
O Porto musical no início do séc. XX



Bernardo Valentim Moreira de Sá

João-Heitor Rigaud

Artigos Meloteca 2013

RESUMO

No início do século XX, a vida musical portuense apresentava-se como o desenvolvimento lógico da intensa actividade operada durante o agitado século anterior, revelando um apaziguamento propício a realizações duradouras, embora a acalmia dos ânimos tivesse progressivamente dado origem a situações redutoras do impacto da presença da música na vida quotidiana dos cidadãos, passando as realizações a resultar da iniciativa de alguns quando antes eram consequência da vontade de todos. Apesar da mutação no paradigma sócio-cultural, a produtividade dos artistas portuenses fez-se sentir, em Portugal e no estrangeiro, pela elevada qualidade das suas realizações.

Ao longo da primeira metade do século XIX, a vida artística dos Portuenses expandiu-se como nunca até então acontecera. Durante este período formaram-se grandes bibliotecas e colecções particulares de arte e ciência que os seus proprietários abriam regularmente ao público, foram construídas inúmeras salas de espectáculos, quer como edifícios autónomos, quer anexas a residências particulares, foi fundada a Real Biblioteca Pública da Cidade do Porto, o Museu Portuense, a Academia Portuense de Belas-Artes, a Sociedade Filarmónica Portuense, a Sociedade Literária, a Associação Portuense dos Artistas de Pintura, Escultura e Arquitectura, e a prática artística explodiu em constantes manifestações que envolveram a globalidade da população, deixando já transparecer, com toda a clareza, a distinção entre os artistas profissionais e os não profissionais, cujo respectivo estatuto era mutuamente respeitado e, por isso, a colaboração acontecia com fluidez e ampla frequência.

A partir da década de vinte, eruditos estrangeiros como Adriano Balbi, Atanazy Raczyński e outros, em resultado das viagens de estudo que fizeram ao Porto, publicaram nos seus estudos as mais entusiásticas opiniões sobre a vida artística na cidade, e Camilo Castelo Branco, num bem humorado momento de séria caricatura, informa que

(...) aqui terra das auras,

Esponthâneas brotam Lauras

Por entre sacas de arroz.

E, quais férteis cogumelos,

Nascem Dantes de chinelos,

E Petrarcas de albornoiz.

A popularidade da vida artística foi um elemento essencial para a construção de grandes e emblemáticas salas como o Real Teatro de S. João, empreendimento inteiramente custeado por subscrição pública, e o Teatro Baquet, cuja despesa de construção ficou inteiramente a cargo do alfaiate António Pereira Baquet, que não só teve a ideia de o construir, como também esboçou o projecto de arquitectura e foi autor da pintura decorativa dos camarotes; foi também essencial para a formação dos estabelecimentos de ensino da música que foram criados no Porto, já na segunda metade do século, a partir da fundação da Escola Popular de Canto da Câmara Municipal, em 1855, que inaugurou a actividade lectiva com 60 alunos, número que em algumas semanas ultrapassava já os 200 para, meses depois, ascender a mais de 300. A este seguiu-se, em 1863, o Instituto Musical fundado por Carlos Dubini, também no edifício da Câmara Municipal, que tinha já dois níveis de ensino: o popular e o superior. Em 1866 foi criada a Academia de Música anexa ao Palácio de Cristal, inaugurada solenemente, em 11 de Setembro, com 424 alunos a quem não era exigido o pagamento de qualquer propina, tal como acontecia com as outras duas instituições, e foram aparecendo outras escolas de música anexas a Ordens Terceiras, como a do Carmo e a da Trindade, e a associações sócio-profissionais como a dos Polidores de Móveis do Porto e a dos Operários Tamanqueiros Portugueses, entre muitas outras, onde a exigência de qualidade e ambição nos objectivos superavam largamente qualquer finalidade lúdica para matar o tempo, como documentam a exigência e o exercício crítico do público, o apuro manifesto das realizações e as apresentações tecnicamente difíceis montadas por músicos não profissionais, quer no domínio da ópera, quer da música de câmara.



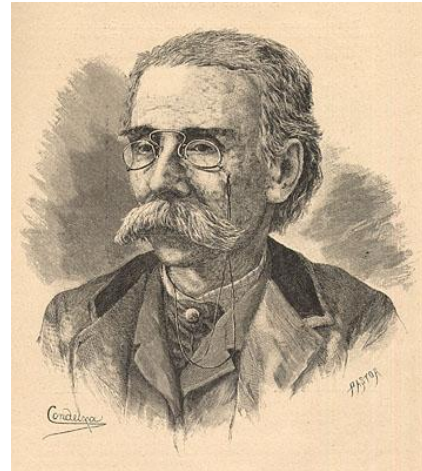
Real Teatro de S. João (1833)

Relacionadas com estas situações especificamente musicais estão as apresentações de peças de teatro de grande envergadura e, por vezes, com numerosos elencos de familiares e amigos, em salas de espectáculos de residências particulares, quantas vezes abertas ao público, sempre gratuitamente e, por vezes, com programas impressos, apresentações que pretendiam equivaler às profissionais e que, não raro, as superavam pela qualidade que o trabalho cuidado e o empenho pessoal permitiam atingir.

Os Portugueses, ao longo do século XIX, revelaram amplamente uma característica crítica e interventiva que agradava aos que passavam pela cidade e que, em numerosos casos, acabaram por adoptá-la como sua, sendo por ela reciprocamente adoptados. Deste modo, como escreveu, em 1900, o músico lisboeta Ernesto Vieira, «aplaudiam como só os Portugueses o sabiam fazer», uma observação rigorosa que deve ser entendida tendo em consideração que os Portugueses de oitocentos sabiam de tal modo patear, que

os maus resultados tiveram sempre curta duração, e como escreveu em crónica, publicada em 22 de Fevereiro de 1853, no respeitado jornal portuense *O Nacional*, o expressivo e sempre atento crítico musical Camilo Castelo Branco: «O tacão, e o martelo, e o assobio são a orquestra infernal, que se levanta quando cai uma companhia lírica». Muitas foram as salas que faliram pela contumaz falta de qualidade da programação, havendo, por outro lado, o exemplo único do Teatro do Infante D. Afonso, que renasceu ao mudar-se para lá a bem sucedida companhia de Ciríaco de Cardoso, após o incêndio do Teatro Baquet, em 1888.

Mas se Vieira e Camilo reportaram fielmente a índole do público portuense, que aliás nem sempre foi totalmente isento, é ainda importante notar que em momentos especialmente complexos a sua atitude foi a mais esclarecida, como ficou amplamente documentado pelas consequências do maior teste a que foi submetido e que aconteceu, no dia 15 de Fevereiro de 1860, no Real Teatro de S. João, com a apresentação da tragédia *Mirra*, do dramaturgo italiano



Camilo Castelo Branco

setecentista Vittorio Alfieri, pela Companhia Dramática Italiana de Adelaide Ristori, com Adelaide Ristori e Achille Majeroni nos principais papeis. Esta longa, belíssima e austera peça em cinco actos, onde a tensão dramática aumenta progressivamente até ao último momento, é um profundo estudo sobre o complexo de Electra apresentado com uma eficácia cénica avassaladora.

A avaliar pelos textos que foram publicados nos jornais e pela imensa quantidade de poemas em louvor de Adelaide Ristori impressos em folhas volantes, a reacção do público foi das mais entusiásticas, valorizando a qualidade literária e dramática da peça e a sua apresentação em palco, por isso, este que foi o nono de dezassete espectáculos que a Companhia deu, então, no Porto teve casa cheia apesar de o tema da peça em cena ter causado evidente incómodo.

No dia 16 desse mesmo mês de Fevereiro de 1860, exprimindo a consideração dos seus concidadãos, o respeitado administrador do teatro, Guilherme Augusto Machado Pereira, futuro Visconde de Pereira Machado, organizou, na sua casa da Rua Formosa, um magnífico sarau de homenagem à Ristori e à sua Companhia e, no dia seguinte, o Conde de Terena recebeu-os, para jantar, na sua casa da Torre da Marca. Por último, foi publicado no dia 22, na secção *Notícias Diversas* do jornal *O Porto e Carta*, um pequeno texto, intitulado *Uma ideia aproveitável*, em que o autor apoia a sugestão, anteriormente feita pelo *Jornal do Porto* à Administração do Real Teatro, de perpetuar os acontecimentos desse mês colocando no salão um busto representando Adelaide Ristori, para a execução do qual indica o nome do escultor Emídio Carlos Amatucci.

Por várias vezes a reacção do público levou empresários a cancelar contratos com cantores de menor capacidade, mas, por outro lado, também aconteceu que perante situações em que cantores capazes decidiram interromper unilateralmente o contrato, serem presos e obrigados a cumprir, na íntegra, as suas obrigações sob escolta policial. Perante espectáculos de qualidade inferior o público primava pela ausência e a sua opinião era expressa através de lacónicas notícias jornalísticas como, por exemplo, entre tantas outras, a que foi publicada, em 8 de Novembro de 1860, na secção *Gazetilha* do jornal *O Nacional*, onde o jornalista escreveu o seguinte:

Theatro Baquet — A companhia hespanhola deo-nos hontem a zarzuela — o *Diabo no poder*. A execução correpondeo ao nome da peça; se exceptuarmos a prima dona, que cantou a sua aria com bastante maestria, os mais artistas parecia que tinham o diabo no corpo: desafinaram horrivelmente!

A concorrência foi pouco numerosa, mas ainda assim foi maior do que era de esperar n'uma noite tão invernososa.

Dois dias depois, o mesmo jornal reforça a ideia a respeito do infeliz repertório desta companhia:

Theatro Baquet — Deram hontem á noite neste theatro duas zarzuelas e um bailado.

A primeira zarzuela o — *Grumete*, é uma peça bonitinha, e que foi bem desempenhada por parte das duas damas.

A segunda — a *Tramoia* é uma farça redicula que a companhia deve banir de seu repertorio. Já lá vai o tempo em que taes composições se toleravam.

No número do dia 14 lê-se o seguinte texto que ainda se refere ao empresário contratante, João Domingos Lombardi:

Companhia Italiana — Foi hontem a scena, no theatro de S. João, a opera de Donizetti «*Lucia de Lamermoor*» em que se estreou a snr.^a Anna Persini, prima-dona absoluta! O desagrado foi geral, e o snr. Lombardi, no fim do espactaculo, recebeu a merecida correcção da burla.

A snr.^a Anna Persini é *absolutamente* dedesagradável, tem uma voz ingrata, e hontem, foi verdadeiramente — uma ingrata sem voz! O snr. Tagliazucchi foi entusiasticamente applaudido e, no ultimo acto, chamado fóra. — Não ha favor n'estes applausos, porque o snr. Tagliazucchi é um artista de muito merito. O snr. Pratico, no dueto com o tenor, tambem foi applaudido.

Antes mil vezes Donati que Persini!

Mas nem só os cantores solistas eram alvo da atenção da crítica, como se constata, por exemplo, pelo penúltimo parágrafo da crónica publicada na primeira e segunda página do *Nacional* de 15 de Novembro de 1860, a respeito desta mesma apresentação da *Lucia di Lamermoor*, de Donizetti, no Teatro de S. João:

Em quanto aos coros é uma vergonha, consentirem-se, com especialidade os tenores.

A orchestra no todo é insupportavel, e aconselhamos o *regente* que avise o 3.º trompa, que tocar n'um theatro que não é o mesmo que atroar a praça da Batalha e tocar ao quartel general.

O interesse pela música teve também consequências no desenvolvimento da prática da música de câmara que, sobretudo na segunda metade do século XIX, por praticar um afastamento progressivo em relação ao repertório assente em fantasias sobre motivos das óperas em cartaz contribuiu fortemente para o enriquecimento dos programas apresentados.

Teve decisiva importância para o início desta prática musical o dotadíssimo pianista e compositor Francisco Eduardo da Costa, nascido em Lamego em 1818 e falecido no Porto aos 37 anos de idade, que, segundo o testemunho de António José Arroyo, participava com outros músicos em quartetadas mais ou menos privadas, cuja continuidade foi assegurada por João António de Miranda Guimarães até à apresentação, em 10 de Junho de 1873, da Sociedade de Quartetos do Porto de que faziam parte, inicialmente, Nicolau Medina Ribas, 1º violino, Bernardo Valentim Moreira de Sá, 2º violino, Augusto Marques Pinto, viola, Joaquim Casella, violoncelo, e o pianista Miguel Ângelo Pereira a quem viria a suceder Alfredo Napoleão dos Santos, que integrou a Sociedade na época em que Domingos Ciriaco de Cardoso sucedeu a Casella. Do repertório desta Sociedade fazia parte a música de compositores como Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Brahms e Anton Rubinstein.

A partir de 1883, por iniciativa de Moreira de Sá, que fundara, em 1881, o Orpheon Portuense e que começava a revelar-se uma personalidade especialmente empreendedora, a Sociedade de Quartetos passou a chamar-se Sociedade de Música de Câmara e, com o passar do tempo, passou a integrar outros músicos por sucessão dos que foram saindo, alargando-se, com o decorrer do trabalho, o repertório a Grieg, Tchaikovsky, Saint-Saëns e Hummel. Deve-se, no entanto, notar que estas sociedades não são realizações isoladas, elas significaram organização dentro de um meio que as supera, visto a realização de recitais de música de câmara, na cidade do Porto, estar amplamente documentada a partir da década de quarenta do século XIX, em alternância com os espectáculos de ópera, de teatro e os concertos sinfónicos.

É significativo notar que foi o notável pianista e compositor portuense João Guilherme Bell Daddi, que viveu de 1814 a 1887, quem primeiro realizou sessões públicas de música de câmara em Lisboa; tendo-as iniciado em 10 de Maio de 1863, depois de já ter participado em recitais a dois pianos, em 15 de Fevereiro de 1845 e 19 de Novembro de 1849, no Teatro de S. Carlos, primeiro com Franz Liszt e, depois, com Anton Kątski, e de ter estreado, em 25 de Março de 1861, um trio para violino, violoncelo e piano que é o primeiro da autoria de um compositor português. Daddi viria a ter um sucessor em Lisboa na figura do também portuense Miguel Ângelo Lambertini, que viveu entre 1852 e 1920 e fundou a Sociedade de Música de Câmara de Lisboa.

Ao aproximar do século XX vemos Nicolau Ribas pôr à venda a sua colecção de partituras de fantasias sobre motivos de ópera e o respeitado e temível catedrático de Química Inorgânica, professor José Diogo Arroyo, fundador, proprietário e director do Jornal de Notícias, nas suas horas de familiar lazer, tocar sonatas para violino e piano, de Beethoven, com o seu velho e muito fraterno amigo Bernardo Valentim Moreira de Sá.



Nicolau Ribas

Observa-se então que a passagem do século traz nova e intensa actividade de música de câmara alargada à assembleia da Foz, quer no efémero Club da Foz, onde se podia ouvir com frequência a jovem cantora Berta Ramos Arroyo, que, tal como a sua tia Josefa Beatriz Arroyo, estudara com Luísa Chiaramonte e se apresentava ao lado de Frank de Castro, do pianista e chefe-de-orquestra Francesco Roncagli e outros, enquanto que no Club de Cadouços se apresentavam grupos de cordas com o ilustre Xisto José Lopes ao piano. Por curiosa coincidência, Xisto Lopes protagonizou, no início do século XX, uma situação semelhante a uma outra que acontecera com Francisco

Eduardo da Costa mais de meio século antes: os dois se apresentaram em palco, para recitais de violino e piano, quase sem ensaio algum, porque tanto o violinista como o pianista consideraram inútil continuar a ensaiar: no primeiro caso o violinista foi o conhecido aluno e sucessor de Paganini, Ernesto Camillo Sivori, e, no segundo, Jacques Thibaud. Recorde-se ainda, nesta época, o Quarteto Oliveira e o papel do Club Portuense como herdeiro da Sociedade Filarmónica, que tão decisivamente importante fora para a evolução musical portuense.

Nos cem anos que medeiam entre 1850 e 1950 deve também considerar-se um aspecto peculiar que muito contribuiu para a evolução da música no Porto, foi a faceta comercial e editorial de alguns dos músicos mais influentes, cujo contributo enriqueceu poderosamente o já de si florescente comércio musical portuense. Assim, por volta de 1850, José Francisco Arroyo fundou, na Rua Formosa, uma estabelecimento dedicado à venda de partituras, instrumentos e outros artigos necessários à prática musical; pouco anos depois, muda-se para a Rua de Santo António e, com a morte do seu proprietário, em 1886, é fundada no mesmo edifício a Casa Castanheira & C^a, que se anuncia como sucessora de José Francisco Arroyo. No Verão de 1900 a Casa Castanheira muda para a Rua do Almada e dá lugar à empresa de engenharia industrial de Bernardo Joaquim Moreira de Sá que, a partir de Dezembro desse mesmo ano, partilha as instalações com a editora e comércio musical que aí funda seu Pai, Bernardo Valentim Moreira de Sá, e que se manteria activa por mais de cinquenta anos.

Ainda no final do século XIX, Miguel Ângelo Pereira passa a comerciante musical e o também pianista e compositor Eduardo da Fonseca funda a sua casa editora e comercial, na Praça de Carlos Alberto, no edifício da Ordem do Carmo, de cuja escola de música era professor. Estes e outros estabelecimentos resultantes do movimento musical portuense, contribuíram para o desenvolvimento da prática musical pela variedade e qualidade daquilo que vendiam, de tal modo que quando, em 1910, o crítico alemão do *Hamburger Echo*, ao fazer a crítica da apresentação da ópera *Amor de Perdição*, de João Marcelino Arroyo, na Hamburgische Staatsoper, depois de depreciar escandalosamente Portugal louva o compositor em causa e diz que parece que João Arroyo «tem ouvido mais música na Alemanha do que em Portugal», e o crítico do *Altonaer Nachrichten* afirma, a propósito da mesma apresentação, que «Arroyo não escreveu uma ópera portuguesa porque é demasiado cosmopolita para isso», mostram querer ignorar que este Arroyo adquiriu os profundos conhecimentos musicais que lhe louvam pelo contacto que teve com a música, em primeiro lugar, no meio musical portuense e, depois, em Lisboa, não tendo sido por acaso que, em 1880, apresentou, pela primeira vez em Portugal, música de Richard Wagner.



Miguel Ângelo Pereira

Um outro elemento que influenciou a evolução musical portuense foi a curiosidade pelo folclore, que deu origem à publicação de diversas colectâneas de especial importância para a discussão que se desenvolveu, na passagem de século, sobre a importância da arte popular para a arte culta, entre as quais se contam os cancioneiros populares recolhidos por João António Ribas, publicado no Porto pela Casa Villa-Nova, em fascículos, na década de cinquenta do século XIX, o de Gustavo Romanoff Salvini, impresso em Leipzig vinte anos depois, o de César das Neves, publicado no Porto e posto à venda, também em fascículos, na década de noventa, e o precioso Cancioneiro Minhoto que o botânico Prof. Gonçalo Sampaio fez publicar, em primeira edição, em 1940. Por coincidência estes residentes no Porto que tão empenhadamente contribuíram para o seu enriquecimento, não eram naturais da cidade: Ribas era espanhol, Romanoff Salvini, polaco de nacionalidade alemã, César das Neves nasceu em Lisboa e Gonçalo Sampaio, na Póvoa de Lanhoso.

No dealbar do século XX, o Porto estava diminuído em relação ao entusiasmo artístico de há cinquenta anos: os Portuenses começavam a revelar uma faceta menos activamente participante e mais passivamente expectante, o número de músicos não profissionais começava a declinar e o número de salas de concertos e de orquestras também diminuía. No entanto, a nível profissional, a dinâmica

oitocentista manteve-se graças à continuada acção de Bernardo Valentim Moreira de Sá e de seu genro, Luís Ferreira da Costa, que à frente do Orpheon Portuense continuaram a organizar brilhantes temporadas internacionais de concertos que apresentaram músicos como Ravel, Bartók, Casals, Piatigorsky, Thibaud, Backhaus, Fischer, Giesecking, Kempff, Iturbi, Viana da Mota e tantos outros que, por vezes, como outrora, vieram repetidamente ao Porto, quer em trabalho, quer de visita.

Em 1917, Moreira de Sá encabeça um grupo de cidadãos que procura resolver um problema de certificação dos estudos musicais fundando o Conservatório de Música do Porto que, sem substituir os cursos e as aulas particulares de tão fecunda tradição, teve um papel eficaz na regulação da profissão de músico que, à data, não tinha já nada que se parecesse com a extraordinária organização profissional alcançada nos tempos da discreta e muito actuante União Musical da época de João António Ribas e de José Francisco Arroyo, que lhe sucedeu.



B. V. Moreira de Sá

No início do século XX o incêndio que, na noite de 10 para 11 de Abril de 1908, destruiu o Real Teatro de S. João e a consequente construção do novo Teatro de S. João, inaugurado, em 6 de Março de 1920, com a apresentação da ópera *Aida*, de Verdi, prova que a dinâmica sócio-musical fundada no século XVIII em torno de João de Almada e Melo e que tão grande desenvolvimento teve ao longo da centúria seguinte, ainda podia fazer sentir o benéfico efeito da sua acção, no entanto, a diversidade e a constância das realizações estava longe de ser a mesma devido à evolução da consciência artística do meio social, visto que, para além da crescente passividade dos Portuenses, que abdicavam de ser não profissionais para serem simplesmente público, se observa uma mutação onde peças que, antes do fim da primeira metade do século XIX, eram, citando noticiários da época, vistas como «bonitinhas, mas velhinhas», passam, cem anos depois, a ser vistas como tendo uma actualidade e um valor estético que supera largamente a realidade: tome-se como exemplo, para além de qualquer outro pela constância das apresentações, quer numa época, quer na outra, o *Elixir de Amor*, de Donizetti.

Deste modo, se no século XIX o paradigma encarava o presente como motor do futuro, na primeira metade do século XX desenvolve-se o paradigma oposto onde o presente é visto como fruição do passado, embora a actividade dos promotores musicais portuenses se tivesse mantido fiel à tradição inaugurada pelos Edolo e continuada pelos Ribas e pelos Arroyo a quem sucedeu Moreira de Sá e, depois, Luís Costa, sem esquecer que, na década de quarenta, a notável pianista e promotora cultural

Maria Adelaide Diogo de Freitas Gonçalves, então directora do Conservatório de Música do Porto, procurou, com extraordinária eficácia, divulgar a música de João Marcelino Arroyo, de cujo valiosíssimo património o Conservatório fora herdeiro, embora tivesse recusado a herança, e, perante o desértico panorama sinfónico de uma época em que todas as orquestras haviam desaparecido da cidade, fundou a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, mais tarde denominada Orquestra Sinfónica do Porto.

Da conflitualidade entre a vontade de construção do futuro e a fruição passiva do passado, fortemente enriquecidas pela consciência e conhecimento da arte popular, resultou o desenvolvimento das características próprias da arte musical portuense do século XX com personalidades marcantes, e ainda tão pouco estudadas, como Luís Costa, Óscar da Silva, Hernâni Torres, Joaquim de Freitas Gonçalves, o Padre Luís Rodrigues e Eurico Tomás de Lima.



Eurico Tomás de Lima