertos	9.ª Temporada: Duas Séries: 14 concertos	15.ª Temporada: Duas Séries: 14 concertos	21.ª Temporada: Uma Série: 8 concertos
4.ª Temporada: Uma Série: 7 concertos	10.ª Temporada: Duas Séries: 16 concertos	16.ª Temporada: Uma Série: 7 concertos	22.ª Temporada: Uma Série: 8 concertos
5.ª Temporada: Uma Série: 9 concertos	11.ª Temporada: Duas Séries: 16 concertos	17.ª Temporada: Uma Série: 7 concertos	23.ª Temporada: Uma Série: 9 concertos
6.ª Temporada: Duas Séries: 16 concertos	12.ª Temporada: Duas Séries: 14 concertos	18.ª Temporada: Uma Série: 6 concertos	Total . . . . . 260

7. Pareceres sobre a actividade do CCM/Porto

**JORGE CHAMINÉ**

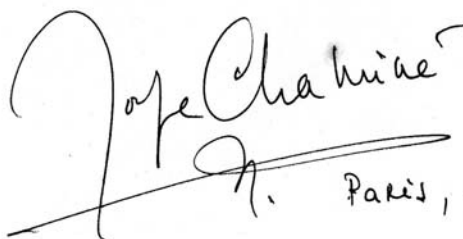
BARÍTONO

DIRECTOR DA CONCERTANTE FOUNDATION  
FUNDADOR E DIRECTOR DOS ATELIERS MUSICAIS DA FUNDAÇÃO C. GULBENKIAN EM PARIS  
DIRECTOR ARTÍSTICO DO FESTIVAL CIMA (TOSCANA/ITÁLIA)  
MEDALHA DOS DIREITOS HUMANOS DA UNESCO

O Círculo de Cultura Musical ocupa um lugar de destaque na música portuguesa dos últimos 70 anos. Graças ao entusiasmo e generosidade dos seus directores e de todos os seus associados o Porto e o país têm podido, ao longo destas décadas, contar com temporadas de concertos do mais alto nível com nomes tão importantes como Janet Baker, Teresa Beganza, Victoria de los Angeles, Francis Poulenc, Elisabeth Schwarzkopf e tantos outros. Estas temporadas de excelentes concertos contribuíram de forma inequívoca a criar um público portuense de verdadeiros melómanos e a realizar um verdadeiro trabalho pedagógico que, infelizmente, hoje tanto falta no nosso país. Recordo com saudade os concertos do Círculo de Cultura Musical a que assistí na minha infância e primeira juventude e agradeço reconhecidamente ao Círculo as oportunidades numerosas que me foram dadas de ouvir Música e Músicos de craveira internacional, que tanto forjaram a minha vocação. Agradeço também o ter sido convidado, já como profissional, a realizar concertos que recordo com saudosa satisfação.

Todo o apoio que se possa dar a esta organização que, ao longo de todos estes anos e apesar das inúmeras dificuldades, tem desenvolvido as suas actividades em prol da Música e dos Músicos (portugueses também) e tem estoicamente defendido essa primeiríssima qualidade musical que uma cidade como o Porto merece, é naturalmente justo, justificado e bem vindo ! O Círculo de Cultura Musical e os seus concertos fazem parte e devem continuar a fazer parte da história musical da nossa cidade. Bem hajam !

In fede,



Paris, 17. XII. 03

35, RUE VANEAU  
75007 PARIS



À Direcção do Círculo de Cultura  
Musical do Porto

Lisboa, 10.11.2003

Exmos Senhores,

Em 2004 assinalo 30 anos de carreira, cujo “ponto alto” pretendo tenha lugar, não só no Porto, minha Cidade-Natal, mas, acima de tudo seja organizado por essa Instituição, à qual tanto devo.

Antes de mais porque, desde os quatro anos de idade que me habituei a frequentar, com meu Pai ( César de Morais, então respeitado crítico musical do “Jornal de Notícias”), os mais diversos e prestigiados Espectáculos apresentados pelo Círculo de Cultura Musical do Porto! A . Rubinstein, S. Richter, H. Szerying, I. Oistrak, M. Rostropovitch, N. Yepes, Margot Fontain e Rudolf Nureyev com o Ballett do “Covent Garden” de Londres, entre tantos outros que guardo na memória, vieram a ser meus Amigos e Orientadores e, mais do que tudo, ajudaram na minha formação musical e “alimentaram” o meu sonho de ser Artista!!!

Anos depois, foi, também, o Círculo de Cultura Musical que, pela mão da saudosa Dra. Ofélia Diogo Costa, organizou o meu primeiro Grande Sucesso no Porto, já como Profissional, actuando sob a Direcção do Maestro Garcia Navarro! O sonho tornara-se realidade – de criança atenta-ouvinte, regressara como Solista (perdoe-se-me a imodéstia) orgulhosa e respeitada. A GRANDE e inesquecível obra de Ofélia Diogo Costa continua, após o seu “desaparecimento” pelas mãos de suas Filhas, às quais continuo a manifestar contínua gratidão. Não o faço só por mim, mas pelo excelente trabalho em prol da divulgação de Arte ao mais alto nível, na Cidade do Porto! Pena é não existirem, em Portugal, muitos e idênticos “Círculos de Cultura Musical”! Numa época em que os valores artísticos e até morais estão prestes a desaparecer entre nós, TODOS, Artistas e Público devemos incessantemente agradecer e apoiar quem – como a actual Direcção do Círculo de Cultura Musical do Porto – persiste na qualidade, sobrevivência e desapego monetário!



R. Vasco Santana, N.º 8º Dº 2685 - 246 - Portela LRS - Portugal  
Tel.: (+351-21)-945 7077 - Fax: (+351-21)-945 7078

R. Duques de Bragança, 5-2.º E  
1200-162 LISBOA





Uma palavra final para, em nome de muitos Artistas, meus Amigos e Colegas que têm colaborado com esta Instituição, agradecer, o carinho, respeito, atenção, calor humano e correcção que faz do Círculo de Cultura Musical do Porto uma Instituição ÚNICA e ÍMPAR onde se actua com Amor, Alegria Prazer!

Com Carinho e Gratidão, desejo toda a continuação de Sucesso.

Melhores cumprimentos,

Maria José Morais



Luís Filipe Pires

Compositor

Professor da Escola Superior de Música  
e Artes do Espectáculo do Porto

PARECER

A pedido da Ex<sup>a</sup> Senhora Dr<sup>a</sup> Maria Ofélia Diogo Costa Rosas da Silva, Presidente do Círculo de Cultura Musical do Porto, venho, por este modo, exprimir o meu Parecer sobre a actividade daquela instituição, tendo em vista a pretendida atribuição do estatuto de Mérito cultural.

Fundado em Lisboa, em 1934, por D. Elisa de Sousa Pedroso, figura de relevo na vida cultural portuguesa e grande mecenas da Música e dos Músicos, o Círculo de Cultura Musical depressa alargou a sua acção a todo o território nacional, através de numerosas delegações que incluíram as antigas colónias de Angola e Moçambique e se estendeu mesmo até Goa.

De início, apenas como associação promotora de concertos, em seguida estabelecendo prémios e encomendas de obras a compositores portugueses, esta instituição desempenhou, durante 4 décadas, um papel fundamental na cultura do nosso País. No período áureo da sua existência, os nomes mais fulgurantes da Música - compositores, instrumentistas, cantores, orquestras, nacionais e estrangeiros -, foram contratados, em temporadas sucessivas, para se apresentarem entre nós.

Após o desaparecimento da sua fundadora, o Círculo de Cultura Musical teve ainda à sua frente personalidades como o Duque de Lafoens e o Dr. Machado Macedo, falecido há poucos anos. Circunstâncias várias, sobretudo de ordem económica e social, levaram ao encerramento das actividades da sede e das delegações da associação. O último concerto em Lisboa realizou-se em 1975. Sobreviveu-lhe apenas a delegação do Porto, graças à persistência e ao dinamismo da Dr<sup>a</sup> Maria Ofélia Rosas da Silva, uma das últimas representantes de uma ilustre família de Músicos, a quem a cidade tanto deve.

Pelas razões expostas, permito-me apoiar firmemente a presente candidatura do Círculo de Cultura Musical ao título de Mérito cultural, como reconhecimento do prestígio adquirido e de uma tradição que honrosamente mantém.



Porto, 3 de Dezembro de 2003.

## 8. Excertos de programas de concertos do Círculo de Cultura Musical do Porto

### 8.1. Concerto realizado a 09/12/1959, Temporada 1959-1960

#### SAUDAÇÃO

É com verdadeiro regozijo que me dirijo a V. Exas, quando se comemoram os 25 anos de existência do Círculo de Cultura Musical.

A grande família do Círculo, que se estende aos mais longínquos territórios pátrios — até Macau — vibra toda do mesmo entusiasmo ao celebrarmos os 25 anos da nossa fundação. O exemplo do Porto, que espontâneamente quis celebrar a efeméride, foi seguido por todas as Delegações numa manifestação inequívoca de vitalidade e de compreensão pelo que representamos na vida cultural do País.

Com efeito, o que nos distingue, além do mais, no panorama das actividades musicais portuguesas, é a extensa rede de Delegações que mantemos.

Caberia aqui frizar que as Delegações do Círculo são jurídica, administrativa e financeiramente autónomas. Tal autonomia parece-nos muito vantajosa e salutar. Se para outros géneros de actividade a desconcentração se torna benéfica, no campo da arte e no nosso caso especial, para a música, revela-se especialmente frutuosa.

Com efeito, é evidente que sendo a arte manifestação eminentemente individual, exige independência como condição de vitalidade e de genuinidade.

Assim a Delegação do Porto, ao mesmo tempo que é um organismo autónomo pertence livremente à grande família do Círculo, contribuindo de maneira brilhante e singular para o nosso nível e projecção.

A actual Direcção e a ilustre Presidente, que tão inteligente e devotadamente orienta as actividades do Círculo, na Cidade do Porto, são garantia segura de que a nossa obra continuará orientada pelo nobre ideal que sempre nos norteou.

Aproveito para agradecer a todas as pessoas ou entidades, oficiais e particulares, que auxiliam o desempenho da nossa missão.

Termo saudando calorosamente todos os sócios do Círculo na nobre Cidade do Porto e com um voto de fé no progresso da Colectividade e outro de esperança de que continuareis, cada vez em maior número, a dar-nos o vosso indispensável estímulo.

*Duque de Lafaens*

Presidente do Círculo de Cultura Musical

- 8.2. Concerto realizado a 02/06/1960, Temporada 1959-1960 Comemorativa dos 25 Anos do Círculo de Cultura Musical

## CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL

*Com o concerto desta noite e a honrosa presença do ilustre Presidente do Círculo de Cultura Musical, Senhor Duque de Lafões, encerramos a temporada comemorativa dos 25 anos desta Sociedade.*

*É consolador registarmos o apoio recebido de entidades oficiais e particulares que auxiliaram e acarinharam as nossas actividades.*

*Assim foi-nos mais fácil cumprir a nossa missão cultural, apresentando artistas de renome internacional e dando à cidade uma projecção de grande relevo.*

*A Delegação do Porto do Círculo de Cultura Musical julga ter dado a sua contribuição para um maior culto pela Música entre nós.*

*Cumpre-nos agradecer aos Ilustres titulares das pastas da Educação e das Finanças, com o mais sentido reconhecimento, a atenção que lhe tem merecido esta Delegação.*

*O mesmo reconhecimento é extensivo ao Secretariado de Informação e à Emissora Nacional, que numa atitude de alta compreensão, nos auxiliaram.*


*Renovamos a nossa gratidão à Fundação Calouste Gulbenkian e em especial ao Serviço de Música, que tanto tem contribuído para difundir a cultura musical no nosso País.*

*Salientamos, com satisfação, o apoio e o estímulo que nos tem sido dispensado pelos nossos Sócios, pedindo-lhes que continuem a colaborar connosco, pois, só com o seu interesse e entusiasmo será possível uma maior actividade no Porto, do Círculo de Cultura Musical.*

A Direcção

8.3. Concerto realizado a 20/12/1962, Temporada 1962-1963 Comemorativa dos 25 Anos do Círculo de Cultura Musical do Porto

CÍRCULO DE CULTURA MUSICAL



TEMPORADA COMEMORATIVA DOS 25 ANOS

*Henryk Szeryng*  
VIOLINISTA

*Martin Imaz*  
PIANISTA

TEATRO RÍVOLI

Comemora o Círculo de Cultura Musical do Porto 25 anos quase ininterruptos de actividade e embora não lhe faltassem dificuldades, por vezes insuperáveis, soube sempre manter o alto nível artístico das suas realizações, não atraçando a missão que se propuzera atingir.

A todos os Sócios, à Empresa do Teatro Rívoli (onde tiveram lugar grandes e inesquecíveis noites), à Imprensa e à Rádio, aos colaboradores de qualquer ordem, deixamos aqui expresso o nosso reconhecimento.

Impõe-se-nos recordar saudosamente a ilustre fundadora do Círculo de Cultura Musical, Elisa de Sousa Pedrosa, e prestar sentida e merecida homenagem à nossa primeira Presidente, Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, que tão incansável e devotadamente lutou pelo desenvolvimento do nosso meio musical deixando o seu nome ligado a tantas e tão importantes iniciativas que muito honram ainda a nossa cidade.

Vamos pois iniciar um novo quarto de século, com o mesmo entusiasmo e espírito de dedicação que tornam possíveis as grandes e úteis realizações, não esquecendo que pertencemos a uma família associativa espalhada pelo Mundo Português.

A DIRECÇÃO

8.4. Concerto realizado a 06/10/1979, Temporada 1979-1980

Este é o 1.º concerto realizado pelo Círculo de Cultura Musical, após, o desaparecimento de uma das suas maiores figuras de sempre. Referimo-nos à Senhora Dona **Ofélia Diogo Costa**, que durante tantos anos foi Presidente desta organização cultural.

Não podemos, nesta ocasião deixar de evocar aqui o seu nome e exprimir o quanto a Cidade e a Música devem à tenacidade, espírito de perseverança, força de vontade, qualidades de organização e acima de tudo, ao carinho, ao amor, ao altruísmo, ao espírito de sacrifício que esta verdadeira apóstola da Música desenvolveu para que o Porto pudesse ter intramuros tantos e tantos dos melhores intérpretes musicais do nosso tempo.

Só quem assistiu de perto ao que representou conseguir manter temporadas sucessivas de concertos de altíssima qualidade, onde o dinheiro rareava, e o verdadeiro espírito de aventura e amor à Arte que foram necessários para alcançar tais objectivos, pode apreciar em toda a dimensão qual o esforço que isso requereu. E tudo para quê? Para que o Porto e sua região pudessem dispor da oportunidade de manter uma verdadeira tradição musical e esta não se apagasse.

Não foi só no Círculo que a actividade da Senhora Dona **Ofélia Diogo Costa** se manifestou exuberantemente: também a Juventude Musical Portuguesa lhe deve muitíssimo. O enorme entusiasmo e persistência que pôs ao serviço da divulgação da cultura pela juventude, o carinho maternal que prodigalizou pelos mais pequeninos, tinham que dar e deram os seus frutos.

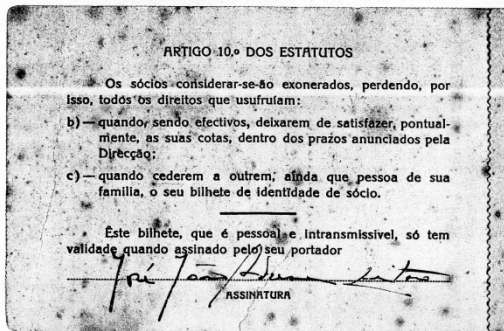
Embora nos concertos os aplausos fossem sempre para os artistas, uma boa parte desses aplausos recaía nessa figura extraordinária, nessa animadora pela qual passavam e eram dirigidos todos os caminhos que levavam ao êxito no palco do concerto.

Muito lhe devem os portuenses.

Muito lhe deve a Cidade.

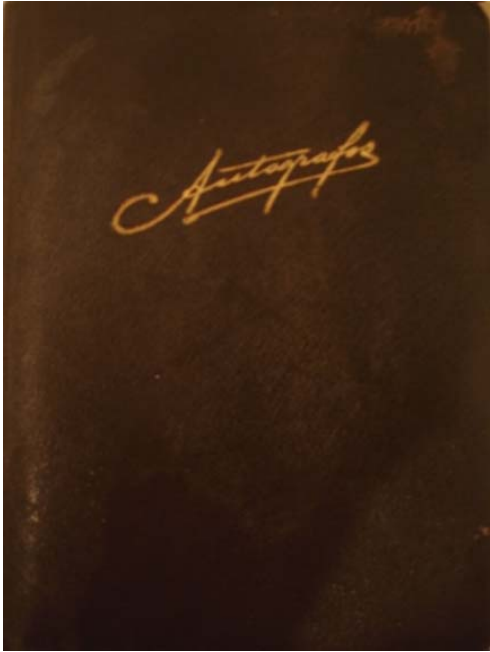
Muito lhe deve a Música!

*João do Espírito Santo Rodrigues Sarmento*

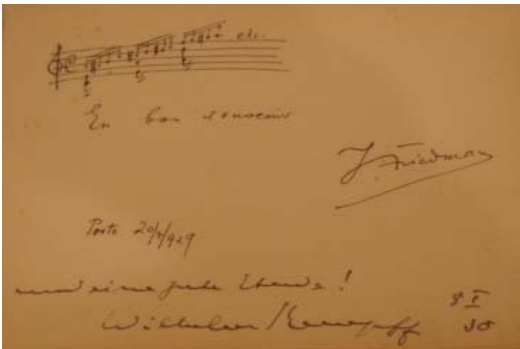


10. Autógrafos e dedicatórias a Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, gentilmente cedidos pelo seu neto e proprietário Edgar Larose de Freitas Gonçalves

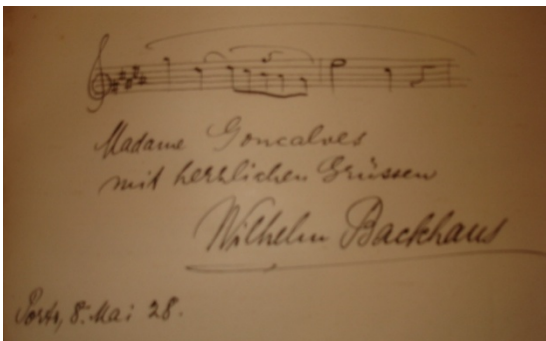




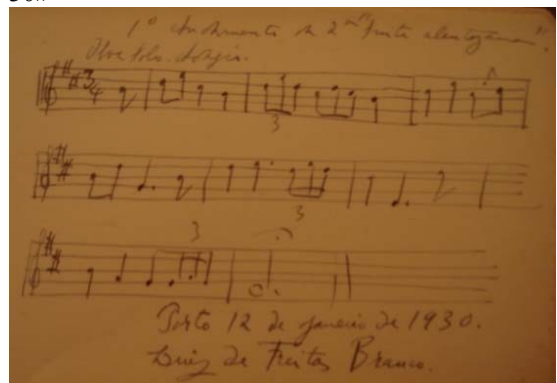
«Autógrafos»



«Madame Goncalves  
mit herzlichen Grüßen  
Wilhelm Backhaus  
Porto, 8 Mai 28»



«Wilhelm Kempff  
8 I  
30»





Al Sr. Freitas Gonçalves un recuerdo de  
mis primeros conciertos en Porto  
Claudio Arrau  
10-I-31

«Al Sr. Freitas Gonçalves un recuerdo de  
mis primeros conciertos en Porto  
Claudio Arrau  
10-I-31»

Recordação comovida de 3 concertos no Porto, que não  
esquecerei – por todos os motivos e mais este: conheci  
(finalmente!) Joaquim de Freitas Gonçalves.  
Para ele e para a Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Maria Adelaide  
a minha reconhecida admiração.  
Porto, 7.8.9 de Maio de 1936  
Marie Antoinette Levêque

«Recordação comovida de 3 concertos no Porto,  
que não esquecerei – por todos os motivos e  
mais este: conheci (finalmente!) Joaquim de  
Freitas Gonçalves.  
Para ele e para a Ex.<sup>ma</sup> Senhora D. Maria  
Adelaide a minha reconhecida admiração.  
Porto, 7.8.9 de Maio de 1936  
Marie Antoinette Levêque»

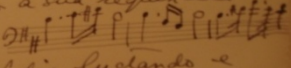
A uma estimada discípula com m<sup>ta</sup>.  
admiração pelo seu fino talento musical.  
José Vianna da Motta  
Porto 26 de Agosto 1936

«A uma estimada discípula com m<sup>ta</sup>.  
admiração pelo seu fino talento musical  
José Vianna da Motta  
Porto 26 de Agosto 1936»

"Sem musica a vida seria  
um erro" disse o Wladyka  
a todos todos os que a dita Luiza  
amava  
Luiza de Freitas Branco  
Maio de 1937

«1.º andamento da 2.ª «Suite alentejana»  
Porto 12 de Janeiro de 1930.  
Luiz de Freitas Branco.»

A Maria Adelaide de Freitas Gonçalves  
 pianista cuja simpática modéstia não  
 consegue encobrir a sua requintada  
 alma de artista.



Como se vive feliz lutando e  
 vencendo! e como é grato lembrar  
 os dias em que juntas interpretamos  
 obras musicais que tanto elevam  
 o nosso espirito

Guilhermina Suggia.

Porto, 5 de maio 1937.

«A Maria Adelaide de Freitas Gonçalves  
 pianista cuja simpática modéstia não  
 consegue encobrir a sua requintada  
 alma de artista.

Como se vive feliz lutando e  
 vencendo! e como é grato lembrar  
 os dias em que juntas interpretamos  
 obras musicais que tanto elevam o nosso  
 espirito

Guilhermina Suggia.  
 Porto, 5 de Maio 1937.»

With happy remembrances  
 of my magnificent  
 Concert of the  
 «Circulo de Cultura Musical»

Benno Moiseiwitsch

Oporto Dec. 1937

«With happy remembrances  
 of my ...  
 Concerto of the  
 «Circulo de Cultura Musical»  
 Benno Moiseiwitsch  
 Dec. 1937  
 Oporto»


Frau Maria Adelaide de Freitas Gonçalves die besten  
 Wünsche für ihre künftigen Konzerte und dank auch  
 für die ihre Lebenswürdigkeit und große Mühe.

Editha Fleischer

Oporto 21/5/1938

«Frau Maria Adelaide Freitas  
 Gonçalves die besten Wünsche für ihre  
 Künstlerischen Konzerte und Dank für  
 ihre lebenswürdigkeit und große Mühe.  
 Editha Fleischer  
 Oporto 21/5/1938»

«Sem música a vida seria  
 um erro» disse o Nietzsche  
 e di-lo-ão todos os que a arte Suprema  
 amam  
 Elisa de Sousa Pedroso  
 Abril de 1937»



A ma chère collègue  
 Marie Adelaide Fungo de Freitas Gonçalves  
 souvenir de mon séjour à Porto Santa Luzia

Mais affectueusement  
 Ben-jesús

Waldemar Bachhaus

de 28 Jun 1938

Não podemos esquecer tanta amizade e todo o carinho que a família Freitas Gonçalves nos dispensou, nem tampouco toda a sensibilidade de artistas que respiramos nesta casa.

Dora Soares Varella Cid  
Porto Janeiro 1939

«Não podemos esquecer tanta amizade e todo o carinho que a família Freitas Gonçalves nos dispensou, nem tampouco toda a sensibilidade de artistas que respiramos nesta casa.  
Dora Soares Varella Cid  
Porto Janeiro 1939»

Bei der lieben Frau Adelaide Freitas Gonçalves mit herzlichem Dank und mit aufrichtigen Freundschaft

Arturo Bonucci  
7 Dez. 1939

Affettuoso ricordo di un concerto e di un amico  
alle Signorine Adelaide Freitas Gonçalves ed al suo marito - col più vivo affetto -  
Casella  
Porto 8/XII/39

«An der lieben Frau Adelaide Freitas Gonçalves mit herzlichem Dank und mit aufrichtigen Freundschaft  
Annie Fischer  
7 Dez 1939

Arturo Bonucci  
Alfredo Casella  
Porto 8/XII/39»

4. 1. 1940

"Les Bâtisseurs" "Les corps"

En souvenir charmée d'un concert à Porto.

Francis Poulenc

«4-1-1940  
en souvenir charmée d'un Concert à Porto.  
Francis Poulenc»

en souvenir et moment d'émotion

F. Poulenc  
4. 1. 40

«A ma chère collègue Marie Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves souvenir de mon séjour à Porto, Santa Lucia, Bom Jesus  
Très affectueusement  
Wilhelm Backhaus  
le 20 Juin 1938»

A la Sr<sup>a</sup> Maria Adelaide Diogo  
Freitas Gonçalves, artista de alma  
excelso y amiga de corazón, en lembrança  
muy emocionada de mi primer concierto en  
el Círculo de Cultura Musical de Porto.  
José Cubiles  
- 11-1-940.

«A la Sra Maria Adelaide Diogo  
Freitas Gonçalves, artista de alma  
excelso y amiga de corazón, en lembrança  
muy emocionada de mi primero concierto en  
el Círculo de Cultura Musical de Porto.  
José Cubiles  
11-1-940»

Encantado de haber conocido  
y admirado a una artista de  
alma exquisita y de tan gran  
espiritualidad como excelente  
técnica pianística que es la Sr<sup>a</sup>  
D<sup>a</sup> Maria Adelaide Freitas Gonçalves.  
Con mi afectuosa amistad  
José Cubiles

«Encantado de haber conocido  
y admirado a una artista de  
alma exquisita y de tan gran  
espiritualidad como excelente  
técnica pianística que es la Sr<sup>a</sup>  
D<sup>a</sup> Maria Adelaide Freitas Gonçalves.  
Com mi afectuosa amistad  
José Cubiles»

A la señora Maria Adelaide de Freitas  
Gonçalves recuerdo muy afectuoso del inolvida-  
ble concierto del 21 de Junio, primero de esta  
nueva etapa y primero de la orquesta Filar-  
mónica de Madrid en el Círculo de Cultura  
Musical de Porto.  
Porto 22 de Junio de 1940  
Bartolomé Pérez Casas

«A la señora Maria Adelaide de Freitas  
Gonçalves recuerdo muy afectuoso del inolvida-  
ble concierto del 21 de Junio; primero de esta  
nueva etapa y primero de la orquesta Filar-  
mónica de Madrid en el Círculo de Cultura  
Musical de Porto.  
Porto 22 de Junio de 1940  
Bartolomé Pérez Casas

Pierre Bernac  
4-1-40

*Andante - Poco più mosso*  
A la Sr<sup>a</sup> Maria Adelaide Diogo de Freitas Gon-  
çalves, alma musical de Porto, artista de  
excepcional espíritu y de una rara simpatía  
y delicada sensibilidad, con toda la simpatía  
y gratitud que a ella guardaré siempre y con  
el entusiasmo provocado de mi primer concierto  
en Porto.  
Ludovico Ferraforte Porto 20-6-40

Pour Madame Marie-Adelaide de Freitas-Lago  
 qui a dévoué sa vie - sa foi - son enthousiasme  
 à la Musique - et qui la sert si  
 magnifiquement -  
 en très respectueuse sympathie  
 son très dévoué remerciement,  
 Maurice Maréchal  
 (Porto 9 Juillet 41)

«Pour Madame Maria Adelaide de Freitas  
 Gonçalves qui a dévoué sa vie – sa foi – son  
 enthousiasme à la Musique – et qui la sert si  
 magnifiquement.  
 en très respectueuse sympathie  
 son très dévoué remerciement,  
 Maurice Maréchal  
 (Porto 9 Juillet 41)»

A Madame Maria Adelaide Diogo de Freitas  
 Arturo Benedetti-Michelangeli  
 1941

«A Madame Maria Adelaide Diogo de Freitas  
 Arturo Benedetti-Michelangeli  
 1941»

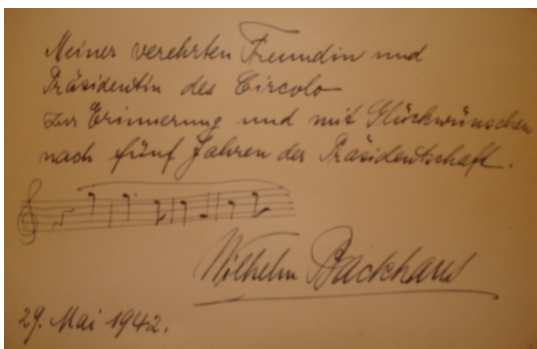
Frau Maria Adelaide de Freitas Gonçalves, der verdienstvollen  
 Förderin des Musiklebens in dem schönen Porto und lebenswürdigen  
 Gastgeberin – herzlichsten Dank, gute Wünsche und  
 auf Wiedersehen!  
 Walter Gieseking  
 23/24. 4. 1942.

«Frau Maria Adelaide de Freitas Gonçalves der  
 verdienstvollen Förderin des Musiklebens in  
 den schönen Porto und lebenswürdigen  
 Gastgeberin – herzlichsten Dank, gute Wünsche  
 und auf Wiedersehen!  
 Walter Gieseking  
 23/24.4.1942»

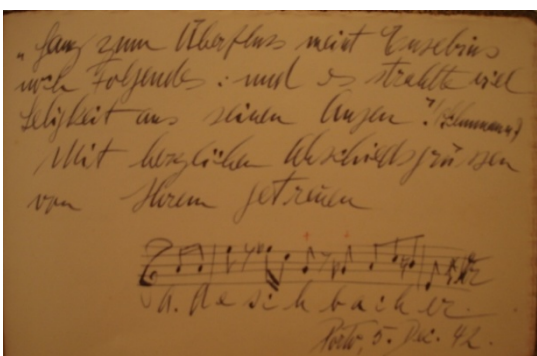
«A la Sra. Maria Adelaide Diogo de Freitas  
 Gonçalves, alma musical do Porto, artista de  
 excepcional espírito y de una rara simpatía  
 y delicada sensibilidad, con toda la sincera  
 gratitud que a ella guardaré siempre y con  
 el emocionado recuerdo de mi primero  
 concierto  
 en Porto.  
 Leopoldo Querol  
 Porto 30-6-41»

Zur Erinnerung,  
 an das meine Konzert  
 vor der musikalischen  
 Pablikum von Porto  
 Leopoldo Querol  
 6.7.1942

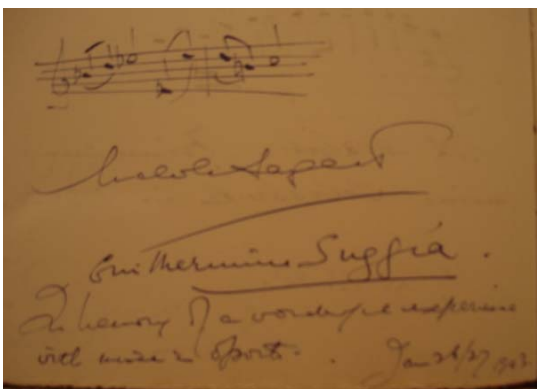




«Meiner verehrten Freundin und Präsidentin des Circolo zur Erinnerung und mit Glückwünschen nach fünf Jahren der Präsidentschaft. Wilhelm Backhaus 29. Mai 1942»

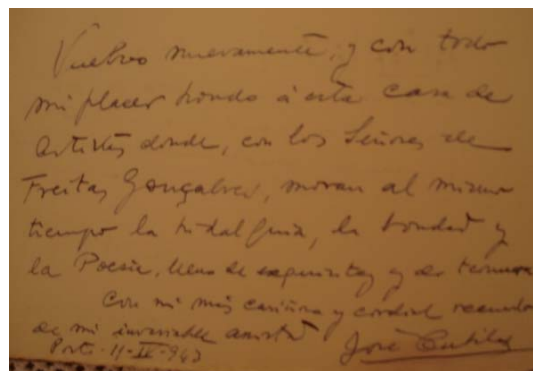


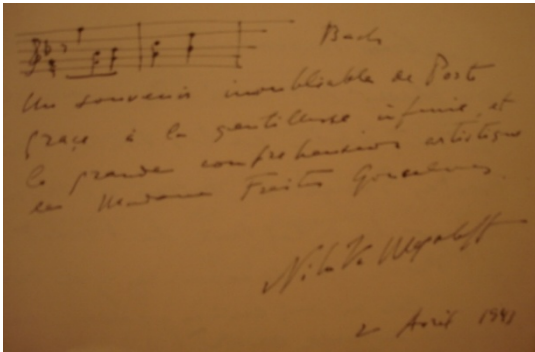
«Aeschbacher Porto, 5. Dec. 42.»



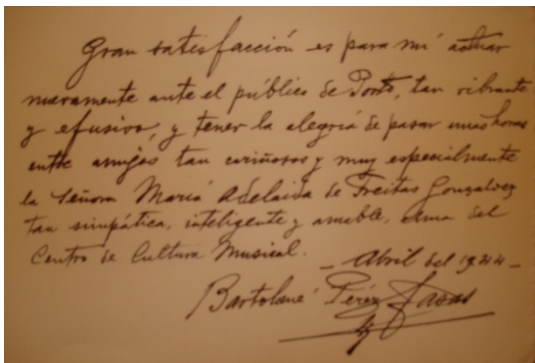
«Malcolm Sargent Guilhermina Suggia Janeiro 1943»

«Zür Erinnerung, an das schöne Konzert voller musikalischen Publikum von Porto. Clemens Krauss 6. V. 1942»

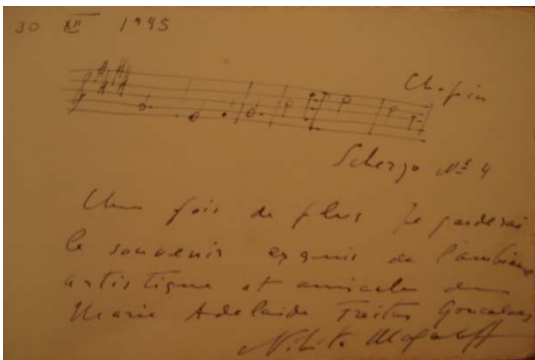




«Un souvenir inoubliable de Porto grâce à la gentillesse infinie et la grande compréhension artistique de Madame Freitas Gonçalves  
Nikita Magaloff  
2 Avril 1943»

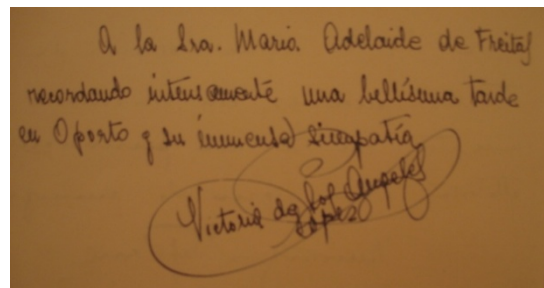


«Gran satisfacción es para mi actuar nuevamente ante el público de Porto, tan vibrante y efusivo, y tener la alegría de pasar unas horas entre amigos tan cariñosos y muy especialmente la Señora Maria Adelaide de Freitas Gonçalves, tan simpática, inteligente y amable, alma del Centro de Cultura Musical.  
- Abril del 1944 -  
Bartolome Perez Casas»



«30 XII 1945  
Une fois de plus je garderai le souvenir exquis de l'ambiance artistique et amiable de Maria Adelaide Freitas Gonçalves  
Nikita Magaloff»

«Vuelvo nuevamente y con todo mi placer hondo à esta casa de artistas donde, con los Señores de Freitas Gonçalves, moram al mismo tiempo la hidalguia, la bondad y la Poesia, lleno de exquisitez y de ternura. Con mi muy cariñoso y cordial recuerdo de mi inovidable amistad  
José Cubiles  
Porto 11-IV-943»



A Madame Freitas Gonçalves  
 Très amicalement et en souvenir de  
 ma première visite à Porto, qu'a  
 été pour moi tout à fait délicieuse  
 Dimitry Markevitch  
 20 Dec. 1946

«A Madame Freitas Gonçalves  
 Très amicalement et en souvenir de  
 ma première visite à Porto, qu'a  
 été pour moi tout à fait délicieuse.  
 Dimitry Markevitch  
 20 Dec. 1946»

19 VI 1947  
 Avec mon souvenir & plus  
 reconnaissant à Madame de  
 Freitas Gonçalves pour une semaine  
 délicieuse passée à Porto sous le  
 signe de l'Amitié et de la  
 Musique...  
 Nikita Magaloff

«19 VI 1947  
 Avec mon souvenir le plus  
 reconnaissant à Madame de  
 Freitas Gonçalves pour une semaine  
 délicieuse passée à Porto sous le  
 signe de l'Amitié et de la Musique...  
 Nikita Magaloff»

Avec toute ma reconnaissance  
 et mes meilleurs souvenirs  
 Charles Munch  
 3 juillet 1947

«Avec tout ma reconnaissance  
 et mes meilleurs souvenirs  
 Charles Munch  
 3 Juillet 1947»

«A la Sra. Maria Adelaide de Freitas  
 recordando intensamente una bellísima tarde  
 en Oporto y su inmensa simpatía.  
 Victoria de los Angeles»

a Madame de Freitas Gonçalves  
 en très affectueux souvenir de Porto  
 et avec tout mes vœux pour son grand  
 succès de l'Orchestre symphonique de Porto  
 Igor Markevitch  
 20 Nov. 1947



Para a D. Maria Adelaide, minha  
querida amiga, lembrança mui-  
tíssimo afectuosa da minha 1.<sup>a</sup>  
apresentação com orquestra no  
Porto Com toda a minha amizade  
Sergio Varellal  
Porto 20. Nov. -1947

«Para a D. Maria Adelaide, minha  
querida amiga, lembrança mui-  
tíssimo afectuosa da minha 1.<sup>a</sup>  
apresentação com orquestra no  
Porto.  
Com toda a minha amizade  
Sergio Varella Cid  
Porto 20-Nov-1947»

Un proverbe français dit :  
"Jamais deux sans trois"  
J'espère bien qu'il existe en portugais  
et que je signerai, bientôt, une  
troisième fois sur votre livre, chère  
madame Freitas-Gonçalves -  
Très respectueusement  
Francis Poulenc

«Un proverbe français dit:  
«Jamais deux sans trois»  
J'espère bien qu'il existe en portugais  
et que je signerai, bientôt, une  
troisième fois sur votre livre, chère  
madame Freitas Gonçalves.  
Très respectueusement  
Francis Poulenc»

pour Madame de Freitas-Gonçalves  
Pierre Bernac  
heureux de signer une  
seconde fois sur ce beau livre -  
et d'aussi retrouver une musicienne  
telle que vous -  
15 Janvier 48 -

«pour madame de Freitas Gonçalves  
Pierre Bernac  
heureux de signer une  
seconde fois sur ce beau livre -  
et d'aussi retrouver une musicienne  
telle que vous -  
15 Janvier 48»

«a Madame de Freitas Gonçalves  
En tres affectueux souvenir de Porto  
et avec tout mes voeux pour sa grande  
creation de l'orchestre symphonique de Porto  
Igor Markecitch  
20 Nov. 1947»

à Madame Maria Adelaide de Freitas-Gonçalves  
en admiration sincère pour le travail dévoué qu'elle fait  
pour la musique et en profonde reconnaissance de  
l'accueil et l'hospitalité incomparable qu'elle nous  
a préparés, très respectueusement et avec beaucoup  
d'amitié le  
Carmen Gonçalves  
Johann Piller  
Nikolai Kalabou  
Alexandre Moushinsky  
d'Elia Kozlov  
Paris, le 1. mai 1948

A Madame Maria Adelaide  
Freitas Gonçalves avec mes  
remerciements les plus sincères  
pour les moments inoubliables passés  
à Porto  
W. Malczuzinsky  
Juin 1948

«A Madame Maria Adelaide  
Freitas Gonçalves avec mes  
remerciements les plus sincères  
pour les moments inoubliables passés  
à Porto  
W. Malczuzinsky  
Juin 1948»

A Madame Freitas Gonçalves  
en bon souvenir de  
«nos» concerts à Oporto -  
Arthur Rubinstein  
18 Novembre 1948

«A Madame Freitas Gonçalves  
en bon souvenir de  
«nos» concerts à Oporto.  
Arthur Rubinstein  
18 Novembre 1948»

A Madame Adelaide Freitas Gonçalves  
En souvenir de notre travail mutuel avec  
votre création, l'orchestre de Porto, et de notre  
premier concert à Lisbonne.  
Je vous souhaite tout le bonheur  
et succès possible dans votre activité  
culturelle et musicale avec cet orchestre.  
votre dévoué  
Issay Dobrowen

«23/XI 48  
A Madame Adelaide Freitas Gonçalves  
En souvenir de notre travail mutuel avec  
votre création, l'orchestre de Porto, et de notre  
premier concert à Lisbonne.  
Je vous souhaite tout le bonheur  
et succès possible dans votre activité  
culturelle et musicale avec cette orchestre.  
Votre dévoué  
Issay Dobrowen»

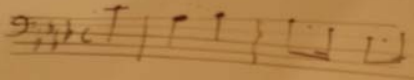
«À Madame Maria Adelaide de Freitas  
Gonçalves  
en admiration sincère pour le travail dévoué  
qu'elle fait pour la musique et en profond  
reconnaissance de l'accueil et l'hospitalité  
incomparables qu'elle nous a préparés, très  
respectueusement et avec beaucoup d'amitié le  
Quatuor Hongrois  
Zoltán Székely                      Alexandre  
Moskowsky  
Vilmos Palatao                      Dénes Koromzay  
Porto, le 1. Mai 1948»

Madame de Freitas  
Gonçalves, l'amie de la  
musique et la plus sympathique  
des amies - En tout respectueux  
particulier et amical  
Pierre Fournier  
Janvier 1949

With many thanks  
for your kindness  
and all good wishes  
Solomon

«With many thanks  
for your kindness  
and all good wishes  
Solomon»  
(16 e 17 de Maio de 1950)

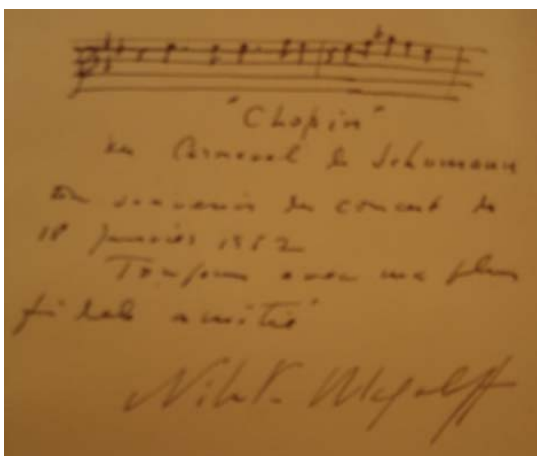
je me réjouis.' The name 'Maurice Gendron' is written at the bottom, followed by the date '17.18.19 janvier 1951'."/>

  
D'accord, moi je ne suis pas un  
sac de belles phrases, mais mon  
cœur est si joyeux de votre accueil  
& de ce qu'il veut dit "merci" même  
je me réjouis.  
Maurice Gendron  
17.18.19 janvier 1951

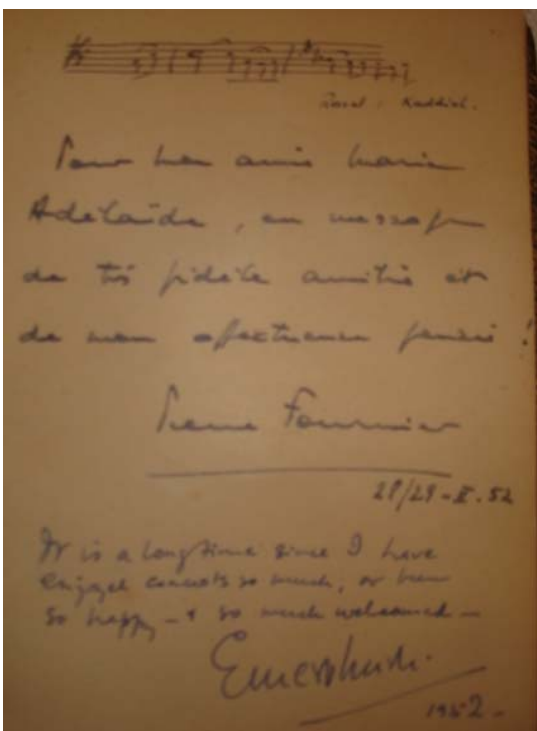
Maurice Gendron  
17, 18 e 19 de Janeiro de 1951

«Pour Madame de Freitas  
Gonçalves, l'amie de la  
musique et la plus musicienne  
des amés. En tout respectueuse  
gratitude et amitié  
Pierre Fournier  
Janvier 1949»

  
Pierre Fournier

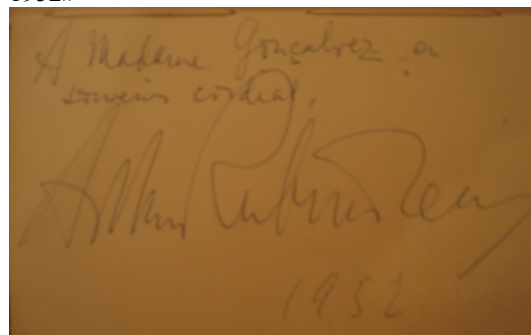


«En souvenir du concert de  
 18 Janvier 1952.  
 Toujours avec ma plus  
 fidele amitie  
 Nikita Magaloff»

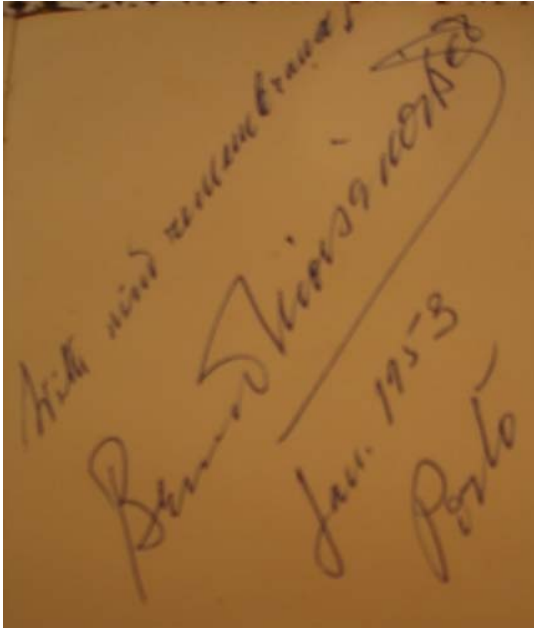


«Pour mon amie Maria  
 Adelaide, un message  
 de très fidele amitie et  
 de mon affectueuse pensee!  
 Pierre Fournier  
 28/29-II-52»

«It is a long time since I have  
 enjoyed concerts so much, or been  
 so happy – so much welcomed.  
 Ernest Lush  
 1952»

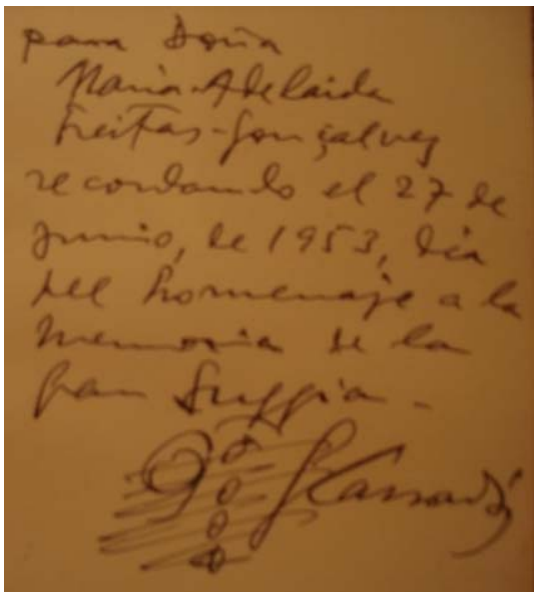


Jean Françaix  
 (17, 18 e 19 de Janeiro de 1951)



With mind remembrances  
Benno Moiseiwitsch  
Jan. 1953  
Porto

«With mind remembrances  
Benno Moiseiwitsch  
Jan. 1953  
Porto»



para Dona  
Maria Adelaide  
Freitas-Gonçalves  
recordando el 27 de  
junio, de 1953, día  
del homenaje a la  
memoria de la  
gran Suggia -  
G. Cassadó

«para Dona  
Maria Adelaide  
Freitas-Gonçalves  
recordando el 27 de  
Junio, de 1953, día  
del homenaje a la  
memoria de la  
gran Suggia.  
GCassadó»

«A Madame Gonçalves un  
souvenir cordial.  
Arthur Rubinstein  
1952»

Auf Wiedersehen  
und alles Gute!  
Herzlichst:  
Elisabeth  
Schwarzkopf  
16. V. 54.

«Auf Wiedersehen  
und alles Gute!  
Herzlichst:  
Elisabeth  
Schwarzkopf.  
16.V.54.»

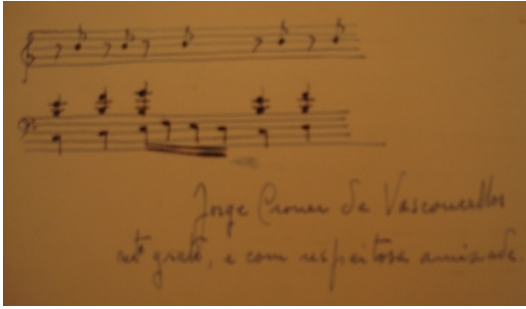
Toda mi admiración y aprecio  
por la magnífica labor que ha  
cumplido y sigue cumpliendo en  
pro de la Música y mis mejores  
augurios. Agradecimientos sinceros  
y hasta pronto. Cordialmente  
Claudio Arrau  
Porto 20-V-54.

«Toda mi admiración y aprecio  
por lo magnífico labor que ha  
cumplido y sigue cumpliendo en  
pro de la Música y mis mejores  
augurios. Agradecimientos sinceros  
y hasta pronto. Cordialmente  
Claudio Arrau  
Porto 20-V-54»

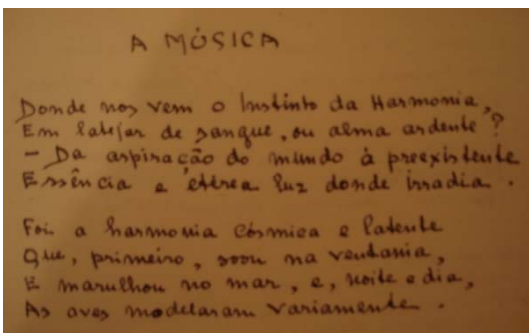
Vielen herzlichen  
Dank!  
Ihr  
Otto Klemperer  
1954

«Vielen herzlichen  
Dank!  
Ihr  
Otto Klemperer  
1954»





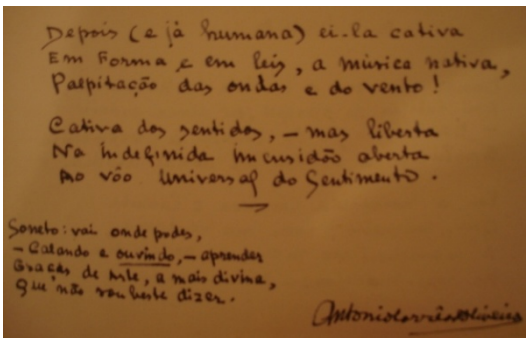
«Jorge Croner de Vasconcellos  
mtº grato, e com respeitosa amizade»



« A Música

Donde nos vem o instinto da Harmonia,  
Em latejar de sangue, ou alma ardente?  
- Da aspiração do mundo à preexistente  
Essência e etérea luz donde irradia.

Foi a harmonia cósmica e latente  
Que, primeiro, soou na ventania,  
E marulhou no mar, e, noite e dia,  
As aves modelaram variadamente.



Depois (e já humana) ei-la cativa  
Em forma e em leis, a música nativa,  
Palpitação das ondas e do vento!

Cativa dos sentidos, - mas liberta  
Na indefinida imensidão aberta  
Ao vôo universal do Sentimento.

Soneto: vai onde podes,  
- calando e ouvindo, - aprender  
Graças de arte, a mais divina,  
Que não vou heste dizer.»

Antônio Corrêa de Oliveira

# O "Círculo de Cultura Musical"

## Uma admirável iniciativa

D. Elias Baptista de Sousa, marca, na sociedade portuguesa, um lugar inconfundível: pianista notabilíssima, discípula de Roy Colação e de Viana da Mota, ela alia a êsac predicado artístico uma vasta cultura, uma verdadeira devoção pela arte. Na sua linda casa da Rua de Borges Carneiro têm decaillado as maiores notabilidades artísticas do actual momento. A notícia de que, por iniciativa sua, ia fundar-se o *Círculo de Cultura Musical*, espalhou-se pois rápidamente nos meios mais aptos a converter a iniciativa num triunfo; e levou-nos a pedir-lhe, sobre o assunto, uma entrevista.

Recebeu-nos na sua salinha particular, como uma grande família, rodeiam-na os retratos de notáveis artistas, que ali são, apenas, na efusão de dedicatórias extra-protocolares, os grandes amigos, os grandes devotos de um mesmo culto. Cedendo a uma idéa profundamente original, todos os que nessa salinha têm entrado escrevem na porta — uma porta lisa e branca —, o seu nome, a data da sua visita, e em muitos casos um pensamento. Assim, sobre a mesma superfície clara, se encontram versos de Branco de Gonta, de Virginia Victorino, de Lopes Vieira; trechos de música rubricados por nomes mundiais, assinaturas de artistas, portugueses e estrangeiros, traços, notas, referências.

O que seria, num album, reminiscência mortíça, dispersa, compilada, é assim muito mais vivo, marca uma presença mais forte, — a presença, naquela sala, de quantos cruzaram aquela porta...

— Como nasceu a sua idéa de fundar o *Círculo de Cultura Musical*?

— É mais um reflexo da minha constante devoção pela música; nas suas bases assentes, é uma aspiração que tem pelo menos dois anos.

Inspirou-se em qualquer divergência com a Sociedade de Concertos?

— Absolutamente nenhuma. A Sociedade de Concertos, de que sou sócia fundadora, tem à sua frente grandes competências, e desenvolve uma acção muito interessante.

Pensamos manter com ela a melhor camaradagem. A nossa idéa é apenas que haja maior número de concertos, que seja conhecido maior número de artistas, que aos problemas musicais, sob todos os aspectos, incluindo o de conferências realizadas por grandes nomes, seja dada maior amplitude, maior interesse público.

De forma alguma se trata pois de combater uma optima iniciativa; trata-se apenas de alargar o âmbito de uma mesma aspiração. Haverá assim mais concertos, mais momentos musicais de superior interesse; accentuar-se-á assim o movimento em favor da música, no interesse de todos, e para todos.

— Pensam recorrer também a artistas nacionais?

— Sem dúvida. E procuraremos que um útil inter-câmbio se estabeleça.

— Quem a acompanha nesse notável empreendimento?

— Nomes que só por si o garantem... Olhe,

o grande Viana da Mota accitou a presidência honorária da Direcção; e nesta, acompanham-me Luiz de Freitas Branco, Varela Cid, o Dr. Ivo Cruz e o Dr. Fernando Tavares de Carvalho.

— Pensam entrar brevemente numa fase de realizações?

— Mas sem dúvida. Tenho já numerosos pedidos de inscrição, e brevemente serão enviadas as necessárias circulares, brevemente se abrirão assinaturas; enfim, se tudo correr bem, é muito possível que já em Janeiro iniciemos o nosso programa.

— E' com certeza uma idéa bem acolhida.

— Sim. Só facilidades e boas vontades tenho encontrado, a que estou gratíssima.

— Em Portugal e lá fóra?

— Decerto. Tenho a honra de contar por amigos meus quasi todos os grandes artistas do actual momento... Olhe... —, procurando entre os muitos papéis que pejavam a sua mesa, a sr.<sup>a</sup> D. Elias Baptista de Sousa cedeu-nos uma carta que horas antes recebera. Era de Pablo Casals, porventura o maior entre os maiores dos músicos contemporâneos, recentemente festejado na sua pátria, a Catalunha, por forma verdadeiramente apoteótica. Em palavras carinhosas e amigáveis, louvava a iniciativa da nossa illustre compatriota, dizia-lhe do interesse com que a acompanhava, incentivava-a a prosseguir na sua Cruzada; e sentia-se, na prosa dolorida do grande Casals, certa dor contida a que não seriam alheios os acontecimentos recentes da sua pátria, certa noção maguada de que a música, a arte, são um relógio e uma benção nas horas agitadas que vão soando.

A entrevista derivava... Derivou para a figura singularmente grande de Casals, para essa prodigiosa homenagem a que a illustre fundadora do *Círculo de Cultura Musical* assistiu, oficialmente convidada. Sempre desceiosa de servir o seu país, no campo transcendente em que o seu talento sabe também fazê-lo, a illustre Senhora prepara um livro que será decerto, no seu género, unico entre nós: — as suas *Notas Soltas*. Participando da crítica musical, das perfis vividos de grandes Artistas, e do Diário íntimo, esse livro será, sob qualquer das suas facetas, de superior interesse.

A promessa que nos foi feita, — a de muito breve nos ser concedido que publicemos um capítulo inédito, (será justamente a descrição das homenagens a Casals, em Barcelona) — fechou a entrevista com a clássica chave de ouro que todos procuram, e só os artistas encontram...

### Assinaturas do «FRADIQUE»

I — Mensal . . . . .	Esc. 4548
II — Por dois meses . . . . .	Esc. 8048
III — Trimestral . . . . .	Esc. 12000
IV — Semestral . . . . .	Esc. 23000
V — Annual . . . . .	Esc. 45000

N. B. — As assinaturas das modalidades I e II deverão ser pagas directamente e antecipadamente em vale de concerto, saldo ou cheque, pois a Administração não procederá a cobrança de assinaturas inferiores a 1 trimestre.



# FALECIMENTOS

## D. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves

O Porto que se interessa pelas actividades do espirito e, em especial, pelas da música, foi, ontem, dolorosamente surpreendido pela noticia do súbito falecimento da sr.ª prof.ª



D. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves

D. Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, illustre — e bem digna é deste qualificativo — directora do Conservatório de Música do Porto. A conhecida musicista, que habitava na Rua de Costa Cabral n.º 999 e contava sessenta e três anos de idade, exalou o último suspiro cerca das 8 horas e meia da manhã. Viúva do nosso finado colaborador prof. Joaquim de Freitas Gonçalves, era mãe dos srs. Luís Diogo de Freitas Gonçalves e Joaquim Diogo de Freitas Gonçalves, do corpo redactorial do nosso prezado colega «Diário do Norte», a quem apresentamos sinceras condolências, sogra da sr.ª D. Maria Fernanda Larose de Freitas Gonçalves, irmã das sr.ªs D. Maria do Céu Diogo e D. Ofélia Diogo Costa, e dos srs. João Diogo de Campos Carmo e capitão José Diogo de Campos Carmo, falecido, e cunhada do sr. capitão de fragata Joaquim José da Costa, capitão do porto de Leixões.

O funeral effectua-se, hoje às 15 horas e meia, no cemitério do Prado do Repouso, sendo o salmento, meia hora antes, da residência da saudosa finada, e está a cargo da Companhia Funerária e Decorativa Portuense.

\*

Com a morte de Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, o Porto perdeu uma das suas mais notáveis figuras musicais, sendo a mais notável, Directora e professora do Conservatório de Música do Porto, fundadora e presidente do Circulo de Cultura Musical do Porto, fundadora e primeira presidente da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, a illustre senhora deita, na verdade, um nome e uma obra. Filha do grande pedagogo que foi o eminente professor João Diogo, fundador e director dum colégio que marcou uma época nesta cidade, Maria

Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, recebeu a mais esmerada educação. Com Mestre Luís Costa e Mestre Viana da Mota, adestrou-se no piano, em que se tornou exímia, aperfeiçoando-se ao ponto de se tornar uma das mais distintas concertistas da especialidade. Estava na estrangeira, nomeadamente na Alemanha, onde a sua preparação pianística se completou. Pelo seu casamento com o prof. Joaquim de Freitas Gonçalves, músico e musicólogo notável que dirigiu o Conservatório de Música do Porto, a sua personalidade artística mais amplamente se evidenciou. Succedendo a seu marido, na direcção daquele estabelecimento municipal de ensino municipal, onde entrara por concurso público e onde se distinguira como distinta professora da classe de piano, imprimiu ao Conservatório de Música um sentido verdadeiramente moderno. Devese-lhe, ali, importantes melhoramentos de toda a espécie, entre os quais é de justiça assinalar a criação de novos cursos da especialidade e aperfeiçoamento, o mais recente dos quais foi o de bailador, a que «O Comércio do Porto», oportunamente, se referiu. A sua acção pedagógica, digna de todo o encómio, há a somar a sua acção estetica. O velho edificio da Travessa do Carregal, graças à sua constante insistência junto da Câmara Municipal, alindou-se e valorizou-se, por dentro e por fora, e mais se alindaria e valorizaria, por certo, se a morte não arrebatasse, tão cedo, ao posto que, tão desveladamente, ocupou e os seus desejos fossem satisfeitos por quem tinha autoridade para os satisfazer.

Natural de Lamego, viveu em Coimbra até aos catorze anos de idade, com seu padrinho, o célebre professor Joaquim Martins de Carvalho, «Quim Martins», de quem herdou a valiosa biblioteca. Deve-se-lhe, também, a fundação do Trio Portuense, com a colaboração dos srs. Katherine Hickel Carreiro e Luís Antunes. Como concertista, actuou, inúmeras vezes, dentro e fora da cidade. Da sua fraternal amizade com a grande violoncelista Guilhermina Suggia resultaram inegáveis benefícios para a cultura musical nesta cidade e vem a propósito referir que, no derradeiro concerto dado por aquela gloriosa artista, em Aveiro, foi Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves quem a acompanhou ao piano. Todas as iniciativas meritórias tomadas, quando avelora do Conservatório de Música do Porto tiveram o seu entusiástico impulso. Além da Orquestra Sinfónica em cuja criação teve acção preponderante, contribuiu, poderosamente, para outras meritórias iniciativas dentro daquele estabelecimento cultural, como o Grupo Musical Feminino e as «Tardes Íntimas» para os respectivos alunos.

No próximo Verão, iria ao Brasil, convidada por um importante organismo musical daquele país, a fim de dar uma série de concertos, especialmente com obras de Chopin, de que era brilhante intérprete.

Além de verdadeiramente notável pela sua acção de artista e organizadora, era-o, também, pela sua acção de mãe e chefe de família, de que deu comovedoras provas, durante a prolongada doença de seu filho Luís, de quem foi sempre a mais exemplar enfermeira e cujos males, constituiram a sua mais terrível provação.

A memória de Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves não deixará, por certo, de prestar-se, oportunamente, a homenagem a que tem incontestável direito esta extraordinária figura de mulher — que ficará na História da Música nesta cidade e neste País.

## D. Henriqueta Rosa Ferreira Azevedo

Na sua residência, Rua de Alexandre Braga, 110-2.º, faleceu, ontem, aquela virtuosa senhora. A sadosa finada era esposa do sr. António Maria de Azevedo, comerciante no Rio de Janeiro, irmã das sr.ªs D. Júlia Ferreira de Castro e D. Maria Fer-

13. «As três irmãs Diogo» por Fernando Corrêa de Oliveira, in *O Primeiro de Janeiro*

O PRIMEIRO DE JANEIRO

Música para todos

# As três irmãs Diogo

FERNANDO CORRÊA DE OLIVEIRA (\*)



Contaram-me um dia o que vou chamar a «parábola dos três pedreiros». Estavam três pedreiros a trabalhar pedras quando chegou um passante que perguntou ao primeiro o que estava a fazer. Respondeu ele: Estou a partir pedras. Repetiu a pergunta ao segundo e este disse: Estou a endireitar pedras. À mesma pergunta, o terceiro respondeu: Estou a construir uma catedral. Os três estavam a fazer o mesmo mas tinham do seu trabalho visões diferentes. Vou mudar de assunto (só aparentemente). Havia no Porto, na primeira metade do nosso século, três irmãs votadas à música, cuja presença nesta cidade deixou rasto e mereceu ser lembrada. Conheci-as de perto e durante

muitos anos. Pessoa da minha família contou-me que por várias vezes as vira em conjunto, passando na rua, e que constituíam uma visão espectacular de elegância e inteligência. Aquela que primeiro conheci, Maria Adelaide Diogo (mais tarde, Freitas Gonçalves pelo casamento) era uma pessoa fora de série. Pianista de sólida preparação, foi professora e directora do Conservatório de Música do Porto. Como seu aluno que fui, dos 10 aos 20 anos, tive condições para a conhecer demoradamente e ficar ciente do trabalho gigantesco que fez pela música no Porto, o qual assentou em duas traves mestras: o Circulo de Cultura Musical do Porto e a fundação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. O seu método de trabalho era

uma contínua aventura que galvanizava quem dela se aproximasse. Assim conseguiu apoios materiais da Câmara Municipal, do Instituto para a Alta Cultura, de particulares e de associados do Circulo de Cultura Musical que chegaram a ser suficientemente numerosos para se repetirem os concertos no Rivoli. Sem ser fisicamente forte, conseguia estar continuamente em acção. Recordo uma situação que dá boa ideia da sua força de espirito. Certa vez, encurto um pouco a minha aula porque tinha de estar a horas num hospital para ser operada. Um tanto titubeante, perguntei-lhe se ia ficar internada muito tempo. Não sabia. Mais tarde, compreendi que a situação podia ir do relativamente pouco grave ao muito sério e mais me espantei por me ter

estado a dar uma aula minutos antes de saber para que lado ia descair a sorte. A sua forma de ser e de agir criavam-lhe uma legião de admiradores e outra de inimigos. Por cima de tudo isto acrescia o problema número um que era a doença gravíssima e incurável do seu filho Luís.

Houve uma ocasião em que lhe manifestei a minha surpresa por vê-la envolver-se em tarefas tão gigantescas e preocupantes quando já ao seu lado, lhe não faltavam motivos torturantes. O que me respondeu, não o entendi completamente, na altura.

— Sabe, Fernando, como as minhas preocupações são infundas, só consigo descansar um pouco mudando de uma para as outras. A segunda irmã, Maria do Céu Diogo, era professora de piano e tinha uma personalidade muito diferente. Associava propositada ocultação da sua pessoa à obstinação do trabalho. Nunca ouvi tocar piano porque se escondia completamente como pianista. Em determinada altura, sofreu como que uma revelação musical e enveredou entusiasticamente pela Educação Musical das crianças. Tinha tomado conhecimento, por leituras que fez, da existência de um pedagogo musical belga, residente na Suíça (Edgar Wille-

lia Diogo (Costa, por casamento), teve o mérito, particularmente raro no seu tempo, de divulgar o Lied, quando dominavam as árias de ópera. Ouvia-a muitas vezes, sempre com agrado. Quis o acaso que viesse a casar-me com uma sua aluna, o que me forneceu dados fortemente esclarecedores sobre a sua pessoa como cantora e professora. Ofélia Diogo Costa era de temperamento extrovertido e alegre, o que não excluía capacidade de aprofundamento dos problemas musicais nem de resistência heroica quando a doença destruiu o seu marido. Também se torna colaboradora de sua irmã na actividade pedagógica que esta exercia na Educação Musical. Pode dizer-se que o Porto lhe ficou a dever ao desenvolvimento de uma importante faceta do canto, que estava menosprezada. As três irmãs Diogo não tinham, seguramente, complexos de inferioridade e sabiam que estavam a construir catedrais. Os rasgos de idealismo, nos quais todas as artes se integram, acabam por conduzir a situações práticas. Se pensarmos que a Arte pode ser colocada em posição secundária relativamente à produção dos chamados bens essenciais, estamos perigosamente errados. O Homem das Cavernas já as ornava de pinturas,

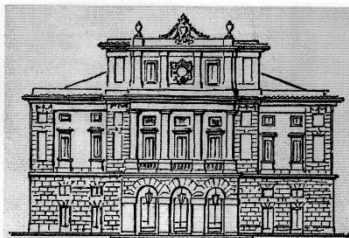
ms) e não hesitou em ir encontrar-se com ele nesse país. Não me disse o que se passou, mas não tenho dúvidas de que Willems ficou completamente subjugado pela sua personalidade e tornou-se habitual vir ao Porto todos os anos para reger um curso de Educação Musical. Maria do Céu Diogo foi a introdutora, em Portugal, de um método que acabou por ser adoptado, graças ao forte apoio dado pela Fundação Gulbenkian. Edgar Willems era um falador incansável, mas nunca abordava senão o tema da Educação Musical. Digo isto com conhecimento de causa porque estive em minha casa como hóspede-convidado em algumas das suas primeiras estadas no Porto, o que me facultou o ensejo de longas conversas, sem dúvidas interessantes, mas rigorosamente monotemáticas. Certa vez, perguntei-lhe se também dissertava sobre a matéria com a D. Maria do Céu. Foi uma das raras ocasiões em que Willems teve um sorriso irónico. Com ela, só escuto... Maria do Céu Diogo levou, uma vez, os seus alunos de Educação Musical a Lisboa, ao Conservatório Nacional, onde se exibiram. Curiosamente, o palestrante fui eu, porque me confessou não lhe ser possível falar em público. Em particular, sabemos que era completamente diferente. O método Willems implantou-se solidamente no nosso país e teve foros de exclusividade durante vários anos. A terceira irmã, Ofé-

lia tinha actividade escultórica e construía instrumentos musicais. Não esperou pela chegada da era científica para começar a ser artista. A actividade musical, quando atinge o nível superior, fica a par da filosofia e das religiões. É já uma finalidade em si mesma. A música pode ser apostolado e entrada para um reino em que o Homem ganha proporções tais que já não está confinado aos limites terrenos nem temporais. Talvez se pense que só raríssimas almas eleitas possam aspirar ao contacto com os altos cumes da arte.

Desde a minha juventude que sei que não é assim e vou contar três casos do meu conhecimento directo. Quando eu ia à praia do Molhe, na Foz, tinha algumas conversas com o banheiro que lá trabalhava, o Júlio. Disse-me ele que, quando pescava, se deliciava com as cores da água e os reflexos que nela fazia a luz, certamente sem saber que um francês, Debussy, compusera uma música sobre esse mesmo assunto. Pela mesma época, costumava ir a uma barbearia na Travessa do Figueiro, onde me atendiam os dois irmãos Leandro. Nas inevitáveis conversas que com eles tinha, fiquei a saber que a aspiração máxima de um deles era ser actor e encenador teatral. O outro, sonhara com o prazer sumo de ser orador sacro. Há mais pessoas do que supomos, dispostas a construir catedrais.

(\*) Compositor

14. Programa do Concerto de Homenagem a Elisa de Sousa Pedroso, 18/11/1954



CONCERTO DE HOMENAGEM  
A  
ELISA DE SOUSA PEDROSO

TEATRO NACIONAL DE S. CARLOS

18 DE NOVEMBRO DE 1954

PRIMEIRA PARTE

1. EXSULTEMUS ET LAETEMUR  
*D. Francisco de Santa Maria*
2. SANCTUS (da missa "Elisabeth Zaccharia") *Duarte Lobo*
3. OCULI MEI SEMPER AD DOMINUM  
*Estêvão Lopes Morago*
4. HODIE NOBIS DE CÆLO *D. Pedro de Cristo*  
POLYPHONIA  
Cantor-mor: *Mário de Sampayo Ribeiro*
5. CONCERTO EM LÁ MENOR *Vivaldi — Bach*  
I - Sem indicação de andamento  
II - Largo  
III - Allegro  
Pianistas *Helena Moreira de Sá e Costa, Maria Lévêque de Freitas Branco, Nella Maissa e Sequeira Costa;*  
ACADEMIA DE INSTRUMENTISTAS DE CÂMARA

SEGUNDA PARTE

6. TERZETTO OP. 74, EM DÓ MAIOR *Dvořák*  
I e II - Introduzione: Allegro ma non troppo  
Larghetto  
III - Scherzo: Vivace  
IV - Tema con variazioni: Poco adagio - Molto allegro  
Violinistas *Leonor Alves de Sousa Prado e Vasco Barbosa;* violetista *Silva Pereira.*  
Algumas palavras pelo *Maestro Pedro de Freitas Branco*
7. DAPHNIS ET CHLOË (2.ª suite) *Ravel*  
I - Nascido do Sol  
II - Pantomima  
III - Dança geral  
ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL
8. MARCHA (da ópera "Tannhäuser") *Wagner*  
CORO DO TEATRO NACIONAL DE S. CARLOS  
Maestros: *Mário Pellegrini e Carlo Pasquali*  
ORQUESTRA SINFÓNICA NACIONAL  
Maestro-Director: *Pedro de Freitas Branco*



Gráfico 1. Actividade do CCM/Porto desde a sua fundação

