

## **A recuperação de óperas setecentistas portuguesas vista pela crítica: aspectos históricos, interpretativos e ideológicos**

*Cristina Fernandes*

*INET-md, Universidade Nova de Lisboa – cristina.fernandes@fch.unl.pt*

**Resumo:** Ao longo do século XX, a recuperação musicológica e consequente estreia moderna de óperas setecentistas da autoria de compositores portugueses limitou-se a cerca de uma dezena de títulos, sendo a sua presença nas temporadas do Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa e de outras instituições bastante esporádica em comparação com o repertório do cânone lírico internacional. Partindo da divulgação e da recepção na imprensa de quatro obras apresentadas em estreia moderna no Teatro de São Carlos em meados do séc. XX — *O Amor Industrial*, de João de Sousa Carvalho (1943); *Ouro não Compra Amor*, de Marcos Portugal (1953); *Penélope* (serenata), de João de Sousa Carvalho (1955); e *La Spinalba*, de Francisco António de Almeida (1965) —, o presente estudo procura analisar de que forma os discursos críticos em torno deste repertório se foram transformando ao longo do tempo e de que modo reflectem aspectos histórico-culturais, tradições musicais, práticas interpretativas e convicções ideológicas.

**Palavras-chave:** Crítica musical. Lisboa. Ópera setecentista. Teatro de São Carlos. Estreias modernas.

**The revival of Portuguese 18th century operas as seen by criticism: historical, performative and ideological aspects**

**Abstract:** Throughout the 20th century, the musicological revival and the modern-era premieres of 18th century operas by Portuguese composers have only covered about ten titles. So its presence in the Teatro Nacional de São Carlos in Lisbon and other institutions is quite sporadic compared to the repertoire of the international lyrical canon. Based on the dissemination and reception in the press of four works presented in modern-era premieres at the Teatro de São Carlos in the mid-20th century — *O Amor Industrial*, by João de Sousa Carvalho (1943); *Ouro não Compra Amor*, by Marcos Portugal (1953); *Penélope* (serenata), by João de Sousa Carvalho (1955); and *La Spinalba*, by Francisco António de Almeida (1965) —, the present essay seeks to analyse how critical discourses around this repertoire have been transformed over time and how they reflect cultural-historical aspects, musical traditions, performance practices and ideological beliefs.

**Keywords:** Music Criticism. Lisbon. 18th century Opera. Teatro de São Carlos. Modern-age premieres.

### **1. Introdução**

Um olhar sobre o panorama das programações do Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa e de outras instituições, nas quais a ópera teve alguma presença durante o século XX, permite constatar facilmente que a recuperação musicológica e consequente estreia moderna do repertório setecentista da autoria de compositores portugueses ocupa uma parcela muito reduzida. Com efeito, no caso de produções encenadas limita-se a cerca de uma dezena de títulos, sendo a sua presença excepcional, quando comparada com o repertório do cânone lírico internacional. O movimento ligado à recuperação da música antiga desenvolveu-se

principalmente a partir de grupos restritos de profissionais e amadores em circuitos paralelos às instituições dominantes da vida musical. A natureza do espetáculo operático e o avultado investimento necessário à sua concretização requeria um suporte financeiro e técnico-artístico de envergadura, ao qual acresce o trabalho especializado de edição moderna, e por vezes de adaptação, de extensas partituras e o retomar de uma tradição interpretativa com a qual a maioria dos músicos não estava familiarizada. Diferentes olhares sobre esse património e distintas opiniões acerca da pertinência (ou não) da sua recuperação contribuíam também para o carácter excepcional deste tipo de apostas. Nos casos que se expõem neste artigo, através dos traços que deixaram na imprensa, as razões desse “revival” relacionam-se menos com o movimento da música antiga do que com outras razões ideológicas e artísticas, algumas delas intrínsecas ao meio musical português, como adiante se verá. Ao contrário dos repertórios de câmara vocais e instrumentais, em relação aos quais algumas tentativas de aproximação a práticas interpretativas históricas ou ao seu imaginário se manifestaram mais cedo em Portugal,<sup>1</sup> no que diz respeito às óperas de compositores portugueses do passado, estas surgem apenas timidamente nos finais do século XX e inícios do século XXI, por vezes mediante soluções híbridas que combinam abordagens históricas e contemporâneas.

As principais óperas do século XVIII resgatadas dos arquivos e bibliotecas que subiram aos palcos lisboetas no século XX resumem-se à lista seguinte, na qual se indicam apenas os anos da estreia moderna, sem referência aos das eventuais reposições:

- *O Amor Industrioso* (1769), de João de Sousa Carvalho, TNSC (1943).
- *Ouro não Compra Amor* (1803), de Marcos Portugal, TNSC (1953).
- *Penélope*, serenata (1782), de João de Sousa Carvalho, TNSC (1955).
- *A Vingança da Cigana* (1794), de António Leal Moreira, Teatro da Trindade (1964).
- *La Spinalba* (1739), de Francisco António de Almeida, TNSC - Fest. Gulbenkian (1965).
- *As Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), de António Teixeira, TNSC (1972).
- *As Variedades de Proteu* (1737), de António Teixeira, TNSC (1982).
- *Lo Spirito di Contradizione* (1772), de Jerónimo Francisco de Lima, TNSC (1985).
- *Testoride Argonauta* (1780), de João de Sousa Carvalho, Fund. Gulbenkian (1987).
- *As Damas Trocadas* (1797), de Marcos Portugal, TNSC (1994).

Trata-se de um universo bastante circunscrito, do qual fazem parte apenas seis compositores, cujos nomes se destacavam nos estudos sobre História da Música em Portugal levados a cabo até ao momento, e dominado pelas óperas cómicas, com a exceção da serenata *Penélope e Testoride Argonauta*. Apesar do número de óperas setecentistas

---

<sup>1</sup> Como se demonstra nos estudos realizados por FERNANDES (2019) e HORA (2020), entre outros.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

portuguesas que subiram ao palco no século XX ser reduzido, não é viável uma abordagem exaustiva no actual estado da investigação pelo que o estudo foi direccionado para quatro produções apresentadas no Teatro de São Carlos entre os anos 40 e os anos 60: *O Amor Industrioso*, de João de Sousa Carvalho (1943); *Ouro não Compra Amor*, de Marcos Portugal (1953); *Penélope* (serenata), de João de Sousa Carvalho (1955); e *La Spinalba*, de Francisco António de Almeida (1965).

Contempla-se deste modo desde a primeira realização do género, em 1943, coincidente com o 150º aniversário do teatro de ópera lisboeta e com uma programação comemorativa assente na música portuguesa, até aos Festivais Gulbenkian, iniciativa que viria a ter forte impacto na vida musical e que beneficiou de uma estratégia que articulava as edições em partitura e em disco com a interpretação e a disseminação internacional. A ópera de Marcos Portugal e a serenata *Penélope*, obras de natureza contrastante, mostram ainda outras dimensões deste percurso, que se refletem também no tratamento dado pela imprensa a estes acontecimentos.

A partir destes casos, pretende-se analisar de que forma os discursos críticos em torno deste tipo de repertórios se foram transformando ao longo do tempo e de que modo reflectem aspectos histórico-culturais, práticas e tradições interpretativas, e convicções ideológicas. A investigação tem igualmente em consideração o perfil dos críticos envolvidos e dos periódicos onde escreveram, bem como o papel da imprensa em geral na promoção, divulgação e recepção destas obras resgatadas do passado, apresentadas ao mesmo tempo como novidade e como peças relevantes da história da música em Portugal que aspiravam a encontrar um lugar junto do público, dos intérpretes e das próprias instituições que as promoviam.

Pesquisas futuras terão também necessariamente de ter em conta o papel do Teatro da Trindade e da Companhia Portuguesa de Ópera (1963-1975) e de outras entidades, assim como as estreias e reposições de óperas portuguesas setecentistas que ocorreram nos finais do século XX e inícios do século XXI, as quais se regem na sua maioria por outros princípios e por outras abordagens interpretativas, como já foi referido, e envolvem um leque mais abrangente de instituições e de agentes.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Uma tabela com a listagem das produções de óperas setecentistas portuguesas em Lisboa e no Porto até 2016 pode ser consultada na tese de doutoramento de Pedro CASTRO (2016: 261). Sobre a ópera em Portugal no século XVIII e respectiva cronologia ver BRITO (1989). No que diz respeito às programações operáticas do Teatro de São Carlos até ao ano do bicentenário (1993) ver CARVALHO (1993) e MOREAU (1999).

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

As fontes hemerográficas utilizadas foram principalmente os jornais generalistas, pois as revistas especializadas em música tiveram (e têm) em Portugal uma existência bastante intermitente.<sup>3</sup> A maior parte dos periódicos especializados em música que tinham florescido nas últimas décadas do século XIX e no princípio do século seguinte já não se encontravam em actividade — incluindo publicações tão relevantes como *A Arte Musical* de Michel'angelo Lambertini (1899-1915) ou o *Eco Musical* (1911-1931) —, mas em contrapartida a imprensa generalista garantia uma ampla cobertura da vida musical (CASTRO, 2019: 329).<sup>4</sup> Vários destes jornais tinham sido fundados ainda no século anterior como é o caso de *O Comércio do Porto* (1854-2005), o *Diário de Notícias* (1864-), *O Primeiro de Janeiro* (1868-), *A Voz* (1890-1972) ou *O Século* (1881-1978). Outros surgiram posteriormente como o *República* (1911-1975), o *Diário de Lisboa* (1921-1990) ou o *Diário Popular* (1942-1991).

Além de artigos não assinados e de críticas de diletantes, no período em análise a crítica musical era exercida com regularidade por compositores, musicólogos, professores de música e outras personalidades detentoras de considerável cultura musical e intelectual, que escreviam na imprensa generalista, entre os quais se encontram Francine Benoît, Rui Coelho, Joly Braga Santos, Macario Santiago Kastner, José Blanc de Portugal, João de Freitas Branco, ou Maria Helena de Freitas, entre outros. Para além da formação musical e das filiações e convicções estéticas e ideológicas que poderiram condicionar as suas apreciações e discursos e da natureza dos próprios meios de comunicação — de pendor mais conservador ou mais progressista, procurando manter a neutralidade como no caso do *Diário de Notícias* ou alinhados com o regime como por exemplo o *Novidades* (1885-1974) — há que ter em conta a existência da censura. Este é um domínio ainda pouco estudado no que diz respeito ao jornalismo musical sobre os repertórios de cariz erudito. No entanto, algumas primeiras aproximações, como a realizada por Mariana Calado no ENIM - X Encontro de Investigação em Música da SPIM,<sup>5</sup> levam a crer que a música erudita ou “clássica” foi pouco afectada pelo lápis azul, talvez por se pensar que constituía uma esfera à parte.

---

<sup>3</sup> Acerca deste assunto ver ANDRADE (1989) e CASTRO (2017, 2019), assim como a entrada “Periódicos de música” (2010) na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*.

<sup>4</sup> Sobre a imprensa generalista em Portugal ver: (TENGARRINHA, 1989) e (LEMOS, 2006).

<sup>5</sup> “A crítica musical e a censura nos primeiros anos do Estado Novo em Portugal”, comunicação oral de Mariana Calado apresentada no ENIM 2021 – X Encontro de Investigação em Música (org. SPIM-Sociedade Portuguesa de Investigação em Música). Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 11 a 13 de Novembro de 2021.

## 2. *O Amor Industrial*, de João de Sousa Carvalho (1943)

O primeiro marco do intermitente percurso de recuperação das óperas setecentistas portuguesas coincide, não por acaso, com as comemorações dos 150 anos do Teatro de São Carlos em 1943. Recorde-se que o teatro tinha retomado a sua actividade lírica em 1940 depois de um período de quase inactividade que se estendia desde 1927. No âmbito das comemorações dos centenários (800 anos da fundação de Portugal e 500 anos da sua Restauração) reabriu com grande pompa, assumindo uma função de prestígio do regime ditatorial do Estado Novo — uma espécie de “sala de visitas de Portugal”, como lhe chamou Salazar, frequentada pelas elites (NERY e CASTRO, 1991: 169; CARVALHO 1993).

Para assinalar os 150 anos da inauguração foram promovidos festivais pelo Ministério da Educação Nacional, onde a música portuguesa foi protagonista. Além de *O Amor Industrial*, de João de Sousa Carvalho (1745-1798), foram apresentadas óperas de Rui Coelho (*Inês de Castro* e *Crisfal*) e bailados com música de Ivo Cruz, Carlos Seixas/Artur Santos, Rui Coelho, Jorge Croner de Vasconcelos e Frederico de Freitas,<sup>6</sup> alguns deles com argumento de António Ferro, director do SPN-Secretariado de Propaganda Nacional (1933-1945) e depois do SNI-Secretariado Nacional de Informação (1945-1950) e dinamizador da política cultural do Estado Novo.

A estreia moderna de *O Amor Industrial* foi anunciada com grande destaque na imprensa, principalmente a récita de gala da primeira noite. Usam-se expressões como “ressurreição” e “acontecimento na história da música em Portugal” (*Diário de Notícias*, 28 Out. 1943); ou “Noite de esplendor que recordará as tradições gloriosas do nosso grande teatro de ópera” (*O Século*, 28 Out. 1943). Fala-se do compositor e da obra, nalguns casos de forma superficial, noutros com conhecimento de causa e maior profundidade como no artigo do musicólogo Santiago Kastner intitulado “Mozart e Sousa Carvalho” (KASTNER, *O Comércio do Porto*, 28 Nov. 1943).

As crónicas e críticas não deixam de mencionar o lado social do evento e dividem-se em geral entre o tom encomiástico, em sintonia com os poderes instituídos, e os comentários mais especializados, por vezes contundentes. Por exemplo, no *Diário de Notícias* (29 Nov. 1943), um texto sem assinatura refere que o “São Carlos vestiu-se de opulência com o rigor protocolar” e que “a interpretação esteve à altura do valor da partitura”. Menciona-se

---

<sup>6</sup> A programação foi divulgada praticamente por toda a imprensa, quer através de artigos, quer de anúncios, vários deles com a lista detalhada das obras a apresentar. Veja-se por exemplo, entre muitos outros, o anúncio do *Diário Popular* de 9 de Novembro de 1943: Teatro Nacional de S. Carlos. Festivais Comemorativos do 150º Aniversário da Inauguração promovidos pelo Ministério de Educação Nacional.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

a presença do chefe de Estado, de membros do governo e do corpo diplomático e publicam-se fotos do camarote presidencial.

Entre os críticos que escreveram sobre o espectáculo e que tinham paralelamente uma actividade profissional no âmbito da música encontram-se Eduardo Libório, Francine Benoît, Frederico de Freitas e Macário Santiago Kastner. A estes há a juntar José Blanc de Portugal (poeta, professor, ensaísta, meteorologista), detentor de sólida cultura musical.

É relativamente fácil descortinar nos seus escritos afinidades pessoais e ideológicas com os promotores e intervenientes, que condicionam a eventual tentativa de imparcialidade ou que denotam uma determinada agenda, e posicionamentos mais ou menos assertivos perante problemáticas da vida musical portuguesa. Assim, por exemplo, Eduardo Libório (fundador com o maestro Ivo Cruz do movimento do Renascimento Musical <sup>7</sup> e portanto do seu círculo de sociabilidades e em sintonia com o seu ideário) dá um parecer muito favorável no jornal *A Voz*, referindo a recuperação de *O Amor Industrioso* como “a primeira página num novo capítulo da história da música portuguesa”. Menciona favoravelmente a tradução portuguesa de Maria Adelaide Ivo Cruz e o “triunfo alcançado”. A aspiração de afirmação da cultura portuguesa torna-se evidente quando diz que “a Orquestra Filarmónica de Lisboa, com o dr. Ivo Cruz na regência, na clássica função de «maestro ao cravo» davam-nos a certeza de que entre nós se resolveu o problema tantas vezes apresentado sem solução: criar uma companhia de ópera nacional com carácter estável” (LIBÓRIO, *A Voz*, 29 Nov. 1943).

A maioria dos testemunhos é unânime no reconhecimento da importância da iniciativa e da obra, mas várias personalidades apontam fragilidades interpretativas. No *Diário de Lisboa*, a professora e compositora Francine Benoît <sup>8</sup> aproveita para falar dos “problemas inerentes à vida musical portuguesa” como “a necessidade de se desenvolver a actividade de uma escola da Arte de Representar”. Reconhece o valor da partitura, mas discorda da tradução para português. Do elenco diz que “todos se esforçaram por cumprir”, mas “já não nos atrevemos a falar numa escola de canto teatral” (BENOÎT, *Diário de Lisboa*, 29 Nov. 1943).

No jornal *Novidades* (29 Nov. 1943), o compositor e maestro Frederico de Freitas faz uma extensa contextualização da ópera de João de Sousa Carvalho e da época, com

---

<sup>7</sup> Sobre o movimento nacionalista do Renascimento Musical ver SILVA (2004). No que diz respeito ao renascimento da música antiga portuguesa nas décadas anteriores ver também CASCUDO (2004).

<sup>8</sup> O estudo da actividade de Francine Benoît como crítica musical foi realizado por Mariana Calado na sua dissertação de mestrado (CALADO, 2010).

carácter pedagógico, e refere outras iniciativas de divulgação da música portuguesa do passado como as de Kastner, assim como os dicionários biográficos de Joaquim de Vasconcelos e de Ernesto Vieira, mas aponta vários problemas relativos à concepção da produção e à interpretação.

Por muito que nos custe dizê-lo o espectáculo foi deficiente, precário e infeliz. A partitura foi adulterada, introduziram-lhe na instrumentação instrumentos estranhos à sua confecção e a orquestração foi profundamente alterada. Durante toda a execução predominaram estridências de clarins e timbales completamente estranhos à obra do autor. [...] Com que direito e a que título se altera uma partitura cujo original é perfeito modelo de orquestração, em justo e notável equilíbrio com as vozes e plena de espírito e leveza?... Desta ausência de compreensão do espírito da música de Sousa Carvalho, enfermou toda a interpretação. Demais trechos foram levados em velocidade excessiva e outros em vagarosa lentidão, o que, além de tudo, muito prejudicou os cantores. Os recitativos foram realizados em tal velocidade, que se diria propositada para fazer engasgar os cantores. [...]

As incertezas entre orquestra e vozes, e o desequilíbrio das sonoridades das mesmas, uns harpejos de cravo metidos adrede em alguns trechos orquestrais [...] nos deram uma noite muito mais própria de *espectáculo de amadores*, do que da nossa primeira cena lírica, de tão grandes tradições de glória e fausto (FREITAS, *Novidades*, 29 Nov. 1943).

O contraste não podia ser maior com o do discurso do crítico do *Diário Popular*:

Em perfeita tradução portuguesa de D. Maria Adelaide Ivo Cruz, a história deliciosa de ingenuidade, através da dicção clara dos artistas, pôde seguir-se facilmente [...] a orquestra — Filarmónica de Lisboa — fez milagres; tocou com estilo próprio, obedecendo ao seu director (S.F., *Diário Popular*, 29 Nov. 1943).

Noutros casos verifica-se alguma incompreensão sobre o carácter da ópera cómica setecentista, como no caso de António Viana (*República*, 3 Dez. 1943), que classifica o libreto como “infantil por vezes pueril e em uma ou outra cena ridículo”, mas ressalvando que “a música mantém um equilíbrio nas várias situações.”

Santiago Kastner e José Blanc de Portugal assinaram críticas implacáveis. Kastner<sup>9</sup> recorda a sua própria acção no estudo, divulgação e edição da música antiga portuguesa, dentro e fora de Portugal, e congratula-se com o facto de “tão grande preciosidade do teatro lírico” voltar à cena. Faz reparos à nota de programa, dizendo que “pertence esta música ao delicioso rococó e não ao período barroco”, acha que com os cortes certos, a obra poderia ter êxito nos grandes teatros de ópera estrangeiros e também ganharia se fosse cantada no

---

<sup>9</sup> Sobre o perfil de Macario Santiago Kastner como crítico musical durante a década de 1940 ver DELGADO (2021: 201-230).

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

original italiano e mantendo a orquestração original. Mas é a interpretação que lhe causa maiores reservas e os comentários mais acutilantes:

[...] O que ouvimos na noite de domingo em São Carlos não é digno das tradições líricas do célebre teatro.

Já ficámos de sobressalto quando ouvimos no princípio do espectáculo «A Portuguesa» tocada dum maneira pouco respeitosa; qualquer «charanga da província» tocaria o hino nacional com mais afinação.

A abertura «La Ballerina Amante» de Cimarosa bem tocada seria uma maravilha; tal como foi executada no domingo, passou sem sequer ser aplaudida.

Na ópera «O amor industrioso» não houve um só trecho em que a orquestra tocasse afinada, os contrabaixos e o timbaleiro persistiram na desafinação. [...] A regência dum ópera do século XVIII não se reduz a marcar a divisão rítmica.

Da dinâmica orquestral que conduz de Vivaldi à escola de Mannheim participa também Sousa Carvalho [...]

O dialogar dos solistas nos recitativos produz a sensação de que as respostas, a serem dadas, foram pensadas com quinze dias de antecedência, nunca havendo uma pausa natural que resulta do momento de reflexão [...] (KASTNER, *Jornal do Comércio*, 30 Nov. 1943).

Fala também do amadorismo da encenação e das decorações de Hugo Simões: “incongruente mistura de elementos barrocos com pirismos dos séculos XIX e XX”. Entre os solistas destaca Raquel Bastos “pela fina e sólida musicalidade” e Guilherme Kjolner “pelo óptimo trabalho vocal” e diz que o público recebeu a representação “com frieza”, concluindo que “este espectáculo não corresponde às capacidades artísticas da nação” (KASTNER, *Jornal do Comércio*, 30 Nov. 1943).

Também José Blanc de Portugal apresenta opiniões na mesma linha e faz reparos às notas de programa, à interpretação e mesmo à escolha da obra, referindo que “outras óperas de Sousa Carvalho são mais ricas de técnica e expressão”, dando o exemplo de *Alcione*, que tinha tido na mão no dia anterior graças a Frederico de Freitas — “maravilhosa de trabalho orquestral e inspiração mozartiana e até mais moderna” (BLANC DE PORTUGAL, *Acção*, 9 Dez. 1943).

Perante o que deram a tocar à Orquestra é inútil o comentário à sua actuação, aliás já de ínfimo nível no Hino Nacional, que deveria estar a abrigo respeitoso de tais atentados, e na execução da abertura de *La Ballerina Amante*, de Cimarosa (ópera com que se inaugurou o São Carlos) que nem sequer foi aplaudida. Acresce foi desastrosa e sem a mínima intenção dinâmica digna desse nome.

Da parte da cena queremos ignorar as decorações e o guarda-roupa. Destacavam-se no entanto, pelo descomunal pirismo, o telão.

Pelo lado dos cantores destacou-se apenas Raquel Bastos, cuja inteligência a conseguiu pôr um pouco ao abrigo das barbaridades da direcção. Não quer isto dizer que não admiremos Guilherme Kjölnner ou Maria Justina Pereira — que esteve muito bem em cena — ou ainda Maria Tereza Paixão. Apenas quero frizar que seria injusto avaliá-las pelas provas de então (BLANC DE PORTUGAL, *Acção*, 9 Dez. 1943).



A partir dos comentários dos críticos mais especializados ou com uma cultura musical mais abrangente percebe-se que não só terá faltado trabalho de preparação e ensaios, de importância redobrada numa obra desconhecida e sem tradição interpretativa contínua, mas também uma compreensão da natureza da ópera setecentista e do seu estilo, que se tornava especialmente evidente para alguém como Kastner, estudioso da música antiga e das suas práticas históricas. A tentativa de valorizar o património operático português via-se assim comprometida junto da crítica e do público, não obstante o conjunto de comentários elogiosos vindos de alguns quadrantes, seja por questões pessoais, sociais, políticas ou de uma diferente atitude e conhecimento perante a cultura musical. *O Amor Industrioso*, de Sousa Carvalho, teria ainda de esperar algumas décadas por outras produções que dessem a conhecer a obra de forma mais eficaz.<sup>10</sup>

### **3. *Ouro não compra amor*, de Marcos Portugal (1953)**

Apenas 10 anos depois, em 1953, uma outra ópera de um compositor português setecentista voltaria a subir ao palco do Teatro Nacional São Carlos, mais uma vez com o pretexto de uma efeméride: os 150 anos da estreia de *Ouro não compra amor*, de Marcos Portugal (1762-1830), no mesmo teatro. As notícias e anúncios na imprensa generalista são novamente numerosos e em quase todos os periódicos se destaca a carreira internacional de Marcos Portugal. Desta vez a direcção musical coube a Pedro de Freitas Branco, à frente da Orquestra Sinfónica Nacional.

Quanto à recepção crítica, no jornal *O Século* (8 Abr. 1953), João de Freitas Branco afirma que a obra “tem condições para se manter no repertório”, é “música de invenção abundante e fácil, sempre agradável de ouvir. Não pode falar-se de rasgos de génio. [...] Mas dentro desse quadro tradicional, a música move-se com naturalidade e graça.” Coloca porém reservas à interpretação:

A interpretação foi melhor histriónica do que musicalmente. Os cantores não conheciam a fundo a música, o que até certo ponto, é compreensível, e não comprometeu de forma alguma a récita. Fiorella Carmen Forti fez uma «Lisetta» graciosa e Afro Poli desempenhou com muito espírito o papel de «Jorge». Nicola Filacuridi poderia talvez ter tirado maior partido do personagem nobre, mas não foi inexpressivo a cantar e a representar. Musicalmente, os papéis secundários estiveram porventura mais certos (queremos dizer mais justos à letra do autor), na realização de Vito Susca, Fernando Corena, Mariano Caruso, Julieta Silva Santos e Fernanda Cadoni.

---

<sup>10</sup> Voltou a ser apresentada no Teatro de São Carlos em 1966 (versão em português) e 1980 (versão original em italiano) e no Teatro Rivoli, no Porto, em 2001, seguindo-se algumas récitas em Londres (CASTRO 2016: 261).

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

Coros muito bem, como a Orquestra Sinfônica Nacional. A direção incisiva do maestro Pedro Freitas Branco, bem integrada no espírito da obra [...] (BRANCO, *O Século*, 8 Abr. 1953).

Noutras críticas emergem novamente questões ligadas ao repertório português e aos músicos portugueses. Ruy Coelho (*Diário de Notícias*, 8 Abr. 1953) elogia todas as componentes do espectáculo, mas questiona o “arranjo” para orquestra e vozes “para a cena moderna”, feito agora em 1953, pelo maestro italiano Piccioli: “não seria possível sem o confronto das duas, saber até que ponto está Marcos Portugal na partitura de Piccioli, ou se encontra Piccioli na verdadeira partitura de Marcos Portugal.”

Maria Antónia Palhares (*República*, 9 Abr. 1953) refere que “A ópera, com todo o convencionalismo da época é curiosa, diremos mesmo que bonita” e louva a sua reposição, mas lamenta a actuação de Fiorela Carmen Forti e até mesmo de Afro Poli “que pouco ou nada sabiam dos respectivos papéis.” Diz que esta cantora tem gozado há três temporadas da complacência da plateia do São Carlos e que possivelmente havia cantoras portuguesas que poderiam fazer melhor a parte de Lisetta.

Também Francine Benoît (*Diário de Lisboa*, 9 Abr. 1953) considera que se devia ter apostado nos cantores portugueses. Elogia a direção de Pedro de Freitas Branco, que “traduziu, entendeu e dirigiu a partitura com toda a elegância, a finura espirituosa, baseadas num ritmo excelente”, mas considera que “a montagem geral da ópera foi demasiado deficiente”, a “começar pela colaboração dos principais cantores solistas”:

Trata-se verdadeiramente de arte nacional apenas considerando a origem de Marcos Portugal, pois que como compositor assimilou integralmente o espírito e a técnica da arte operática italiana ainda em voga no alvor de 1800. [...]

A música em si é graciosa, de veia fácil, mas não trivial, sem grande fôlego mas bem cadenciada, de boa urdidura como jogo de personagens [...]

Pedro de Freitas Branco traduziu, entendeu e dirigiu a partitura com toda a elegância, a finura espirituosa, baseadas num ritmo excelente. A montagem geral da ópera é que foi demasiado deficiente. A começar pela colaboração dos principais cantores solistas. Não sabemos, no estado de fraca convergência em que se encontram os cantores portugueses, o que teriam feito alguns deles se tivessem sido escolhidos para o desempenho da obra, mas o que fizeram os italianos e a sua experiência não foi famoso. [...]

Os cenários devemos fazer por esquecer-los (BENOÎT, *Diário de Lisboa*, 9 Abr. 1953).

José Blanc de Portugal (*Diário da Manhã*, 9 Abr. 1953) questiona “a validade e o rigor histórico da reconstituição musicológica da partitura de Marcos Portugal”, nomeadamente a revisão de Piccioli feita em Itália, defendendo que devia ter sido um

português a ter essa incumbência. Concorda também que “devia ter sido dada aos cantores portugueses a honra de cantarem a ópera do seu conterrâneo Marcos Portugal!” Opiniões similares emergem também noutros periódicos (como a de Rialto, no jornal *República* de 29 Abril de 1953).

Blanc de Portugal refere ainda a intenção da direcção do teatro de fazer na próxima temporada *O Ouro não compra amor*, inteiramente por cantores portugueses, o que veio a suceder, pelo menos em parte. Assim, na reposição na temporada de 1954 predominaram os cantores portugueses e a ópera foi “cantada na língua pátria”, facto amplamente enfatizado pela imprensa. No entanto, no jornal *República* (5 Abr. 1954) Maria Antónia Palhares, professora de canto, diz que a tradução do libreto não lhe pareceu boa. Reconhece que “alguns dos artistas portugueses defenderam com brio os seus papéis” e elogia Natália Viana como Lisetta e também Julieta Silva Santos, Armando Guerreiro e Álvaro Malta, bem como os italianos. Coloca ainda uma importante questão: a da adesão e confiança (ou melhor, da falta dela...) do público perante o repertório operático e os intérpretes portugueses:

Quantos assinantes das 1<sup>as</sup> récitas estavam ontem em São Carlos? Estamos em crer que nenhum. E porquê? Pela falta de confiança que a actuação dos nossos cantores lhe merece, e isto sucede exactamente porque alguns de entre eles querem improvisar — e não estudar [...] (PALHARES, *República*, 5 Abr. 1954).

Nessa linha, João de Freitas Branco (*O Século*, 5 Abr. 1954) sublinha a importância da iniciativa para a “cultura artística do País”, dizendo que representa uma tentativa de criação de uma ópera nacional, semelhante às que existem em todos os grandes centros.”

#### **4. *Penélope*, de João de Sousa Carvalho (1955)**

No ano seguinte, 1955, uma outra obra dramática de João de Sousa Carvalho foi recuperada: a serenata *Penélope*, apresentada como ópera, não obstante este tipo de obras, compostas para assinalar aniversários e dias onomásticos de membros da família real, não serem em geral objecto de encenação na corte de D. Maria I. A direcção musical coube ao maestro Silva Pereira e o elenco contava com alguns reputados cantores internacionais, dos quais se destaca a soprano Magda Olivero.

No *Diário da Manhã* (12 Mai. 1955), o compositor Joly Braga Santos fala de “um espectáculo interessante e com valor histórico” [...] mas acha que a obra ganharia com uma

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

versão moderna. “Ter-se-ia evitado assim, uma certa sensação de monotonia, em parte provocada pela orquestração barroquista, ainda para mais com uma tão minúscula orquestra.” Refere que “Magda Olivero, na protagonista, pôs em evidência a sua grande classe cénica, embora vocalmente nem sempre tivesse conseguido a indispensável qualidade”. É elogioso em relação aos outros cantores (Francesco Albanese, Piero de Palma, Vito Susca, Ana Maria Canale) e diz que o maestro Silva Pereira fez “uma auspiciosa estreia como regente de ópera”. Acrescenta que o coro esteve “bem” e salienta a “perfeita encenação de Moresco.”

Frederico de Freitas (*Novidades*, 13 Mai. 1955) louva a escolha da obra, mas acha que deveriam ter sido feitos alguns cortes, em especial nos recitativos, acompanhados a piano com magras harmonias (“magresa harmónica esquelética”) e sublinha que não foram realizadas cadências vocais previstas nas partituras. Questiona a atribuição dos papéis a italianos, sendo que, na sua opinião, alguns deles não os sabiam convenientemente. Por outro lado, fala das “belezas positivas” da partitura, que resistiram “não só às tropelias de certos cantores, como ainda ao abandono com que se consentiu fossem transmitidas” e destaca Pietro de Palma, tanto vocalmente como pela sintonia com o estilo. De Magda Olivero diz que “os méritos vocais” não a aconselhavam para a parte de Penélope — “a parte vocal de ornamentação flamejante, misto de barroco e rococó, não lhe está indicada” — e sobre a actuação de Maria Canali afirma ter sido “simplesmente desastrosa”. É ainda reticente face à direcção de Silva Pereira, dizendo que, por falta de tempo, “não viu a sua tarefa integralmente realizada.”

A crítica estende-se às opções de fundo das programações do Teatro de São Carlos:

Ter por temporada de ópera estrangeira — que se arrasta anualmente e sucessivamente por cerca de um semestre, e custa alguns milhares de contos anuais — a propina de uma ópera portuguesa rebuscada do repertório de duzentos anos e ainda cantada em italianos, não nos parece — salvo o devido respeito — muito bom serviço prestado à cultura portuguesa, nem tão pouco consentâneo com a função de Teatro Nacional (FREITAS, *Novidades*, 13 Mai. 1955).

João de Freitas Branco (*O Século*, 11 Mai. 1955) faz uma crítica benevolente, mas um texto anónimo, no jornal *República* (13 Mai. 1955), põe em causa a escolha das óperas portuguesas, dizendo que estas têm de ser contextualizadas e que “só os génios atravessam os séculos”. Sobre as óperas de Sousa Carvalho é referido que “nada têm de português” [...] enquanto “nos tempos presentes, algumas óperas de compositores portugueses escritas em

estilo nacionalista, inspiradas nos cantares do nosso povo, nos seus costumes e na sua história, «aguardam» há muitos anos que lhes abram as portas do Teatro Nacional de São Carlos.”

### **5. *La Spinalba*, de Francisco António de Almeida, no Festival Gulbenkian de 1965**

Foi apenas em 1965, com a intervenção da Fundação Gulbenkian, que a recuperação de uma ópera setecentista portuguesa conseguiu gerar maior unanimidade em termos de qualidade da obra e da interpretação, com a estreia de *La Spinalba*, de Francisco António de Almeida (1703-1754), no âmbito do IX Festival Gulbenkian de Música. Realizados entre 1957 e 1970, antes da fundação ter iniciado as temporadas regulares, os festivais Gulbenkian assumiram um papel crucial na vida musical portuguesa não só pela apresentação de intérpretes de primeiro plano internacional, mas também pela divulgação de repertórios em primeira audição, incluindo música antiga, em especial do barroco, e compositores portugueses. A estreia moderna da ópera *La Spinalba* (1739) foi uma iniciativa em estreita ligação com as edições do património musical português dos séculos XVI a XVIII da colecção *Portugaliae Musica*, levadas a cabo pela Comissão de Musicologia da Fundação Gulbenkian, da qual faziam parte os musicólogos Santiago Kastner, Mário Sampaio Ribeiro e Manuel Joaquim. Este plano integrado incluiu também a gravação para a Philips, em 1969.<sup>11</sup>

A ópera de Almeida não fazia portanto parte da temporada oficial do Teatro Nacional de São Carlos de 1965, embora tenha sido apresentada no seu palco. Por outro lado, o IX Festival Gulbenkian tinha um programa diversificado que incluía desde cantares da Arménia à música de Bartók e à participação de intérpretes de vulto como o pianista Van Cliburn, passando pela comemoração do bicentenário de Rameau com uma exposição e a ópera *Zoroastro* e a inauguração do novo órgão de tubos da Sé de Lisboa.

A imprensa divulgou largamente a estreia moderna de *La Spinalba*, tanto através de anúncios como de notícias, que destacavam o “acontecimento de significativa relevância para a música portuguesa”, a partitura resgatada dos arquivos e as “qualidades musicais” de Francisco António de Almeida. Foi também dado especial relevo aos intérpretes, na sua maioria com sólidas carreiras internacionais: o maestro Gianfranco Rivoli e a Orquestra de Câmara Gulbenkian, o encenador Gianfranco de Bosio, a coreógrafa Marta Egri e

---

<sup>11</sup> *Francisco António de Almeida: La Spinalba*, L. Zannini, L. Marimpietri, R. Garaziotti, R. Righetti, O. Borgonovo, F. Serafim, U. Benelli, T. Rovetta, K. von Wildemann, Orquestra Gulbenkian (G. Rivoli), Philips, 839.710/12 LY, LP, 1969.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

evidentemente os cantores, na sua maioria italianos e dois portugueses — Teodoro Roveta (Togno), Otelo Borgonovo (Arsenio), Ugo Benelli (Ippolito), Renata Garaziotti (Dianora), Romana Righetti (Vespina), Lydiá Marimpietri (Spinalba), Leandro (Fernando Serafim), Elisa (Regina Fonseca) — bem como os bailarinos e pessoal técnico.

Os jornais que divulgaram o acontecimento (*Diário de Notícias*, *O Século*, *o Diário do Norte*, *o Diário de Lisboa*, *República*, *Diário da Manhã*; *Jornal do Comércio*; *Diário Popular*, *Novidades*, entre outros) apresentam breves notas biográficas sobre o compositor, incluindo a sua passagem por Roma, mas não há em geral uma dimensão pedagógica de enquadramento deste repertório na época e no contexto da corte de D. João V. Mesmo as notas de programa de João de Freitas Branco são parcas em informação, não deixando porém de citar Mário Sampaio Ribeiro, dizendo que “as melhores páginas de Francisco António de Almeida não temem o confronto das melhores de Handel e mesmo de João Sebastião Bach”.<sup>12</sup>

Num artigo do *Diário de Notícias* (25 Mai. 1965) enfatiza-se o “interesse que transcende a mera motivação de ordem histórica”, pois a música de Almeida “moldada segundo o elegante modelo setecentista italiano, mantém hoje em dia a mesma frescura e beleza melódica que são apanágio por exemplo de um Pergolesi”. Do ponto de vista dramático promete-se “um espetáculo delicioso, divertido na melhor tradição da «commedia del arte».”

Parte da informação teve como fonte uma conferência de imprensa realizada pela Gulbenkian, presidida pela directora do Serviço de Música, Madalena de Azeredo Perdigão, e contando com a presença do maestro e do encenador. Refere-se a expectativa que a estreia despertava como “verdadeiro acontecimento artístico que é na vida musical portuguesa, e para o qual os meios musicais estrangeiros, nomeadamente os da Itália, França e Alemanha estão também atentos e interessados.” O encenador e o maestro afirmam nessa ocasião que *La Spinalba* “transcende da relatividade do meio nacional para se projectar num âmbito de valor internacional” (*Diário de Notícias*, 26 Mai. 1965).

Quanto à crítica, trata-se de uma história de sucesso unânime. Entre as críticas recolhidas no âmbito desta investigação encontram-se as de Ruy Coelho no *Diário de Notícias*, João de Freitas Branco n’*O Século*, Francine Benoit no *Diário de Lisboa*, P.F.G. no *República*, Judith Lupi Freire no *Novidades* e Maria Helena de Freitas n’*O Século*.

---

<sup>12</sup> Texto integrado no programa geral do IX Festival Gulbenkian de Música relativo à estreia de *La Spinalba* no Teatro Nacional de São Carlos, em 26 e 27 de Maio de 1965.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

Rui Coelho (*Diário de Notícias*, 27 Mai. 1965) realça os “intérpretes devidamente seleccionados, de maneira a dar uma versão que revelasse ao público essa ópera dentro do seu próprio estilo”. Faz menção ao casamento de D. João V com Maria Ana de Áustria como decisivo na implantação dos espectáculos de ópera italiana na corte portuguesa e ao envio de bolseiros para Itália — compositores que “assimilaram essa forma de arte compondo à italiana, sobre palavras italianas, na melodia de corte italiana, nos recitativos e nas árias.” Considera Gianfranco Rivoli “um maestro com valor e prática para dominar com a mesma competência, qualquer partitura, de qualquer época, de qualquer estilo, antiga ou moderna” e diz que os cantores mantiveram com “brilho as particularidades do carácter daquela música vocal — na base das vozes de boa escola, em técnica, arte de cantar e representar.” Elogia ainda a Orquestra de Câmara da Gulbenkian e resume a apreciação dizendo que foi “um espectáculo no espírito da época, gracioso, de bom humor, com uma montagem bastante original, e com um texto vocal bem tratado e muito bem cantado.”

João de Freitas Branco (*O Século*, 27 Mai. 1965) é igualmente entusiástico, fala de “ressurreição” de uma obra portuguesa e de um “delicioso espectáculo”. Sobre Francisco António de Almeida diz que se trata de “um compositor de nível igual ao dos maiores operistas do seu tempo, que foi, como se sabe, o do festejado Pergolesi.” Fala de “uma representação [...] admirável, sem qualquer resíduo daquele espírito de «patriotisme oblige» com que o verdadeiro zelo nacional e a autêntica paixão artística muito têm sofrido neste país.” Não hesita em afirmar que “esta ressurreição marca uma data na história da cultura musical portuguesa”, apelando à repetição de *La Spinalba* no Festival Gulbenkian de 1966.

Francine Benoît (*Diário de Lisboa*, 27 Mai. 1965) procura retomar o fio da História da Música Portuguesa através de *La Spinalba*, escrevendo: “Com João de Sousa Carvalho e Marcos Portugal, a que convém juntar António Leal Moreira, e por último Francisco António de Almeida, que «ressuscitou» agora na rica moldura do Teatro de S. Carlos [...] já é bastante substancial a representação da música operática setecentista portuguesa. E em data, Francisco António de Almeida é o vanguardista da referida «representação» pois viveu na primeira metade do século XVIII.” Menciona também o “excelente desempenho e montagem rica do «drama cómico».”

Francine Benoit é dos poucos críticos que chama a atenção para a problemática da edição de música setecentista:

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

Uma vez que não se faz o confronto do original com a reconstituição, é automática a fatal pergunta acerca das modificações e dos acrescentos introduzidos na partitura primitiva. Mas, de qualquer maneira, Pierre Salzamann não poderia «inventar» a elegância e a finura do traço musical de Francisco António de Almeida, a inspiração traduzida em abundantes motivos de ponto de partida para as árias, e também não cremos a caracterização musical muitas vezes referente às personagens, nem a caracterização das situações pelo tratamento orquestral. É mais natural que a escrita instrumental fosse apurada, completada mesmo, e que os recitativos fossem reajustados, completados. [...] (BENOÎT, Diário de Lisboa, 27 Mai. 1965).

Na interpretação vocal salienta o papel de Elisa, “cantado pela mezzo soprano portuguesa Regina Dinis da Fonseca, com perfeição de escola, de timbre, de igualdade de voz”, e o de Leandro, pelo tenor português Fernando Serafim. Elogia ainda «Spinalba» (“Lydia Marimpetri, voz muito maleável e presença expressiva no seu difícil travesti”) e em especial Togno (“Teodoro Rovetta, o rei da festa, que canta em falsete corredio, cacareja, mas articula a brincar e a sério com virtuosidade e um belo timbre de voz de barítono”). Sobre a encenação destaca a “naturalidade e entusiasmo” e o “conjunto harmonioso” mas manifesta reservas em relação aos bailados.

No periódico *República* (28 Mai. 1965) retoma-se a questão da música portuguesa nas programações:

Parece impossível como havendo todos os anos determinada época destinada à estreia ou repetição de diversas óperas originais de compositores de diferentes nações, com a obrigatoriedade de apresentação de uma ópera da autoria de um músico português, se pense neste caso em repetidas obras de autores contemporâneos e não se cuide de recordar escolhidas partituras que, sendo velhas, não só dariam o efeito de estreia, mas também nada ficariam a dever a algumas das que sendo mais modernas o palco do São Carlos se vê obrigado a suportar. A prova foi dada anteontem com *La Spinalba* (P.F.G., República, 28 Mai. 1968).

No *Novidades* (29 Mai. 1965), a cantora Judith Lupi Freire faz comentários mais específicos em relação aos cantores, que caracteriza do ponto de vista técnico e vocal, mas não sobre a adequação ao estilo. É significativo que em relação aos portugueses surja a comparação com os estrangeiros: “Fernando Serafim, actual bolseiro da Fundação Gulbenkian e aluno de Sara Castellani, demonstrou grande progresso no cultivo da sua linda voz e Regina da Fonseca, contralto de voz redonda e quente, exibiu profissionalismo não inferior ao das suas colegas italianas.”

O mesmo sucede com Maria Helena de Freitas (*O Século*, 5 Jun. 1965), que escreve em relação ao desempenho vocal: “a compatriota Regina Fonseca moveu-se tão à vontade em cena como as suas colegas estrangeiras e evidenciou uma voz de meio-soprano



(ou mesmo de contralto ?) de uma igualdade que nos deliciou.” Este tipo de comparações nunca aparece na ordem inversa, espelhando uma questão de mentalidade e as dificuldades de afirmação dos músicos portugueses face aos estrangeiros. No entanto, Regina Fonseca tinha uma bem sucedida carreira internacional.

Também ao defender a música de Francisco António de Almeida, Maria Helena de Freitas deixa implícita a insegurança dos portugueses face à sua própria produção artística ao escrever: “Esta récita com *La Spinalba* veio provar à saciedade que pode apresentar-se ópera portuguesa sem que o nível artístico que deve exigir-se de qualquer espectáculo elevado, sofra com isso.” Aproveita ainda para enumerar as óperas setecentistas portuguesas recuperadas e relembrar uma iniciativa gorada de Luís de Freitas Branco: “Depois da reposição de *Ouro não compra Amor*, de Marcos Portugal e da revelação que constituiu *A Vingança da Cigana*, de Leal Moreira, levada à cena o Trindade [...] não tardou a que começasse a falar-se em mais duas óperas portuguesas do séc. XVIII, prontas para serem dadas ao público — *La donna del genio volubile*, de Marcos Portugal, revista por Frederico de Freitas, e *La Spinalba* de Francisco António de Almeida, revista por Pierre Salzman.” Lamenta porém que Luís de Freitas Branco, falecido em 1955, não tenha tido “a mesma sorte”, quando se propôs pôr de pé a partitura de *As Guerras do Alecrim e Manjerona*, de António Teixeira.

Considera a encenação de *La Spinalba* “prodigiosa” na “sua evocação da «commedia dell’arte» e ao mesmo tempo no seu modernismo sintético.” Dos cronistas abordados é quem melhor descreve o espectáculo, falando da troupe que chega nas suas carroças e monta o seu teatro para o espectáculo numa praça pública. A reconstituição dos ambientes e locais é feita à vista pelos próprios artistas (bailarinos) que recorrendo a pedaços de cartão, panos ou plumagens de cores sugerem a cena: uma rua de Roma, o interior de uma casa ou um jardim. Valoriza também o facto de Gianfranco di Bosio ter apostado na teatralidade e não no “hábito inveterado da maioria dos artistas, quanto a cantarem as árias e os duetos parados no palco e virados para o público”. A intervenção permanente de bailarinos “que se vão movendo e dançando num palco mais recuado da cena, numa espécie de contraponto à acção dramática e à parte musical” é em princípio, uma ideia “estupenda”, mas que “parece ter perdido um pouco do seu efeito, à força de repetida.” Em suma, “um alto serviço prestado no sentido de divulgar a ópera portuguesa do passado” (FREITAS, *O Século*, 5 Jun. 1965).

Conforme se pode verificar a partir destes exemplos, os discursos na imprensa sobre *La Spinalba* mantêm-se bastante à margem das problemáticas interpretativas ligadas ao repertório barroco — referindo apenas vagamente aspectos de estilo e enfatizando o valor artístico de obras históricas. Em vez disso, a ênfase centra-se frequentemente na questão da música portuguesa, numa espécie de tentativa criar um cânone a partir de um repertório que estava “adormecido” nos arquivos, e nos músicos portugueses, seja para valorizar um compositor do passado, seja para mostrar que nos (poucos) papéis interpretados por cantores portugueses, estes estavam à altura dos estrangeiros em qualidade.

No entanto, as correntes associadas às práticas interpretativas da música antiga não estavam ausentes de Portugal na época. Basta pensar na acção de Santiago Kastner e da própria Gulbenkian, mas estes ligavam-se mais às práticas dos instrumentos históricos.<sup>13</sup> No que diz respeito a *La Spinalba*, o objectivo primordial parece ter sido o de poder incorporar mais uma ópera de autor português no repertório operático. O sucesso da estreia moderna em 1965 levou à sua reposição no X Festival Gulbenkian em 1966, tendo a gravação na Philips sido realizada em 1969 (ver nota 11). Voltou a ser objecto de uma nova produção do Teatro de São Carlos em 1976 (dir. Maurice Gendron; encenação de Gino Bechi), que circulou por várias cidades (Aveiro, Porto, Covilhã, Castelo Branco, Palmela) em espectáculos cantados em português e seguiram-se outras produções nos anos 90 e 2000 noutros espaços.<sup>14</sup> É ainda relevante que seja a única ópera portuguesa a contar com dois registos discográficos: o já referido pela Orquestra Gulbenkian na Philips em 1969 e o do agrupamento Os Músicos do Tejo na Naxos, em 2012.

## 6. Notas conclusivas

*La Spinalba* foi apresentada ao mesmo tempo como novidade e como peça fundamental da história da música em Portugal — i.e. como demonstração de que também os compositores lusos tinham concebido páginas capazes de ombrear com as grandes criações do barroco e de integrar as programações musicais do presente. Algo semelhante está implícito nas tentativas anteriores, mas por razões várias, tal não se concretizou com o mesmo êxito, ainda que óperas como *O Amor Industrioso* e *Ouro não compra amor* tivessem tido

---

<sup>13</sup> Sobre o movimento da música antiga e o seu desenvolvimento em Portugal ver a tese de doutoramento de Tiago Hora, dedicada à discografia (HORA 2020: 80-128).

<sup>14</sup> Por exemplo no Teatro do Campo Alegre, no Porto, pelo Estúdio de Ópera da Casa da Música (2004) e no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, pelos Músicos do Tejo (2008).

apresentações posteriores ao longo do tempo. De que forma o discurso crítico sobre elas foi mudando nessas reposições seria outra pertinente pesquisa a realizar no futuro.

Para além da disparidade de opiniões decorrentes da formação musical, do perfil e posicionamento dos críticos e do papel da imprensa na promoção dos espetáculos, a maioria dos textos analisados deixam transparecer de forma implícita ou explícita questões cruciais da vida musical portuguesa que persistem ao longo de décadas. Estas têm a ver com a própria afirmação do repertório português, e da ópera em particular, nas programações face ao cânone operático internacional. Uma tensão que se liga também às complexas questões do nacionalismo e do cosmopolitismo, mas também à tensão entre valor histórico e valor musical. A questão da língua (italiano/português) é outro elemento chave que em termos da música dramática setecentista encontra em parte resposta nas obras em língua portuguesa de António José da Silva e António Teixeira, que constituem a etapa seguinte na história da recepção pela imprensa das sucessivas estreias moderna de óperas setecentistas em Portugal. A sua recuperação constitui outro marco relevante, com características próprias, que se inicia com a estreia moderna de *As Guerras do Alecrim e Manjerona* no Teatro Nacional de São Carlos em 1972, graças a Felipe de Sousa. A recepção na imprensa merece análise e reflexão detalhada em estudos futuros, bem como a sua posterior história interpretativa.

Das fontes hemerográficas consideradas está igualmente implícita a formação dos cantores portugueses e das suas oportunidades profissionais. Fragilidades do meio musical vêm ao de cima e condicionam a recepção: o problema dos cantores que desconheciam a música ou que negligenciaram a sua preparação; falta de familiaridade com o estilo e as práticas interpretativas; a concorrência dos músicos estrangeiros face aos músicos portugueses.

Uma outra questão crucial prende-se com o papel do Teatro Nacional de São Carlos como teatro nacional nessas dinâmicas, um debate que permanece ainda hoje. Apesar dos avanços na recuperação de repertórios e na formação dos intérpretes, bem como do conhecimento do estilo e práticas de execução da música do séc. XVIII, as óperas portuguesas dessa época muito raramente são apresentadas no São Carlos, sendo significativo que as poucas exceções mais recentes tivessem tido lugar no Salão Nobre e não na Sala Principal. No entanto, várias produções de óperas compostas em Portugal nessa época têm sido apresentadas com êxito noutros espaços.

Parte destas considerações recorrem à imprensa e à crítica como fonte para a história da música e da interpretação, mas a crítica e os críticos constituem uma história em si

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

mesma, sendo reveladora no que diz respeito aos casos estudados a disparidade de comentários e apreciações entre os jornalistas e cronistas generalistas e os colaboradores da imprensa provenientes do mundo musical, eles próprios com forte intervenção nesse meio. De certo modo, é uma conclusão previsível, mas ao mesmo tempo abre uma série de janelas, ainda que mediada, em relação ao passado, que permite vislumbrar aspectos da performance e dos seus condicionalismos através de uma multiplicidade de discursos. Contribui ainda para compreender a difícil implantação destes repertórios ao longo do tempo e inclusive no presente, vistos por vezes mais como “curiosidade” ou como alternativos face ao peso do cânone lírico em espaços de grande peso institucional como o Teatro Nacional de São Carlos. São também dependentes do percurso e dos avanços da investigação musicológica, o que se reflecte igualmente de forma vincada na imprensa, tanto nos próprios discursos produzidos como na maior ou menor relação de quem os produz com esse universo.

**Referências:**

**Livros e artigos académicos**

ANDRADE, Isabel Maria Freire de. Edições periódicas de música e periódicos musicais em Portugal. *Boletim da APEM* 62, Lisboa, jul.-set. 1989. p. 47–50.

BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CALADO, Mariana. *Francine Benoit e a cultura musical em Portugal: estudo das críticas e crónicas publicadas entre 1920-1950*. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais). Universidade Nova de Lisboa, 2010.

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

CASCUDO, Teresa. “Por amor do que é português”: el nacionalismo integralista y el renacimiento de la música antigua portuguesa entre 1924 y 1934. In CARRERAS, Juan José e MARÍN, Miguel Ángel (eds.). *Concierto barroco. Estudios sobre música, dramaturgia y historia cultural*. Logroño: Universidad de La Rioja, 2004. p. 309-330.

CASTRO, Paulo Ferreira de. A crítica musical como objecto de estudo: algumas reflexões e pontos de referência no contexto português. In *Anais do I Simpósio Internacional Música e Crítica*. Pelotas: Conservatório de Música - Centro de Artes Universidade Federal de Pelotas, vol. 1, 2017. p. 9-26.

CASTRO, Paulo Ferreira de. Music Criticism in Portugal: Towards an Overview. In: DINGLE, Christopher (ed.). *The Cambridge History of Music Criticis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. 317-30.

CASTRO, Pedro. *A Serenata na corte de D. Maria I e o legado de João de Sousa Carvalho (1777-1792)*. Tese (Doutoramento em Música) – Universidade de Aveiro, 2016.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

DELGADO, Sonia. Santiago Kastner crítico musical en la Lisboa de los años cuarenta. In FERNANDES, C. e AGUILAR RANCEL, M. A. (eds.). *A imprensa como fonte para a história da interpretação musical*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/INET-md, 2021. p. 201-230.

FERNANDES, Cristina. Michel'angelo Lambertini y la novedad de los «conciertos históricos» con instrumentos antiguos en Lisboa (1906): arqueología musical y cosmopolitismo. *Revista de Musicologia* (SEDEM – Sociedad Española de Musicologia), vol. XLII, nº1, 2019. p. 153-182.

HORA, Tiago Manuel da. *Produção Discográfica de Música Antiga em Portugal (1957-2015)*. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais). Universidade Nova de Lisboa, 2020.

LEMOS, Mário Matos e. *Jornais diários portugueses do século XX: um dicionário*. Coimbra: Ariadne, 2006.

MOREAU, Mário. *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história* (2 volumes). Lisboa: Hugin, 1999.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da Música: Sínteses da cultura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991.

Periódicos de Música. In: CASTELO-BRANCO, Salwa (org.). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, III, Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2010. p. 990-998.

SILVA, Manuel Deniz. O projecto nacionalista do *Renascimento Musical* (1923-1946): “reaportuguesar” a música portuguesa. *Ler História*, Lisboa, n. 46, p. 27-57, 2004.<sup>[1]</sup><sup>[2]</sup><sup>[3]</sup><sup>[4]</sup><sup>[5]</sup><sup>[6]</sup><sup>[7]</sup><sup>[8]</sup><sup>[9]</sup><sup>[10]</sup><sup>[11]</sup><sup>[12]</sup><sup>[13]</sup><sup>[14]</sup><sup>[15]</sup>

TENGARRINHA, José. *História da imprensa periódica portuguesa*. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1989.

## Imprensa <sup>15</sup>

Álbuns de recortes de imprensa do Centro Histórico do Teatro Nacional de São Carlos (Lisboa).

A récita de gala comemorativa do 150º aniversário do Teatro de S. Carlos. *Diário de Notícias*, 29 Nov. 1943.

A Ressurreição do “Amor Industrial” de João de Sousa Carvalho esta noite em S. Carlos. *Diário de Notícias*, 28 Nov. 1943.

BENOÎT, Francine. O espectáculo de gala em S. Carlos. *Diário de Lisboa*, 29 Nov. 1943.

BENOÎT, Francine. Ópera em S. Carlos. «Ouro não compra amor», de Marcos Portugal. *Diário de Lisboa*, 9 Abr. 1953.

BENOÎT, Francine. «La Spinalba», em S. Carlos. *Diário de Lisboa*, 27 Mai. 1965.

BLANC DE PORTUGAL, José. O Amor Industrial, a ópera de João de Sousa Carvalho no Teatro de S. Carlos. *Acção*, 9 Dez. 1943.

BLANC DE PORTUGAL, José. «L’Oro non compra amore» no Teatro de S. Carlos. *Diário da Manhã*, 9 Abr. 1953.

---

<sup>15</sup> Sempre que não se inclui referência ao autor(a) do artigo, entrando pelo título na listagem, significa que este não se encontra assinado na publicação periódica.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

BRANCO, João de Freitas. «Ouro não Compra Amor», de Marcos Portugal, em S. Carlos. *O Século*, 8 Abr. 1953.

BRANCO, João de Freitas. «Ouro não compra Amor» de Marcos Portugal, em S. Carlos. *O Século*, 5 Abr. 1954.

BRANCO, João de Freitas. A «Penélope», de Sousa Carvalho, última ópera da excelente temporada em S. Carlos. *O Século*, 11 Mai. 1955.

BRANCO, João de Freitas. Um delicioso espectáculo. A ressurreição da ópera portuguesa «La Spinalba» no Festival Gulbenkian. *O Século*, 27 Mai. 1965.

COELHO, Rui. Espectáculos [*Ouro não compra amor*, de Marcos Portugal]. *Diário de Notícias*, 8 Abr. 1953.

COELHO, Rui. Teatro Nacional de São Carlos. IX Festival Gulbenkian de Música. *Diário de Notícias*, 27 Mai. 1965.

IX Festival Gulbenkian de Música. A ópera La Spinalba é cantada amanhã em São Carlos. *Diário de Notícias*, 25 Mai. 1965.

IX Festival Gulbenkian de Música. «La Spinalba». *Diário de Notícias*, 26 Mai. 1965.

FREIRE, Judith Lupi. «La Spinalba». *Novidades*, 29 Mai. 1965.

FREITAS, Frederico de. O 150º aniversário de S. Carlos – A ópera “Amor Industrioso”. *Novidades*, 29 Nov. 1943.

FREITAS, Frederico de. «Penélope»: ópera do compositor português Sousa Carvalho. *Novidades*, 13 Mai. 1955.

FREITAS, Maria Helena de. IX Festival Gulbenkian.«La Spinalba» de Francisco António de Almeida em S. Carlos. *O Século*, 5 Jun. 1965.

KASTNER, Santiago. Mozart e Sousa Carvalho. *Diário do Comércio*, 28 Nov. 1943.

KASTNER, Santiago. A ópera portuguesa «O Amor Industrioso» no Teatro de São Carlos. *Jornal do Comércio*, 30 Nov. 1943.

LIBÓRIO, Eduardo. Noite de Gala em S. Carlos. À récita inaugural o chefe do Estado e o Govêrno. Estreou-se o «Amor Industrioso» de Sousa Carvalho. *A Voz*, 29 Nov. 1943.

Noite de Esplendor que recordará as tradições gloriosas do nosso grande teatro de ópera vai viver-se em Lisboa. *O Século*, 28 Out. 1943.

PALHARES, Maria Antónia. S. Carlos - «Ouro não compra amor» de Marcos Portugal. *República*, 9 Abr. 1953.

PALHARES, Maria Antónia. S. Carlos - «Ouro não compra amor». *República*, 5 Abr. 1954.

Penélope, ópera em 2 actos, de Sousa Carvalho. *República*, 13 Mai. 1955.

P.F.G. No Teatro Nacional de São Carlos. *República*, 28 Mai. 1965.

RIALTO, «Ouro não compra Amor» de Marcos Portugal. *República*, 29 Abr. 1953.

SANTOS, Joly Braga Santos. A Penélope de Sousa Carvalho em S. Carlos. *Diário da Manhã*, 12 Mai. 1955.

S. Carlos. Como há 150 anos reuniu a Lisboa mais elegante numa récita de gala a que assistiram o Chefe de Estado e membros do Govêrno. *O Século*, 29 Nov. 1943.

V Simpósio Internacional Música e Crítica  
Centro de Artes – Universidade Federal de Pelotas  
22-23 de novembro de 2021

S.F., Récita de Gala em S. Carlos. *Diário Popular*, 29 Nov. 1943.

Teatro Nacional de S. Carlos. Festivais Comemorativos do 150º Aniversário da Inauguração promovidos pelo Ministério de Educação Nacional [anúncio]. *Diário Popular*, 9 Nov. 1943.

VIANA, António. L'Amore Industrioso em S. Carlos. *República*, 3 Dez. 1943.

Cristina Fernandes é investigadora contratada no INET-md, Universidade Nova de Lisboa. Entre 2011 e 2017 realizou um pós-doutoramento sobre as práticas musicais e o cerimonial da Capela Real e Patriarcal de Lisboa (1716-1834), com uma bolsa da FCT, e entre 2015 e 2017 coordenou a linha temática do INET-md “Abordagens Históricas à Performance Musical”. Faz parte das equipas dos projectos PerformArt-Promoting, Patronising and Practising the Arts in Roman Aristocratic Families (1644-1740) (CNRS, ÉFR-Rome, financiado pelo ERC) e MUSIN-La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930) (Univ. de La Rioja) e é co-IR do projecto PROFMUS-Ser Músico em Portugal: a condição sócio-profissional dos músicos em Lisboa (NOVA FCSH/FCT). É autora de vários livros e artigos sobre a música e a cultura no século XVIII, entre outros temas, e é crítica de música do jornal Público. Recentemente, coordenou (c/M. A. Aguilar Rancel) o volume intitulado A imprensa como fonte para a história da interpretação musical (BNP, INET-md, 2021).