

## Introdução

Esta investigação, realizada no âmbito do Mestrado em Música, especialidade em Interpretação, da Universidade de Évora tem por título *O piano na Graciosa – Práticas musicais na durante a I República*. Devido à abundância de informação disponível sobre a época, este trabalho abraçou um espaço de tempo mais alargado, com especial foco na transição do século. Foi motivada, em primeiro lugar, pela existência de vários instrumentos históricos na ilha Graciosa, Açores e, em segundo, pelo conhecimento pessoal de uma tradição de práticas maioritariamente assentes no domínio privado. Deste modo, assiste a esta investigação a vontade de fundamentar cientificamente um facto cultural conhecido a nível regional mas nunca abordado a nível académico. Pretende-se alcançar esse objectivo através da compreensão do papel do piano nas práticas sociais da Graciosa, da divulgação de repertório e de métodos de aprendizagem de um período histórico distanciado, do estabelecimento de relações culturais entre um espaço geográfico periférico e espaços urbanos culturalmente cosmopolitas e dinâmicos, da importância das condicionantes extramusicais, da definição de uma baliza temporal das várias fases da tradição pianística da Graciosa, desde as origens até ao início do século XX, e do conhecimento dos meios de circulação de repertório.

Partiu-se, assim, de dois pilares empíricos para uma investigação que, no seu decorrer, deu origem a várias questões que urgia responder: quem tocava piano? O que tocava? Em que circunstâncias o fazia? Em que instrumentos tocava? Porque razão escolhera o piano? Estava, deste modo, delineada a estrutura do presente projecto. O primeiro capítulo do trabalho prende-se, portanto, com as origens da tradição pianística na Graciosa e alicerça-se em uma análise de vários factores extramusicais, nomeadamente da área da economia, da sociologia, da história e da geografia humana. O segundo capítulo parte da apresentação de duas tentativas de levantamentos quantitativos de pianos existentes na ilha – uma de 1995 (mais abrangente mas menos detalhada, da autoria do Pe. Norberto da Cunha Pacheco), e outra de 2009-2010, realizada no âmbito desta investigação e por isso menos abrangente mas com mais informação caso a caso. Neste campo pretende-se, sobretudo, dar a conhecer instrumentos de casas de renome na construção de

pianos e divulgar instrumentos de interesse histórico que merecem ser resguardados. O terceiro capítulo da investigação debruça-se sobre o perfil dos protagonistas das práticas musicais que envolviam o piano: condição social, formação musical e receptividade por parte dos graciosenses. De uma longa lista de nomes graciosenses ligados ao piano foram escolhidos dois – Maria Carmina de Vasconcelos Moniz e Palmira Mendes Enes; dois perfis distintos mas ambos de relevante contributo na sistematização e afirmação da prática pianística na área do ensino, da interpretação e da divulgação de repertório. O quarto e último capítulo, finalmente, é dedicado ao repertório para piano mais recorrente entre cerca de 1890 e 1930. Para elaborar este último conteúdo foi analisado o espólio particular da família Lima, o qual foi enriquecido ao longo de três gerações. Apesar de eclético, não se procedeu a uma análise integral do espólio; foram abordados os dois tipos de repertório mais representados no mesmo – repertório erudito de influência vocal e repertório de dança.

Em termos globais, a presente investigação debateu-se com dificuldades inerentes à inexistência de fontes. A pesquisa bibliográfica, que foi, aliás, o método privilegiado nesta investigação revelou, também ela, algumas lacunas. Não existem, por exemplo, fontes que remetam directamente para a tradição pianística da Graciosa. Os apontamentos recolhidos, por conseguinte, provêm de obras cujo principal objectivo editorial foi o conteúdo histórico, económico, sociológico e até etnográfico. Para colmatar esta lacuna foi estabelecida uma ponte entre as práticas musicais da Graciosa e as práticas musicais de centros urbanos insulares e continentais. Imprescindível para esta investigação foi, sem dúvida, a imprensa local da época nomeadamente os jornais *A Ilha Graciosa*, *A Graciosa* e *O Graciosense*, disponibilizados pelo Museu da Graciosa. As notícias culturais retiradas destes jornais constituíram um fundamento essencial para as deduções que, muitas vezes, foram feitas. Em outros momentos este trabalho dependeu dos testemunhos de graciosenses ligados à prática musical. Foi um contributo importante mas ressalve-se a subjectividade inata em situações destas. Pretendia-se incutir um carácter objectivo neste trabalho mas, face às lacunas encontradas, e para não alimentar mais o vácuo de informações relativas à matéria em causa, foi frequente o recurso ao raciocínio dedutivo, embora amplamente fundamentado. Em outros casos

sentiu-se necessidade de um estudo mais abrangente que possibilitasse outro nível de relações e comparações – de instrumentos, de intervenientes e de repertório. No entanto, estamos na presença de um trabalho de Mestrado, o qual tem um prazo de execução limitado, obrigando à contenção no respeitante a estudos de caso.

## 1. Origens da tradição pianística da Graciosa

### 1.1- Factores sócio-económicos

O piano era e é um instrumento dispendioso de adquirir e de manter. Consequentemente, uma população que o possui em abundância não revela apenas a vontade de seguir uma moda ou tendência; revela, igualmente, disponibilidade financeira. Resta nas próximas linhas traçar, ainda que de forma sintética uma vez que não constitui o cerne desta investigação, as causas da prosperidade económica que se verificou na Graciosa desde que terão chegado à ilha os primeiros instrumentos. A cada período de prosperidade económica vivido na Graciosa corresponderá uma vaga de entrada de pianos na ilha. A primeira dessas vagas terá ocorrido no segundo quartel do século XIX, motivada pela crescente exportação de vinho que permitia à elite terratenente um franco desafogo financeiro. Assim, pode-se deduzir que as principais casas a ter entre as suas alfaias domésticas um piano terão sido as casas da elite latifundiária, composta sobretudo por morgados. A produção de vinho foi até ao final do século XIX a maior fonte de riqueza da Graciosa e a cultura da vinha, ao que tudo indica, terá chegado com os primeiros povoadores:

“A cultura da vinha iniciou-se aqui com os primeiros povoadores, nos lugares de “biscoito”. Aí se fizeram os primeiros plantios. Mais tarde, esses terrenos foram divididos por paredes de pedra, formando pequenos quadrados, que tanto caracterizam esta paisagem. O verdejo sempre foi o vinho típico desta terra que, ao longo dos anos, foi ganhando fama, pela sua qualidade. Pisado nos lagares, guardado em pipas de carvalho e de castanho, este vinho amadurecia, criava aquela cor de oiro e tornava-se apetecível e delicioso”<sup>1</sup>.

Rapidamente a cultura da vinha fez prosperar a economia da ilha nomeadamente através da exportação de vinho e de aguardente:

“A cultura da vinha foi introduzida, nos Açores, a partir do século XV, por altura do povoamento das ilhas, por ser uma cultura dominante no reino, mas também por influência da experiência da Madeira. A cultura da vinha prosperou em várias ilhas, sendo de destacar o Pico, São Jorge, Terceira e Graciosa, que revelaram especial apetência vitivinícola.

Na Graciosa, em particular, o incremento desta cultura deu-se a partir de inícios do século XVI, e em finais desse século (1589), Jorge de Cumberland informava que, na ilha, havia mais vinho do que água. De acordo com Frei Diogo das Chagas, em meados do século XVIII, os biscoitos estavam já «todos plantados de muitas e boas vinhas que dão muito e excelente vinho». No

---

<sup>1</sup> Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Graciosa – As Tradições e as Paisagens de uma Ilha*. Paróquia de São Mateus (Praia da Graciosa). 1986. Santa Cruz da Graciosa. Pág. 77.

final do século XVIII houve um aumento de plantações de vinhas, sobretudo nas zonas planas do noroeste da Graciosa, que são actualmente as mais reputadas de todas.

Na segunda metade do século XIX, destaque ainda para a exportação de aguardente, muito bem reputada em mercados fora da ilha. A partir de 1776 o Brasil passa a receber a maior parte da aguardente produzida na Graciosa.”<sup>2</sup>

A própria arquitectura tradicional recebeu influências dessa realidade. As casas senhoriais que se destacam na paisagem urbana da ilha possuíam muitas vezes depósitos subterrâneos para armazenar o vinho devido à falta de pipas. Félix José da Costa (1845) refere-se da seguinte forma à situação da vinha na Graciosa:

“As vinhas, por um calculo medio, poderão produzir um tonel de vinho em quatro alqueires de terra. A sua cultura é uma das maiores da ilha, e o ramo mais interessante da sua agricultura, que tem merecido sempre os mais sérios cuidados dos lavradores. A sua despeza com pouca diferença sahe das lenhas que as mesma vinhas produzem: a sua produção é muito variável e precaria, no entretanto as vinhas da Graciosa produzem mais, que as das outras ilhas, por que foram quasi todas plantadas em terras, que n’outro tempo era lavradia.

Calcula-se que a producção d’esta ilha póde ordinariamente tomar-se na seguinte conta, quando algum caso extraordinario o não embarace: (...) 2000 a 3000 pipas de vinho.

Tem havido annos em que as vinhas, tem chegado a produzir cinco a seis mil pipas de vinho, como succedeu no verão de 1836.”<sup>3</sup>

O vinho<sup>4</sup>, portanto, permitiu, por exemplo, que os morgados graciosenses pudessem acompanhar os hábitos dos fidalgos de Lisboa a todos os níveis – na maneira de vestir, de decorar as casas (adquirindo pianos e outros artigos de luxo para ostentação do seu bem-estar), na maneira de sociabilizar, e até na maneira de educar os filhos. Neste último ponto será de todo o interesse referir que ao longo do século XIX (entre 1825 e 1881) contaram-se entre os estudantes matriculados na Universidade de Coimbra um total de nove graciosenses<sup>5</sup>. Esse factor também permitiu a formação de um movimento

---

<sup>2</sup> Cf. DORES, Victor Rui. *A Graciosa ilha*. Edição da Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2009. Santa Cruz da Graciosa. Págs. 9 e 10.

<sup>3</sup> Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Págs. 109 e 110.

<sup>4</sup> Devido à muita oferta o preço do vinho não era elevado, atingindo em 1845 os 600 reis por pipa. Cf. *ibidem*, pág. 114.

<sup>5</sup> Lista dos graciosenses que frequentaram a Universidade de Coimbra entre 1825 e 1881: Francisco Jerónimo Coelho (1825, Curso de Direito), António de Sousa Machado (1844, Curso de Direito), João Álvaro de Bettencourt Silveira (1844, Curso de Direito), Álvaro Pereira de Bettencourt Lopes (1845, Curso de Direito), João Inácio de Simas e Cunha (1845, Curso de Direito), Luís António Gil da Silveira (1872, Curso de Direito), João Álvaro de Brito e Albuquerque (1873, Curso de Direito), Francisco da Silveira Machado (1853, Curso de Matemática), João de Mendonça Pacheco e Melo (1881, Curso de Filosofia). Cf. Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição

intelectual que, qual povoador no século XV a desbravar o matagal da ilha, reforçaria as arroteias do pensamento erudito na Graciosa:

“A elite intelectual graciosense, composta pelos filhos de grandes proprietários que saíram da sua terra para estudar na Universidade de Coimbra ou em universidades estrangeiras, trouxe para a ilha uma aragem que permitiu a introdução das novas ideias e possibilitou a sua afirmação no universo político e partidário distrital.”<sup>6</sup>

Note-se que Susana Serpa Silva (vide capítulo Repertório erudito de influência vocal) aponta a educação dos filhos da elite micaelense como uma das principais causas para o dinamismo cultural verificado em Ponta Delgada em meados do século XIX.

É natural que ao longo do tempo a situação social da Graciosa tivesse sofrido alterações. No último quartel do século XIX, como se pode ler em Canto Moniz (1883), a produção de vinho tinha baixado de forma acentuada e os senhores da Graciosa tiveram de procurar outras alternativas à sua subsistência económica:

“O commercio principal d’esta ilha é sem contestação o vinho, cuja produção d’esde 1853 muito tem diminuído em rasão dos estragos causados nas vinhas pelo oidium. Apesar de ser muito boa a qualidade da uva, o vinho graciosense não obtem grande preço no mercado da Terceira, único para onde actualmente o exportam. Concorre para esta depreciação, não só o elevado imposto com que o municipio d’aquella ilha o sobrecarregou, mas ainda a mistura que alguns dos compradores lhe fazem na esperança d’imaginarios lucros, o que sómente dá em resultado a depreciação do vinho graciosense no referido mercado. A colheita na ilha nunca foi inferior a 500 pipas, devendo notar-se que nos annos de grande abundancia produz mais de 10 000 pipas, como succedeu em 1836, 1851 e 1852. A producção vinicola regular era computada sempre entre 6 a 7000 pipas, o que já não se observa hoje em vista do terrivel mal que atacou quasi geralmente as vinhas, e sobre o que se deviam tomar todas as medidas, combatendo-o por meio dos processos actualmente usados e que a sciencia recomenda.”<sup>7</sup>

É nos finais do século XIX que se terá verificado a segunda vaga de entrada de pianos na Graciosa, desta feita, suportada economicamente pela prosperidade da burguesia investidora na caça à baleia, na indústria da telha e pelo regresso à ilha de vários emigrantes do Brasil. Os ricos armadores da baleia investiam nos apetrechos necessários a essa faina, contratavam a mão-de-obra e

---

facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 27.

<sup>6</sup> Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 27.

<sup>7</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 199.

comercializavam o óleo e o âmbar que dos cetáceos obtinham. Este novo ciclo renovou a economia da ilha substituindo o ciclo do vinho. Para comprovar a dimensão deste novo impulso económico interessa citar alguns artigos retirados da imprensa local da época:

“No dia 27 do corrente as canoas balieiras pertencentes ao estimavel amigo sr. Manuel Ignacio da Silveira, estacionadas na Folga, arpoaram uma baleia que foi rebocada para o porto da barra, em Santa Cruz. Segundo ouvimos é cetaceo para produzir 50 a 60 barris de azeite. Felicitamos o nosso amigo por mais esta pesca, fazendo votos para que na sua arriscada empreza a fortuna continue a sorrir-lhe.”<sup>8</sup>

“Pela alfandega de Angra do Heroísmo se faz publico que pelas 11 horas da manhã do dia 1 de Julho futuro, perante a mesma casa fiscal, se procederá ao leilão d'uma bola de Ambar Gris, encontrado dentro d'um cetaceo arpoado na ilha Graciosa, com o peso de 83.500 kilos ou o que se verificar existir no acto do leilão. O referido ambar entra em praça no valor de 20:000\$000 reis, moeda forte, e será adjudicado a quem offerecer lanço superior áquella quantia.”<sup>9</sup> (...)

Em 1844<sup>10</sup> encontravam-se recenseados na Graciosa 9657 indivíduos distribuídos pelos cerca de 60 km<sup>2</sup> da ilha (5840 no concelho de Santa Cruz e 3817 no concelho da Praia). No topo da pirâmide social da ilha encontrava-se uma minoria de 263 indivíduos (no concelho de Santa Cruz) e 25 (no concelho da Praia) os quais viviam exclusivamente da renda das suas propriedades. Três classes se destacam na tabela apresentada por Félix José da Costa: a grande maioria era constituída por uma classe de chefes de família composta por pequenos proprietários (473 no concelho de Santa Cruz e 780 no concelho da Praia), seguindo-se um grupo também maioritário de indivíduos ligados ao trabalho mecânico e industrial (852 no concelho de Santa Cruz e 169 no concelho da Praia), e, por último, um grupo de cerca de 950 indivíduos (711 no concelho de Santa Cruz e 248 no concelho da Praia) considerados não proprietários que se dedicariam provavelmente ao trabalho agrícola por conta de outrém. A título de curiosidade refira-se que na mesma tabela o autor dá conta de 15 mendigos ambulantes na ilha (11 no concelho de Santa Cruz e 4 no concelho da Praia). Em 1845 Félix José da Costa descreve da seguinte forma os hábitos domésticos das casas abastadas da Graciosa:

---

<sup>8</sup> Jornal *A Ilha Graciosa* de 31 de Julho de 1898, Nº 182, Ano IV.

<sup>9</sup> Jornal *A Ilha Graciosa* de 23 de Março de 1898, Nº 165, Ano IV.

<sup>10</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 50 e seguintes.

“N’esta ilha estão adoptados os usos, e costumes, que se divisam em Portugal. Antigamente os homens, ainda os de primeira nobreza, trajavam panno de lã fabricado na ilha: raros eram os que usavam do tripe, ou de outra qualquer fazenda; e houve tempo, em que só se conheciam três casacas de panno fino. Estes mesmos homens faziam gálla em usar de casacas de baeta preta, cuja duração ainda devia alcançar a vida de seus filhos. (...) As damas de primeira ordem usavam ordinariamente de camelões, durantes, e outras fazendas de longa duração, e se tinham saia de veludo, ou seu mantéu de seda, só nos grandes dias d’isso se serviam.

Hoje não é assim. O luxo, e o modernismo tem entrado n’esta ilha, e estão usando ali do vesteario feito das mesmas fazendas, que tecem voga na côrte, para um tal destino.

As casas vão principiando a ser mobiladas de gosto moderno, e com alaias delicadas; taes como pianos, bons tremós, etc. (...)

Em geral: - o povo da Graciosa é um povo moralizado, pacifico, agricola, e que busca progredir na marcha da civilisação.”<sup>11</sup>

Os primeiros pianos que chegaram à ilha terão conhecido por morada os solares desta elite latifundiária, uma elite que por razões familiares ou profissionais saia da ilha com frequência, contactando com as modas em vigor em Angra do Heroísmo, Horta, Ponta Delgada ou Lisboa. Podemos arriscar ir mais longe nas deduções e enumerar as principais casas de Santa Cruz e Praia que, pelo grau de ostentação e grandeza, terão recebido os primeiros pianos da ilha. O nosso raciocínio dedutivo é guiado pela descrição de Félix José da Costa:

“Entre as boas casas [de Santa Cruz], notam-se as do morgado Raimundo Martins Pamplona Corte Real, e do coronel João Ignacio de Simas e Cunha cujas commodidades, e divisões internas são devidamente preparadas. Há também casas de dois andares mui regulares, sitas na praça da villa, a que servem de ornato, como a do cavalheiro Francisco da Cunha Silveira Bettencourt, e a do capitão mór José João da Cunha Vasconcellos.”<sup>12</sup>

Podemos deduzir que pelo menos estas quatro casas do centro de Santa Cruz, todas elas ainda de pé, ostentariam um piano nos seus salões, em meados do século XIX. No centro da Praia, segundo principal aglomerado urbano da Graciosa no século XIX, podemos incorrer no mesmo raciocínio a partir, uma vez mais, da descrição de Félix José da Costa:

“Esta villa [da Praia] é defendida do mar por uma muralha, hoje arruinada, bem como o estão os fortes que ali haviam. As ruas são pequenas, mal calçadas, e sem symetria na sua disposição; e suas casas apresentam diferente construção, notando-se algumas muito regulares, vistosas, e de boas commodidades, que pouco differem das melhores da villa de Santa Cruz. Entre estas casas tornam-se mais salientes as do actual administrador do

---

<sup>11</sup> Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 58 e 59..

<sup>12</sup> Cf. *ibidem*. Pág. 62.



concelho, Manuel da Cunha Simas, as do morgado João de Mendonça Pacheco e Mello, e seu genro José Tristão da Cunha, a do negociante Francisco de Sousa Machado e Costa à entrada do porto, e as do capitão mór António da Cunha Silveira Bettencourt, que são de grande frontaria, e que estando desabitadas vão ficando detrioradas as decorações de suas salas e moveis.”<sup>13</sup>

No concelho de Praia existiriam pelo menos cinco palacetes cujos salões seriam ornados por um piano. A título de curiosidade, para se poder opinar acerca da vida musical da Graciosa em meados do século XIX, refira-se, a partir dos dados fornecidos por Félix José da Costa, que a Graciosa tinha em 1845 dois organistas oficiais “nomeados, os primeiros pelo governo, e confirmados com carta de collação pelo Bispo d’Angra, e os outros provindos pelo mesmo prelado. As suas congruas são pagas pelos cofres publicos do Districto, por folhas processadas no Governo Civil à vista das certidões de residência, que apresenta o ouvidor-ecclesiastico da ilha”.<sup>14</sup> Um deles desempenhava funções na Matriz de Santa Cruz, auferindo 1\$333; o outro na Matriz da Praia auferindo o mesmo vencimento. A Matriz de Santa Cruz possuía ainda um Mestre de Capela. Estes músicos, considerados funcionários plenos da Igreja à semelhança do vigário, dos curas e tesoureiros, terão sido possivelmente os únicos músicos considerados profissionais a residir na Graciosa durante todo o século XIX. Em termos de ensino geral<sup>15</sup>, existiam três estabelecimentos de instrução pública na Graciosa em meados do século XIX – dois designados como aula pública de ensino primário<sup>16</sup> (em Santa Cruz e Praia) e outro em Santa Cruz designado como Aula de Grammatica Latina<sup>17</sup>, estabelecida no reinado de D. José I. A par destas escolas públicas existiam “algumas escolas particulares do sexo feminino, que dão as primeiras noções

---

<sup>13</sup> *Ibidem*. Pág. 66 e 67.

<sup>14</sup> Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC- Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 74.

<sup>15</sup> Cf. *ibidem*. Págs. 84 e 85.

<sup>16</sup> A Aula pública de ensino primário era leccionada pelo sr. José Pacheco da Cunha Regallo em Santa Cruz e pelo sr. José Tristão da Cunha Silveira e Beetencourt na Praia.

<sup>17</sup> Leccionada pelo sr. José António Gil da Silveira.

de costura e trabalho proprio d'aquelle sexo".<sup>18</sup> Nestas escolas particulares destinadas exclusivamente a elementos do sexo feminino, é provável que, de acordo com o perfil e conhecimentos da formadora, tivessem sido ministrados alguns rudimentos de música. No último quartel do século XIX, mais precisamente em 1883 existiam já na ilha quatro escolas de ensino primário<sup>19</sup> para o sexo masculino e duas para o sexo feminino, destacando-se a recém fundada escola de Vitória (1876) considerada "sem exageração uma escola modelo, porque o edificio possui todas as precisas condições hygienicas e apresenta juntamente as commodidades necessarias aos alumnos e respectivo professor, que é gratificado com a quantia mensal de 15\$000, tendo para o auxiliar um ajudante, vencendo 10\$000."<sup>20</sup> A Câmara Municipal assegurava o financiamento de todas estas escolas à excepção de uma - a de Vitória a qual era mantida financeiramente pelo seu fundador o benemérito Visconde do Rosário, exemplo de um *self-made-man*<sup>21</sup> graciosense que, tendo embarcado "de calhau"<sup>22</sup> em 1835, prosperou no então Império do Brasil. Tornou-se na segunda metade do século XIX num dos graciosenses mais poderosos, sem nunca se ter deixado tocar pela arrogância ou prepotência, e viveu em Lisboa os últimos anos da sua vida, convivendo de perto com vários magnatas

---

<sup>18</sup> Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 86.

<sup>19</sup> Na mesma obra, Canto Moniz dá conta do encerramento da Aula de "Grammatica" Latina: "Ha poucos annos foi suprimida a cadeira de grammatica latina, única aula de instrução secundaria que existia em toda a ilha, e que até hoje não foi substituida pelo estudo da lingua franceza e ingleza, como determinou o decreto de 16 de dezembro de 1867.

O estudo das referidas linguas, que hoje são consideradas universaes, era de incontestavel utilidade para a mocidade graciosense, que até hoje tem estado inhibida de adquirir certo grau de instrução que o governo, sem grande sacrificio podia proporcionar-lhe, porque a maior parte dos filhos d'esta ilha não está nas circunstâncias de ir cursar para qualquer dos lyceus existentes nas capitaes dos districtos. Conviria muito que a camara municipal, as corporações publicas, e ainda os habitantes d'esta villa representassem ao governo da metropole sobre a grande necessidade d'uma aula de francez e inglez para esta terra, que tam pontual é sempre no pagamento das contribuições do estado, e por isso bem merecia tam grande beneficio."

<sup>20</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Histórica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 133.

<sup>21</sup> Começou como padeiro e terminou como Visconde.

<sup>22</sup> RILEY, Carlos Guilherme: "A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais" in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 7. 2003: 143-172. Universidade dos Açores. Pág. 152.

lisboetas.<sup>23</sup> <sup>24</sup> É de todo o interesse referir o caso do Visconde do Rosário neste trabalho porque apesar de não ter regressado definitivamente à

---

<sup>23</sup> Manuel José do Conde saiu da Graciosa clandestinamente em 1835, tendo chegado oficialmente à Bahia em 1838. Indivíduo laborioso e astuto, arrecadou considerável fortuna expandindo os seus negócios na área do comércio marítimo e terrestre de matérias-primas. Recebeu em 1875, por concessão régia de D. Luís, o título de Visconde do Rosário devido a vários actos de generosidade nomeadamente para com o antigo Asilo D. Maria Pia, localizado junto à Igreja da Madre de Deus e do antigo Real Paço de Xabregas. A partir desse ano o Visconde do Rosário fixou residência em Lisboa, tendo vivido no Palácio de São Cristovão entre 1881 e o ano da sua morte, 1897. Na capital do reino recebia com frequência convites para ocupar cargos honorários em diversas sociedades. No entanto, embora fosse uma personalidade de relevo na época em causa, apenas ocupou o cargo de vice-presidente da Mesa da Assembleia Geral da Companhia de Seguros Probidade, com sede na rua dos Capelistas. Apesar de levar uma vida social discreta e pacata, o Visconde do Rosário, tal como a sua esposa e filhas, era presença assídua em eventos sociais designadamente no palácio dos Viscondes da Gandarinha (18 e 31 de Janeiro de 1876; 14 de Fevereiro do mesmo ano) e até no Paço da Ajuda (4 de Março de 1876). Para comemorar o 80º aniversário do pai as filhas do Visconde do Rosário organizaram no dia 5 de Abril de 1897 uma festa surpresa para familiares e amigos íntimos. Da festa, retrato fiel das sociabilizações entre a elite urbana quer da capital quer da Graciosa ou de Ponta Delgada, constou um baile e um concerto, tendo tomado parte neste último D. Palmira Cardoso Joyce (Madame Mirés), D. Clementina Saraiva (Madame Osório), D. Eufrosina e as filhas do sr. Machado Miranda. “À brilhante festa”, como se refere o *Diário Ilustrado*, assistiram o Conselheiro Fuschini, o Visconde de Monsanto, o dr. Barbosa de Magalhães, dr. Artur Furtado, dr. Magalhães Mexia, Luís Waddington e outros. Tendo falecido em Londres em 1897, onde procurava atenuar os seus problemas de saúde, a notícia da morte do Visconde do Rosário foi divulgada pelos jornais *Diário Ilustrado* e *O Século*. Cf. PIMENTEL, Luís Conde. *O Benemérito Visconde do Rosário*. Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Págs. 20, 21, 43.

<sup>24</sup> Para ter em consideração a vida social que o Visconde do Rosário levava em Lisboa no último quartel do século XIX, nomeadamente o relevo que atribuía à vida musical, é de todo o interesse transcrever alguns excertos de “Reminiscências de Infância” incluídas em Luís Conde Pimentel (2007, pág. 247 e seguintes), op. cit., da autoria de D. Isabel Conde Reis, neta do Visconde do Rosário na época a residir em Paris. Trata-se de descrições baseadas nas memórias de infância da neta referentes ao avô Visconde. Sobre o interior do Palácio de São Cristovão:

“Chegamos à sala azul, a de “baile”, ampla, o (...) um espelho, reposteiros de veludo *chiffon*, com franja *anacramé* de 40 de altura, *natillé tom sob tom*, as cortinas crème em filó grosso, o lustre em cristal polonês, com velas *natillé*, as fotos à oleo de pintor celebre. *Folô* belíssima com seu acentuado tipo de cabocla, outras telas de valor, mobiliário Luiz XV, com mesa ao centro, onde uma imensa alegoria em prata de Apolo onde suas musas descansavam!

Deixemos o *living*, antiquado, desconfortavel, em desacordo com a casa; um piano *Pleyel*, para as netas mostrarem seus dons na arte de Mozart, que, a meu vêr, a não ser Amanda, nenhuma foi além “do vem cá Bitú”. (Cf. op. cit., pág. 250)

Sobre uma ida ao Teatro São Carlos:

“ Uma tarde notei desusado movimento entre as creadas de servir e perguntei: dize-me cá *Lélé*, porque esta azáfama toda?

É minha menina, que os patrões vão ao espectáculo de gala no Teatro S. Carlos e as creadas aprontam as *toilettes*.

Como são? Gostaria de vê-las! Nunca vi *toilette* de gala, e o que é ópera, *Lélé*?

Ópera minha menina, é teatro cantado, o artista nasce, cresce, vive, é feliz ou infeliz, morre sempre a cantar. Esta noite artistas de nomeada, inclusive Adelino Patti, cantarão os *Huguenotes* de Wagner, ópera de fundo religioso e que trouxe à Alemanha grandes conflitos. Indiscutível, é ópera de grande valor, o que motivou grande inveja entre os compositores italianos. Verdi era o mais acirrado de Wagner, achava sua musica belíssima, mas não perdoava à este o desprezo que mostrava pela *Traviata*. Realmente a melodia do 1º ato da *Traviata*, o preludio é inesquecível! Quando a menina se tornar mulher, ouvirá todas estas óperas e lembrar-se-há da opinião do “butler” do seu Avô.

Voltemos à *Huguenotes*, cujos cenarios merecem 2 linhas.

Graciosa<sup>25</sup> contribuiu directamente para o bem estar da sua família e para a elevação cultural da ilha. O Visconde do Rosário é exemplo deveras inspirador pelo percurso de vida, por duas razões – primeiro porque contribuiu para o bem-estar da sua família da Graciosa, como se pode ler no conteúdo do seu testamento<sup>26</sup>, e, segundo, porque através do seu exemplo introduzimos neste capítulo outro factor sócioeconómico que contribuiu para a existência de tantos pianos na ilha – a emigração. Os descendentes do Visconde do Rosário assistiram à entrada da República em Portugal vivendo uma verdadeira transformação nas suas condições de vida, graças ao mérito pessoal de um filho da terra, factor que o novo regime político visava privilegiar. Com a

---

O cenário do 2º ato é de raro esplendor. Um cisne de imaculada alvura, nada nas águas do Reno, levando no dorso a princesa vestida de branco e prata.

Eu não conheço musica, além do meu fado que sinto e amo no coração. Nas noites de gala, o teatro apresenta um golpe de vista fantástico; repleto da fina flor da sociedade lisboeta; nessa noite, a família real ocupa o camarote de frente; à sua chegada, todo Teatro se levanta e o hino da Carta se faz ouvir. Em todo o Teatro, brilhantes e seda é mato, como se diz no Brasil.

Findo o espectáculo, 4 porteiros em farda de gala e luvas, chamam os carros pelos títulos dos donos e é uma lista infundável de duques, marqueses, viscondes, etc; o que foi padeiro estava no lote!!!

Como é diferente a vida em Portugal. (Cf. *op. cit.*, págs. 250 e 251).

<sup>25</sup> A imprensa açoriana noticiou a passagem do Visconde do Rosário pelo arquipélago, onde terá permanecido vários meses em embarcação própria ao largo de Ponta Delgada. Não terá visitado a Graciosa mas recebeu no seu iate vários familiares que, apesar das dificuldades económicas, se deslocaram a Ponta Delgada para reverem Manuel José do Conde, antes de receber título e mercês. Terá sido neste período que constatou a estagnação económica verificada nas ilhas açorianas e tomou, face a essa realidade, duas generosas medidas – a primeira para com a família, chamando os sobrinhos para o Brasil, e segunda para com a sua terra natal, tomando as devidas providências para a fundação de uma escola no lugar de Vitória, onde nasceu. (Cf. *op. Cit.*, pág. 20).

<sup>26</sup> “Deixo às minhas três irmãs Ana, viúva, Maria, casada com António José Espínola, e Constância, casada com Francisco Espínola de Mello, e às suas oito filhas (sendo duas da minha irmã Ana, duas da minha irmã Maria e quatro da minha irmã Constância) todas residentes na freguesia do Guadalupe, do concelho de Santa Cruz da Ilha Graciosa, cinquenta e cinco contos de réis, moeda portuguesa, sendo cinco contos de réis para cada uma das ditas minhas irmãs e sobrinhas. Estes legados também deverão ser entregues às respectivas legatárias, dentro do prazo de seis meses, a contar do dia da minha morte; e, não o sendo, ficarão vencendo, depois de findo o dito prazo, o juro de cinco por cento ao ano até à sua entrega. Para evitar que as legatárias sejam vítimas de algum engano, peço ao meu testamenteiro que entregue ou mande entregar por pessoa de sua confiança estes legados às próprias legatárias e seus maridos; e para maior cautela declaro nulo e sem efeito qualquer contrato que as legatárias e seus maridos porventura fizerem acerca dos mesmos legados.” Cf. PIMENTEL, Luís Conde. *O Benemérito Visconde do Rosário*. Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 40.

“Cinco contos de réis, em 1900, representa uma pequena fortuna, que muito contribuiu para minorar as dificuldades por que passavam os familiares graciosenses do Titular.

Consta que estas quantias foram remetidas para a ilha Graciosa em arcas próprias para o efeito, mas, volvido cerca de um século, desconhece-se o destino das mesmas, já que nenhum dos herdeiros dos destinatários as possui. Esvaziadas do conteúdo (que era o mais importante para os destinatários), terão sido “esquecidas”, ou, eventualmente, ido parar às mãos de colecionadores de artigos do género.” Cf. *ibidem*, pág. 42.

pequena fortuna que herdaram, as gerações seguintes ainda beneficiaram de alguma prosperidade económica e cultural. Um dos descendentes de D.Emília Ermelinda do Conde<sup>27</sup> (1860-1952), Hilário da Silva Conde (1894-1976), depois de ter emigrado para a Bahia em 1910 fixou residência na Praia da Graciosa. A casa onde viveu depois de casado na actual Rua da União Praiense<sup>28</sup>, nº 5, possui um piano mesa que, todavia, não incluímos neste estudo. Quem sabe não se tratará de uma aquisição de D. Emília Ermelinda, ou de sua mãe, após cumprido o testamento do Visconde! Outros pianos poderão existir ainda na ilha datados do início do século XX, adquiridos aquando da ascensão social dos descendentes na Graciosa de Manuel José do Conde. A confirmar-se esta suposição, o Visconde do Rosário terá, ainda que indirectamente e a par de outros exemplos de emigrantes de sucesso, impulsionado a expansão do piano na Graciosa.<sup>29</sup>

## 1.2- O papel da burguesia na vida musical local

Para enriquecer e renovar a vida cultural da Graciosa despertou uma classe média com disponibilidade financeira que, por razões mais ou menos nobres, investia nas actividades culturais. Antes de nos referirmos concretamente à Graciosa faremos uma breve exposição que descreve o papel da burguesia no antigo distrito de Angra do Heroísmo, espelho do que acontecia também na Graciosa. Segundo Paulo Silveira e Sousa<sup>30</sup>, a Burguesia açoriana entre 1850 e 1910 era constituída por três grupos principais a saber: grande burguesia, classe média abastada e média burguesia. A subclasse da grande burguesia, também denominada pelo autor como “patriciado urbano”, era composta por membros de antigas famílias de negociantes que tudo faziam para penetrar nos meios sociais dominados pela tradição e exclusivismo (como

---

<sup>27</sup> Filha de D.Ana Tomásia de Melo, foi uma das sobrinhas do Visconde do Rosário a herdar os já referidos 5 contos de réis. Cf. *ibidem*, pág. 153 e seguintes.

<sup>28</sup> Designada por Rua Direita até cerca de 1890.

<sup>29</sup> Pianos que vieram dos E.U.A. trazidos por emigrantes graciosenses – Foster&Co., Bowen, Lord&Co. Vide capítulo Pianos da Graciosa.

<sup>30</sup> Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “Burguesia, classes médias e elites locais nos Açores (1850-1910) – Um estudo de caso sobre o distrito de Angra do Heroísmo” in *Penélope* nº 30/31. 2004: 135-159.

é o caso da Assembleia Angrense<sup>31</sup> fundada em 1834). O casamento era a melhor forma de confirmação de *status* social, a qual só se concretizava, além da disponibilidade financeira, pela demonstração pública de uma correcta utilização e domínio de todos os códigos de etiqueta. O casamento entre membros da aristocracia em decadência e membros da alta burguesia em ascensão foi facto social consumado na transição do século XIX para o século XX (*vide* capítulo dedicado a Repertório erudito de influência vocal). Percorrendo a hierarquia social dos plebeus endinheirados, vamos encontrar um grupo designado por Silveira e Sousa como classe média abastada (actual classe média alta). Aqui eram integrados filhos de grandes negociantes, profissionais liberais, funcionários públicos<sup>32</sup> e ocupantes de cargos políticos. Estes indivíduos possuíam capital simbólico de índole social, cultural e académico e capital fundiário proveniente de antigos morgadios, nomeadamente uma boa casa de morada e, factor distintivo face à classe média, boa casa de recreio (em São Carlos ou no Caminho do Meio, no caso específico de Angra do Heroísmo). Em maior número e, porventura, com maior impacto nos pequenos meios, a classe média<sup>33</sup> surge na base da classe burguesa. Este grupo social abrangia funcionários públicos a meio da escala,

---

<sup>31</sup> Este tipo de Assembleia terá sido o “primeiro espaço de sociabilidade alargado” onde se promovia o exercício e o debate intelectual, fora dos salões da aristocracia. A iniciativa poderá ter chegado à Terceira e Graciosa por influência das casas de assembleia lisboetas. Em Lisboa, a título de exemplo, destacou-se a Casa da Assembleia do Bairro Alto (mais tarde Casa da Assembleia das Nações Estrangeiras) a qual, em actividade desde 1761 promoveu em 1766 o primeiro momento público com música. Segundo alguns estudiosos a origem deste espaço está relacionada com um espaço de convívio aberto em Lisboa desde 1730 e dedicado a concertos, bailes, jogos de mesa, frequentado sobretudo por comerciantes ingleses, franceses e holandeses. “A Assembleia das Nações funcionava segundo o modelo de um clube privado, privilegiando o convívio semanal masculino e abrindo-se com menos periodicidade ao convívio feminino cuja presença se restringia aos bailes e concertos. O acesso público alargava-se potencialmente no caso dos concertos com ingresso pago e anúncio na *Gazeta de Lisboa*, tudo levando a crer que não integraria muito mais pessoas do que os nobres portugueses já regularmente convidados para os bailes. Estes poderiam assim demonstrar o seu interesse em frequentar esta sociedade bem como contribuir financeiramente para o próprio funcionamento da Assembleia”. MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 127 e seguintes.

<sup>32</sup> Filhos de boas famílias burguesas ou da pequena aristocracia, possuíam elevada formação académica desempenhando funções nas secretarias das câmaras, na Alfândega ou Fazenda, como aspirantes ou fiscais. Deste grupo também faziam parte os médios oficiais do Castelo de São João Baptista.

<sup>33</sup> Esta classe média ou pequena burguesia, viria a ganhar consistência social nos primeiros anos do século XX, e terão sido os seus membros os principais beneficiários do impacto da I república em Portugal.

comerciantes a retalho<sup>34</sup>, filhos segundos de morgados e burgueses empobrecidos, artesãos e até alfaiates<sup>35</sup>. Muitos destes indivíduos ascenderam a este grupo social por acção do seu percurso académico ao nível liceal. A cidade de Angra oferecia, assim, mais hipóteses de mobilidade social devido à existência do Liceu, realidade que não se verificava em São Jorge ou Graciosa. Através do seu capital social e escolar, ainda que afastados das principais redes sociais, estes indivíduos destacavam-se no seu meio pela via cultural, transformando-se, em alguns casos, em figuras verdadeiramente influentes como é o caso de António Maria de Lima, patrono de uma dinastia de músicos que é espelho, na Praia da Graciosa, da realidade acima descrita. No distrito de Angra, em especial nas vilas, esta classe média assumiu-se como matéria-prima para a génese de associações de artistas, de colectividades culturais, filarmónicas, sociedades recreativas e até do Montepio Terceirense<sup>36</sup>. Na Graciosa existiram membros das três subclasses acima descritas, com a diferença de ser em menor número, como é natural, do que na Terceira.

Agora que se conhecem os preâmbulos da elite do distrito de Angra, interessa debruçar-nos sobre a profusão cultural da mesma, através de diversas formas de sociabilização<sup>37</sup>. A distinção manifestava-se através das disposições corporais, dos cânones de elegância e da aparência exterior, da aderência a normas morais e do capital simbólico – prática da caridade,

---

<sup>34</sup> É o caso de António Maria de Lima, comerciante, como se pode comprovar pelo anúncio publicado no jornal *A ILHA GRACIOSA* de 27 DE DEZEMBRO DE 1906, nº 544, ano XII:

“BOM E BARATO

António Maria de Lima estabelecido com Fazendas, Mercearias, Quinquilharias, Perfumarias, fãz publico que vende os generos de que se compõe o seu negocio por preços diminutissimos e sem competencia. Quem quizer bom e barato visite o seu estabelecimento que sera admiravelmente servido, encontrando entre outros artigos de primeira qualidade lans, cazemiras, flanellas de lã e algodão, chitas, riscados, panos crús, chales, chapeus guardaços. Meias de 50 reis até 180; chales de 250 reis até 1:500, mantilhas, papel, calçado para senhoras e crianças, etc. tudo a preços diminutissimos. Só vendo se pode avaliar a vontade que o annunciante tem de bem servir todos os freguezes.”

<sup>35</sup> Note-se que o Teatro Baquet no Porto foi fundado por um alfaiate! *Vide* capítulo **Repertório erudito de influência vocal**.

<sup>36</sup> Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “Burguesia, classes médias e elites locais nos Açores (1850-1910) – Um estudo de caso sobre o distrito de Angra do Heroísmo” in *Penélope* nº 30/31. 2004: 135-159. Pág. 139.

<sup>37</sup> Cf. SOUSA, Paulo Siveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores.

investimento em bens de luxo e novos equipamentos. O capital financeiro, em suma, era transformado em capital simbólico que permitia a integração ou não em outra classe social. Além disso, as práticas de sociabilidade, cujas actividades envolviam frequentemente práticas musicais, fortaleciam o sentimento de pertença a uma determinada classe social. Por outras palavras, os próprios espaços de sociabilização acarretavam uma hierarquia ditada pelos seus frequentadores. Angra do Heroísmo, na época em causa capital de distrito, lançava as modas sociais, que, por sua vez, teriam sido importadas de Ponta Delgada, Lisboa, Rio de Janeiro ou Paris. Fenómeno interessante de analisar é o da mimése social - as elites dos principais aglomerados urbanos do distrito conviviam em espaços criados à semelhança dos espaços sociais de Angra, na devida proporção, claro. Os modelos imitados eram os do Teatro Angrense (que em 1860 contava com um elenco fixo de cinco actores, cinco actrizes e uma orquestra de dezasseis elementos) e da Assembleia Angrense (fundada em 1834, oferecia aos seus sócios bailes, concertos musicais, serões de leitura, jogos de mesa e de bilhar; em 1860 estava sediada nos salões do solar do morgado Bettencourt Correia e Ávila e oferecia seis bailes anuais; possuía ainda uma pequena biblioteca; em 1911 fundiu-se com o *Lawn Tennis Club*). Na então vila da Praia da Vitória (Terceira) foi criado em 1861 o Salão-Theatro Praiense, funcionando no extinto Convento de São Tomás da Vila. Na vila de Velas (São Jorge) existiram na segunda metade do século XIX dois espaços privilegiados para a sociabilização entre a elite – o Teatro e o *Club Velense*. O primeiro funcionava no antigo convento de Nossa Senhora do Rosário. Na Graciosa existiam em 1845 dois espaços (semi) públicos para sociabilização dos filhos da elite – um pequeno teatro e uma casa de assembleia:

“Existe n’esta villa [Santa Cruz] um theatro intitulado – *Influencia da Mocidade*, que foi instaurado no dia 22 de Abril de 1838. N’este dia a mocidade curiosa e amante de ter este signal de civilização levou á scena a tragedia D. Ignez de Castro, e para recreio de suas familias tem continuado outras representações, cujo resultado muito depõe afavôr da sua habilidade. O edificio, ainda que acanhado, está competentemente preparado para o seu destino, e a um escolhido numero d’amigos, sómente curiosos, deve a sua sustentação.



Tambem possui uma casa de assembléa destinada para honesto e licito passatempo de varios socios, que sustentam este estabelecimento, onde se entretém com jogos permittidos como o voltarete, *wiste*, etc.”<sup>38</sup>

Com o aproximar do século XX novos espaços, frequentados pela nova elite, cada vez mais miscigenada, foram fundados e os espaços restritos que atrás foram referidos atravessaram tempos difíceis que, em alguns casos, contribuíram para a sua dissolução. A Assembleia Angrense viria a fundir-se com o Lawn Tennis Club em 1911 e o *Club Velense* encerraria as suas portas em 1873. Iniciou-se, assim, uma nova era cultural nos Açores na segunda metade do século XIX – a era das filarmónicas e das associações recreativas. Estes novos espaços de sociabilidade vieram comprovar a importância da burguesia, média ou baixa, no dinamismo cultural das vilas. A pequena burguesia estruturou-se nas vilas açorianas marcando, com as suas actividades, uma viragem no paradigma sócio-cultural. Com um grupo de frequentadores bastante mais vasto e socialmente heterogéneo, as novas associações abriram caminho para uma primeira fase de democratização no acesso às ideias políticas e filosóficas predominantes na época; constituiu o culminar de uma espécie de iluminismo tardio que se manifestou, inclusive, no surgimento de várias bibliotecas populares de sobeja importância para a elite rural, classe média e pequena burguesia, como já foi referido. Em Angra do Heroísmo, onde em 1860 existiam seis tipografias, a classe burguesa incentivou a génese de novos espaços de sociabilidade. O *Club Popular Angrense* é um desses casos. Fundado em 1869, os seus sócios provinham da classe média e pequena burguesia – empregados públicos, comerciantes e artesãos. Neste espaço, curiosamente, era proibido falar de política e de religião. As suas principais actividades constavam de jogos lícitos, serões de leitura (em 1871 o Governo concedeu-lhe uma biblioteca constituída por cerca de 150 volumes), saraus, aulas públicas ou particulares (para sócios) e palestras científicas ou literárias. Na capital de distrito foi fundado outro importante espaço – o Grémio Literário de Angra do Heroísmo (1866). Apesar de o seu fundador estar ligado ao topo da hierarquia social – o Conde da Praia – neste espaço não dominavam marcas de elitismo, sendo a sua frequência garantida mediante o pagamento de uma quota mensal relativamente baixa.

---

<sup>38</sup> Cf. Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Págs. 63 e 64.

Aqui, para além dos jogos variados, destacava-se a biblioteca, considerada à época a mais rica biblioteca pública de Angra. Nas vilas do distrito os espaços de convívio da nova elite constituíram-se na sede das filarmónicas, que proliferaram primeiro nos meios rurais e depois nos meios urbanos.

O fenómeno das filarmónicas tocou cedo a Graciosa. O primeiro contacto da população local com um agrupamento deste género terá ocorrido em 1818 como nos relata Canto Moniz (1883):

“A primeira philarmonica que houve n’esta ilha tem uma historia curiosa que mui succinctamente passamos a relatar, e o nosso leitor certamente ficará surprehendido quando lhe dissermos que era toda composta de negros captivos, pertencentes ao abastado proprietario graciosense Thimoteo Espinola de Souza Bettencourt.

Este cidadão depois de residir alguns annos no imperio do Brazil, voltou a esta ilha, sua patria, trazendo no seu navio aquella philarmonica ithiopica, que tanta admiração causou n’esse tempo no animo dos graciosenses.

Desembarcando no porto da Calheta d’esta villa no dia 28 de setembro de 1818, foi residir para a sua casa do Arrabalde, seguindo d’ali com a philarmonica para o festivo e popular arraial de S. Miguel Archanjo, tocando durante a jornada variadas peças do seu repertorio.”<sup>39</sup>

A segunda filarmónica que os graciosenses ouviram, primeira a ser formada por locais (santacruzenses e praienses), foi organizada em 1857 sob a batuta de Joaquim Alberto Lança, músico militar. A sua longevidade foi breve – apenas quatro anos. A terceira filarmónica – Filarmónica Graciosa – foi fundada em 1868 e era dirigida por Manoel Mendes Ennes, “artista muito distinto pela sua reconhecida habilidade e talento”<sup>40</sup>, pai de Palmira Mendes Enes<sup>41</sup>. Uma quarta filarmónica foi fundada no século XIX e, em pleno século XXI, mantém-se activa – a Sociedade Filarmónica União Praiense. Entre os seus fundadores contam-se membros de variados grupos sociais, desde membros do “patriciado urbano”, da média e pequena burguesia e trabalhadores rurais. Na fundação da Sociedade Nova Aliança (Velas de São Jorge) em 1900, diz-nos Paulo Silveira e Sousa, participaram membros da nova elite – pequenos lojistas, artesãos, comerciantes, ricos armadores da

---

<sup>39</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 230.

<sup>40</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 231.

<sup>41</sup> Vide capítulo **Palmira Mendes Enes – o prenúncio da emancipação**.

pesca da baleia, pequenos funcionários públicos e solicitadores. Os convívios gerados pelas filarmónicas serviam, tal como os convívios domésticos, para difundir ideias políticas, reforçar alianças e, se possível, angariar novos apoiantes. Por esta razão o seu maestro podia ser muitas vezes um “galopim político, bem relacionado na vila ou cidade”<sup>42</sup>. Paulo Silveira e Sousa afirma no artigo citado que, além de abrilhantar procissões, festas do Espírito Santo, touradas, e cerimónias civis<sup>43</sup>, cada filarmónica representava uma facção política dos partidos monárquicos existentes no final do século XIX. Assim, existiam na vila de Velas em 1880 duas bandas filarmónicas, sendo uma pró Partido Regenerador e outra pró Partido Progressista<sup>44</sup>. Embora não se possa precisar, essa dualidade política terá sido vivenciada nos primeiros anos de existência da Sociedade Filarmónica União Praiseira. O Dr. Brito de Albuquerque, como se pode ler em rodapé, tornou-se numa espécie de dissidente dentro do Partido Regenerador, filiando-se mais tarde na Esquerda Monárquica. Por estar próximo da União Praiseira, as decisões políticas do Dr. Brito de Albuquerque terão tido repercussões entre os seus membros. Uma

---

<sup>42</sup> Cf. SOUSA, Paulo Siveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores. Pág. 117.

<sup>43</sup> A Filarmónica Graciosense marcou presença na inauguração da escola primária de Vitória no ano de 1876: “Foi no dia 1º de Maio d’este anno pelas 11 horas da manhã que teve logar a inauguração da escola diurna d’instrução primaria, creada no lugar da Victoria d’esta ilha Graciosa pelo exmº sr. Visconde do Rosário, actualmente residente em Lisboa. Apesar do tempo se apresentar um pouco mau, concorreram áquelle lugar varios cavalheiros e grande numero de pessoas tanto da localidade como da villa de Santa Cruz, comparecendo também a philarmonia graciosense para abrilhantar mais a festa.” [...] Cf. PIMENTEL, Luís Conde. *O Benemérito Visconde do Rosário*. Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 108.

<sup>44</sup> Aquando da fundação da Sociedade Filarmónica União Praiseira em 1889 notava-se uma clara implantação do partido Regenerador na ilha, embora as fontes existentes não se pronunciem acerca de alguma afinidade dos membros da referida Sociedade com aquele partido. O que se sabe é que o autor dos seus Estatutos – Dr. João Álvaro Brito de Albuquerque – encabeçou na Graciosa o grupo dissidente que teve origem no seio do partido Regenerador a partir da morte de Fontes Pereira de Melo em 1887. O Dr. Brito de Albuquerque “quebrou a hegemonia regeneradora e tornou-se adepto da nova formação partidária [Esquerda Monárquica], ocupando o cargo de chefe da sub-comissão autonómica da Graciosa.” Cf. Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 29. No entanto, esta facção não obteve o apoio augurado e o partido Regenerador continuou a dominar o panorama político da Graciosa até 1910, através do apoio da família Pacheco de Mello, com solar na Praia. Representativo da implantação do referido partido na ilha é o facto de em 1898, aquando da primeira eleição para a Junta Geral Autónoma do distrito de Angra do Heroísmo, os únicos procuradores eleitos pelo partido Regenerador eram os representantes da Graciosa. Cf. Idem. *Ibidem*. Pág. 31. A mesma afinidade continua a poder ser comprovada pela toponímia da ilha – existem duas ruas com o nome de Fontes Pereira de Melo (uma na Praia, outra na Luz), e uma praça com o mesmo nome em Santa Cruz.

dessas repercussões ditou-lhe a maior cisão da sua história secular – a fundação em 7 Outubro de 1906 da Filarmónica Rival, constituída por antigos membros da União Praiense próximos do Partido Regenerador, como se pode ler no artigo referente à sua fundação:

“Na tarde de 7 do corrente inaugurau-se na villa da Praia a nova phylarmonica com o nome de Rival. Erão 3 ½ horas quando a sociedade saindo da sua casa de ensaios, se dirigio da rua do mar, e parando na frente da residência do seu fundador o nosso dedicado amigo sr. Manoel Correia da Silva Mello, ahi tocou algumas peças, sendo pelo sr. Mello levantado um viva á nova phylarmonica e outro ao partido regenerador. (...) Ahi [largo 29 de Novembro, actual largo senador Vicente Ramos] foram levantados entusiasticos vivas á nova phylarmonica, ao seu muito habil regente, nosso ilustre amigo sr. Manuel Telles de Magalhães, ao seo fundador sr. Silva Mello, ao partido regenerador, ao sr. Conselheiro Hintze Ribeiro, ao sr. Francisco de Mendonça Pacheco e Mello e a outros vultos importantes, vivas que foram freneticamente acompanhados de palmas. (...). A pessoas entendidas na matéria ouvimos que não esperavam que em tão curto espaço de tempo conseguisse o sr. Manuel Telles apresentar-se em publico executando admiravelmente com todos os sócios esplendida musica.” (...) <sup>45</sup>

Segundo Norberto da Cunha Pacheco (1997)<sup>46</sup> a Filarmónica Rival manteve a sua actividade entre 1906 e 1912. A mesma foi dirigida sob a batuta de Manuel Teles de Magalhães, antepassado de José Berto de Magalhães Lima (1936-1998).<sup>47</sup> A sua extinção, a par da extinção da Filarmónica Luzense (1903-1913), na freguesia da Luz, deu origem a uma nova filarmónica – a União Popular, no lugar de Fonte do Mato, Praia – e a rivalidade musical iniciada pela Rival em 1906 continuou a ser alimentada na Praia da Graciosa pelo menos até 1937, ano em que também a União Popular sucumbiu às vicissitudes do tempo. Santa Cruz da Graciosa conheceu rivalidade musical interna provocada por uma situação semelhante à verificada na Praia. Após o desaparecimento da Filarmónica Graciosense, sobre cuja existência não sabemos se terá chegado ao século XX, surgiu em Santa Cruz a Filarmónica Liberdade, cujo nome acarreta fortes conotações políticas. Surgiu em 1903 e manteve-se em actividade até 1914. O único maestro conhecido desta filarmónica foi João Manuel Bettencourt. Uma vez mais, à semelhança do que viria a ocorrer no seio da União Praiense, uma cisão interna grave levou à extinção da Liberdade e à fundação de outra filarmónica – a Recreio dos Artistas (1 de Janeiro de

---

<sup>45</sup> Jornal *O Graciosense*, nº 192, ano II, de 17 de Outubro de 1906

<sup>46</sup> Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa. Pág. 91.

<sup>47</sup> Único graciosense que frequentou a Escola de Música do Conservatório Nacional de Lisboa, Curso de Piano.

1913). Deste modo, a crescente participação da pequena burguesia na vida musical da Graciosa permitiu a entrada da República ao som de quatro bandas filarmónicas – duas na Praia – *União Praiense* e *Rival* – uma na Luz – *Luzense* – e uma em Santa Cruz – a *Liberdade*. Durante os primeiros anos da I República coexistiram cinco bandas filarmónicas, número máximo de bandas que a ilha algum dia teve. Deixou de existir a *Rival*, que deu origem à União Popular e foi fundada a Recreio dos Artistas.

Ainda graças ao interesse dos graciosenses, e em particular da pequena burguesia, pela vida musical surgiram na I República outros tipos de agrupamentos culturais. Qualquer um destes agrupamentos recebia com frequência uma palavra de incentivo manifestada pela imprensa local. Através de pesquisa na imprensa escrita consta que além de coexistirem cinco bandas filarmónicas na Graciosa durante os primeiros anos da I República, existia pelo menos um grupo de teatro amador e uma tuna, ambos em Santa Cruz. Relativamente ao grupo de teatro não foi possível apurar dados relevantes quanto às suas actividades, membros e tempo de existência. A informação que possuímos provém de um anúncio no jornal *A Graciosa*:

“Teatro, domingo, 8

O grupo de amadores dramaticos *Santa Cruz*, projecta um espectáculo no proximo domingo, no teatro da nossa vila. Serão levados à cêna fabricas de gargalhadas com o VELHO GAITEIRO, VALENTES E MEDROSOS, CEIA AMARGURADA, ATCHO QUE ASSIM QUE ESTÁ BEM etc. É aproveitar. Bilhetes à venda no estabelecimento do sr. Manuel Inácio da Silva Jr.”<sup>48</sup>

Deste “grupo de amadores dramáticos” terá saído, possivelmente, grande parte do elenco da opereta *A Flor da Serra*. A própria imprensa local, gerida pela pequena burguesia, incentivava as actividades culturais e alertava para alguns melhoramentos em termos de infra-estruturas culturais como se pode ler no jornal já citado:

“Agora que está próximo o inverno parece-me ser oportuna a ocasião de entre nós se pensar na construção d’um teatro que embora pequeno possa no entanto servir para os nossos amadores nos proporcionarem algumas noites de distração agradável. A vila de Santa Cruz é, sem duvida, uma das mais interessantes vilas dos Açores. E porem muito falha de diversões, e é por isso de toda a conveniencia que se empreguem os maiores esforços para o bom exito da empreza que espero em breve se empreenderá – a construção dum teatro. É sobejamente

---

<sup>48</sup> Jornal *A Graciosa* de 5 de Dezembro de 1912, Nº 39, Ano II.

conhecida a vantagem dum teatro num meio que, como o nosso, tanto necessita do bom desenvolvimento da educação moral e social. O teatro numa terra é uma fonte de conhecimentos para os filhos do artista e do jornaleiro, que a custo manda o filho á escola, e que apenas aprende a ler e escrever o retira de lá porque as suas posses o não deixam elevar a outros estudos. (...) É preciso pensar a serio neste assumpto de grande valor social. Seria talvez facil que a nossa junta de parochia, cedesse o barracão onde funciona o insignificante teatro que possuímos para nele ser reconstruido um pequeno mas elegante teatro que condiga com a Vila de Santa Cruz. Ainda há pouco, na recita que entre nós deram os nossos illustres visitantes faialenses, tivemos ocasião de verificar a deficiencia dos nossos recursos teatraes. (...)<sup>49</sup>

As actividades na área da representação na Graciosa poderão ter-se desenvolvido quase sem interrupção desde a apresentação pública de *D. Ignez de Castro* aquando da inauguração do teatro *Influência da Mocidade* em 1838. As actividades teatrais, aliás, seriam frequentes e variadas a ponto de se venderem utensílios para esse fim como ilustra o seguinte anúncio retirado do jornal *A Ilha Graciosa*:

“ANNUNCIO – vende-se barato utensilios d’um theatro, pannos de fundo, 7 vistas, pannos de boca representando uma paisagem, repregos com duas vistas que substituem bastidores, gabinete com duas vistas, tudo pintado de pouco, preparos para caracterisação, calvas, cabelleiras, bancos para a orchestra e varios outros utensilios, roupas, etc, etc. Nesta typographia se diz.”<sup>50</sup>

A mesma imprensa local incentivava o estudo do piano directa e indirectamente como se pode ler nos dois artigos abaixo:

“O aluno do Instituto Branco Rodrigues (Estoril), Joaquim Nunes Pinto, o primeiro cego que, em Portugal, concluiu o Curso Geral de Piano, no conservatorio, obtendo distincção em todos os anos, prestou no sabado dia 27 do corrente brilhantes provas no concurso que fez naquele estabelecimento do Estado, para ser admitido ao Curso Superior de Piano. Executou magistralmente a peça Momento Caprichoso de Weber e – o que é mais extraordinario – tocou à primeira vista, a peça escolhida à sorte, na ocasião do exame o Capriccio de L. Freitas Branco. Para poder dar esta prova, foi-lhe a musica ditada por uma senhora; depois de a escrever em relevo, pelo sistema Braille, decorre-a imediatamente e no fim de poucos minutos executou-a com uma correcção tal que causou o espanto do juri e da numerosa assistencia que enchia por completo o salão do conservatorio. O juri era composto pelos professores srs. Marcos Garin, Mata Junior, Gonçalves, Capristam Reis, Carneiro, madame Angelique Beer, e presidido pelo director da escola de musica sr. Francisco Bahia, que no fim do concurso abraçou efusivamente o talentoso aluno, felicitando-o pelas brilhantes provas que acabava de dar”<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> Jornal *A Graciosa* de 5 DE DEZEMBRO DE 1912, Nº 39, Ano II.

<sup>50</sup> Jornal *A Ilha Graciosa* de 23 DE JANEIRO DE 1898, Nº 157, Ano IV.

<sup>51</sup> Jornal *A Graciosa* de 6 de Março de 1918, Nº 148, Ano VII

Este artigo serviu para, além de informar os leitores, incentivar e motivar os leitores/leitoras para o estudo do piano. Igual propósito tem o artigo que transcrevemos de seguida, denotando uma clara mundivisão burguesa:

“Raros são os chefes de família que não desejem adornar a educação de suas filhas com o estudo da musica. Não saber tocar piano constitue, a seus olhos, uma grande inferioridade, que procuram a todo o custo. Porém, raríssimas vezes se recolhem os fructos dos sacrificios pecuniários e do tempo dispendido a aprender este instrumento. Pensa-se, de ordinário, que toda a gente está no caso de dar as primeiras lições, e é exactamente a esse modo erroneo de pensar que deve ser atribuida a completa inutilidade da maior parte dos estudos musicaes. E como se conhecerá que o professor dirige bem a educação do discípulo? É o que largamente vem explicado no último número da conhecida revista «Encyclopedia das Familias», e que constitue um dos melhores artigos insertos n’aquella bellissima publicação. Este numero, alem d’este artigo, que por si só merece ser lido por todos, contém mais as seguintes secções: História de Inglaterra, Poesia, Religião e Moral, Hygiene, Celebridades femininas, Portugal pittoresco, Lendas e Phantasias, Criminosos celebres, Physiologia, Factos scientificos e industriaes, Contos e novellas, Horticultura, Zoologia, Archeologia, Mosaico, Arte Culinaria, Litteratura, Secção recreativa, Pensamentos, ditos e sentenças, Anedoctas, As doze canções do anno. O preço d’esta publicação é unicamente de 800 réis por anno, publicando-se mensalmente um numero de 80 páginas, elegantemente brochado. Assigna-se para Empreza Editora, Rua do Diário de Notícias, 93, Lisboa.”<sup>52</sup>

Note-se que o autor deste artigo pretendia com ele publicitar uma revista e, em última instância, promover a sua assinatura, que, a par de outras como *A Moda d’Hoje*<sup>53</sup> (fundada no Porto por Artur Guimarães) e a *Moda Elegante* (fundada por Madame Blanche de Mirebourg), podia ser garantida através do jornal graciosense. A imprensa local tinha nas esposas devotas dos senhores influentes da Graciosa grande parte do seu *corpus* de leitores mais assíduos<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> Jornal *A Ilha Graciosa* de 15 de Dezembro de 1900, Nº 297, Ano VII.

<sup>53</sup> Algumas peças de repertório de salão chegaram ao espólio da família Lima através desta revista. Vide capítulo Repertório de Dança.

<sup>54</sup> O facto de incluir poesia e romances em folhetim por autoras açorianas como Belmira d’Andrade, autora d’ *A Esphynge*, revela uma aproximação do jornal *A Ilha Graciosa* ao público feminino. O artigo seguinte também é revelador dessa característica:

“Significação da mulher

Solteira é uma flor; casada uma semente; vivuva uma planta abandonada; freira, um cogumelo da humanidade; irmã de caridade, uma planta medicinal; e solteirona, uma enredadora. Como solteira, é um problema; como casada, um premio; como irmã, uma causa; como mãe, um anjo; como amante, um luxo; como sogra, um demonio; como madrastra, um inferno. Bonita, é um anjo; feia, uma nuvem. Morena, é uma virgem; loira, um anjo. Casta, é um altar; pura, uma imagem; vaidosa, é um engano; humilde é um achado. Ciumenta; um cilicio; amante, um eden; presumida, um perigo; modesta, uma sorte. Economica, uma fortuna; gastadora, o maior castigo que Deus pôde impor a um homem dando-lh’a por companhia. A mulher para o homem é o trabalho e o disvello, om valor e a força, a honra e a fortuna, o pensamento, a alma... enfim, a mulher foi quem ensinou o homem a amar e a odiar, a lutar e a vencer, a trabalhar e soffrer, pensar e conseguir, a crear e matar e a viver e morrer resignado com a

O próprio *marketing* de que se serve o jornal ilustra esse facto. Para publicitar a *Encyclopedia das Famílias* o autor do artigo cativa os leitores através dos conteúdos da revista. Não obstante, não escolhe um assunto ao acaso; escolhe, sim, a música e o piano para tocar em cheio a sensibilidade das senhoras esclarecidas da época. Recolhidas ao pudor do lar, as esposas dos funcionários públicos, dos comerciantes, dos artesãos ocupavam os seus momentos de ócio na leitura, no piano e nos labores. A exposição pública da figura feminina não era prática comum no início do século XX na Graciosa, muito menos quando essa exposição implicava ser o centro das atenções. Não admira, pois, que da *Tuna Santa Cruz* (1912) não constassem nomes femininos como se pode ler abaixo:

“No dia 12 do corrente mês e cerca das 21 horas inaugurou-se na Praça Fontes Pereira de Melo a Tuna Santa Cruz executando com mestria parte de um esplendido repertório composto das seguintes peças:

A Portuguesa

Ino da tuna Santa Cruz

Valsa «Ahi vai ela»

Polca «Repentina»

A chuva obstou a que executassem as restantes peças que eram estas:

Valsa «9 de Julho»

Valsa «Graciosa»

Esta tuna é composta dos seguintes srs.:

Manuel da Cunha Bettencourt, Anibal Cezar Bettencourt<sup>55</sup>, Heitor Augusto Gomes, Manuel Alberto Machado, José Maria das Dores, José Brazil de Melo.

É dirigida pelo habil regente sr. Francisco Augusto Cordeiro Júnior. Aos socios desta tuna enviamos as nossas felicitações pela brilhante estreia que tiveram e que lhes deve proporcionar um ridente futuro.”<sup>56</sup>

Uma vez mais é perceptível o domínio da música de salão entre o repertório apresentado aquando da estreia da *Tuna Santa Cruz*.

---

sorte que lhe cabe no planeta terrestre.” *In* Jornal *A Ilha Graciosa* de 23 de Novembro de 1897, Nº149, Ano IV.

<sup>55</sup> Marido de Palmira Mendes Enes.

<sup>56</sup> Jornal *A Graciosa* de 20 de Agosto de 1912, Nº 32, Ano II.



Como se pôde constatar, os primeiros anos de República foram acompanhados na Graciosa de um multiplicar de eventos e agrupamentos culturais. As causas para essa realidade, além do factor económico que ficou explícito no subcapítulo anterior, provêm de uma cosmovisão burguesa marcada pelo interesse pelas actividades humanísticas, por um lado, e pela vontade de constante renovação intelectual, por outro. É de salientar, para finalizar, que a elite graciosense na transição do século XIX para o século XX, e até mesmo membros da pequena burguesia e médios proprietários, viajavam com frequência para os aglomerados urbanos mais próximos – Angra, Horta, Ponta Delgada e, excepcionalmente, Lisboa:

“Veio no [paquete] *Funchal* acompanhando o sr. Conselheiro Manuel Victorino Bettencourt, o nosso muito distinto patricio e amigo o exmo. Dr. João de Mendonça Pacheco e Mello.” (...)

“Por telegramma do nosso particular amigo snr. F.V. Ramos soubemos que o vapor *Funchal* chegou ao Tejo no dia 10 deste mez. O nosso amigo diz que teve uma optima viagem, o que estimamos, e acha-se hospedado no Francfort Hotel”.

“No *Funchal* veio de São Jorge a exma. Sra. D. Iris Pamplona Corte Real, tia do exmo. Sr.dr. Adelino Martins Pamplona Corte Real”.

“Acompanhado de sua exma. Família regressou de Lisboa á sua casa nesta ilha o nosso presado amigo sr. Manuel Correia da Silva Mello”.

“A fim de continuar os seus estudos no liceu de Ponta Delgada, seguiu no «Funchal» para aquela cidade o sr. Tarquinio da Cunha Vasconcelos, filho do nosso amigo sr. António da Cunha Vasconcelos, da Praia.

“Com destino a Lisboa embarcou no vapor *Funchal* o sr. Francisco de Paula Barcelos e foi acompanhado de sua exma. Esposa”

O isolamento geográfico acabava por ser quase um mito entre as classes abastadas e as suas constantes viagens de ida e volta permitiam a actualização de hábitos, modas e ideias.

### 1.3- **Emigração e Imigração: o fenómeno da aculturação**

Outra razão que nos levou a referir o caso do Visconde do Rosário num dos capítulos anteriores foi o facto de constituir um modelo de graciosense que prosperou, ao lado de dezenas, integrado nas longas listas de emigrantes nas Américas – do Norte e do Sul. A Graciosa revelou desde cedo especial apetência para a emigração. Devido à discrepância entre a sua reduzida dimensão e numerosa população, facilmente se verificava excesso de mão-de-

obra, o que “empurrava” os chefes de família para fora da ilha em busca de outros meios de subsistência. Além disso, grande parte da propriedade da terra encontrava-se nas mãos de poucos morgados, muitos deles a residir fora da ilha. Os trabalhadores rurais, por conseguinte, eram forçados a trabalhar em condições adversas e ainda a pagar elevadas rendas para usufruto da terra. As condições para a prosperidade social e económica da grande maioria dos habitantes da Graciosa, em suma, eram atrozes. Relativamente à discrepância verificada entre a dimensão da ilha e a sua numerosa população, o que se traduz tecnicamente por excessiva densidade populacional, refere Canto Moniz o seguinte:

“A ilha Graciosa com um só concelho e quatro freguezias tem actualmente [1883] 8 412 habitantes distribuidos por 2 539 fogos. Nota-se há tempos sensível diferença no numero d’aquelles, resultado da consideravel e crescente emigração que ultimamente tem havido. Em 1822 contava a Graciosa 11 436 habitantes, numero, se o compararmos, com o da actual população, que ainda é excessiva, dá-nos uma diferença muito notavel, devida como acima dissemos, à emigração. Segundo o calculo do sabio Guthrie e de muitos geographos ilustrados, deve reputar-se por bem povoado o paiz que contiver 600 habitantes por cada legoa quadrada. Chegando a mil a população é excessiva, ainda nos paizes mais ferteis e industriosos, por não haverem empregos em que se occupem tantos braços, e tal é o estado em que actualmente se acha a Graciosa, que tendo apenas 7 leguas quadradas de superficie, conta mais de 8000 almas presentemente; e por estes principios evidentemente se prova que a sua população é excessiva e que em vista do seu territorio lhe sobram 4212 habitantes.”<sup>57</sup>

Apresentada que estava uma conclusão actualmente um pouco descabida – seguindo o raciocínio de Canto Moniz, mediante o resultado dos Censos de 2001 em que a população da Graciosa é de 4780 habitantes<sup>58</sup>, teríamos a população ideal face à dimensão da ilha – o mesmo autor apresenta outras informações pertinentes relativas às condições de vida dos graciosenses no final do século XIX:

“O povo graciosense acha-se muito sobrecarregado com as contribuições e impostos actuaes, a ponto de se lhe tornar quasi impossivel o viver na patria: alem d’isso as elevadas rendas que paga, de terras que muitos annos não produzem na devida proporção, quando succedem as costumadas estiagens e vendavaes, tudo isso o colloca na impossibilidade de solver seus compromissos e sustentar sua familia. Accresce mais a pertinaz e natural repugnancia ao serviço militar, que juntando-se ao systema tributario, actualmente pesado e gravoso, são a causa primaria de abandonarem a patria para irem, na esperançosa romaria d’além-mar ganhar os indispensaveis meios de subsistencia, que esses paizes florecentes e ricos lhes offerecem na paga generosa que dão ao colono açoriano. A fagueira esperança de obter com

---

<sup>57</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 166.

<sup>58</sup> Cf. ESPÍNOLA, Paulo. *A Emigração na Ilha Graciosa*. Edições Macaronésia. 2010. Santa Cruz da Graciosa. Pág. 110.

alguns annos de trabalho um peculio rasoavel para a familia, que por vezes também emigra, a lembrança tentadora de que o vosinho regressou d'aquellas plagas com uma fortuna regular, tudo isso grandemente impera no animo do povo graciosense, fazendo com que elle cada dia vá accentuando mais os extremos do seu affecto e simpathia pela opulenta republica dos Estados Unidos, ou pelo riquissimo imperio do Brazil, sempre generoso e beneficente, quando procuram trabalho nas suas fertilissimas provincias. [...]

Queixam-se os açorianos em geral de que as contribuições que pagam são relativamente mais pesadas, que as do continente do reino, cujo povo gosa de reconhecidas vantagens e commodidades, que nas terras açorianas se não encontram, e onde a vida está demasiadamente cara, dando em resultado a emigração. Era pois urgente que o governo metropolitano dispensando toda a sua atenção a este imortante assumpto, tomasse as mais energicas providencias, especialmente com respeito ao systema tributario no archipelago açoriano, porque de contrario a emigração vae caminhando sempre em escala ascendente a cada vez se accentua mais uma deploravel crise economica, agricola e financeira.”<sup>59</sup>

É de notar que Canto Moniz já faz referência aos “regressantes”, revelando aos leitores uma profunda alteração no paradigma social da Graciosa – em 1883 a classe financeira dominante não era composta pela velha elite latifundiária mas sim pelos emigrantes de sucesso que regressavam à ilha, dinamizando-a a todos os níveis. Acrescente-se ainda que o emigrante através das remessas de dinheiro que mandava para a terra natal não melhorava apenas as suas condições de vida; melhorava também as da sua família, em particular, e as da sua comunidade, em geral. Com as remessas vindas do Brasil e Estados Unidos da América pagavam-se as dívidas acumuladas aos comerciantes, ao pescador, ao lavrador, etc., e todo o comércio da ilha beneficiava. Quanto a este assunto leia-se o que escreveu Canto Moniz:

“Que seria dos açorianos, que seria de alguns filhos d’esta ilha, se não encontrassem nas terras de Santa Cruz e na republica norte-americana uma segunda patria, que os protege fraternalmente, recompensando com generosidade o seu trabalho, e habilitando-os a socorrer a familia que aqui deixaram? As riquezas avultadas que tem vindo do imperio do Brazil são um facto muito eloquente e de observação constante. No Commercio de Portugal, um dos principaes órgãos do paiz, tratando-se ali de interesses insulanos, affirmou-se ha pouco tempo, que annualmente entravam nos Açores, vindos do Brazil, dois mil contos de réis. [...]

Os que emigram não vão divertir-se: ninguem deixa a patria sorrindo: vão procurar meios de subsistencia que aquella lhe nega em resultado do excesso de população, e logo, que os alcançam, ahi os vemos quasi sempre regressar á terra natal possuindo fortunas consideraveis, fazendo circular capitaes, estabelecendo industrias e dando trabalho a quem o precisa. Talvez não seja erro affirmar que as principaes fortunas d’esta terra são devidas á emigração, e ficamos por aqui.”<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 66-69.

<sup>60</sup> Cf. *ibidem*, págs. 69 e 70.

Os açores revelaram desde cedo especial apetência para a emigração e antes disso já constituíam um ponto de passagem para estadas efémeras de negociantes, fugitivos, refugiados, aventureiros, deportados, que, não obstante, proporcionavam aos locais o acesso a novas ideias e equipamentos. Aubert de la Rue, geógrafo francês de meados do século XX, apelidou o arquipélago açoriano de *archipel carrefour*<sup>61</sup>, epíteto que revela a função deste espaço durante a expansão ultramarina portuguesa como se pode ler abaixo:

“Fosse à partida, como sucedeu na transição dos séculos XV-XVI com as expedições para a terra do bacalhau, fosse à chegada, cado da escala atlântica que nestas paragens se consolida da segunda metade do século XVI em diante, os Açores sempre foram um nó górdio das diferentes malhas que o império ultramarino português ia tecendo. Assim, nos séculos XVII-XVIII quando ao ciclo da pimenta e da Índia se sucede o do açúcar e ouro do Brasil, as ilhas açorianas (que Magalhães Godinho qualifica de ponto de encontro de todos os regressos) interpõem-se de forma cada vez mais frequente nas rotas entre as terras de Vera Cruz e Portugal.”<sup>62</sup>

Entre sensivelmente 1840 e 1980, houve um fluxo contínuo de emigração no arquipélago dos Açores. A partida para o Brasil, por exemplo, não teve início, todavia, no século XIX; teve início muito antes e constituiu-se como emigração de índole colonial, por decisão da coroa portuguesa com vista à consolidação das regiões fronteiriças meridionais e setentrionais do Brasil – Maranhão e Santa Catarina<sup>63</sup>. No decorrer do século XVIII emigraram para o Brasil cerca de 4000 famílias açorianas incentivadas por D. João V<sup>64</sup>. De facto, só após a declaração da independência do Brasil e do fim dos conflitos portugueses entre absolutistas e liberais (1828-34) se estabeleceu a primeira vaga de emigração livre e espontânea para o Brasil.<sup>65</sup> O pico emigratório, no entanto, viria a ocorrer na segunda metade do século, época em que se desencadeia por

---

<sup>61</sup> Cf. E. Aubert de La Rue, *L'homme et les îles* (1956) apud RILEY, Carlos Guilherme: “A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 7. 2003: 143-172. Universidade dos Açores.

<sup>62</sup> Cf. RILEY, Carlos Guilherme: “A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 7. 2003: 143-172. Universidade dos Açores. Pág. 144.

<sup>63</sup> Cf. RILEY, Carlos Guilherme: “A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 7. 2003: 143-172. Universidade dos Açores. Pág. 144.

<sup>64</sup> Cf. SILVA, Susana Serpa: “Em busca de novos horizontes – Açores, Emigração e Aculturação nos finais do séc. XIX, inícios do séc. XX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. VI. 2002: 347-360. Universidade dos Açores. Pág. 348.

<sup>65</sup> Por coincidência ou não com este facto histórico, Manuel José do Conde, Visconde do Rosário, chegou ao Brasil em 1838.

muitos países da Europa um verdadeiro êxodo nomeadamente a partir dos países mediterrânicos. O Brasil constituiu o principal destino para a emigração açoriana, incluindo a graciosense, entre 1830 e 1860. A partir de 1870 o fluxo migratório açoriano destina-se aos Estados Unidos da América. O autor Carlos Riley identifica no seu artigo citado atrás dois perfis distintos de emigrante que procurou o Brasil como destino de acolhimento – trabalhadores braçais (que seriam encarados posteriormente como escravos brancos<sup>66</sup>) os quais compreendiam pescadores, sobretudo das ilhas mais pequenas, e camponeses oriundos de São Miguel e Terceira; e trabalhadores intelectuais que, em número muito menos significativo do que os trabalhadores braçais, provinham socialmente da pequena burguesia urbana. Estes últimos eram aqueles que teriam melhores condições para uma rápida integração e ascensão social dedicando-se, por exemplo, ao pequeno comércio e até a actividades eruditas já que muitos bacharéis açorianos se dedicaram no Brasil à imprensa escrita e a instituições científico-literárias como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro<sup>67</sup>. A organização institucional das ilhas estava ainda marcada por uma administração de pendor absolutista. Consequentemente, a riqueza estava distribuída de forma muito desigual, concentrando-se as propriedades na posse de poucos<sup>68</sup>. Por outro lado, aqueles que trabalhavam a terra, devido às condições precárias de vida, muito semelhantes à dos medievais “servos da gleba”<sup>69</sup>, não criavam naturalmente qualquer apego ao espaço que os viu nascer. Finalmente, a terceira razão para emigrar relaciona-se com os factores naturais. As crises sísmicas<sup>70</sup> e as violentas intempéries vividas nas ilhas

---

<sup>66</sup> Há estudos que comprovam que o tratamento e trabalho dos açorianos nas roças de café era idêntico ao dos escravos africanos. Cf. RILEY, Carlos Guilherme: “A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 7. 2003: 143-172. Universidade dos Açores. Pág. 154.

<sup>67</sup> Cf. RILEY, Carlos Guilherme: “A emigração açoriana para o Brasil no século XIX: braçais e intelectuais” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 7. 2003: 143-172. Universidade dos Açores. Pág. 150.

<sup>68</sup> Uma consequência desta realidade era a propagação da fome entre as classes desfavorecidas uma vez que mesmo em anos de boas colheitas há registos de fome porque os latifundiários preferiam exportar os produtos da sua terra a vendê-los por baixo preço aos seus conterrâneos.

<sup>69</sup> Este tipo de vida prolongou-se no tempo até ao fim do Estado Novo, período caracterizado institucionalmente na Graciosa por uma espécie de oligarquia de cariz feudal.

<sup>70</sup> Na década de 60 do século XX ocorreu o período de maior fluxo emigratório verificado na história dos Açores devido, por um lado, à crise sísmica provocada pelo vulcão dos Capelinhos (ilha do Faial) e, por

açorianas contribuíram, ainda que pontualmente, para a emigração, sem esquecer a emigração chamada “de calhau” – clandestina – única hipótese de fuga ao serviço militar obrigatório<sup>71</sup>.

Independentemente do destino escolhido para progredir na vida, o emigrante açoriano, *grosso modo*, parte com uma atitude peculiar – vontade de regressar à terra natal. Face a esta atitude, Susana Serpa Silva<sup>72</sup> identifica dois tipos de retornos – o regresso do emigrante endinheirado que regressa à terra natal ostentando o fruto do seu trabalho nomeadamente através dos hábitos assimilados no país de acolhimento (onde se inclui equipamentos culturais como o piano) e o regresso do emigrante pobre e envergonhado que não prosperou pela via da emigração. A par desta distinção, a mesma autora revela dois perfis de emigrantes regressados – os que regressam do Brasil e os que regressam dos Estados Unidos da América. Assim, o perfil dos emigrantes regressados do Brasil seria o menos apreciado nas ilhas. Muitas vezes os seus maus instintos e má educação constituíam a imagem de marca destes emigrantes. Além disso, mostravam um certo desprezo pelos costumes religiosos e familiares, profundamente enraizados no arquipélago, dedicando-se aos jogos e à agiotagem. Quando praticavam caridade, aqueles que a praticavam, faziam-no para mera ostentação. O emigrante regressado dos Estados Unidos da América, por seu turno, era melhor acolhido pela terra natal. Os seus conterrâneos tinham-no em alta consideração como trabalhador honesto, aplicado e laborioso. Estes “regressantes” revelaram-se ao longo dos tempos como aqueles que mais se dedicavam a grandes iniciativas introduzindo maquinaria e outros produtos americanos no dia-a-dia açoriano. Tendo construído ou pelo menos melhorado os seus imóveis, dotando-os de elevado grau de elegância, o “regressante” dos E.U.A. revelava grande apego à família bem como comportamentos generosos. Houve várias vagas

---

outro, ao acolhimento solidário manifestado pelos Estados Unidos da América na pessoa do seu presidente John F. Kennedy.

<sup>71</sup> Cf. SILVA, Susana Serpa: “Em busca de novos horizontes – Açores, Emigração e Aculturação nos finais do séc. XIX, inícios do séc. XX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. VI. 2002: 347-360. Universidade dos Açores. Págs. 349 e 350.

<sup>72</sup> Cf. *ibidem*. Págs. 353 e 354.

migratórias dos Açores para os E.U.A.<sup>73</sup>. A primeira delas foi constituída por baleeiros faialenses para a costa leste<sup>74</sup> e ocorreu no segundo quartel do século XIX. As restantes verificaram-se no último quartel do referido século e foram promovidas pela abundância de ouro no estado de Califórnia e pela rápida expansão da indústria têxtil no estado de Massachussets (cidades de New Bedford e Fall River). Apesar destas duas visões díspares sobre os “regressantes” de terras da diáspora, quer do Brasil quer dos Estados Unidos da América chegaram importantes novidades que muito contribuíram para a evolução técnica, económica, e sócio-cultural dos Açores. Entre as marcas de progresso técnico-científico contam-se as máquinas a vapor, aparelhos eléctricos e o domínio do ferro e do aço nas construções. Entre as marcas económicas, com impacto a nível sócio-cultural, destaca-se o consumo democratizado de bens, antes acessíveis apenas a uma classe dominante e reduzida, como o automóvel, o telefone, a fotografia o fonógrafo e, porque não, o piano, entre outros.

Se o bem-estar proporcionado pela emigração favoreceu o enriquecimento cultural da Graciosa, não menos contribuiu para este facto o papel dos imigrantes e visitantes, voluntários ou não, que tocaram a ilha ao longo dos tempos. A população local, designadamente a burguesia, desempenhava o papel de intermediária entre os locais e os visitantes. Felizmente, a ilha não se mostrou culturalmente impermeável face aos hábitos e ensinamentos que traziam os forasteiros. Antes pelo contrário, ouviu, aprendeu e implementou. Das várias visitas célebres que a Graciosa recebeu a mais antiga terá sido a do Padre António Vieira. Segundo Canto Moniz<sup>75</sup> esta

---

<sup>73</sup> Este fluxo migratório foi possível devido a carreiras marítimas regulares entre os Açores e as Américas, como se pode ler abaixo:

“Por tudo isto, além dos vapores ingleses, alemães e portugueses que tocavam as ilhas dos Açores, para tomarem as suas “cargas humanas”, existiam navios de vela locais utilizados no tráfego entre o arquipélago e Boston ou New Bedford, cada um dos quais transportava 170 passageiros, em cinco ou seis viagens anuais, garantindo assim uma emigração contínua.” Cf. SILVA, Susana Serpa: “Em busca de novos horizontes – Açores, Emigração e Aculturação nos finais do séc. XIX, inícios do séc. XX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. VI. 2002: 347-360. Universidade dos Açores. Pág. 352.

<sup>74</sup> Melville, na sua obra *Moby Dick* (1851), faz referência a vários açorianos a bordo da baleeira comandada por Ahab, principal espaço do romance.

<sup>75</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Histórica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 114-117.

visita, que não foi voluntária, ocorreu entre cerca de 1655 e 1656. De facto, a estadia de António Vieira na Graciosa resultou de um naufrágio perto das ilhas do Corvo e Flores seguido de um sequestro levado a cabo por corsários, quando este regressava de uma missão no Maranhão. Foi então o padre jesuíta libertado pelos corsários ao largo da Graciosa. A comprovar a sua estadia, a qual deixou várias marcas na ilha, está a defesa do Padre António Vieira perante o tribunal da Santa Inquisição e que intitulou *Ponderações*. Segundo o conteúdo deste texto o Padre António Vieira terá sido o benfeitor de pelo menos quarenta e um indivíduos que o acompanhavam desde o Maranhão, sendo, como ele próprio, lançados na ilha pelos corsários. Pela informação disponível, o Padre António Vieira terá inclusive partilhado parte do seu hábito com seus companheiros de viagem e com quatro religiosos da ordem do Carmo. Embora não se possa precisar nem onde ficou alojado, nem durante quanto tempo permaneceu na ilha, sabe-se que ministrou os habituais serviços de qualquer sacerdote, celebrando missas e pregando sermões. Uma das heranças de António Vieira implantada na Graciosa foi a prática da reza do terço do rosário.

“Que gloria para esta ilha, para este pequenino rochedo perdido na vastidão do oceano, a de ter abrigado em seu seio tam notavel e venerando orador, perante o qual a posteridade se curva respeitosa. O padre Antonio Vieira, diz um eminente escriptor da actualidade [Pinheiro Chagas], é o maior orador portuguez, um dos mais notaveis oradores do mundo inteiro, e mais perfeito escriptor que em lingua portugueza fundia os seus elevados pensamentos; homem cujos meritos sobrevivem ás circumstancias ephemerhas da época em que viveu, porque desaparecendo o que ha de transitorio nas pompas do seu estylo, ainda ficam riquezas immortaes, que o fazem o mais opulento estylista da nossa litteratura.”<sup>76</sup>[...]

Um segundo nome conhecido a ter tocado a Graciosa foi François-René de Chateaubriand (1768-1848), um dos precursores do romantismo literário em França. A Graciosa recebeu a sua visita em 1791 quando este navegava rumo à América, incentivado pela Revolução de 1789. Pelo novo mundo se manteve até 1800, filtrando como escritor e artista tudo aquilo que o cativava. Não se conhecem novos hábitos lançados na ilha por Chateaubriand mas conhecem-se os registos da sua passagem pela Graciosa, gravados para a memória nas suas obras *Voyage en Amerique* e *Memórias d’Além Mundo*.

---

<sup>76</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 116.



### De *Voyage en Amerique* (apud Canto Moniz):

“Embarquei em direcção a St. Malo, como disse; fizemo-nos ao mar, e no dia 6 de maio de 1791 pelas 8 horas da manhã, descobrimos o Pico, uma ilha dos Açores: algumas horas depois largamos ferro em um lugar máo com fundo de pedra, em frente da ilha Graciosa, cuja noticia se encontra no Ensaio historico. Ignora-se a data precisa de seu descobrimento. Foi a primeira terra estranha a que aportei; por essa rasão deixou-me uma saudade, que conserva em meu peito a impressão e a alegria da juventude.”<sup>77</sup> [...]

### De *Memórias d’Além Mundo* (apud Canto Moniz):

“A Ilha Graciosa, diz elle, onde eramos surtos, nos apresentava aos olhos os seus oiteiros á feição d’amphoras etruscas, bojudos e arredondados; vestidos de trigos verdes, e a desparzirem uma fragancia cereal mui suave, que é só das cearas dos Açores. por entre aquelle estendido tapete de verdura se enxergavam os compartimentos das fazendas, muros ensossos de pedras alvas e negras, segunda das estranhas as vomitaram os vulcões. No alto d’um cabeça avultava um Convento [Igreja de Nossa Senhora da Ajuda e casa dos romeiros, no Monte d’Ajuda], lembrança do mundo antigo em meio d’aquella terra nova; pela falda do oiteiro reluziam espelhentos os telhados vermelhos da villa de Santa Cruz. No mar sereno retratava-se, revirado, o contorno da ilha com todas as suas nativas phantasias e variedades de bahias, cabos, angras e promontorios. Alcantis de penedias debruçadas e penduradas para cima das ondas lhe teciam da parte de fora cinto brutesco e seguro antemural contra tempestades. No fundo do painel resahia, pyramidal conico, o vulcão do Pico, que dissereis encravado lá em cima d’um zimborio de nuvens. Com aquelle phantasma da outra ilha se rasgava, por trás da nossa Graciosa, a prespectiva da immensidade aerea.”<sup>78</sup> [...]

Seguem-se duas visitas célebres também relacionadas com o mundo das letras – padre Jerónimo Emiliano de Andrade (1789-1847) e Almeida Garrett (1798-1854). Natural de Angra do Heroísmo, o padre Jerónimo E. d’Andrade pertence ao grupo de muitas individualidades que conheceram a Graciosa como desterro político, por isso deverá ser entendido aqui como pessoa colectiva representante de muitos desterrados intelectualmente esclarecidos. Foi devido a este movimento que esta e outras grandes personalidades pisaram solo graciosense, tendo incentivado a erudição e a actualização de ritos culturais na ilha. O padre Jerónimo E. d’Andrade permaneceu na Graciosa cerca de três anos – de 24 de Agosto de 1828 até 15 de Agosto de 1831. Aqui prestou um indelével serviço em proveito da instrução pública. Embora não tenhamos dados que o comprovem, é provável que como grande humanista e sacerdote o padre Jerónimo E. d’Andrade tenha transmitido alguns conhecimentos musicais aos seus discípulos da Graciosa. Demonstrou ser apologista dos ideais liberais, razão pela qual foi perseguido e degradedo

---

<sup>77</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 119.

<sup>78</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 119-120.

primeiro para o Faial e depois para a Graciosa<sup>79</sup>. Na Graciosa leccionou na já referida *Aula de Grammatica Latina* (vide subcapítulo Indicadores Sócioeconómicos), pregou vários sermões enquanto sacerdote e escreveu grande parte da sua obra mais conhecida *Topografia da Ilha Terceira*<sup>80</sup>. Foi o primeiro Reitor do Liceu de Angra do Heroísmo (1846) e autor de obras como *Primeiros Elementos das quatro partes da Gramática Portuguesa*, *Primeiros Elementos de Literatura clássica, oratória e poética* entre outras. Só regressou à Terceira depois da instauração definitiva do regime liberal, depois da aclamação de D. Maria II. Almeida Garrett, precursor do romantismo literário em Portugal, passou alguns meses do ano de 1813 na Graciosa onde seu tio João Carlos Leitão era juiz de fora (entre 1810-1813). Garrett contava na altura 15 anos e foi o seu tio juiz que o preparou durante a sua estadia na Graciosa para a sua admissão à Universidade de Coimbra. Figura precoce no que respeita a extravagâncias, interessa transcrever um episódio curioso protagonizado por Garrett aquando da sua estada na Graciosa:

“Com relação á sua estada na Graciosa, na idade de 15 annos, refere-se ainda hoje um episodio muito curioso e extravagante, que passo a registar, e sobre o qual fui informado por pessoas que presenciaram o facto, e que ainda hoje existem.

A igreja matriz da villa de Santa Cruz achava-se repleta de gente, porque n'aquelle dia havia grande festividade religiosa, celebrando o padre Manuel Corrêa da Silva a sua missa nova, facto que de per si bastava para attrahir grande concurso de fieis ao templo. Em meio da festa, vê-se de repente, com geral admiração, um mancebo trajando capa preta, subir a escada do pulpito e alli fazer um discurso, que agradou, fallando brilhantemente sobre o acto que celebravam e sobre os deveres do novo sacerdote. O prégador era o estudante Almeida Garrett. (...)

Acabando o eloquente e celebrado improviso, desceu do pulpito, passando pelo dissabor de ser severamente reprehendido pelo juiz de fora, seu tio, que tambem se achava na igreja, e que sendo homem de genio impetuoso e forte, mostrado em algumas occasiões de enfado, ficara assaz encolerizado com este caso, a ponto de dirigir-se logo ao vigario da matriz, pedindo-lhe com instancia que participasse a occorencia ás auctoridades para seu sobrinho ser castigado. Felizmente não houve procedimento judicial e o caso passou em graça, devido á benevolencia do revdo. vigario.”<sup>81</sup>

A estadia de Garrett na Graciosa foi profícua para com quem conviveu de perto com a personalidade. Criou laços de amizade com vários graciosenses entre

---

<sup>79</sup> Consultado em pt.wikipedia.org em 2 de Setembro de 2010.

<sup>80</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 121 e 122.

<sup>81</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 139-140.

eles Manuel de Sousa da Silva e Francisco Lucio de Sousa “a quem dispensou a sua protecção, despachando-os escrivães de direito d’esta comarca, quando foi ministro.”<sup>82</sup> Para terminar este apontamento referente à passagem de Garrett pela Graciosa diga-se que, ao que tudo indica, terá sido aqui que iniciou o seu percurso pela poesia dedicando ao graciosense Francisco Homem Ribeiro uma das suas primeiras composições poéticas: “Odes anacreonticas”, de carácter ainda arcádico como se pode ler abaixo:

[...]

“Ode 7<sup>a</sup>.

Vinde Prazeres

Por entre as flores

Que andaes brincando;

Despidas Graças

Vós que dançando

Trinaes alegres

Doces canções.

Deusa dos gostos

Do amor, oh Diva,

Dos teus filhinhos

O bando ajunta,

E vem nas azas

D’almo favonio

Dar luz, dar força

A meus louvores.

Da meiga Lilia

Cantar pretendo

Natal ditoso;

Tu, por clemencia,

Deidade inspira

---

<sup>82</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2<sup>a</sup>. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 139.

Teu fiel cultor,  
Faze mereça  
Minha aurea lyra  
Puros sorrisos,  
Candido amor.  
[...]  
Ode 9ª.  
Tu podes acazo  
Francino contar  
Esses graos de areia  
Que cercam o mar?

Contar poderás  
As flores galantes,  
Doiradas espigas  
Estrellas brilhantes?

Pois se isso não podes,  
Não podes tambem  
Contar as bellezas  
De Lilia, meu bem”.<sup>83</sup>

Outra visita célebre que a Graciosa testemunhou foi a do Príncipe Alberto, herdeiro do Mónaco, em 1879. Foi uma visita curta motivada pelo desejo do Príncipe em conhecer o vulcão da Caldeira. Conhecido o seu gosto pela geologia e oceanografia (visitou também São Miguel e Faial), o Príncipe foi acompanhado durante a expedição à Caldeira por vários cavalheiros locais e pelo seu ajudante de campo Ernest Plati.

“N’esta digressão feita a pé, mostrou-se o principe de uma extrema infatigabilidade, subindo com a maior presteza aquella elevada encosta, declarando por esta occasiao o seu ajudante de campo, que Sua Alteza estava habituado a grandes digressões: que ultimamente na Africa as tinha feito a pé de trinta a quarenta dias, andando com igual facilidade tanto nas planicies como nas subidas. Durante o trajecto, mostrou-se grande amator da caça, atirando com muita pericia aos passaros que lhe passavam ao alcance.

---

<sup>83</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 138.

Chegando á Caldeira e querendo ir admirar a maravilha que ali existe, desceu por meio de cordas, revelando muita coragem, e em seguida desceram os srs. Plati e dr. Azevedo.

O príncipe ficou muito impressionado com aquela portentosa maravilha da criação e depois de perfeitamente realizar a subida, declarou aos circunstantes que jámais vira cousa igual n'aquelle genero.”<sup>84</sup>

Como não podia deixar de ser, após a caminhada deu-se início a uma sociabilização entre a elite local e os exploradores monegascos, onde, não sabemos, poderá ter-se ouvido piano. Esta confraternização aconteceu no palacete do burguês Jerónimo Castro na Rua Fontes Pereira de Melo, na Praia, onde foram trocados brindes entre o anfitrião e o herdeiro do Mónaco. Para retribuir a hospitalidade o Príncipe recebeu a bordo do *Hirondelle* a mesma comitiva de graciosenses prolongando-se a sociabilização até ao pôr-do-sol, altura em que o *Hirondelle* levantou ferro da baía da Praia. Para imortalizar o momento ficaram dois autógrafos que o Príncipe Herdeiro deixou aos graciosenses nas pessoas de Jerónimo Castro e José João Simas e Cunha:

*“L’île Gracieuse est aussi bien nomée pour son aspect comme pour le caractère de ses habitants” e “L’île Gracieuse est petite par son étendue mais grande par son hospitalité”.*<sup>85</sup>

A última visita, ou estadia, a citar neste trabalho foi protagonizada por alguém que favoreceu e incentivou de alguma forma a erudição na Graciosa e está directamente relacionada com o mundo da música. Ao contrário dos nomes citados atrás, os quais são visitas ilustres e conhecidas pela população por estarem divulgadas em lugar próprio, o nome que citaremos de seguida passou até à data ao lado de todos – Francisco Joaquim Moreira de Sá. Por si só poderia, realmente, não merecer qualquer referência no álbum de visitas ilustres que a Graciosa recebeu. Mas o sobrenome Moreira de Sá é demasiado sonante no mundo da música para passar à margem dos focos dos estudiosos da matéria. Francisco Joaquim Moreira de Sá (Sotomayor e Menezes)<sup>86</sup>,

---

<sup>84</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 146.

<sup>85</sup> Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 147.

<sup>86</sup> Cf. MONTEIRO, Fernando M. Moreira de Sá (2006): “Os Morgadios do Outeiro, em S. Paio dos Arcos e Paçô – seus instituidores, administradores e a extinção (a propósito de uma pedra de armas inédita” in *Hidalguia, La revista de Genealogia, Nobleza y Armas*, nº 318, ano LIII, Madrid.

delegado do procurador régio na Graciosa entre 1867 e 1869, era o pai do insigne músico Bernardo Valentim Moreira de Sá<sup>87</sup> (1853-1924), e veio a ser avô da pianista Leonilde Moreira de Sá e Costa (1882-1964), bisavô da pianista - Helena Sá e Costa (1913-2006) – e da violoncelista – Madalena Sá e Costa (1915- ), todos eles com cartas dadas no panorama musical português. Se em relação aos nomes anunciados atrás não há uma ligação directa com a música, no caso de Francisco Joaquim Moreira de Sá essa ligação é evidente. Para além de dados genealógicos e de dados profissionais não conseguimos apurar se Francisco Moreira de Sá teria alguma formação musical. Mas, uma vez que no seio da sua família a música era prática quotidiana, não temos qualquer razão para não afirmar que seria um indivíduo sensível à causa artística.

“Depois da noticia dos magistrados que teem servido de juizes n’esta comarca, julgamos não ser fóra de proposito apresentar aqui uma identica dos delegados do procurador regio, que teem servido desde a criação da comarca, ficando assim mais completo o quadro do movimento judicial d’esta ilha.

O primeiro delegado d’esta comarca foi o dr. Antonio Maria d’Albuquerque Couto e Brito, 27 d’outubro de 1841; dr. João Pereira do Canto Ramos, 14 de junho de 1858; dr. Francisco Antonio Veiga, 30 de novembro de 1865; dr. Lucio Augusto Xavier de Lima, 29 de Janeiro de 1867; dr. Francisco Joaquim Moreira de Sá, 23 de Dezembro de 1867; dr. José Augusto da Cruz Vasconcellos Salgado, 23 d’outubro de 1869”<sup>88</sup> (...) [...]

Francisco Joaquim Moreira de Sá, formado em Direito, residiu durante dois anos na Graciosa, tendo testemunhado a fundação da Filarmónica Graciosense em 1868. Não temos, como já referimos, fontes que revelem uma participação activa deste procurador régio na vida cultural da Graciosa. No entanto, Francisco Joaquim Moreira de Sá deverá ser entendido aqui como uma pessoa colectiva representando todos os altos funcionários do Reino e depois da República que passaram pela Graciosa, promovendo uma actualização de hábitos sociais e culturais.

---

<sup>87</sup> Vide capítulo **Repertório de Erudito de Influência vocal**.

<sup>88</sup> MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Historica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 144-145.

## 2. Pianos da Graciosa

### 2.1- Levantamentos de 1995 e de 2009-2010

O pianoforte enquanto grande novidade organológica do século XVIII difundiu-se rapidamente por toda a Europa ao lado de outros instrumentos seus contemporâneos como o clarinete, o corne inglês e a harpa de pedais. A sede de novidade e de curiosidade pelo exotismo promovido, quiça, pelo movimento filosófico conhecido como Iluminismo, muito contribuiu para a receptividade do público face a excentricidades organológicas como o colascione, o colascioncino, a harmónica de copos, o saltério e a viola d'amore.<sup>89</sup> A emancipação da música e dos músicos face aos mecenas da aristocracia, iniciativa despoletada por Mozart em Salzburgo no último quartel do século XVIII, ditou novas estratégias para a comercialização da realidade musical. A classe média passou a constituir o grosso da faixa social consumidora de bens musicais. Para garantir o sucesso da comercialização destes bens os editores, os fabricantes de instrumentos, os compositores, os intérpretes e as salas de espectáculo nunca mais, até a actualidade, menosprezaram o gosto musical da classe média. Assim se compreendem e analisam as diferentes realidades musicais europeias e até nacionais durante o século XIX. É neste contexto que se explica, por exemplo, a consagração em Lisboa dos instrumentos de cordas dedilhadas como o bandolim e a guitarra inglesa. Em Lisboa, aliás, devido à forte tradição do cravo e dos instrumentos de cordas dedilhadas, o pianoforte não conheceu propriamente um *boom* na sua comercialização e divulgação pública como aconteceu em outras capitais europeias no último quartel do século XVIII. “A presença do piano nos concertos públicos é relativamente reduzida, limitando-se, tanto quanto sabemos, às apresentações de Pierre Maréchal e de Henrietta Borghese a qual, em 1801, preencheu intervalos

---

<sup>89</sup> Cf. MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 169.

instrumentais no Teatro de São Carlos.”<sup>90</sup> O piano conheceu em Lisboa no primeiro quartel do século XIX um grande incremento da sua comercialização, ainda que o seu recurso estivesse confinado quase exclusivamente ao uso doméstico, como aconteceria na Graciosa. Em termos quantitativos, segundo uma crónica da época, existiriam nos primeiros anos do século XIX cerca de 20 pianofortes. Em 1821 já existiriam cerca de 500 exemplares do mesmo instrumento, a grande maioria de fabrico inglês (Astor):

“O piano-forte e o canto são assiduamente estudados há vários anos. Há uns 12 anos atrás havia talvez pouco mais do que uns 20 pianos-fortes em toda a Lisboa; hoje devem existir certamente mais de 500 (a maioria dos quais de Astor, em Londres) (...) [...]”<sup>91</sup>

Paris, em 1845, tinha um número astronómico de pianos – cerca de 60 000 instrumentos.<sup>92</sup> Ressalve-se também que o número de habitantes também seria, e continua a ser, incomparavelmente superior.

A catapulta que nos lançou para o tema em estudo foi o número de pianos existente na Graciosa. Curiosamente, apenas no final do século XX foi feito o primeiro levantamento quantitativo relativo aos instrumentos que existem na Graciosa. Os únicos dados quantitativos conhecidos referentes a pianos provêm, portanto, de um levantamento que Norberto da Cunha Pacheco realizou em 1995<sup>93</sup>. Terá sido o primeiro e único momento em que foi levada a cabo uma iniciativa do género. Apesar das suas limitações, pois não se tratava de um trabalho académico de organologia, este trabalho de Norberto da Cunha Pacheco serviu de ponto de partida para a pesquisa que realizámos em 2009-2010. Não é nosso objectivo proceder aqui a um levantamento e descrição exaustivos de todos os pianos existentes na ilha, estudo que, assaz pertinente, não pode ser realizado no limitado tempo de um mestrado. A recolha de dados relativos aos pianos efectuada por Norberto Pacheco registava elementos

---

<sup>90</sup> Cf. MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 170.

<sup>91</sup> Cf. BRITO, Manuel Carlos de, e CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1990. Pág. 50.

<sup>92</sup> Cf. KALLBERG, Jeffrey: “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne” in *Representations* 39. 1992: 102-133. The Regents of the University of California. Pág. 106.

<sup>93</sup> Estes dados foram-nos gentilmente cedidos pelo Pe. Norberto da Cunha Pacheco em 2009.



como: proprietário, marca do instrumento, idade aproximada, estado de conservação em que se encontrava e tipo de piano. Dessa recolha constavam 61 instrumentos, sendo que 10 destes contavam em 1995 menos de 20 anos. Os restantes 51, segundo os dados que os proprietários forneceram, são pianos verticais, de mesa, ou autopianos, que chegaram à Graciosa desde meados do século XIX (piano mesa que se encontra no Museu), até à década de 60 do século passado (3 pianos verticais comprados por Celestino Medina em Lisboa na década de 60 – um para a sua casa (K.Bord, Paris) um para o Clube Central de Guadalupe e um terceiro para um particular da Luz). Do *corpus* de 61 instrumentos, 16 encontravam-se na Praia (sendo 5 instrumentos bastante recentes – 4 na Academia Musical da Ilha Graciosa e 1 particular), 9 em Guadalupe, 4 na Luz, e 32 em Santa Cruz (5 dos quais tinham sido adquiridos recentemente). Sabemos, por conhecimento pessoal, que este levantamento não está completo. Nos instrumentos existentes na Praia, por exemplo, ficou de fora um piano mesa propriedade dos herdeiros de Manuel Hilário Conde (descendente do Visconde do Rosário, *vide* capítulo Factores Sócioeconómicos), na Rua da União Praiense nº 5, e um piano vertical da casa Perzina propriedade da Sociedade Filarmónica União Praiense, adquirido na década de 50 do século passado, período em que foi presidente da referida Sociedade Vinício de Albuquerque, descendente do Dr. Brito de Albuquerque, fundador e autor dos primeiros Estatutos da União Praiense. Os dados referentes ao ano ou à idade do instrumento nem sempre eram fiáveis porque, na maior parte dos casos, não partiam das informações recolhidas a partir do número de série do piano, mas sim das informações facultadas pelos proprietários, que, em alguns casos, não tinham sido os primeiros proprietários do instrumento.

A selecção dos instrumentos que serão descritos neste capítulo assenta em dois critérios – critério da marca e critério da antiguidade. Pretende-se, desta forma, salvaguardar a importância histórica e qualidade de alguns pianos

existentes na Graciosa. Assim, dos vários pianos identificados na recolha de 1995<sup>94</sup> destacam-se várias marcas e várias nacionalidades a saber:

<b>PIANOS AMERICANOS</b>					
<b>MARCA</b>	<b>TIPO DE PIANO</b>	<b>CIDADE DE ORIGEM</b>	<b>PROPRIETÁRIO</b>	<b>MORADA NA GRACIOSA</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<b>Foster&amp;Co.</b>	Vertical	Nova York	Maria de Lourdes Moniz	Praia	ca.90 anos;
<b>Lord&amp;Co.</b>	Vertical	Sem referência	Sílvia Vasconcelos	Praia	ca. 71 anos;
<b>Bowen</b>	Vertical	Boston	Almerinda Vasconcelos	Praia	1914;
<b>Kinze<sup>95</sup></b>	Auto-piano	Chicago	Raul Costa	Santa Cruz	ca. 50 anos;
<b>Draper<sup>96</sup></b>	Vertical	Nova York	Carlota Gil Louro	Santa Cruz	-----
<b>PIANOS INGLESES</b>					
<b>Metzler&amp;Co.</b>	Vertical	Londres	Alda Sousa	Praia	ca. 120 anos;
<b>Moore&amp;Moore</b>	Vertical	Londres	Ana Isabel Vasconcelos	Praia	ca. 150 anos;
<b>Barrat&amp;Robinson<sup>97</sup></b>	Vertical	Londres	Antonina Brum	Santa Cruz	Mais de 50 anos;
<b>Collard<sup>98</sup></b>	Vertical	Londres	Herdeiros de Alaíde Silveira	Santa Cruz	-----
<b>Goldene Medaille<sup>99</sup></b>	Vertical	Londres	Herdeiros de Maria Conceição Coelho	Santa Cruz	1868;
<b>W. Avill<sup>100</sup></b>	Vertical	Londres	Hélia Nascimento	Santa Cruz	Mais de 70 anos

<sup>94</sup> Não serão incluídos nesta tabela os 10 instrumentos mais recentes nem aqueles com défice de informação, nomeadamente quando apenas são indicados o nome do proprietário e a área de morada na Graciosa.

<sup>95</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>96</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>97</sup> Casa fundada em 1877.

<sup>98</sup> Casa fundada em 1760.

<sup>99</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>100</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<b>Ralph Allison&amp;Sons</b> <sup>101</sup>	Auto-piano	Londres	Maria Adília Tristão	Santa Cruz	-----
<b>PIANOS ALEMÃES</b>					
<b>J.J Wagner</b>	Piano mesa	Hamburgo	Herdeiros de Belmira Melo	Praia	Adquirido na Terceira na década de 50 do século passado;
<b>Schonleber</b> <sup>102</sup>	Vertical	-----	Maria de São José Mesquita	Luz	1951;
<b>A. Lenz</b> <sup>103</sup>	Vertical	Berlim	Filarmónica Recreio dos Artistas	Santa Cruz	-----
<b>Ad. Knochel</b> <sup>104</sup>	Vertical	Berlim	Lídia Albuquerque	Santa Cruz	1920/30;
<b>Neumeyer&amp;Co</b> <sup>105</sup>	Vertical	Berlim	Laura Ataíde da Cunha	Santa Cruz	Mais de 40 anos;
<b>C. Bohm</b> <sup>106</sup>	Vertical	-----	Germana Gregório	Santa Cruz	-----
<b>Schmaltz Greiz</b> <sup>107</sup>	Vertical	-----	Maria de Lourdes Bett. Silva	Santa Cruz	-----
<b>Robert Westphal</b> <sup>108</sup>	Vertical	Berlim	Carlota Bettencourt	Santa Cruz	1908; bom estado de conservação;
<b>Rachals</b> <sup>109</sup>	Vertical	Hamburgo	Laudalina Bettencourt	Santa Cruz	Mais de 50 anos; bom estado de conservação;

<sup>101</sup> Sem referência relativa à data de fundação.

<sup>102</sup> Casa que ou não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>103</sup> Casa fundada em 1876.

<sup>104</sup> Casa fundada em 1876.

<sup>105</sup> Em 1911 não havia uma casa com esta designação específica. Existiam, no entanto, três casas em Berlim com o nome de Neumeyer a saber: Ernst Neumeyer (1905), Max Neumeyer (1906) e Neumeyer Gebr. (1905).

<sup>106</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>107</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>108</sup> Casa fundada em 1894.

<sup>109</sup> Casa fundada em 1832.

<b>Dawson</b> <sup>110</sup>	Vertical	-----	Filipe Albuquerque	Santa Cruz	ca. 75 anos; bom estado de conservação;
<b>PIANOS FRANCESES</b>					
<b>Gaveau</b>	Vertical	Paris	Eugénia Sousa	Praia	Mais de 90 anos;
<b>Aucher Frères</b> <sup>111</sup>	Vertical	Paris	Maria João Peniche	Santa Cruz	-----
<b>Philippe Henri Herz Neveu&amp;Co</b> <sup>112</sup>	Vertical	-----	Ondina Freitas	Santa Cruz	ca. 132 anos; bom estado de conservação;
<b>Pleyel</b>	Vertical	-----	Noélia Louro	Santa Cruz	Bom estado de conservação;
<b>Membre du Tury Illors</b> <sup>113</sup>	Vertical	-----	Santa Cruz Sport Club	Santa Cruz	1878;
<b>PIANOS BELGAS</b>					
<b>Gunther</b> <sup>114</sup>	Vertical	-----	Heliodoro Sousa	Praia	Mais de 90 anos;

A nossa pesquisa realizada em 2009/2010 não teve um espectro tão alargado como a de Norberto Pacheco porque lhe assistiu um objectivo diferente – procurar exemplares de interesse histórico quer pela origem da marca quer pela antiguidade e não proceder ao simples levantamento quantitativo, que também terá a sua importância. O nosso estudo tem, por conseguinte, um âmbito reduzido de instrumentos, sendo que todos, à excepção de dois, “habitam” as casas do centro da Praia. É de todo o interesse referir que em duas casas da Praia existiam dois instrumentos – João Correia de Melo e Manuel Maria Reis – facto que revela a riqueza musical deste lugar

<sup>110</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>111</sup> Casa que ou já não existia em 1911 ou posterior a esta data.

<sup>112</sup> Casa fundada em 1863.

<sup>113</sup> Possivelmente não se trata da marca mas sim uma referência a uma associação ou congénere. Marca desconhecida.

<sup>114</sup> Poderá ser belga ou alemão. Se for belga trata-se de um piano da casa J. Günther fundada em Bruxelas em 1845. Sendo alemão poderá tratar-se de um exemplar da casa Otto Günther (data de fundação desconhecida) ou da casa Robert Günther, fundada em 1880 em Berlim. Só um estudo aprofundado do instrumento permitirá uma certeza. Cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Pág. 444 e 455.

da Graciosa. Alguns dos instrumentos por nós analisados aparecem já no levantamento de Norberto Pacheco. Segue-se a tabela com a descrição dos pianos estudados<sup>115</sup>.

PIANOS FRANCESES					
MARCA	TIPO DE PIANO	DATA DE PRODUÇÃO Nº. DE SÉRIE	PROPRIETÁRIO	HISTÓRIA CONHECIDA DO INSTRUMENTO	OBSERVAÇÕES
<b>K.Bord</b> <sup>116</sup> (Paris)	Vertical	-----	Celestino Medina (Guadalupe)	Comprado usado em Lisboa em 1965 junto com outros dois pianos – um que se encontra no Clube Central de Guadalupe e outro em casa particular na Luz; adquiridos junto com 17 instrumentos de sopro para a estreia da Filarmónica Progresso de Guadalupe;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Estado de conservação – mecanismo muito degradado;
<b>Gaveau</b> <sup>117</sup>	Vertical	Pelo estilo de ornamentação talvez último quartel do século XIX;	Eugénia Sousa (Praia)	A sua primeira proprietária foi D. Aurélia (finais do século XIX, mãe de Helena Pires Camacho (não tinha o dedo “mindinho” da mão direita), pianista muito requisitada para bailes públicos e privados; um dos bailes privados onde o piano e a pianista marcavam presença era organizado num armazém agrícola sito na actual Rua Rodrigues Sampaio, Praia; devido à existência de cereais havia também gorgulho,	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Estado de conservação razoável – o mecanismo parece intacto, apresentando algumas cordas partidas;  Instrumento ricamente ornamentado com pés folheados; aplicações em bronze nomeadamente dois candelabros duplos na frente e pegadeiras laterais; a caixa exterior está

<sup>115</sup> Fotos dos instrumentos no anexo I.

<sup>116</sup> Vide capítulo **O comércio de pianos no início do século XX**.

<sup>117</sup> Vide capítulo **Pianos verticais de eleição na Graciosa – Pleyel, Gaveau e Perzina**.

				<p>razão pela qual o referido baile ficou conhecido como “baile do gorgulho” (<i>vide</i> capítulo Repertório de Dança), tendo-se popularizado a seguinte quadra:</p> <p>“O baile do gorgulho/é um baile que mete medo./ Até a pianista/ tem falta de um dedo!”</p>	intacta;
<b>A...(ilegível)</b> <b>(Paris)</b>	Vertical	-----	Manuel Maria Reis (Praia)	Comprado por Francisco da Cunha Vasconcelos nos primeiros anos do século XX para sua filha Catarina Vasconcelos;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Estado de conservação razoável;  Apresenta dois candelabros simples e pegadeiras laterais em bronze; sem decoração significativa;
<b>Pleyel<sup>118</sup></b>	Vertical	4601- não corresponde a nº de série porque se assim fosse dataria de 1835; pelas suas características data da década de 70 do século XIX;	Noélia Louro (Santa Cruz)	Adquirido por Gui Heber Louro em cerca de 1975 aos herdeiros de João da Cunha Vasconcelos (tio de Maria Carmina); “habitava” na casa que deu lugar à Residencial Ilha Graciosa;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Em bom estado de conservação;  Apresenta dois candelabros em bronze bem como pegadeiras laterais;  Os pés e pedais apresentam interessante trabalho de ornamentação, imitando os primeiros colunas salomónicas;  O pano para proteger o teclado apresenta tecido pintado com motivos musicais intercalados por aves exóticas como araras e papagaios;
<b>PIANOS INGLESES</b>					

<sup>118</sup> Vide capítulo **Pianos verticais de eleição na Graciosa – Pleyel, Gaveau e Perzina.**

<b>Metzler&amp;Co</b> n <sup>o</sup> <b>37</b> <sup>119</sup> <b>(Londres)</b>	Vertical de caixa baixa;	Pelas suas características talvez date do último quartel do século XIX;	Alda Sousa  (Praia)	O primeiro proprietário conhecido foi António Maria de Lima, que o terá adquirido no final do século XIX para formação das suas filhas Estela e Maria de Lourdes; serviu três gerações da família Lima e em 1956 foi vendido por 1000\$00 a João Maria da Silva por Dinis Pamplona, genro de António Maria de Lima; junto com o piano foi oferecido ao novo proprietário todo o espólio musical da família Lima;	Extensão – 85 teclas – Dó1-Dó7;  Estado de conservação – muito degradado interior e exteriormente;  Instrumento curioso pela pouca altura da sua caixa;  Apresenta na frente um trabalho notável de madeira rendilhada;  Possui armação interna em madeira;  Fez-se acompanhar por uma chave de afinação, várias cravelhas e por vários revestimentos para os martelos, denotando que os seus anteriores proprietários saberiam fazer a sua manutenção.
<b>Moore&amp;Moore</b> <sup>120</sup> <b>(Londres)</b>	Vertical de caixa baixa;	129310 ou 21446	Ana Isabel Vasconcelos  (Praia)	Comprado por João Correia Melo para a sua orquestra ligeira <i>Não te rales</i> na década de 40 do século passado razão pela qual percorreu muitas casas e salões da Graciosa animando bailes públicos e privados;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Estado de conservação razoável;  Instrumento de caixa relativamente baixa e cor clara (ao contrário da maioria dos instrumentos estudados);  Os dois pedais – de 1 e de 3 cordas – são feitos em madeira, caso único conhecido na ilha;
<b>Illegível</b> <sup>121</sup>	Piano	Modelo possivelmente	Manuel Maria	O seu anterior proprietário – o	Extensão – 73 teclas

<sup>119</sup> Esta casa, segundo os dados de Alfred Dolge, já não existia em 1911.

<sup>120</sup> Vide capítulo **O comércio de pianos no início do século XX**.

<sup>121</sup> Vide capítulo **Uma relíquia na Graciosa – piano mesa inglês de 1815**.

<b>(Londres)</b>	mesa	de 1815, tendo sido dos últimos instrumentos a apresentar as cravelhas e cepo do lado direito <sup>122</sup> , à semelhança do clavicórdio;	Reis (Praia)	alfaiate Agnelo Ribeiro, também professor de piano – ofereceu-o ao seu discípulo Manuel Maria Reis na década de 40 do século passado; antes disso encontrava-se na oficina do alfaiate sita no rés-de-chão do antigo solar dos Pacheco de Mello, na Praia;	– Fá1-Fá6; Instrumento único na Graciosa de construção muito semelhante a um clavicórdio; Estado de conservação – muito degradado interior e exteriormente (os pés já não existem); Poderá ter sido um dos primeiros instrumentos do género a chegar à Graciosa; Infelizmente a sua posição dificultou o acesso pleno para um estudo mais aprofundado;
<b>PIANOS AMERICANOS</b>					
<b>Bowen<sup>123</sup> (Boston)</b>	Vertical de caixa alta;	79144 – produzido em 1923;	Almerinda Vasconcelos (Praia)	Adquirido nos Estados Unidos por Adolfo Vasconcelos; permanece na família desde a sua aquisição;	Extensão – teclado moderno de 88 teclas – Lá1-Dó7; Em óptimo estado de conservação; Ao levantar o tampo do teclado há um mecanismo associado que empurra a frente da caixa abrindo-a num ângulo de cerca de 20°;
<b>Lord&amp;Co.<sup>124</sup> (manufactured by Story&amp;Clark) (Chicago)</b>	Vertical de caixa alta	80180 ou 8EP28; Produzido em 1920;	Sílvia Vasconcelos (Praia)	Comprado nos E.U.A. (Massachussets) por emigrantes da Graciosa – pais de João Correira Melo - na década de 20 do	Extensão – teclado moderno – Lá1-Dó7; Em óptimo estado de conservação; Apresentação

<sup>122</sup> [www.friendsofsquarepianos.co.uk](http://www.friendsofsquarepianos.co.uk) em 10 de Maio de 2010

<sup>123</sup> A fundação deste fabricante de pianos é posterior a 1911 uma vez que Alfred Dolge não a inclui na sua lista em *Pianos and their makers*.

<sup>124</sup> A casa Lord&Co. terá sido adquirida pela Story&Clark, datando a fundação desta última de 1869, segundo as informações de Alfred Dolge.



				<p>século passado; ao regressarem à ilha (1929) trouxeram vários móveis e o piano;</p>	<p>austera, sem sinais de ornamentação;</p> <p>A título de curiosidade, este instrumento manteve-se na mesma posição, dentro da mesma casa durante mais de 80 anos;</p> <p>Possui os três pedais de um piano vertical moderno;</p> <p>Foi restaurado recentemente:</p>
<b>Wegman</b> <sup>125</sup>	Auto-piano de caixa alta;	Produzido em 1883 (o modelo foi premiado nesse ano numa exposição nos E.U.A.)	Casa do Povo de Praia;	<p>Trazido para a Graciosa por Paulo Pacheco, emigrante nos E.U.A. na década de 40 do século XX; adquirido pela Casa do Povo da Praia em 1985 em leilão por 100.000\$00; foi o primeiro piano da Graciosa a ser utilizado para o ensino público da Música, uma vez que quando a Academia Musical foi fundada (1988) as suas primeiras aulas foram leccionadas na Casa do Povo da Praia;</p>	<p>Extensão – teclado moderno – 88 teclas – Lá1-Dó7;</p> <p>Apresenta na frente uma janela onde se encontrava o rolo; o pedal do meio também serviria para activar o mecanismo de auto-piano;</p> <p>Modelo premiado na Exposição Internacional de Chicado em 1883 por “good tone quality, the duration and singing properties being excellent. For well-balanced scale. For a light, easy and prompt action. For excellent workmanship and material. For cases of artistic design”; foram elementos do júri A. Clark, K. Buenz e J. Gore;</p> <p>Estado de conservação – muito degradado;</p>

<sup>125</sup> Casa fundada em 1882.

<b>Foster&amp;Co.</b> <sup>126</sup> <b>(New York)</b>	Piano vertical de caixa alta;	27 293; Modelo produzido em 1903;	Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz;	Piano comprado por Manuel da Cunha Vasconcelos, pai de Maria Carmina;  Adquirido pela sobrinha Maria de Lourdes na década de 60 do século passado por 6000\$00;	Extensão – teclado moderno – 88 teclas – Lá1-Dó7;  Instrumento com utilização multifacetada – em termos de repertório (ligeiro e erudito) e em termos de contextos (serões musicais, aulas de piano, e até concertos privados promovidos pelo flautista italiano Tozzi e sua filha, na década de 90 do século passado);  O piano que protege o teclado tem as iniciais C. V. (Cunha Vasconcelos) bordadas a fio de ouro;  Apresenta nas extremidades dois candelabros extensíveis;  À semelhança do piano Bowen a frente avança quando se levanta o tampo do teclado;  Apresenta pernas duplas em forma de colunas dóricas;
<b>PIANOS ALEMÃES</b>					
<b>Perzina</b> <sup>127</sup> <b>(Schwerin)</b>	Vertical	Terá entre 90 a 110 anos <sup>128</sup> .	Sociedade Filarmónica União Praisense (Praia)	Adquirido na década de 50 do século passado quando era presidente da União Praisense o dr. Vinício Albuquerque;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Estado deplorável de conservação quer interior quer exteriormente;
<b>J.J. Wagner</b> <sup>129</sup>	Piano	-----	Herdeiros de	Adquirido na década	Extensão – 77 teclas

<sup>126</sup> Sem informações relativas à data da fundação.

<sup>127</sup> Vide capítulo **Pianos verticais de eleição na Graciosa – Pleyel, Gaveau e Perzina.**

<sup>128</sup> [www.pianoempire.com](http://www.pianoempire.com) em 7 de Maio de 2010.

<b>(Hamburgo)</b>	mesa		Belmira da Silva Melo (Praia)	de 50 do século passado na Terceira à família do dr. Vasco Aguiar;	– Dó1-Fá7; Estado de conservação razoável;  Existe um piano mesa gêmeo deste instrumento o qual pertenceu a Auta Picanço (Guadalupe) e que terá sido adquirido na Terceira sensivelmente na mesma época;
<b>J.J. Wagner (Hamburgo)</b>	Piano mesa	-----	Museu da Graciosa  (doado por Auta Picanço)	-----	Informação idêntica ao quadro acima;  A caixa foi envernizada e escurecida razão pela qual o nome do fabricante está oculto;  Mau estado de conservação interior;
<b>Gerhard Adam<sup>130</sup> (Wesel)</b>	Vertical	18457;	Maria Leonor Pereira de Melo Silva (Praia)	Comprado usado por Carlos Maria Pereira na década de 20 do século passado para sua filha Cristina Ataíde Pereira de Melo <sup>131</sup> (1917-2007);  O piano comprado em Lisboa;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  No espelho, abaixo da indicação do fabricante, há uma placa com a seguinte inscrição – Jorge Larsen, Lisboa (talvez um afinador);  No interior há outra indicação – Tomaz Narciso do Canto – Reparações em pianos, órgão e harmónios – casa que existia em Angra do Heroísmo; este afinador ou outro técnico da mesma casa poderão ter-se deslocado à Graciosa porque há a indicação de que o

<sup>129</sup> Sem informações relativas à data de fundação.

<sup>130</sup> Casa fundada em 1828.

<sup>131</sup> Organista na Matriz de São Mateus, Praia, nas décadas 30 e 40 do século passado, como se pode ler pela nota biográfica exposta no coro alto da referida Matriz.

					piano foi reparado em 1937 e 1939; Estado de conservação interior aparentemente bom;
<b>PIANOS BELGAS</b>					
<b>Günther</b> <sup>132</sup>	Vertical de caixa alta	-----	Heliodoro Sousa (Praia)	Adquirido por Álvaro Barcamonte a Manuel Inácio, emigrante no Brasil, para sua filha Isolete Barcamonte <sup>133</sup> na década de 20 do século passado;  O instrumento foi comprado no Brasil;	Extensão – 85 teclas – Lá1-Lá7;  Pedais (2) em bronze trabalhado, à semelhança do Pleyel;  Estado de conservação razoável;  Apresenta no interior da caixa uma inscrição semelhante à referida acima – Tomaz Narciso do Canto – tendo sido reparado em 10 de Julho de 1937, possivelmente quando o piano Adam também foi reparado;

## 2.2- O comércio de pianos no início do século XX

A comercialização do piano massificou-se com o avançar do século XIX, atingindo o seu ponto máximo, segundo alguns estudiosos, no início do século XX, como se pode ler em Dieter Hildebrandt:

“In 1900 the world was full of pianos – just as today it is full of cars. The market was saturated. In some places it was declared illegal to play a piano near an open window. Composers – with the exception of Debussy – abandoned the instrument. The popularity of the piano was its own undoing.”<sup>134</sup>

<sup>132</sup> Vide nota de rodapé 114.

<sup>133</sup> Discípula de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz.

<sup>134</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 179.

Para este facto concorreram duas realidades – por um lado a prosperidade económica verificada em locais geograficamente periféricos como é o caso da Graciosa, favorecendo a grande procura dos consumidores pelo instrumento; por outro lado a proliferação de fabricantes por toda a Europa – Inglaterra, França, Alemanha, Espanha, Itália, Suíça, Áustria, Países Escandinavos, Rússia – e Estados Unidos da América. Havia, de facto, pianos a mais porque o mercado estava saturado, não absorvendo a totalidade dos instrumentos produzidos. É do conhecimento de todos, e a história dos pianos existentes na Graciosa ilustra bem esta realidade, que um piano bem cuidado pode ter uma vida longa. O mesmo instrumento, aliás, poderia servir duas, três ou mais gerações.<sup>135</sup> Este era um grande senão para os fabricantes de pianos, os quais perante uma situação adversa só teriam, *a priori*, uma alternativa – baixar a produção. Como uma decisão deste tipo acarreta, conseqüentemente, uma baixa na margem de lucro, os fabricantes americanos optaram por uma campanha *sui generis*: desfazer-se de pianos velhos para os substituir por novos:

“1904, New Jersey. The piano dealers of America had assembled for their annual convention. They were agreed as never before: business was dreadful – there were far too many pianos already. In 1900 alone 171.000 pianos were manufactured in the United States, and the number did not include harmoniums and pianolas. What to do? A national campaign must be set in motion, from New England to California, from the Canadian border to New Orleans, exhorting people to throw out their antiquated instruments. All the old rubbish must be burned. The delegates decided to set an example. They got hold of two dilapidated pianos, built a funeral pyre for them and set fire to the lot. They made speeches over the flames, waved little flags, banged daringly on the burning keyboards, threw metronomes at each other and ducked the bursting strings. It was a grand old party.”<sup>136</sup>

Havia grande concorrência na produção de pianos. Nos países acima citados cada cidade tinha pelo menos um fabricante de pianos como se pode ler em Hildebrandt:

“c. 1900: London, then the world’s biggest city with a population of 7 million, boasted 175 piano factories and 500 shops selling musical instruments. Paris, with a population of around 3 ½ million, had 50 factories and about 250 dealers in musical instruments. New York, then a city of “only” 3.7 million, had 130 piano factories and about 200 retail outlets. (These figures do not include specialist factories producing mechanical pianos.) But the world capital of piano

---

<sup>135</sup> Veja-se o caso do piano Metzler&Co. que serviu três gerações da família Lima ou o piano Foster&Co. de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz.

<sup>136</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 179.

manufacture at the time was Berlin, a city less than one-third the size of London, but with just as many piano-makers.

c. 1900: Berlin, Reichenberger Straße. This street was the assembly line of Berlin's piano manufacturing industry (the Köpenicker Straße was a close rival). The enormous factory at numbers 122-124 set the tone. Ferdinand Manthey worked right next door and rented out his first floor to Aloys Becker, a smaller enterprise. At number 142 Mörs&Co shared the workshop with Paul&Co, while A. Pöschel worked away at number 160, Ernst Krause at number 57, and the firm of Seidel Nachfolger at number 65. The major suppliers were not far away: there was a specialist in metal fittings (number 134), another for nameplates (number 135), and on the fourth floor of number 142 R. Wittwer Nachfl. produced "decorative piano parts".<sup>137</sup>

Além disso, a indústria de pianos constituía uma verdadeira sinergia que abrangia várias áreas complementares desde os panos para proteger o teclado, os suportes para velas, à edição musical:

"There were any numbers of subsidiary suppliers in the piano industry at the turn of the century. You could make a fortune in piano covers alone – those silk or velvet, embroidered and betasselled throws that would transform a piano into a decorative piece of furniture, much to the detriment of the acoustic effect. Then were canvas and felt cloths required for transport, also an excellent source of income. Manufacturers of candlesticks did very good business, each piano requiring two special fittings. This still left room for makers of music stands, medallions, marquetry work and all sorts of little extras. Even sculptors and plasterers profited from the piano boom, selling busts of Beethoven, Mozart or, latterly, Wagner, to hordes of eager amateurs."<sup>138</sup>

A consequência de tanta oferta de pianos foi o natural encerramento de muitas casas comerciais. Muitos fabricantes dos pianos existentes na Graciosa e listados nas tabelas acima já não existem há muito tempo – as casas foram absorvidas por outras maiores ou simplesmente encerradas. Algumas tinham o cuidado de manter o nome da marca para beneficiar da boa reputação da casa, se fosse o caso. Outras ficaram apenas na memória das gerações mais velhas ou inscritas em instrumentos antigos. A casa Moore&Moore, por exemplo, fundada em Londres em 1838 foi comprada em 1933 pela Kemble Piano. A K. Bord, fundada em Paris em 1840, e que chegou a produzir anualmente 4000 pianos, foi adquirida em 1934 pela Pleyel. Esta realidade não foi sentida apenas pelas casas comerciais mais pequenas; grandes casas fabricantes de pianos foram absorvidas por outras ainda maiores. A casa Gaveau foi fundada em Paris em 1847 por Joseph Gabriel Gaveau. Desde cedo ombreou com outras grandes casas francesas como a Érard e a Pleyel. Mas já na segunda metade do século XX a situação alterou-se, possivelmente devido à forte

---

<sup>137</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 180.

<sup>138</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 180.

concorrência dos fabricantes dos Estados Unidos da América. A Gaveau fundiu-se, assim, com a Érard em 1960. Em 1971 a marca foi comprada pela Schimmel que a manteve até 1994. Actualmente ainda são produzidos pianos com a marca Gaveau, sendo propriedade da *Manufacture Française de Pianos*.<sup>139</sup>

A grande concorrência entre fabricantes de pianos levou a várias querelas que chegaram a opor membros da mesma família<sup>140</sup>. Nos Estados Unidos da América três nomes destacaram-se na vanguarda da produção de pianos, implementando, por um lado, várias inovações tecnológicas, e, por outro, estratégias de *marketing* a nível comercial. Esses nomes eram os de Steinway, Bechstein e Blüthner. A competição entre eles ganhava espaço nas exposições, onde todos davam o seu melhor para arrecadar um lugar de destaque. Muitas vezes, porém, a competição perdia terreno originando mesmo uma rivalidade atroz. Ainda antes de ter cruzado o Atlântico, o ódio entre casas rivais de piano fez-se sentir, por exemplo, em Paris, onde cada casa chegou mesmo a fundar a sua própria Sala de Concertos. A velha guarda dos fabricantes de piano geriam o seu *marketing* de outra forma. Surgiram em meados do século XIX a *Salle Erard*, a *Salle Pleyel*<sup>141</sup> e a *Salle Henri Herz*<sup>142</sup>. Com uma sala própria, a marca de piano publicitava os seus instrumentos e seduzia os grandes pianistas da época. Chopin, por exemplo, foi um pianista muito pressionado e seduzido com vários contratos de exclusividade por várias casas conhecidas de pianos – Erard, Pleyel e Broadwood. Na sua última viagem a Londres em 1848 Chopin afirma que tinha três pianos à disposição e nenhum tempo para tocar em algum deles<sup>143</sup>. Durante a sua estadia em Inglaterra Chopin utilizava um Broadwood nos seus concertos públicos porque tinha com aquela casa um contrato de exclusividade. A mesma casa inglesa

---

<sup>139</sup> Informações retiradas de [www.uk-piano.org](http://www.uk-piano.org) em 14 de Agosto de 2010.

<sup>140</sup> Caso da família Steinway.

<sup>141</sup> Piano propriedade de Noélia Louro identificado nas listas de 1995 e na de 2009/2010.

<sup>142</sup> Piano propriedade de Ondina Freitas identificado na lista de 1995 de Norberto Pacheco.

<sup>143</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 139.

fazia gala em publicitar que Beethoven tinha eleito a Broadwood como marca de pianos predilecta. A ética ou a falta dela conduziu a várias situações caricatas protagonizadas entre pianistas célebres e marcas de piano não menos conhecidas. Os pianistas publicitavam as marcas e em troca recebiam várias benesses. Hans von Bülow, por exemplo, assinou contratos do género com vários fabricantes de pianos. Numa *tournee* pelos Estados Unidos da América assinou pela Chickering<sup>144</sup> de Boston, tocando vários concertos em pianos da casa. No entanto, os métodos de publicidade, por vezes, interferiam com o ego do pianista. Foi o que aconteceu quando em um ensaio com orquestra em Baltimore o pianista se apercebeu de uma placa com letras grandes e douradas onde se lia Chickering, ocupando todo o lado visível ao público do piano. A sua reacção foi tempestuosa – “I am not a travelling advertisement!”<sup>145</sup> Com o passar do tempo Han von Bülow deambulou entre vários contratos e vários fabricantes de piano destacando-se a Bechstein, a Steinway&Sons e a Bösendorfer. Para terminar este breve apontamento sobre o caminho percorrido pelos fabricantes de pianos até à quase saturação do mercado refira-se a forma como Liszt beneficiava por não se comprometer em exclusivo com qualquer marca de pianos. Em vez de trabalhar em exclusivo com uma casa, trabalhava para todas, sem compromisso oficial. E o resultado? Em 1861 tinha na sua casa de Weimar seis pianos de marcas bem reputadas no mercado:

“As for the pianos in my possession, in Altenburg (near Weimar), there are the following instruments: 1 Erard in the reception room on the first floor, 1 Bechstein in the little salon next door – 1 Boisselot (Marseille) in my study and workroom... In the so-called music room (2<sup>nd</sup> floor) there are two Viennese grand pianos by Streicher and Bösendorfer, and in the other room there is a Hungarian one by Beresztay...”<sup>146</sup>

Em 1900, como se pôde constatar, o mundo tinha sido invadido por pianos e a Graciosa não foi excepção. A título de exemplo Alfred Dolge<sup>147</sup>

---

<sup>144</sup> Fundada em 1823.

<sup>145</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 140.

<sup>146</sup> HILDEBRANDT, Dieter. *PianoForte – A Social History of the Piano*. Trad: Harriet Goodman. George Braziller. 3ªed. 1990. New York. Pág. 142.

<sup>147</sup> DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Págs. 443 a 446.



identificou em 1911 os principais fabricantes de pianos dos Estados Unidos da América e de vários países europeus. E.U.A. e Alemanha eram os principais produtores de pianos nessa época. A França, país de grande tradição no fabrico de pianos durante o século XIX, contava em 1911 com pouco mais de 30 casas da especialidade. A Alemanha dominava o mercado com cerca de 335 fabricantes do instrumento, concentrados sobretudo em Berlim, Dresden e Estugarda. Os Estados Unidos tinham um número de fabricantes de pianos próximo deste com cerca de 312 casas concentradas sobretudo em Nova York, Chicago e Boston. O Estado de Massachusetts, o qual acolhia e continua a acolher um número significativo de emigrantes graciosenses, contava em 1911 com 22 fabricantes de piano.

### **2.3- Pianos verticais de eleição na Graciosa: Pleyel, Gaveau e Perzina**

Os pianos existentes na Graciosa, enumerados quer pelo levantamento de 1995 quer pelo de 2009-2010, não constam entre modelos topo de gama. Não encontramos, por exemplo, um piano de cauda. De facto, quer o piano mesa quer o piano vertical foram modelos construídos para uso doméstico e tendo por objectivo a comercialização. Assim, do *corpus* estudado em 2009-2010 ressaltam 4 instrumentos – três devido à importância da sua marca – Pleyel, Gaveau e Perzina – e um devido à sua antiguidade e constituição – o piano mesa inglês, de marca desconhecida. A dinastia Pleyel, enquanto família especialista na arte de construir pianos, teve início com Ignace Pleyel (1757-1831). Vigésimo quarto filho de um mestre-escola de uma vila perto de Viena, Ignace Pleyel revelou cedo a sua inclinação para a música progredindo a passos largos na sua aprendizagem. Esse facto mereceu a atenção do melómano o conde Erdoedy, mecenas que financiou durante cinco anos as aulas particulares que Ignace Pleyel recebeu de Haydn. Após esta formação, o futuro construtor de pianos dedicou-se à composição e à carreira de intérprete. A sua obra musical foi bastante divulgada graças à casa que viria a fundar dedicada à edição. Em Portugal a sua obra foi muito difundida, devido, em parte, à vontade de seguir a moda parisiense da época, como se pode ler abaixo:

(...) “A casa Pleyel manteve intercâmbio com outros importantes editores e relações comerciais com armazéns de música de outros países, o que facilitou a disseminação das suas próprias obras, por sinal já com muita popularidade. O circuito de exportações das edições Pleyel para Lisboa estabeleceu-se através de relações comerciais com os armazéns de Waltmann e Weltin, que podem ser hoje comprovadas em edições oriundas da casa mãe na qual os comerciantes estabelecidos em Portugal colocaram o seu próprio pé de imprensa. Refira-se, a propósito, que Pleyel é um dos autores mais assiduamente anunciados na imprensa por todos os armazéns especializados. Já antes de Waltmann e Weltin, Pierre Marèchal anuncia, desde 1791 (ano em que abre a sua loja) e com regularidade, obras de Pleyel, o que comprova a relativa popularidade da sua música em Portugal em géneros como o quarteto de cordas por natureza vocacionado para a prática musical em contexto privado.”<sup>148</sup>

[...]

“Os factores que contribuíram para a popularidade da música de Pleyel, passaram não só pela sua eficaz colocação no mercado, mas também pela prolífera produção deste autor. Trata-se de um autor que dá resposta à apetência do público pela novidade, pela variedade de meios instrumentais e pela possibilidade de adaptação às limitações técnicas de músicos de escassos recursos, sem deixar contudo de oferecer sedutoras e brilhantes passagens. Verifica-se uma capacidade de adaptação a um público amador em franco alargamento na classe média, não estabelecendo patamares de exigência técnico-musical impeditivos, porque demasiado elevados. (...)

“A acessibilidade da música de Pleyel, sob a forma impressa, pode ter contribuído, a longo prazo, para uma tendencial secundarização do recurso à cópia manuscrita, para o que poderá ter também contribuído a circulação de reportório através do aluguer de partituras disponibilizadas pelos armazéns, inclusive para fora de Lisboa.”<sup>149</sup>

Ignace Pleyel foi mestre de capela na catedral de Estrasburgo (1783-1793). Abdicou em 1793 deste cargo seduzido por um contrato para vários concertos em Londres onde chegou a competir com o seu mestre Haydn<sup>150</sup>. No rescaldo da Revolução Francesa Ignace Pleyel tinha regressado a Estrasburgo e foi condenado várias vezes à morte por suspeitas de apoio à causa monárquica. Acrescentamos que a música o salvou da guilhotina:

“Stoutly maintaining his loyalty to the republic, he was, as a test, compelled to compose music to a revolutionary drama. Constantly watched by two gendarmes, Pleyel finished the work

---

<sup>148</sup> MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Págs. 252-253.

<sup>149</sup> Cf. MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 258.

<sup>150</sup> Elogio tecido por Stendhal à obra de Haydn em detrimento da de Pleyel: “Haydn est le véritable inventeur de la symphonie: et non seulement il inventa ce genre, mais il le porta à un tel degré de perfection, que ses successeurs devront ou profiter de ses travaux, ou retomber dans la barbarie. L’expérience prouve déjà la vérité de cette assertion hardie. Pleyel a diminué le nombre des accords et économisé les transitions: ses ouvrages ont moins de dignité et d’énergie.” (Stendhal 2002: 35, carta de Viena 1808/04/15 *apud* MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 252.

in seven days. It was received with so much approval by the populace that his loyalty to the republic was never again questioned”.<sup>151</sup> (...)

Em 1805, já em Paris, passou a dedicar-se à edição musical e a partir de 1807 à construção de pianos. Em 1824, porém, passou a gerência da casa Pleyel para o seu filho mais velho, Camille Pleyel (1792-1855). Este seguiu um percurso semelhante ao pai, revelando igualmente um talento nato para a composição. Durante a sua formação passou vários anos em Londres estudando a construção de pianos em conceituadas casas como a Broadwood, a Collard e a Clementi. Auxiliado pelo virtuoso pianista Kalkbrenner, Camille implementou nos pianos verticais Pleyel o mecanismo da casa Wornum e nos pianos de cauda o mecanismo Broadwood. Este contacto com as inovações inglesas na área da produção de pianos garantiu a afirmação da casa Pleyel no mercado europeu. Ambos Camille Pleyel e Kalkbrenner mantinham relações com o mundo dos virtuosos do piano, nomeadamente com Chopin, que se tornou grande apreciador e divulgador da marca Pleyel. Raros foram os concertos públicos em que Chopin não utilizou um piano Pleyel. Chopin, aliás, fez a sua apresentação artística em Paris na *Salle Pleyel* em 1832. Esta mítica sala também testemunhou a apresentação de Anton Rubinstein (1841) e de Säens-Saint (1846). Após a morte de Camille Pleyel, assumiu a gestão da casa Pleyel o seu sócio Auguste Wolff, alterando o nome para Pleyel, Wolff&Cie. Com este último a casa Pleyel atingiu o ponto alto de produção de pianos, chegando, em 1889 a produzir 2500 instrumentos. A casa entrou no século XX com uma nova gerência e conseqüente alteração do nome – Pleyel, Lyon&Co, devido à gestão ter passado para as mãos de Gustave Lyon.

A popularidade do piano vertical resultou de várias décadas de estudo e de testes. Para o resultado final que conhecemos contribuiu bastante o empenho da casa Pleyel. O primeiro piano vertical<sup>152</sup> construído, excluindo grandes modelos verticais não comercializados da casa Fabrice e da casa Stein, data de 1780 e saiu das oficinas de Johann Schmidt em Salzburg,

---

<sup>151</sup> DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Pág. 255.

<sup>152</sup> Para este assunto cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Págs. 53 a 56.

Áustria. Nem o modelo de Schmidt nem o modelo de 1800 da casa Hawkins (E.U.A.) conheceram sucesso de vendas. Eram instrumentos fora de proporção e com problemas ao nível da qualidade do som. A concepção vertical do piano foi avançada por estes nomes mas enquanto instrumento musical o resultado destes não foi satisfatório. Só a partir de 1811, quando Robert Wornum dispôs as cordas do piano na diagonal, o piano vertical se afirmou no mercado europeu. O modelo de Wornum partiria do piano de William Southwell chamado de “cabinet piano” o qual apresentava já um teclado com extensão de seis oitavas a partir de Fá. No entanto, até 1826 o piano vertical conheceu uma fase de “laboratório” em que estavam a ser testadas várias inovações. O mecanismo lançado por Wornum veio a garantir o sucesso e popularidade do piano vertical por toda a Europa. Ignace Pleyel, como foi referido atrás, formou-se na oficina de Wornum e implementou nos seus pianos as boas experiências de Wornum as quais resultavam de “precision with durability and permitted of repetition, responding easily to a light touch”.<sup>153</sup> Na Europa continental este mecanismo oriundo de Inglaterra ficou conhecido como “mecanismo Pleyel”. Os pianos verticais, enquanto réplicas quase perfeitas do piano de concerto, acabaram por destronar o piano mesa na Europa. A partir de 1860, por exemplo, já não se construíam pianos mesa na Alemanha. O modelo de piano vertical tem raízes nas oficinas inglesas e francesas citadas atrás. E também alemãs (Perzina), onde se introduziu o encordoamento triplo e se passou a recorrer ao ferro na construção das cravelhas e espaço envolvente entre estas e o cepo. Das oficinas americanas também saíam inovações importantes somadas às últimas mencionadas – completa armação em ferro (por volta de 1860). Contudo, em termos de som e como consequência da artificialidade no ataque e disposição dos martelos, pode-se dizer que o piano vertical foi criado como necessidade e tornou-se muito popular devido a duas razões primordiais – o custo, e o tamanho<sup>154</sup>.

---

<sup>153</sup> Cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Pág. 54.

<sup>154</sup> Paris foi das primeiras cidades a assistir à construção de casas-apartamento, fenómeno que teve início nos primeiros anos do século XIX. Quer um piano mesa quer um piano de concerto dificilmente se arrumaria numa sala de reduzidas dimensões.

A casa Gaveau<sup>155</sup> foi fundada em 1847 em Paris por Joseph Gabriel Gaveau (1824-1903) quando este contava apenas 23 anos de idade. Tendo feito uma aprendizagem intensiva em várias oficinas de piano de Paris, J.G. Gaveau especializou-se na construção de pianos verticais recebendo grande influência dos pianos Érard<sup>156</sup>. No entanto, o aperfeiçoamento que J.G. Gaveau implementou nos seus pianos verticais foi de tal ordem que ficou conhecido como “mecanismo Gaveau”<sup>157</sup> e relaciona-se sobretudo com a acção de escape. A empresa Gaveau prosperou rapidamente e em 1855 recebeu a medalha de bronze na Exposição Universal de Paris. Ao longo do século XIX, aliás, a casa Gaveau viu vários modelos de pianos produzidos na sua fábrica ser distinguidos em exposições internacionais. Em 1867 recebeu a medalha de prata na Exposição Universal de Paris, apresentando um modelo vertical muito peculiar – o seu revestimento era feito em vidro de modo a permitir que se vislumbresse o mecanismo interior. Na edição da mesma exposição de 1878 alcançou a medalha de ouro e em 1889 repetiu a façanha. Fora de França a

---

<sup>155</sup> Informação consultada em [users.telenet.be/histoire\\_famille\\_gaveau.htm](http://users.telenet.be/histoire_famille_gaveau.htm) em 14 de Janeiro de 2010.

<sup>156</sup> A casa Erard, das maiores referências na produção de pianos na primeira metade do século XIX, foi fundada por Sebastian Erard (1752-1831). O seu fundador apresentou o seu primeiro instrumento em 1777 após vários anos a construir e a aperfeiçoar o cravo. Os primeiros passos de Erard na construção de pianos foram condicionados pela morte precoce do pai (quando Sebastian contava apenas 16 anos de idade), o que o levou a procurar trabalho em uma oficina de construção de cravos em Paris. Com o bom salário que ganhava conseguia manter com dignidade a mãe e os três irmãos mais novos que tinham ficado em Estrasburgo, sua cidade natal. A qualidade do seu trabalho fê-lo merecer o reconhecimento da aristocracia parisiense, designadamente da Duquesa de Villerooy que abriu no seu palácio, à semelhança do que havia feito o Duque da Toscana a Cristofori, “pai” do primeiro piano ou cravo de martelos, uma oficina para produção de pianos dirigida por Erard. Sempre protegido pela Duquesa e demais aristocracia de Paris, Sebastian Erard fundou com seu irmão Jean Baptiste a casa Erard em 1785, possivelmente a mais aclamada casa de pianos do mundo entre 1796 e 1855. A oficina dos pianos Erard constituiu um autêntico laboratório de aperfeiçoamento mecânico do piano, bastante influenciado pelos conhecimentos técnicos que adquirira durante a sua permanência em Londres, (onde fundou uma oficina de produção de pianos), logo após a Revolução de 1789. A invenção técnica que garantiu a entrada do nome Erard para o livro de História do Piano foi, sem dúvida, o sistema de duplo escape, patenteado em 1821. Este sistema permitia a repetição rápida da mesma nota através de um contra-peso que obrigava o martelo a voltar imediatamente à posição de descanso. Esta novidade técnica colocou o piano Erard no topo das preferências dos grandes virtuosos da época, nomeadamente Liszt, que se apresentou várias vezes em concerto na famosa Salle Erard, salão privilegiado para convívio de intelectuais e artistas de Paris. Após a morte do sobrinho de Sebastian Erard – Pierre Erard, seu único herdeiro – em 1855 a propriedade da casa Erard passou para Blondel e em 1911 ainda produzia pianos com a marca Erard, de qualidade muito apreciada nas principais salas de concerto do mundo. Cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Págs. 251 a 254.

<sup>157</sup> Este mecanismo apresenta várias inovações entre elas a construção parcelar do instrumento em cinco partes desmontáveis e a amplificação sonora, proeza que lhe valeu a medalha de ouro de 1889 na Exposição Universal de Paris.

qualidade dos pianos Gaveau também era reconhecida. Assim, foi-lhe atribuída Menção Honrosa na Exposição de Amesterdão (1883), de Antuérpia (1885) e de Bruxelas (1888). Em 1893 o patricarca da Gaveau retirou-se da vida activa e entregou na mão dos filhos – Edme, Paul, Augustin, Eugène, Etienne e Gabriel a gestão da casa Gaveau. A partir desta data a empresa passou a designar-se por *Societé Gaveau Frères*. Em 1893 Constantine Pierre na sua obra *Les facteurs d'instruments de musique, les luthiers, et la facture instrumentale, precis historique* afirma que a casa Gaveau dava emprego a 200 operários e artesãos e que desde 1847 tinha produzido cerca de 15 000 instrumentos, produzindo em média 1 500 instrumentos por ano. Um dos filhos de J.G. Gaveau – Gabriel – fundou em 1907 a *Salle Gaveau*, considerada na época uma das melhores salas de concerto de Paris, graças aos estudos acústicos levados a cabo pelo arquitecto Jacques Hermant. Em 1910 deu-se uma ruptura na relação entre os herdeiros de Gaveau, ruptura essa que originou três novos ramos da marca Gaveau a concorrer entre si desde 1911 – a Gaveau<sup>158</sup>, dirigida por Etienne, que continuou a tradição da família na construção de pianos verticais, tendo chegado até 2007 – a Gabriel Gaveau, que laborou até 1947, tendo-se dedicado aos pianos de ¼ de cauda e posteriormente aos auto-pianos, fonógrafos e até rádios; a ocupação da França em 1939 ditou o seu fim; todos os arquivos foram dispersos e os pianos em construção durante a ocupação nazi foram armazenados até que em 1947 Jean Gaveau (neto de J.G. Gaveau) encomendou à casa Klein (estabelecida em 1791) a tarefa de acabar os pianos armazenados pelos nazis; tarefa cumprida, foram os últimos pianos produzidos pela Gabriel Gaveau – e a Augustin Gaveau da qual apenas sabemos que produziu pianos verticais recorrendo a madeiras exóticas trabalhadas de forma artística; a sua longevidade comercial terá sido pouco duradoura.

A casa Perzina<sup>159</sup> terá sido das mais representativas casas alemãs a dedicar-se à produção de pianos verticais. Fundada em 1871 pelos irmãos Julius e Albert Perzina em Schwerin, capital do ducado de Mecklenberg (norte

---

<sup>158</sup> O piano Gaveau existente na Graciosa terá sido construído após 1911 sob a gerência de Etienne pela inscrição da marca, como se pode ver na foto no anexo I.

<sup>159</sup> Cf. [www.perzinapianos.com](http://www.perzinapianos.com) em 3 de Agosto de 2010.

da Alemanha), a casa Perzina seguiu de perto as tendências dos pianos Bechstein. Os irmãos Perzina, aliás, aprenderam as primeiras noções sobre a construção de pianos na oficina de Carl Bechstein<sup>160</sup>. Nos primeiros anos da sua existência a casa designava-se por *Gebrüdere Perzina* (Irmãos Perzina) e laborava com doze artesãos que realizavam manualmente todo o trabalho inato à produção de um piano. No primeiro ano de vida saíram da oficina da casa Perzina 20 instrumentos. A sua fórmula de sucesso, porém – qualidade sonora, qualidade estética e preço convidativo – fez este número aumentar rapidamente. O mercado europeu respondeu positivamente à qualidade dos pianos Perzina. A aristocracia, inclusivamente, era cliente dos pianos Perzina. O Arquiduque de Mecklenberg-Schwerin, por exemplo, declarou a Perzina fornecedor exclusivo da Corte. A Rainha Guilhermina da Holanda declarou a Perzina *Real Fábrica de Pianos* em 1906 e o director da Real Ópera da Holanda afirmou publicamente em 1900: “ Os pianos Perzina distinguem-se pela sua extrema beleza de afinação e som. São muito agradáveis de se tocar e revelam uma sólida construção. O preço destes instrumentos é mais baixo do que os preços dos pianos de primeira classe. Posso com toda a convicção recomendar o piano Perzina”.<sup>161</sup> A gestão da marca entre 1897 e 1917 esteve a cargo do genro do fundador da Perzina, Daniel Huss, período de franca expansão comercial, produzindo 1000 instrumentos por ano. Neste período – 1905 – a casa Perzina passou a produzir pianos de concerto. No mesmo período a Perzina desenvolveu uma rede de escoamento de pianos, fazendo o nome Perzina chegar a todos os pontos do globo.<sup>162</sup> Por detrás de cada

---

<sup>160</sup> Carl Bechstein (1826-1908) deu nome a uma das maiores casas de pianos da Alemanha. Com apenas 22 anos era já gerente comercial da casa de G. Perau, uma das mais sonantes na produção de pianos de Berlim. A sua ânsia de conhecimento fê-lo acompanhar de perto o melhor que se fazia em prol do desenvolvimento do piano. Assim se justifica a sua estadia em Londres e em Paris, assimilando as inovações lançadas por Pape e Kriegelstein. Após o seu percurso formativo, C. Bechstein fundaria a sua própria oficina em 1856 em Berlim, estreando-se na área com a produção de pianos de concerto. Cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Pág. 235.

<sup>161</sup> Cf. Nota de rodapé 158.

<sup>162</sup> Os fabricantes americanos afirmaram-se desde cedo na área do *marketing* comercial. Um marco inédito para o escoamento dos seus pianos (dada a conjuntura económica favorável no início do século XX, o mercado interno absorvia a maior parte dos pianos americanos) foi a criação da figura dos agentes comerciais. Esta estratégia introduzida pelos americanos foi seguida por muitos fabricantes europeus, incluindo a Perzina. Através da figura do agente qualquer fabricante podia ter os seus pianos representados num ponto remoto do globo e afastado da origem. É possível que nas principais cidades

instrumento esconde-se uma história poucas vezes linear de personalidades ambiciosas e lutadoras a quem o piano deve o seu desenvolvimento. É certamente motivo de orgulho para a Graciosa possuir entre os vários espécimes de pianos de casas tão reputadas como a Pleyel, a Gaveau ou a Perzina.<sup>163</sup>

#### **2.4- Uma relíquia na Graciosa: piano mesa inglês de 1815**

Deixámos para último a descrição de um instrumento único na Graciosa e talvez nos Açores – um piano mesa cuja construção data de inícios do século XIX. O piano mesa<sup>164</sup>, designado em inglês como *square piano*, traduzido à letra como piano quadrangular, está morfológica e mecanicamente ligado ao clavicórdio. Por outras palavras, o piano mesa é fisicamente um clavicórdio ao qual se acrescentou uma armação mais resistente, cordas de metal e um mecanismo de martelos. O primeiro instrumento deste género foi concebido na Alemanha por volta do ano de 1758, fruto do trabalho de Friederic von Gera. Passados poucos anos (entre 1760 e 1765) Johannes Zumpe apresentou o primeiro piano mesa construído em Inglaterra. Na verdade, volvidos cerca de vinte anos sobre o seu aparecimento na Alemanha – 1758 – já se produziam pianos mesa em Inglaterra, França (1776 – Sebastian Erard) e Estados Unidos da América (1775 – Johann Behrend). Nesta fase embrionária, contudo, o piano mesa apresentava-se como um instrumento frágil, muito inferior ao pianoforte. Iniciou-se, portanto, uma longa caminhada de melhoramentos que fortaleceram a credibilização do piano mesa no mercado. Um dos primeiros melhoramentos de que foi alvo este instrumento proveio da oficina de John Broadwood em Londres. A inovação consistia em colocar o cepo junto do fundo

---

açorianas – Angra do Heroísmo e Ponta Delgada – existissem agentes que representavam marcas de piano europeias e americanas. Cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Pág. 200.

Uma das vias para um estudo mais aprofundado neste assunto passaria por investigar as relações comerciais da casa de *Thomaz Narciso do Canto*, afinador em Angra do Heroísmo ligado a vários pianos da Graciosa nos anos 30 do século XX.

<sup>163</sup> Também existem, como demonstra o levantamento de Norberto Pacheco realizado em 1995, instrumentos ingleses de casas de excelência – Collard, por exemplo. Será a próxima fase de um novo projecto.

<sup>164</sup> Para este assunto cf. Cf. DODGE, Albert. *Pianos and their makers: a comprehensive history of the development of the piano*. Dover. 1973. Págs 48 a 52.



da caixa em vez de o colocar do lado direito (relativamente ao pianista)<sup>165</sup> de forma a aumentar a tensão das cordas e, conseqüentemente, melhorar a afinação e aumentar o volume e a qualidade sonoros. O primeiro piano mesa produzido com estas características foi lançado no mercado em 1781 e paulatinamente foram assimiladas por vários construtores, nomeadamente os alemães que, durante muito tempo, colocaram o cepo na frente da caixa. Neste período, as restantes inovações dignas de referência de que foi alvo o piano mesa vieram do Novo Mundo. Este tipo de instrumento foi muito apreciado nos Estados Unidos da América até meados do século XIX. Em Filadélfia surgiu outra oficina dedicada à produção de pianos mesa (além de Johann Behrend) – a oficina de Charles Albrecht (1789). Em 1792 surgiu em Boston uma congénere fundada por Benjamin Crehore, a qual serviu de laboratório de formação para os protagonistas de novas e importantes inovações. Deste modo, foi na oficina de Crehore que se formaram John Osborn e Alpheus Babcock. Este último foi o criador da armação completa em ferro (1825), inovação que viria marcar para sempre a evolução do piano. Combinando os vários desenvolvimentos mecânicos recebidos, o piano mesa tornou-se, em meados do século XIX, num instrumento mais fiável do que era, por exemplo, o piano vertical em igual período. A Steinway&Sons apresentou em 1855, na Exposição Mundial de Nova York, um modelo de piano mesa que gerou grande surpresa<sup>166</sup> e que se afirmou como o melhor instrumento do género produzido até então. Ao contrário do que aconteceu na Europa, a implantação do piano vertical nos Estados Unidos da América foi bastante lenta. Neste país, o piano mesa só deixou de ser produzido por volta do ano de 1880.

Ainda que o nosso estudo sobre o piano mesa inglês propriedade de Manuel Maria Reis não tenha sido tão profundo quanto desejaríamos, as fotos que dele possuímos são reveladoras. Trata-se de um piano inglês (no painel central do espelho do instrumento é legível a inscrição – *London*) que poderá

---

<sup>165</sup> O instrumento que se encontra na Graciosa não inclui ainda esta inovação, estando ainda mais próximo do clavicórdio.

<sup>166</sup> Este instrumento possuía um timbre equilibrado que até então não tinha ainda sido alcançado devido ao recurso à armação de ferro, a qual originava um timbre demasiado metálico, designadamente no registo agudo. O piano mesa J.J. Wagner propriedade dos herdeiros de Belmira da Silva Melo denota de forma evidente esta característica anterior ao trabalho desenvolvido pela Steinway&Sons.

pertencer à primeira geração de pianos que chegou à Graciosa. Não dizemos que é único nos Açores por mera pretensão. Pelas suas características – dos últimos pianos mesa com cepo e cravelhas do lado direito (relativamente ao pianista) à semelhança de qualquer clavicórdio – concluímos que se tratava de um instrumento produzido em cerca de 1815.<sup>167</sup> Neste momento poderemos apontar vários nomes de fabricantes possíveis partindo da lista de casas existentes em Londres à data de construção sugerida – John Broadwood&Sons (1723), Challen&Son (1804), Chappel&Co. (1812) ou Collard&Collard (1760). A única característica relevante e visível a olho nu é a colocação do cepo e das cravelhas no lado direito da caixa do instrumento. Esta característica, como foi referido acima, deixou de ser utilizada pela maior parte dos construtores ingleses quando em 1781 John Broadwood lançou um modelo de piano mesa com cepo e cravelhas no fundo da caixa. A inovação de John Broadwood foi inclusivamente adoptada pelos construtores alemães de pianos mesa. Perante este facto restam-nos duas deduções possíveis – ou o instrumento é realmente de 1815, tratando-se, por conseguinte, de um piano mesa obsoleto face às suas características (a sua construção está cerca de trinta anos desactualizada e aproxima-se da construção do clavicórdio) ou a sua construção é anterior a 1781. Só um estudo aprofundado sobre o instrumento e a sua comparação com outros instrumentos da época poderá ajudar a definir quer o fabricante quer a data de fabrico. No Museu de Angra do Heroísmo está exposto ao público um piano mesa quase contemporâneo do instrumento que aqui descrevemos. Trata-se de um piano mesa português datado de 1824 e produzido na oficina de Tataros em Coimbra. Quer este instrumento quer clavicórdios até de construção posterior – clavicórdio Tataros de 1830 – possuem a característica do piano mesa em estudo<sup>168</sup> neste capítulo. Todos eles, porém, são de construção portuguesa e deste modo compreende-se a não implementação das inovações técnicas do piano mesa de Broadwood de 1781. Ou melhor, é mais fácil estranhar que um fabricante da mesma cidade – Londres – não tenha implementado uma boa inovação na construção do que

---

<sup>167</sup> Vide nota de rodapé nº. 4.

<sup>168</sup> Cf. DODERER, Gerhard, e VAN DER MEER, John Henry. *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Lisboa. Págs. 245 a 258.

um fabricante português a mais de 2000 km afastado da capital inglesa. Dadas as afinidades entre o instrumento da Graciosa e o de Tataros interessa deixar aqui algumas características deste instrumento propriedade do Museu de Angra do Heroísmo. Como quase todas as casas europeias de fabricantes, também a casa Tataros aplicava nos seus pianos mesa os traços gerais da mecânica e da morfologia do piano mesa inglês. Curiosamente, Tataros não importou a localização que Broadwood deu ao cepo e às cravelhas (colocando-os no fundo da caixa); importou sobretudo aspectos decorativos e mecânicos:

“Na construção deste piano de mesa, Tataros copiou obviamente um instrumento inglês. Não é, porém, tão decisivo que as testas das teclas naturais sejam molduradas ao modo inglês. Tais testas ornamentadas – existentes no clavicórdio de Tataros, com o perfil directamente talhado na própria madeira do braço da tecla, e no seu piano de mesa, aqui a forma de uma chapa de madeira diferente que está grudada na testa do braço – podem observar-se não só nos dois instrumentos de Tataros, mas também em alguns cravos e pianos. É um dos elementos através dos quais a influência inglesa se manifesta na construção portuguesa de instrumentos de tecla a partir de 1780, tal como será referido no próximo capítulo. A hipótese de que Tataros possa ter reproduzido de facto um modelo inglês ao construir o seu piano de mesa, sustenta-se acima de tudo no tipo de mecânica utilizada, que é uma réplica directa da “dupla acção inglesa”, patenteada por John Geib em 1786, bem como nos “abafadores irlandeses”, por muito pouco práticos que estes últimos possam ser. Parece óbvio que, ao copiar a mecânica e os abafadores, Tataros não tenha necessariamente aplicado os materiais conforme no original, mas tenha antes utilizado materiais de que dispunha de imediato.”<sup>169</sup>

[...]

“A mesa do teclado, sem quaisquer particularidades, tem um fulcro de madeira de conífera, enviesado em ambos os bordos superiores. Os braços das teclas parecem ser feitos de choupo. As teclas naturais possuem coberturas de marfim em duas peças com três riscos nas cabeças. A linha divisória e os três riscos gravados formam dois grupos com dois riscos cada; em todos os quatro inseriu-se massa vidraceira. As testeiras naturais são de madeira de conífera e ornamentadas à maneira inglesa, mas a moldagem propriamente não parece ser inglesa. As teclas acidentais apresentam uma fina tira de ébano sobre madeira de conífera tingida de preto. A primeira tecla (sol1) tem um braço muito largo com duas coberturas, uma igual às outras naturais e uma segunda que corresponde a uma tecla accidental. Assim, um único braço dá a aparência das teclas de sol1 e sol#1. As teclas são controladas por guias de vários materiais, correndo em rilheiras.”<sup>170</sup>

(...) “O instrumento é, na sua essência, uma cópia de um piano de mesa inglês com o teclado recuado. As paredes do corpo são coladas em suta. Ailharga distal é de madeira de conífera tingida de preto. Os bordos superiores das paredes do corpo e os muros do teclado são folheados com pau rosa, as respectivas superfícies interiores com mogno. As superfícies exteriores das paredes laterais apresentam uma tira de pau rosa ao longo dos bordos e um painel central de mogno, separados por uma incrustação de ébano. A superfície exterior da parede frontal à esquerda e à direita do teclado e a prancha frontal (presa à banda do tampo)

<sup>169</sup> Cf. DODERER, Gerhard, e VAN DER MEER, John Henry. *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Lisboa. Págs. 87-88.

<sup>170</sup> DODERER, Gerhard, e VAN DER MEER, John Henry. *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Lisboa. Pág. 89.

mostram o mesmo folheado (bordo de pau rosa e painel central de mogno, separados por um filete de ébano), mas as superfícies exteriores destes três elementos foram arranjadas como se formassem uma única superfície. A prancha frontal possui uma fechadura de latão. Na superfície frontal, em torna da abertura para a chave, existia um escudete que agora falta; o actual embutido de ébano que reproduz este feito data do restauro. As superfícies exteriores dos muros do teclado são folheadas com filete de pau rosa ao longo dos bordos e um painel central de ácer.<sup>171</sup>

O instrumento de Tataros, pela descrição de Gerhard Doderer, parece ter sido inicialmente concebido para ser um clavicórdio. O elemento organológico que indicia esse facto reside na existência de dois fundos. Seria de todo o interesse verificar se isto acontece no caso do piano mesa existente na Graciosa uma vez que a colocação das cravelhas no lado direito da caixa remete claramente para uma característica organológica do clavicórdio:

“Os dois fundos são de madeira de conífera. O veio da madeira de ambos corre aproximadamente paralelo ao da parede distal, mas o veio da madeira do fundo inferior forma um ângulo agudo com o veio do fundo superior. Os dois fundos foram colados por baixo dos bordos inferiores das paredes do corpo. As duas pranchas são presas uma à outra através de seis filas de três parafusos cada, correndo estas filas em paralelo às paredes laterais do corpo: duas filas sobre o teclado, uma mais ou menos debaixo do repouso do tampo harmónico e outras três entre o repouso do tampo harmónico e a parede dos agudos. Os bordos de ambos os fundos são folheados com mogno ao longo das ilhargas frontal e laterais. Numa intervenção mais antiga foi aplicado a ambos os bordos das duas pranchas, ao longo da parede distal, um friso de madeira de conífera. No restauro este friso foi tingido de preto.”<sup>172</sup>

Em outro contexto que escapa ao presente estudo tentaremos elaborar uma descrição tão minuciosa quanto a realizada por Gerhard Doderer ao piano mesa Tataros de 1824. De facto, o piano mesa da Graciosa está quase inacessível e colocado em posição invertida, realidade ocultada pelas fotos devido ao manuseamento digital das mesmas. O instrumento encontra-se apoiado sobre as costas da caixa, com o teclado na vertical e o espelho voltado para o tecto. É, no entanto, visível que o espelho se divide em três partes – uma parte central com dois tipos de madeira diferente (uma clara e outra escura) dedicada à inscrição do fabricante onde apenas se consegue ler *London* ladeada à esquerda e à direita por grelhas talhadas em madeira desconhecida. Embora não seja visível nas fotografias, o instrumento da Graciosa apresenta na frente, em cada um dos lados do teclado, uma gaveta

---

<sup>171</sup> Cf. DODERER, Gerhard, e VAN DER MEER, John Henry. *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Lisboa. Pág. 89.

<sup>172</sup> Cf. DODERER, Gerhard, e VAN DER MEER, John Henry. *Cordofones de Tecla Portugueses do século XVIII: Clavicórdios, Cravos, Pianofortes e Espinetas*. Fundação Calouste Gulbenkian. 2005. Lisboa. Pág. 89.

estreita. À semelhança do instrumento de Tataros, o cavalete do piano mesa da Graciosa apresenta um ângulo apenas na secção dos agudos. A própria disposição das cravelhas é visivelmente semelhante nos dois instrumentos. A extensão do teclado do instrumento da Graciosa é maior – Fá1-Fá6, com um total de 73 teclas. Infelizmente, estas são as únicas informações organológicas que, por enquanto, conhecemos acerca dessa verdadeira relíquia organológica existente na Graciosa.

### 3- O Piano no feminino

#### 3.1- A figura feminina e o ensino privado da Música

Desde a sua criação, o piano encontrou na figura feminina o seu consumidor mais fiel. A razão para este facto prende-se com uma tradição remota que sempre associou os cordofones de teclado à figura feminina<sup>173</sup>. Em relação ao piano, provavelmente devido à sua utilização quase exclusiva em contexto privado, durante a primeira metade do século XIX as mulheres constituíram o principal grupo consumidor de música para tecla:

(...) “women were far and away the primary consumers of piano music in the first half of the nineteenth century (just as they had been of keyboard music generally in the eighteenth century). Any number of sources confirm this. We have known for some time, through the work of Arthur Loesser, William Weber, and Judith Tick in particular, that women played most of the keyboards found in middle-class homes throughout Europe and the United States in the eighteenth and nineteenth centuries.”<sup>174</sup>(...)

Em meados do século XIX existiam cerca de 60 000 pianos em Paris e acreditava-se que 1 em cada 5 mulheres parisienses conseguia tocar alguma coisa ao piano:

“Stunningly, Loesser also deduced, from a statistical survey printed in the *Revue et Gazette musicale de Paris* in 1845, that the presence of some 60,000 pianos in Paris at that time meant that something like one woman out of five living in the city had some kind of facility at the keyboard. Even allowing for some exaggeration in Loesser’s estimate, it still suggests that a remarkable percentage of the female population was engaged in music making at the piano.”

O piano constituiu, e talvez assim aconteça ainda hoje, uma peça fundamental das salas da classe média. As esposas dedicadas expressavam o carácter da sua formação e da sua alma ao piano. Saber tocar piano era uma marca de distinção social, marcando a fronteira entre o mundo civilizado e o mundo rústico, entre a classe baixa e as classes média e alta. Esse pressuposto proliferou em Inglaterra e talvez a partir daí se tenha difundido pela Europa. Por esta razão os pais investiam na formação musical das filhas, muitas vezes com grande sacrifício económico, procurando demarcá-las de outras raparigas. Por outro lado, a esposa “dona-de-casa” era uma espécie de embaixatriz das

---

<sup>173</sup> Refira-se, a título de exemplo, o caso das virginalistas do reinado de Isabel I de Inglaterra.

<sup>174</sup> Cf. KALLBERG, Jeffrey: “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne” *in Representations* 39. 1992: 102-133. The Regents of the University of California. Pág. 106.

ambições sociais do cônjuge, responsável, portanto, pela dinamização das recepções sociais a título particular. As suas atitudes – fino trato, boas maneiras, bom gosto – eram o cartão de visitas da sua casa. E o piano consistia em um prolongamento dessa súpula de virtudes:

“Cultivating the piano is something that has become as essential, as necessary, to social harmony as the cultivation of the potato is to the existence of the people. The piano provokes meetings between people, hospitality, gentle contacts, associations of all kinds, even matrimonial ones... and if our young men so full of assurance tell their friends that they have married twelve or fifteen thousand francs of income, they at least add as a corrective: “My dear, my wife plays the piano like an angel.”<sup>175</sup>

Segundo alguns estudiosos, grande parte do repertório oitocentista para piano denotava sentimentos femininos.<sup>176</sup> Uma afirmação deste teor seria impensável à luz de uma análise formalista de um Hanslick, por exemplo. No entanto, não será uma hipótese condenada à partida. É sabido que os editores musicais tinham, acima de valores nobres, objectivos comerciais – obter a maior margem de lucro possível. Também é sabido que subjugavam muitas vezes o criador artístico a este objectivo. Como resultado, os compositores eram condicionados a escrever de acordo com o gosto dos consumidores da sua música. Se o público feminino constituía uma faixa importante entre os consumidores de música, então os compositores deviam esforçar-se para, a tudo o custo, realizarem plenamente o gosto musical feminino. Uma razão mais óbvia para uma possível efeminização de géneros musicais reside no facto de a maior parte dos mecenas dos compositores oitocentistas para piano serem mulheres. Kallberg analisa várias críticas da época relativas ao Nocturno, as quais o referem enquanto género que revela um coração feminino.

“In many of these passages, direct references to the perceived feminine quality in the nocturne were accompanied by other figural language. “Feeling”, “dream”, “longing”, “sentiment”, “tender” – all of these affective terms were linked to, and surely in different degrees meant to complement, the primary image of the feminine. And often, when these analogous terms appeared in other criticism independent of any explicit citation of the feminine, they were understood as code words for overtly feminine imagery”.<sup>177</sup> (...)

---

<sup>175</sup> Henri Blanchard (1847) *apud* KALLBERG, Jeffrey: “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne” in *Representations* 39. 1992: 102-133. The Regents of the University of California. Pág. 107.

<sup>176</sup> KALLBERG, Jeffrey: “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne” in *Representations* 39. 1992: 102-133. The Regents of the University of California.

<sup>177</sup> KALLBERG, Jeffrey: “The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne” in *Representations* 39. 1992: 102-133. The Regents of the University of California. Pág. 105.

Portugal, desde há muito influenciado a todos os níveis artísticos por Inglaterra e França, importou novas práticas musicais, actualizando inclusive os métodos de ensino. Uma destas actualizações incluiu o ensino particular:

“À margem das instituições de ensino tradicionais que formavam os músicos profissionais, e que estavam adstritas à corte e à Igreja, como é o caso paradigmático do Seminário da Patriarcal, desenvolveu-se uma importante rede de ensino privado. A expansão do ensino da música em regime particular, favoreceu naturalmente o leque de opções de trabalho dos músicos profissionais dando-lhes possibilidade de desenvolverem actividades alternativas às que eram oferecidas tradicionalmente pelas instituições”.<sup>178</sup>

A rede de ensino particular da música em Lisboa na segunda metade do século XVIII trouxe muitas benesses para a figura feminina. Permitiu entre outros o ensino laico da música, situação que só se verificou na Graciosa com a actividade de Maria Carmina e de Palmira Enes, ensino este ministrado por músicos profissionais estrangeiros (italianos) vinculados à corte:

“O facto da música ser entendida como essencial no elenco das virtudes atribuídas ao papel social feminino passou a exercer uma enorme pressão no sentido do reforço e generalização do seu ensino. Numa estratégia de apropriação dos recursos de distinção socio-económica, o domínio da arte musical constituiu-se como demarcador relevante, verificando-se na segunda metade do século XVIII um investimento nesta formação no seio da burguesia, logo seguida pelas classes médias.” (...) <sup>179</sup>

Luís António Verney (1713-1792) terá sido o primeiro a incentivar a formação da mulher através da sua obra *Verdadeiro Método de estudar* (1746) não em favor de uma via profissionalizante, como era de esperar na época em causa, mas de necessidade intrínseca à boa educação de uma senhora. Não temos informações indicadoras de que este livro tenha chegado à Graciosa. Aliás, todo o século XIX é um vácuo no que diz respeito ao ensino da música ali praticado. Tudo o que para já podemos fazer é deduzir. E a dedução mais fácil neste ponto dir-nos-á que o ensino da música na Graciosa também tenha sido influenciado pela Igreja. À semelhança do que Maria Carmina e Palmira Enes implementaram na Graciosa no início do século XX, em Lisboa, no final do século XVIII os professores privados foram responsáveis pela circulação e até

---

<sup>178</sup> Cf. MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 354.

<sup>179</sup> MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 354.



criação de repertório de âmbito local.<sup>180</sup> O ensino privado da música tornou-se, assim, uma moda perseguida sobretudo pela burguesia e classe média, razão pela qual os seus moldes também foram evoluindo:

“À medida que nos aproximamos do século XIX as ofertas de ensino da música continuam a diversificar-se, por um lado temos as escolas associadas à igreja que oferecem préstimos a alunos que se deslocam às suas instalações, por outro temos a implantação de escolas cujos modelos são importados sobretudo de França, as quais incluem a música nos seus currículos e aproveitam o potencial económico do crescente público feminino. Durante o período em estudo continua a alargar-se a oferta de professores privados para a música e dança, a qual é acompanhada também por um número crescente de estabelecimentos escolares de regime geral ou vocacionados para as “prendas artísticas”. Nesta matéria a influência estrangeira é notória verificando-se uma crescente oferta de professores que, sendo marginais ao circuito das recomendações interpessoais, divulgam o seu trabalho pela imprensa.”<sup>181</sup>

Embora em alguns aspectos se notasse um esforço para actualizar os hábitos socioculturais<sup>182</sup> na Graciosa, no campo do ensino não foi acompanhada a tendência de expansão do ensino público que se verificou em Lisboa no início do século XIX. Durante a primeira metade do século XX a situação do ensino da música na Graciosa espelhou um pouco aquilo que acontecera em Lisboa cerca de um século antes – aulas privadas de piano e de dança (para raparigas) e aulas semi-públicas para executantes das bandas filarmónicas (instrumentos de sopro para rapazes).

### **3.1- Maria Carmina de Vasconcelos Moniz (1891, Praia da Graciosa-1990, idem): na clausura da tradição**

Ainda que próxima de Palmira Mendes Enes quer em termos geográficos quer em termos cronológicos, o perfil de pianista de Maria Carmina difere significativamente do daquela. Quer as causas quer as consequências para estas diferenças são indissociáveis, razão pela qual serão abordadas em simultâneo. A grande causa para o vórtice entre as duas pianistas, que certamente se conheciam ainda que não se tenha apurado se existiria algum tipo de relacionamento social entre ambas, reside no seu estatuto sócio-

---

<sup>180</sup> MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 358.

<sup>181</sup> MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Págs. 361-362.

<sup>182</sup> Vide capítulo Origens da tradição pianística da Graciosa.

económico: Palmira Mendes Enes usou, sem pudor, a música como sua enxada, como seu sustento e dos seus filhos; Maria Carmina não o fez porque não teve essa necessidade.

Nascida na Praia, em 1891, no seio de uma família da alta burguesia, Maria Carmina recebeu, desde tenra idade, uma educação a muitos níveis excepcional para uma menina graciosense. Seu pai, Manuel da Cunha Vasconcelos (1860-1955) fizera fortuna nos Estados Unidos da América e, regressado à Graciosa, tornou-se grande proprietário, comerciante, empresário do sector dos transportes marítimos e, cargo muito importante para a época<sup>183</sup>, representante de várias agências de navegação marítima, substituindo nesta função o sr. Jerónimo do Canto Castro e Melo. Devido a este bem-estar financeiro, Maria Carmina beneficiou de uma educação primorosa, semelhante à educação das filhas dos magnatas de qualquer ponto urbano de Portugal. Este tipo de educação, a qual se apoiava em três pilares – Línguas (normalmente o Francês), Música (normalmente o Piano) e Lavores (todo o tipo de bordado) – era tradição da família de sua mãe, Maria de São Gregório Costa Vasconcelos (1869-1962). Esta última frequentou durante três anos um colégio gerido por religiosas, em regime de internato, na cidade de Angra do Heroísmo onde usufruiu da mesma formação<sup>184</sup>. A formação de Maria Carmina, porém, foi integralmente realizada na Graciosa, usufruindo do ensino particular. Deste modo, terá recebido as primeiras lições de piano de um micalense a residir esporadicamente na ilha<sup>185</sup>. Na principal residência da família, localizada frente ao oceano Atlântico, sempre existiu piano. Um deles, que não terá sido o primeiro piano da casa, é o piano histórico Foster&Co. (Nova York) cujo número de série indica ter sido produzido em 1903, pertencente a Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz, sobrinha de Maria Carmina. Posteriormente, a

---

<sup>183</sup> Cargo que só era conferido a quem possuísse notável estatuto financeiro e muito importante porque a via marítima era a única forma de contacto com o exterior. Só no último quartel do século XX essa situação se alterou com a abertura, em 1981, do aeroporto da Graciosa. Assim, Manuel da Cunha Vasconcelos controlava directa ou indirectamente, todo o movimento de pessoas e de bens na ilha.

<sup>184</sup> Cf. Entrevista a Lepoldo Moniz, Anexo II.

<sup>185</sup> Tratar-se-á possivelmente de um funcionário público, detentor de sólida formação musical.

sua formação foi influenciada por vários sacerdotes<sup>186</sup> que parokiaram em São Mateus, Praia. A sua colaboração como organista na Paróquia de São Mateus começou ainda na infância, ao lado da filha do Senador Vicente Ramos, sensivelmente da mesma idade. Muito incentivada pelos irmãos<sup>187</sup>, os três com formação académica realizada na Universidade de Coimbra, Maria Carmina sempre demonstrou ser uma devota do piano, passando largas horas desenvolvendo a sua interpretação e técnica do referido instrumento. Terá terminado a sua formação no final da adolescência quando estava já comprometida com o futuro marido.

Após o casamento, a vida familiar de Maria Carmina mudou, naturalmente, sem ter mudado, todavia, a sua dedicação ao piano. Assim, as suas actividades como pianista foram várias. Apresentava-se regularmente em público em dois contextos díspares – sacro e profano. Acumulou as funções de organista<sup>188</sup> e mestre de capela na Matriz de São Mateus durante várias décadas, dirigindo um coro feminino que tinha entre os seus elementos várias pianistas. No contexto profano, acompanhava com frequência espectáculos de revista à portuguesa apresentados por toda a ilha. É de todo o interesse referir que, à semelhança do que acontecia no Teatro de São Carlos<sup>189</sup> no final do século XVIII e durante todo o século XIX, durante os intervalos para mudança

---

<sup>186</sup> Os sacerdotes, ou outros clérigos, desempenharam uma importante missão para além da religiosa – uma missão formativa, com grande foco na Música. Como se pode ler em qualquer obra de História da Música em Portugal, os seminários e catedrais, conventos e mosteiros, foram os grandes centros de formação musical do país até à abertura do Conservatório em 1836. E mesmo depois da abertura do Conservatório, que servia apenas a população de Lisboa, o restante território nacional, beneficiou sempre da presença de religiosos-músicos. Para além das funções inerentes ao sacerdócio, eram muitas vezes pedagogos, maestros e até compositores. No capítulo referente a repertório erudito de influência vocal encontramos pelo menos duas partituras da autoria de sacerdotes – o *Hymno do Espírito Santo* da autoria do Padre Delgado e um *Tantum Ergo* da autoria do padre Aurélio da Cunha Vasconcelos, graciosense formado no Seminário de Angra do Heroísmo.

<sup>187</sup> Eram estes os irmãos que lhe compravam as partituras na Sasseti ou em outras casas de Lisboa quando passavam pela capital antes de apanhar o navio para os Açores. Eram também os manos que incentivavam Maria Carmina a estudar com afinco durante o Inverno as partituras que escolhiam para lhes serem apresentadas em reuniões familiares durante as férias de Verão.

<sup>188</sup> Informação que pode ser observada pelas notas biográficas expostas no Coro Alto da Matriz de São Mateus, junto ao órgão de tubos.

<sup>189</sup> MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 127 e seguintes.

de cenário ouvia-se música exclusivamente instrumental, constituindo este momento uma das raras oportunidades para o grande público graciosense fruir o repertório erudito para piano. Maria Carmina fazia questão de apresentar durante estes momentos as obras que pertenciam ao seu repertório de eleição – repertório erudito para piano. Este é outro dos pontos em que o perfil desta difere do de Palmira Mendes Enes, sobretudo dedicada ao repertório não erudito quer para dança quer para canto e piano. Por conseguinte, mal achou convenientemente preparada, Maria Carmina pediu à sobrinha – Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz – sua aluna dilecta, que a substituisse nestas funções<sup>190</sup>.

Para além das actividades já referidas, Maria Carmina foi igualmente professora particular de piano<sup>191</sup>, dando as aulas em sua casa. Estas aulas, segundo o testemunho de Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz, realizavam-se em sessões de duas horas distribuídas por três dias da semana. Uma hora era preenchida com exercícios de técnica, escalas e arpejos. A segunda hora era dedicada a repertório ou ao método. Tal como Palmira Mendes Enes, também Maria Carmina recorria ao método de Schmoll, consituído por cinco volumes, como base para a formação das suas alunas. A sua planificação pedagógica passava pelos vários volumes de Schmoll e pela sua revisão. Quando os alunos já estavam a ler pela segunda vez todo o método de Schmoll então eram iniciados na interpretação de repertório erudito para piano. Na época<sup>192</sup> em que Maria de Lourdes frequentou as aulas de piano de Maria Carmina<sup>193</sup> frequentavam, além da citada, mais três alunos – duas meninas (Belmira Melo e Isolete Barcamonte) e um menino (Leopoldo Moniz, filho da professora). Ao que tudo indica as aulas seriam pagas, à excepção dos alunos com relações familiares com a professora. Professora exigente, apologista da perfeição, e simultaneamente intérprete austera e sóbria, Maria Carmina preocupava-se

---

<sup>190</sup> Cf. Entrevista a Maria de Lourdes Moniz, anexo III

<sup>191</sup> Para todas as informações recolhidas sobre Maria Carmina enquanto professora de piano cf. Entrevista a Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz, anexo III.

<sup>192</sup> Entre 1929 e 1940, sensivelmente.

<sup>193</sup> A sua última discípula foi a sua neta Paula Elsa, em Lisboa durante as décadas de 60 e 70 do século XX.

bastante com a fundamentação científica das suas actividades pedagógicas. Para comprovar esse facto, transcrevemos abaixo o excerto de uma cábula manuscrita utilizada por Maria Carmina nas suas aulas:

“Há duas classes de semi-tons: 1º. os que se formam por meio de 2 notas de nome diverso, taes como dó réb, sol fá # etc., 2º. os que se formam por meio de duas notas que se acham no mesmo grao, taes como dó dó#, sol sol b, etc. Ora nos semi-tons da primeira categoria chamam-se semi-tons diatonicos, os de segunda semi-tons chromaticos.

Antes de cada peça que estudar o discipulo far-se-há as seguintes perguntas:

1º. – Em que tom está escripta?

2º. – Qual o acorde perfeito deste tom e suas inversões?

3º. – Quaes são as notas attractivas do tom? Como se fáz a sua resolução?

4º. – Qual o acorde de 7ª. dominante e suas inversões?

5º. – Como se fáz a resolução deste acorde nas diversas posições?

6º. – Qual é a cadencia do tom?

7º. – Quaes os acordes mais usados deste tom e suas inversões? Mesmas perguntas a respeito do tom relativo.

Os pedais do piano são uma especie de teclas de metal que se movem com os pés e que servem para modificar à vontade a qualidade do som do instrumento. Hoje todos os pianos teem dois pedaes: o pedal forte é movido pelo pé direito e o de surdina, pelo esquerdo. O primeiro destaca os abafadores das cordas e dá às notas uma continuidade de vibrações que as torna mais brilhantes e mais sonôras. Ao signal “Ped.” abaixa-se o pedal forte e ao signal “\*” larga-se. O pedal de surdina diminue a sonoridade, deslocando os martelos de modo que tocam somente uma ou duas cordas, ou aproximando os martelos das cordas sendo estas atacadas com menos força. Por isso o compositor indica por “una corda” o momento de empregar este pedal e por “tre corde” ou “due corde” quando se deve tirar.

Como o pedal forte prolonga os sons, é indispensável abandoná-lo a cada mudança fundamental da harmonia, sem o que se produz uma confusão insupportável.

D’ahi resulta que os principios de harmonia que estudamos e que determinam a natureza dos acordes são indispensaveis a todos os pianistas que quizerem fazer bom uso do pedal. Não se deve usar do pedal quando se executam passagens pertencentes a uma escala diatónica ou chromatica, subretudo quando produzidos no baixo. O costume que muitos teem de empregar o pedal em todas as passagens marcadas *f*, *ff*, ou *mf* sem se importar com as mudanças de acordes é um abuso gravissimo. Também o nome de pedal forte que se dá às vezes, é improprio, visto como passagens doces e fracas comportam este timbre vibrante e mysterioso que se obtem com o pedal direito. O pedal esquerdo (surdina) é muitas vezes substituido pelo pedal dito “celeste”, este ultimo em vez de deslocar os martelos, interpõe entre estes e as cordas uma tira de feltro, o que dá aos sons uma suavidade particular. Pode-se produzir ifeito quasi igual com o emprego simultaneo do pedal direito e do esquerdo.

Recomendamos de só usar o pedal depois de tær a peça que se pretende executar.”

Pelo conteúdo desta cábula comprova-se que Maria Carmina transmitia aos seus alunos um conhecimento científico rigoroso e fundamentado. Estas notas poderão resultar dos apontamentos que recolhia enquanto aluna. O título

do capítulo actual tem uma razão de ser – de facto, Maria Carmina fruiu a música e o piano acima de tudo segundo uma visão tradicional de gosto pessoal, em reuniões particulares com familiares e amigos. A música não foi para Maria Carmina uma forma de subsistência financeira – foi uma forma de realização pessoal. Por esta razão, a actividade que exerceu não conheceu o forte pendor comercial da actividade de Palmira Mendes Enes. Maria Carmina segue a tradição porque apenas colabora pontualmente, muitas das vezes sem qualquer remuneração em troca. Enquanto a actividade musical de Palmira Mendes Enes foi incessante, à excepção dos últimos anos de vida em Lisboa onde se dedicou à poesia, a actividade de Maria Carmina era livre de pressões exteriores. Além disso, a própria razão de terem recebido aulas de música e os termos em que essas aulas foram ministradas diferem significativamente. Maria Carmina recebeu aulas de piano porque assim mandava a tradição na formação das meninas de bem, as quais como símbolo de virtude, deviam tocar piano para cativar a atenção e respeito dos seus pretendentes e também para demonstrar capacidade de animação social como seria apanágio dos bons salões burgueses. Outra razão assiste à formação musical de Maria Carmina – uma senhora com estatuto social reconhecido era responsável pelas sociabilizações no seio do seu lar e certamente não poderia decepcionar os seus pares aquando de alguma reunião familiar. Palmira Mendes Enes aprendeu piano porque seu pai era músico e ele próprio era professor de música na Banda Filarmónica Graciosense. Manuel Mendes Enes terá incutido na filha o gosto pela música e pelo ensino da música tendo em vista, um dia mais tarde, não só um bom casamento, mas também uma forma de subsistência dadas as lacunas da ilha nessa área.

Embora afastadas do quotidiano das gerações mais jovens, Maria Carmina e Palmira Mendes Enes continuam vivas na memória de quem as conheceu pessoalmente. Para manter viva a presença de ambas nas gerações presente e futura da Graciosa várias iniciativas têm sido levadas a cabo. Além das referências biográficas, ainda que sumárias, contidas em várias obras sobre a vida cultural e social da ilha, foi descerrada uma lápide na fachada da casa onde viveu Palmira Mendes Enes em 1990. No mesmo ano, ano em que faleceu Maria Carmina, foi dado o primeiro passo para a instituição de um

Concurso de Piano promovido pela Academia de Música da Ilha Graciosa , sob iniciativa e mecenato do único filho de Maria Carmina, Leopoldo Moniz, em memória de sua mãe, como se pode ler pela acta que transcrevemos abaixo:

“Acta nº. 12/90

Aos dezasseis dias do mês de Dezembro de mil novecentos e noventa, na sede da Academia reuniu em sessão ordinária a Direcção da mesma, comparecendo os senhores José Gabriel Cunha Martins, Manuel Avelar Cunha Santos e Norberto Manuel Melo Santos.-----

Pelas dezasseis horas foi aberta pelo senhor presidente a presente reunião.-----

- 1) Constituição da lista a apresentar pela Direcção ao acto eleitoral de 27 do corrente mês.-----
- 2) Seguidamente foi recebido pela Direcção o senhor Leopoldo Vasconcelos Moniz, à qual apresentou um projecto seu de instituir um prémio ao melhor aluno de piano, ideia que a Direcção achou interessante e digna de louvor. Também foi dito pelo mesmo senhor que gostaria que ficasse lavrada em acta a seguinte exposição:-----

De acordo com a alocução proferida e o sentimento expresso por Leopoldo de Vasconcelos Moniz, graciosense ilustre, em 25 de Novembro de 1990, no Salão de Festas da Casa do Povo da Praia da Graciosa, por ocasião das manifestações festivas em honra de Santa Cecília, protectora dos músicos, ao evocar a memória da pianista e organista, Maria Carmina de Vasconcelos Moniz (1891-1990), natural da Praia (São Mateus), sobre a qual se traçou a biografia e o perfil, como pessoa humana e intérprete musical de mérito, ao contribuir para o desenvolvimento musical e cultural da Comunidade em que se encontrava inserida, foi atribuído um prémio de natureza pecuniária à Academia Musical da Ilha Graciosa, para a disciplina de Piano; com a designação:-----

Prémio de Piano – Maria Carmina de Vasconcelos Moniz – 1990 – com o objectivo de incentivar o ensino, a aprendizagem e a prática de piano, prémio esse que será instituído de acordo com a vontade do proponente e segundo a legislação em vigor, após autorização dessa Academia.-----

O valor total do prémio é de esc. 50.000\$00 (cinquenta mil escudos) que obedecerá à subdivisão pelo período de 5 (cinco) anos lectivos e será entregue, em cada um dos anos seguintes, em sessão solene ou em oportunidade diferente, conforme o alto critério da Academia, ao aluno ou aluna que no final do segundo ano, na disciplina de Piano, tiver obtido por mérito próprio, capacidade musical e interpretação de pianista, a melhor classificação.-----

E nada mais havendo a tratar foi encerrada pelo senhor presidente a presente reunião. Eram dezoito horas e dez minutos.-----

Para constar devidos efeitos se lavrou a presente acta que vai ser assinada por todos os presentes e eu Norberto Manuel Melo Santos secretário da Direcção a subscrevi e subscrevo.-----“

Três anos depois, em 1993 seria aprovado e publicado o regulamento do referido concurso, o qual passamos a transcrever a partir de uma Acta da Direcção da Academia Musical da Ilha Graciosa:

“Acta nº. 2/93

Aos vinte e sete dias do mês de Fevereiro de mil novecentos e noventa e três reuniu em sessão ordinária a Direcção da Academia Musical da Ilha Graciosa.-----

Pelas dezsséis horas foi aberta pelo senhor Presidente a presente reunião.-----

A ordem de trabalhos foi a seguinte:-----

- 1) Elaboração do concurso de piano “Maria Carmina de Vasconcelos Moniz”, a realizar durante o mês de Maio e que tem a seguinte redacção:-----

Instruções-----

Este prémio oferecido pelo senhor Leopoldo Vasconcelos Moniz, em memória daquela, no valor de dez mil escudos destina-se a ser atribuído durante cinco anos consecutivos, ao candidato que na prestação de provas evidenciar o melhor nível técnico.-----

Quem pode concorrer:-----

Todos os alunos do Curso Geral que se encontrem matriculados oficialmente no corrente ano lectivo na disciplina de piano.-----

Provas de Piano:-----

1ª. peça – obrigatória – Prelude in C major de J. S. Bach-----

2ª. peça – à escolha do aluno-----

Classificação:-----

A classificação será atribuída numa escala de 0 a 20 pontos-----

Ganhará o concurso quem obtiver a maior pontuação nas duas provas.-----

Júri:-----

Um membro da Direcção-----

Um professor da classe de piano-----

Três membros convidados pela Direcção-----

Inscrições:-----

Inscrições para o concurso estão abertas até cinco de Maio sendo dirigidas ao presidente da Direcção.-----

É necessário o preenchimento de uma ficha de inscrição.-----

E nada mais havendo a tratar foi encerrada pelo senhor Presidente a presente reunião.-----

Eram dezassete horas e trinta e cinco minutos.-----

Para constar devidos efeitos se lavrou a presente acta que vai ser assinada por todos e eu Georgina Silva Ramos servindo de secretária da Direcção a subscrevi.-----

O gosto pelo piano está na sociedade graciosense desde a primeira metade do século XIX. Esta tradição manteve-se por todo o século XX, com discípulas de Palmira Mendes Enes (Laura Teixeira) e de Maria Carmina (Maria



de Lourdes Moniz) oferecendo aulas particulares de piano. Só com a fundação da Academia Musical da Ilha Graciosa em 1988 existiu pela primeira vez na ilha uma escola pública onde se podia aprender piano. As melhores alunas de ambas as mestras substituíram as suas professoras nas funções que aquelas desempenhavam – organistas, professoras e pianistas em espectáculos teatrais.

O gosto pelo piano renasce em força, portanto, com a fundação da Academia Musical da Ilha Graciosa, a qual consubstanciou a tão desejada democratização do ensino vocacional da música. A procura pelo piano por parte dos alunos daquela instituição, com paralelismo pedagógico entre 1996 e 2009, é expressiva. Cerca de 40% do *corpus* discente daquela escola procura o piano. No ano lectivo de 92/93, apenas quatro anos volvidos após a sua fundação, a Academia tinha um total de 42 alunos de piano. Ao longo de mais de vinte anos de existência essa característica mantém-se como tradição, cerca de 150 anos após o contacto da sociedade graciosense com os primeiros pianos.

Para finalizar este capítulo diremos que quer Maria Carmina quer Palmira Mendes Enes desempenharam um papel importantíssimo na continuação e fortalecimento da tradição pianística da Graciosa durante a I República, período em que se verificou uma primeira tentativa de “democratização”<sup>194</sup> do ensino vocacional da música. Este facto só foi possível graças à intervenção de ambas em três áreas musicais distintas – as apresentações públicas (quer a nível sacro quer a nível profano), motivando o seu público para o seu instrumento de eleição; a divulgação do repertório para piano, uma vez que elas seriam das poucas pessoas que mantinham contactos regulares com as casas comerciais que em Lisboa representavam as mais importantes editoras italianas (Ricordi) e francesas (Schott Frères), logo o repertório para piano que se ouvia na época em causa coincidia com o gosto pessoal de cada uma e assim se ditava a moda que depois seria imitada pelos seus discípulos ou outros indivíduos que copiavam em tinta-da-china,

---

<sup>194</sup> Ainda que não se tenha tratado de uma plena democratização do ensino do piano, a verdade é que graças a estas duas figuras femininas de excepção o leque de alunos de piano alargou-se a outras classes sociais que não apenas a dos filhos da elite terratenente, como acontecia no século XIX.

misturada com água quente, em canetas de bico de pato<sup>195</sup> as partituras por elas encomendadas, como acontece com grande parte do espólio da família Lima; e, finalmente, a vertente pedagógica, através da qual se perpetuavam por várias gerações os conhecimentos inerentes à execução e interpretação pianística. Por ocasião de uma festa em honra de Santa Cecília, protectora dos músicos, realizada no Salão Nobre da Casa do Povo de Praia em 25 de Novembro de 1990, o único filho de Maria Carmina, Leopoldo de Vasconcelos Moniz, proferiu uma alocução cujo conteúdo, pelas importantes referências às actividades musicais da pianista, será transcrito abaixo:

“Minhas senhoras e meus senhores,

Cumpre-nos dirigir-vos algumas palavras de saudação e agradecimento. Envolve, portanto, nas minhas saudações as autoridades locais presentes ou representadas, a Comissão organizadora do festival, que não se tem poupado a esforços na melhoria e elevação do mesmo; envolve também, naturalmente, os vários intervenientes e membros das bandas filarmónicas; enfim, todos aqueles que, por diversos meios, nos têm proporcionado pela sua intervenção momentos inesquecíveis quer musicalmente quer culturalmente.

Ao ilustre orador – Sr. Oriolando Correia da Silva – investigador notável, autoridade e conhecedor profundo de “coisas” da Graciosa, de personalidades e factos históricos, cumpre-nos agradecer, mui respeitosamente, o perfil e elogio, simples e gentil, que se dignou traçar e tecer sobre minha saudosa mãe, Maria Carmina de Vasconcelos Moniz.

Os motivos que me levaram a usar da palavra nesta sessão são de ordem sobretudo sentimental. É, portanto, com viva emoção que me associo e venho prestar singela homenagem com amor filial àquela que me deu o ser, Maria Carmina de Vasconcelos Moniz, uma das mulheres e filhas dilectas da nossa terra.

A biografia é a história da vida de uma pessoa. Maria Carmina de Vasconcelos Moniz nasceu em Praia da Graciosa, paróquia de São Mateus, a 3 de Maio de 1891. Recebeu de seus pais, Manuel da Cunha Vasconcelos e Maria de São Gregório Costa Vasconcelos, uma educação esmerada para o tempo. Proporcionaram-lhe professores de piano, francês e de cultura geral. Por vocação e amor ao estudo (esquecia-se ao piano durante horas a fio), foi quem foi musicalmente. Era uma admiradora e intérprete fiel e personalizada da música dita ou referida como clássica. Entre os compositores e músicos preferidos figuravam E. Grieg, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Gounod, Tchaikovsky, Wagner. A par deles tocava textos ou excertos de Albéniz, Granados, Manuel de Falla, músicos estes que exprimiam tradições populares de Espanha. Apreciava também a música expressiva, descritiva de Kathélby. As valsas de Johann Strauss (filho) e de Chopin, imortal pianista e compositor polaco, eram-lhe familiares. Por outro lado, não engeitava a música dita ligeira: de Cole Porter, Benny Goodman, Henry James, Charles Trenet; as canções populares portuguesas. Além de piano, instrumento cujo aparecimento na vida da Música se verificou por volta de 1790, ou seja, no final do século XVIII, tocava guitarra por música, nomeadamente o fado antigo e o fado de Coimbra.

Recuando no tempo cerca de 40 a 70 anos, nessa época havia representações teatrais, sobretudo comédias. Havia, paralelamente, espectáculos musicados onde a sensibilidade, bom gosto e contributo eram devidamente apreciados. Convivia-se e estimulavam-se factores culturais, mesmo fora do círculo da família e dos amigos. Ainda não havia a influência da rádio nem dos audiovisuais de hoje.

---

<sup>195</sup> Cf. Anexo III.

Não só como pianista mas também como organista, conquistou posição de relevo e a admiração de conterrâneos. Não podemos deixar de evocar aqui um episódio ilustrativo do seu valor relativo e consagrado. Antecipadamente, ao saber-se que a missa dominical, acompanhada por órgão e coro, na Igreja Matriz da Praia tinha, nesse dia, como organista Maria Carmina, muita gente havia que propositadamente vinha assistir ao acto piedoso, em que, a para da música sacra ou religiosa surgiam e podiam executar-se textos musicais, seleccionados executados com mestria e brilhantismo possíveis. Algumas vezes eu próprio, como auxiliar de fole do órgão da Matriz, imprimindo a pedalada própria e rítmica, fui testemunha de tais factos.

Como pessoa, era um ser simples e frágil. Mas, essa fragilidade era compensada e desmentida pela personalidade forte e nobreza de carácter, que possuía. A sua conversação era correcta, afável. Dela transparecia uma educação sã e aprimorada pela natureza e convivência social. Todos aqueles que, por qualquer forma, com ela privaram, sempre apreciaram a fineza de trato e as qualidades superiores que a bafejavam. Foi, até ao fim da vida, um exemplo vivo de virtudes cristãs e de solidariedade humana para com o próximo.

A Comissão organizadora está de parabéns pela iniciativa feliz que está em curso e que se irá repetir no dia de Santa Cecília, padroeira dos músicos, nos anos vindouros. Sobre este ponto e nesta homenagem prestada e assistida, revejo nela igualmente nomes ilustres, uma pleiade de mulheres graciosenses, pianistas, com talento, que muito contribuíram para a elevação do nível musical da nossa pequena comunidade insular, a ilha Graciosa. Seja-nos permitido lembrar: Georgina Vasconcelos Bettencourt, Berta Magalhães Lima, Baselissa Melo, Carlota Vasconcelos Borges, Irene Félix, Catarina Vasconcelos Oliveira, Helena Pires Camacho, Eugénia Maria Bettencourt, Estela Lima, Maria de Lourdes Tristão da Cunha, Palmira Mendes. Da geração mais próxima apontamos: Marian Teresa Bettencourt (Mimi), Belmira da Silva, João Correia de Melo (falecido), Agnelo Ribeiro, Cristina Pereira de Melo, Maria Virgínia Reis e outros mais pianistas; que nos relevem e nos perdoem as omissões involuntárias. Mas ainda desta recente geração, não posso deixar de distinguir e consagrar o nome e a contribuição singular no campo musical de Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz, que foi discipula dilecta da homenageada, a pianista e professora de música, Maria Carmina.

Em memória desta celebração e desta data festiva, cumpre-nos, eu próprio ou quem nos vier a representar legalmente, no futuro, conceder à Academia Musical da Ilha Graciosa, um prémio pecuniário no valor de 50 contos. Destinar-se-á esse prémio a ser subdividido pelo período de 5 anos lectivos, e será atribuído ao aluno ou à aluna que no final do 2º ano na disciplina de Piano, tiver obtido por mérito próprio, capacidade musical e interpretação pianística, a melhor classificação. De acordo com a Direcção da Academia Musical, ao prémio em referência ser-lhe-á dada a designação – Prémio de Piano – Maria Carmina de Vasconcelos Moniz – 1990.

Posto isto e para finalizar, renovo o nosso mais profundo agradecimento e faço votos para que o ideário da festa ora celebrada em honra de Santa Cecília, a padroeira dos músicos, continue vivo e actuante.”

### **3.3- Palmira Mendes Enes (1886, Santa Cruz da Graciosa- 1968, Lisboa): o prenúncio da emancipação**

Palmira Mendes Enes, tal como as irmãs Júlia e Maria Filomena, conviveu desde tenra idade com as pautas, tendo sido seu pai, Manuel Mendes Enes, serralheiro de profissão, o maestro de uma das primeiras Bandas

Filarmónicas da Graciosa, a qual se estreou em 1868<sup>196</sup>. Palmira Mendes Enes, porém, terá sido aquela que entre as irmãs e até entre as mulheres da sua época mais se demarcou<sup>197</sup> pela emancipação face ao preconceito imposto pela sociedade da época. Tal feito foi alcançado e, de certa forma, amenizado porque Palmira Mendes Enes singrou numa área que era quase exclusivamente dominada pela mulher<sup>198</sup> – o Piano. De facto, a sociedade

---

<sup>196</sup> PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa. Págs. 83 e 84.

<sup>197</sup> Cf. Discurso de Maria Luísa Lobão lido no então Museu Etnográfico da Graciosa por ocasião da abertura da exposição dedicada a Palmira Mendes Enes em 1990.

<sup>198</sup> O piano, a nível amador e não só, era instrumento quase exclusivo da figura feminina, na Graciosa e em outros pontos do país. Apresentamos abaixo uma lista de nomes de pessoas ligadas ao piano na Praia da Graciosa elaborada por Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz e publicada como anexo em “A História do Piano na Ilha Graciosa”, Prova de Aptidão Profissional para completar o Curso Básico de Instrumento na Escola Profissional da Ilha Graciosa realizada por Carina Júlia Santos Bettencourt em 2004. Desta lista, a qual compreende indivíduos que viveram activamente a música entre cerca de 1890 e 1970, constam vinte e quatro senhoras e apenas três senhores. Carlota Machado, Maria de são Gregório Vasconcelos, Basilissa da Silva Melo, Maria da Silva Melo, Maria Carmina V. Moniz, Júlia Vasconcelos Lima, Georgina Vasconcelos Bettencourt, Carlota Vasconcelos Borges, Berta de Magalhães Lima, Estela Lima Hilário, Eugénia Vasconcelos Bettencourt, Emília Melo Sarmento, Catarina C. Vasconcelos Oliveira, Marta Rodrigues, Cecília Pires, Helena Pires Camacho, Maria Tereza Oliveira Bettencourt, Maria Eugénia S. Vasconcelos, Maria da Cunha Félix, Irene Félix Moniz, Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz, João Correia de Melo, José Berto de Magalhães Lima, Agnelo Bettencourt Ribeiro, Maria Olímpia Pereira de Melo Gregório, Maria Leonor Melo e Silva. Se cada um destes indivíduos possuía piano, existiram na Praia da Graciosa, freguesia com cerca de 900 habitantes segundo os Censos de 2001, perto de 30 instrumentos. Nas animações sociais levada a cabo no *Club* da Foz, Porto o domínio sobre o piano pertencia às senhoras: “Berta e Elisa Lehman, Leopoldina Kopke de Carvalho, Beatriz Mota, Cacilda Sampaio, Aurelina Caldas, Amélia Rangel Maia, Maria da Assunção Abreu Milheiro, Carolina Castro Silva, Giselda Malheiro Guedes, Laura Castro e Silva, Isabel Guimarães Allegro, Isabel Sucre de Meneses e Laura Castro eram algumas das senhoras que exibiam as suas “prendas” nos eventos musicais das duas sociedades recreativas”. Cf. ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria, e PEREIRA, Rui. *Casas da Música no Porto: para a história da cidade*. Vol. I (Séculos XVIII e XIX). Amorim. 2009. Porto. Pág. 136. Em Ponta Delgada a realidade musical era semelhante, nomeadamente nas Furnas: “Um vasto grupo de talentosos amadores também integrava o mundo da execução musical clássica micalense, nem sempre circunscrito ao espaço teatral. Os serões estivais das Furnas, por exemplo, também cediam lugar aos recitais de música clássica italiana e espanhola, executada, por exemplo, pelo pianista Francisco Peixoto da Silveira ou por algumas meninas de família que assim demonstravam os seus dotes musicais e o domínio de um instrumento que era, ao tempo, símbolo de boa educação e respeitabilidade. Nos repertórios destacavam-se composições de Chopin, Weber e Mendelssohn. Em Ponta Delgada, destacou-se a pianista Etelvina Pereira, casada com o professor do Liceu, Morais Pereira, também ele com excelente formação musical e voz de baritono. A eles juntava-se o dr. Álvaro Pereira de Ataíde Bettencourt, juiz e cantor”. Cf. SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micalense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores. Pág. 341.

graciosense que assistiu ao despertar da República sempre aceitou o rumo profissionalizante que Palmira Mendes Enes assumiu perante a Música.

Ainda na Graciosa, pois também Palmira Mendes, como era mais conhecida, ingressou no vasto caudal da emigração graciosense, demonstrou ser uma artista ambivalente – dedicou-se aos labores e às artes – pintura em aquarela sobre tela<sup>199</sup>, pintura de tecidos, arranjos florais para eventos diversos, bordados para enxovais, dança, e, claro, piano. Esta formação era comum para uma menina da sua época em qualquer parte do mundo ocidental. Menos vulgar foi o que Palmira Mendes fez – aplicar os conhecimentos que adquiriu enquanto menina numa via profissionalizante, vendendo os seus trabalhos mediante encomenda, inclusivamente composições musicais, abrindo as portas da sua casa para alunos e alunas de dança e de piano, transformando-a naquilo que seria o protótipo de uma escola de música. O acesso a essas aulas fazia-se mediante o pagamento de propinas mensais que atingiam os 3\$50<sup>200</sup>. No que concerne à exigência, a sua casa não diferia certamente da exigência de uma sala de aula de Conservatório. Palmira Mendes Enes seguia, à semelhança das suas conterrâneas Maria Carmina Moniz e Estela Lima, com quem mantinha correspondência de partituras de obras para piano<sup>201</sup>, a escola germânica de piano. Seguiu concretamente o *Método* de A. Schmoll<sup>202</sup>, com o privilégio de, segundo as fontes a que tivemos acesso<sup>203</sup>, de manter assídua com o autor, em muitos dos casos pedindo esclarecimentos sobre pormenores de técnica pianística. Da troca de correspondência chegou aos nossos dias a dedicatória que acompanhava uma

---

<sup>199</sup> Na capela baptismal da Matriz da Praia pode ser apreciado um quadro da sua autoria dedicado ao Baptismo de Cristo (1936).

<sup>200</sup> Cf. Entrevista a Humberto Bettencourt, anexo IV.

<sup>201</sup> Encontrámos no espólio da família Lima pelo menos uma partitura para dança com a assinatura de Palmira Mendes.

<sup>202</sup> Este Método divide-se em cinco volumes, consistindo as várias “lições” em adaptações realizadas por Scmoll de árias célebres de óperas francesas e italianas. Infelizmente não conhecemos qualquer informação biográfica sobre Schmoll.

<sup>203</sup> Cf. Entrevista a Humberto Bettencourt, anexo IV, e notas biográficas de Palmira Mendes Enes, folheto informativo que acompanhava a Exposição e ela dedicada, levada a cabo pelo então Museu Etnográfico de Santa Cruz da Graciosa no ano de 1990, ano em que foi descerrada uma placa na fachada da sua casa em Santa Cruz.

fotografia enviada por A. Schmoll: “À Madame Palmira Mendes Enes à Ilha Graciosa, Souvenir sympathique. 31 Mars 1916, A. Schmoll”. No ano seguinte, em 1917, Palmira Mendes recebeu autorização da Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa para substituir a professora de instrução primária sempre que esta estivesse impossibilitada de leccionar. Tal autorização foi concedida pelo autarca Francisco de Paula Barcelos Machado de Bettencourt e pelo Chefe de Secretaria Lino Teles de Magalhães.

Era na casa de Palmira Mendes Enes que os filhos das casas mais abastadas da Graciosa, e não só, se inteiravam dos códigos de sociabilização em vigor no decorrer da I República. O piano para as meninas, e a dança para ambos, meninas e meninos, eram à época práticas sociais e culturais distintivas<sup>204</sup>. Através destes rituais uns reafirmavam a sua posição social, outros, por via da emigração, da instrução, ou dos novos rendimentos provenientes da pequena indústria adquiriam o verniz garante de um lugar ao sol na escada social da ilha. Como nos diz Paulo Silveira e Sousa, o conhecimento explícito dos códigos e das regras de sociabilização no distrito de Angra do Heroísmo garantiam *per se* presença entre os círculos da elite, exercendo maior distinção do que, por exemplo, o capital financeiro. Não surpreende, assim, que alguns alunos de Palmira Mendes Enes não pertencessem à fina flor da ilha. Pertenciam sim a uma pequena burguesia ou a uma classe média baixa cujos pais, conscientes da importância que teria a música e a dança para a prosperidade futura dos seus filhos, se dispunham a fazer, por vezes, um enorme sacrifício financeiro<sup>205</sup>. Terá sido, porventura, também este pressuposto que influenciou a educação e formação que Manuel Mendes Enes transmitiu às suas filhas. Um serralheiro não frequentaria os círculos sociais da elite pelo mero poder financeiro; pela via da música essa sociabilização seria já possível. Por outro lado, a sociedade graciosense não terá sido tão espartilhada como outros espaços dos Açores, designadamente

---

<sup>204</sup> Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores. Pág. 115.

<sup>205</sup> É conhecido entre os graciosenses um caso interessante em que um pai de família abdicou do seu meio de transporte privilegiado – um burro – para garantir a compra de um piano à filha.

Angra, Ponta Delgada e Horta. A origem social dos habitantes da Graciosa não era factor determinante na demarcação das fronteiras da sociabilização. Por exemplo, os bailes e as *soirées* privadas nos salões do Palácio de São Pedro<sup>206</sup>, residência do conde de Sieuve de Meneses, ou na residência do visconde de Nossa Senhora das Mercês - Angra do Heroísmo - tais como aqueles promovidos pelo conde de Jácome, por José do Canto ou pelo Barão da Fonte Bela<sup>207</sup> – Ponta Delgada – eram espaços de acesso vedado; apenas os descendentes das mais tradicionais famílias tinham livre-trânsito nesses espaços. Nem aqueles que paulatinamente assumiam posição de relevo graças à prosperidade dos seus negócios na área da produção e exportação de álcool, nem os ricos emigrantes regressados das Américas tinham lugar em tais espaços. Poderia demorar até duas ou três gerações até que as origens humildes dos avós ou bisavós fossem dissipadas pelo crescente capital financeiro da família. O único passaporte que garantia o acesso a esses espaços elitistas era, sem margem para dúvidas, o casamento. No fechar do século XIX e já em plena República tornaram-se cada vez mais frequentes os casamentos entre descendentes da antiga fidalguia já em decadência com os descendentes dos grandes industriais capitalistas açorianos e mesmo com emigrantes que prosperaram na América do Norte ou no Brasil. João Correia da Silva, a título de exemplo, emigrante graciosense que prosperou no Brasil, ao regressar à ilha adquiriu grandes propriedades da antiga fidalguia local como é o caso da conhecida Quinta da Boavista, e garantiu acesso aos mais selectos espaços casando com uma representante da velha aristocracia – Joaquina da Corte Celeste da Silveira Bettencourt, neta do Barão da Fonte do Mato.<sup>208</sup> Trata-se da afirmação da Burguesia face à mudança de paradigma social. E o piano, como teremos oportunidade de comprovar, foi, em muitos momentos, uma útil bengala promotora da ascensão social da burguesia e da classe média. A sociabilização entre graciosenses na Primeira República era,

---

<sup>206</sup> Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores. Pág. 151.

<sup>207</sup> SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micaelense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores. Págs. 310-315.

em suma, menos formal, à semelhança do ambiente dos serões musicais organizados na época estival no Vale das Furnas<sup>209</sup>, São Miguel para convívio entre os magnatas de Ponta Delgada e os locais.

As actividades de Palmira Mendes na Graciosa eram múltiplas, como foi referido atrás. O piano e a música estavam presentes em muitas delas. Após a partida de sua irmã Júlia Mendes Enes para o Brasil (por volta do ano de 1920) substituiu-a enquanto organista da Matriz de Santa Cruz<sup>210</sup>, cargo que desempenhou durante mais de quarenta anos. Paralelamente, deu aulas particulares de piano e de dança, compôs e animou muitos eventos públicos. No respeitante aos eventos públicos as suas intervenções ao piano podiam ser apreciadas sobretudo no Teatro Graciosense. Aqui, acompanhou muitos filmes mudos. Durante um certo período de tempo cumpriu esta tarefa ao lado de um violinista amador, Ildefonso Augusto Ataíde<sup>211</sup>, emigrante no Brasil de passagem pela Graciosa. Antes da exibição pública do filme, Palmira Mendes Enes e o sr. Ataíde assistiam ao mesmo em sessão privada para definir o alinhamento das peças que interpretariam em função do decorrer da trama. Também no salão do Teatro Graciosense animou imensos bailes, nomeadamente os concorridos bailes de Carnaval. O Carnaval, como se pode ler no capítulo dedicado ao Repertório de Dança, sempre assumiu um papel de sobeja importância cultural e social. Os jornais locais não deixavam passar em branco esse momento alto do calendário cultural que ombreava com as principais festividades religiosas (Festas do Espírito Santo, Festas dos Santos Populares e dos Santos Padroeiros). Para além da animação carnavalesca, Palmira Mendes Enes também se apresentava neste mesmo Theatro para acompanhar artistas nacionais e internacionais. Acompanhou por exemplo um casal italiano responsável por espectáculos de variedades sob o nome artístico

---

<sup>209</sup> SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micaelense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores. Págs. 310-315.

<sup>210</sup> Cf. Entrevista a Humberto Bettencourt, anexo IV. Note-se que este Coro se preparava muito para o acompanhamento de todas as celebrações do calendário litúrgico. O pai de Palmira Mendes Enes, o maestro Manuel Mendes Enes ensinava o Latim aos coralistas.

<sup>211</sup> Sem referências biográficas.



de *Os Bellini's*<sup>212</sup>. Acompanhou igualmente o fadista alentejano Morgado Maurício<sup>213</sup> quando este passou pela Graciosa no ano de 1946<sup>214</sup>. Com o grupo dramático deste teatro deslocou-se a Angra do Heroísmo e à Horta por volta do ano de 1934/35 onde representaram, com grandes ovações das duas plateias, a peça *Lapas e pão de milho e Dr. Barão*<sup>215</sup>. Palmira Mendes Enes organizou e coreografou fantasias colectivas. Veja-se o caso de uma fantasia masculina composta quase integralmente por Oficiais deportados por se terem revoltado contra o regime em 1927. De personalidade afável e comunicativa, Palmira Mendes Enes consubstanciou o paradigma da embaixatriz que serviu muitas vezes de intermediária entre os graciosenses e os forasteiros que pisaram a ilha. Disso são prova as dedicatórias e as fotos: “À D. Palmira Mendes Ennes oferece como prova de muita estima e como recordação do seu valor artístico musical a família Silva Lisboa”. Muitos alunos seus se destacaram na vida cultural da ilha, mas uma das suas alunas dilectas seria certamente Nizalda Santos, que veio a assumir vários cargos que a sua antiga professora desempenhou – foi organista na Matriz de Santa Cruz, animou muitos bailes e espectáculos teatrais e, finalmente, foi professora de piano na Escola de Música da Academia Musical da Ilha Graciosa desde a sua fundação (1988) até 2004, tendo passado pelas suas aulas dezenas de alunos<sup>216</sup>. Podemos deduzir a amizade e admiração que Nizalda Santos nutria pela sua professora através da carinhosa dedicatória que escreveu no verso de uma fotografia que lhe ofereceu em 1951: “Para a minha simpática professora oferece a fotografada Nizalda Santos aos 15 anos”.

Na década de quarenta do século XX Palmira Mendes Enes, face a circunstâncias pouco favoráveis, optou por ir viver para a vizinha ilha Terceira

---

<sup>212</sup> Sem referências biográficas. Apenas transmitido em entrevista a Humberto Bettencourt.

<sup>213</sup> Sem referências biográficas.

<sup>214</sup> Na foto do artista pode-se ler a seguinte dedicatória: “À ilustre Pianista Sra. D. Palmira Enes com sincera admiração pela sua Arte”.

<sup>215</sup> Cf. Entrevista a Humberto Bettencourt, anexo IV.

<sup>216</sup> No lectivo de 1993/94 estiveram matriculados na classe de piano da professora Nizalda Barcelos quarenta e cinco alunos.

onde viviam três dos seus filhos. Aí conviveu de perto com artistas de renome que pisaram o palco do Teatro Azorea, dos Clubs associados à Base Aérea nº.4 e até do Teatro Angrense. Por esses palcos passaram muitos artistas americanos e portugueses, designadamente no período de tempo em que decorreu a II Grande Guerra e, possivelmente, o período de maior movimento militar verificado na referida Base. Da lista de artistas portugueses que passaram pela Base das Lages constam nomes como o do acordeonista António Mestre e até o da fadista Amália Rodrigues. A vida profissional e artística de Palmira Mendes Enes seria marcada pela prosperidade económica sentida nas ilhas açorianas do grupo central aquando da instalação dos americanos nas Lages, dando continuidade a todas as facetas da sua vida musical iniciada na Graciosa. Assim, obteve autorização para leccionar música e piano na Secção Recreativa da Base, podendo usufruir inclusive de uma sala do Teatro Azorea para esse efeito. A sua actividade de organista não foi negligenciada, antes pelo contrário; após o convite feito pelo capelão da Base o Capitão Lino Vieira Fagundes, Palmira Mendes Enes passou a acompanhar o Grupo Coral da Igreja de Nossa Senhora do Sor. Reconhecida pelo acolhimento na Base a própria se encarregou de pintar um quadro a óleo cujo tema está subordinado à travessia aérea do Atlântico levada a cabo por Gago Coutinho e Sacadura Cabral. O mesmo quadro, colocado no gabinete do Comandante da Base na época em causa, apresentava uma inscrição de valor poético, valor este já conhecido entre o círculo familiar e de amizades na Graciosa – “Um beijo através do Oceano”. Mas a sua actividade musical não se ficou por aí. Os animados bailes no Theatro Graciosense foram trocados pelos não menos animados bailes no Club dos Oficiais Portugueses e Palmira Mendes Enes<sup>217</sup> foi convidada a integrar a banda “AeroJazz”, pioneira açoriana deste estilo musical, na época dirigida pelo violinista Álvaro Carneiro<sup>218</sup>. Finalmente, a pintura e a colaboração com o teatro musical. O convívio com famílias de oficiais americanos favoreceu o contacto destes com os trabalhos

---

<sup>217</sup> Vários graciosenses integraram as bandas que animaram os serões nos Clubs da Base ao longo das décadas de cinquenta e de sessenta – Tomás Pereira da Silva (trumpete), José Berto Magalhães (piano), ambos naturais da Praia da Graciosa.

<sup>218</sup> Sem referências biográficas.

em artes plásticas de Palmira Mendes e, conseqüentemente, aumentaram as encomendas<sup>219</sup>. Sobre a obra plástica de Palmira Mendes Enes é de todo o interesse transcrever uma nota publicada no jornal açoriano Diário Insular (ilha Terceira).

“Outra festa promoveu a Sociedade Recreio dos Artistas, em homenagem à senhora D. Palmira Mendes Enes, muito hábil professora de piano, de labores e pintura que, pelas suas notáveis aptidões artísticas, se distingue entre a sociedade da Vila de Santa Cruz e cujo talento já é reconhecido fora da ilha, especialmente em Angra, onde alguns dos seus excelentes trabalhos de pintura já foram expostos, merecendo o melhor apreço e as mais honrosas classificações.

Entre outras demonstrações de admiração, foi inaugurado na sala da Recreio a fotografia da distinta homenageada, a quem respeitosa e sinceramente felicitamos.”

Fora da Base, Palmira Mendes, colaborou como pianista e encenadora em vários espectáculos, nomeadamente no Salão Teatro das Lages, cedendo para o efeito o seu piano particular, instrumento que seu pai no final do século XIX tinha comprado em Lisboa. Este mesmo instrumento continua no referido salão<sup>220</sup>. Na década de sessenta do século XX Palmira Mendes parte com destino a Lisboa (Paço d’ Arcos) onde viviam as suas duas filhas – Ofélia Mendes Bettencourt e Carmen Mendes Bettencourt. Aqui viria a falecer com 81 anos de idade deixando um vácuo no meio musical açoriano. Vários descendentes seus singrariam no mundo da música – depois dos filhos<sup>221</sup>, também os netos<sup>222</sup> conquistaram um lugar de relevo no panorama musical açoriano e não só.

---

<sup>219</sup> Humberto Bettencourt, filho mais velho de Palmira Mendes, guarda ainda vários quadros pintados pela mãe e sobre um deles – “Rapaz à espreita pelo buraco da fechadura” – disse-nos em entrevista que do mesmo tema a mãe recebeu pelo menos três encomendas por parte de oficiais americanos.

<sup>220</sup> Cf. Entrevista a Humberto Bettencourt, anexo IV.

<sup>221</sup> Seu filho Ezequiel Mendes Bettencourt integrou vários agrupamentos, como já foi referido, dedicados à Música ligeira e quando emigrou para os Estados Unidos da América (anos sessenta) abriu uma loja de música nos arredores de Boston – a *Central Street Music Shop*. Seu filho Humberto Mendes Bettencourt (aluno do violinista João Augusto de Nogueira que chegou a concertino da Orquestra Sinfónica Portuguesa integrou grupos deste género e não só – foi violetista na Orquestra Filarmónica do Teatro Angrense (viola), em quartetos vários e no sexteto da Academia Musical da Ilha Terceira, ambos dedicados à Música Erudita.

<sup>222</sup> Dois filhos de Ezequiel Mendes Bettencourt (n.1922) destacam-se no meio musical: Luís Gil Mendes Bettencourt (n.1956), residente na Praia da Vitória, ilha Terceira, compositor e cantor conhecido no meio açoriano, e Nuno Bettencourt (n.1966), residente nos E.U.A., guitarrista de Rock, primeiramente conhecido como elemento dos *Extreme*. Os descendentes de Palmira Mendes orgulham-se dos seus

Assim se faz juz ao título deste subcapítulo – Palmira Mendes Enes foi, além de uma referência musical, paradigma de emancipação para as mulheres da sua época, saindo da clausura do lar para assumir as rédeas do sustento da sua família. A música foi a sua enxada e por esse facto os músicos que lhe sucederam a ela ficaram a dever a forma como a sociedade graciosense sempre respeitou os músicos e a música. Afirmou-se enquanto profissional da música e pela via da música ganhou o respeito de todos, na sua ilha berço e fora dela. Tal facto é comprovado pela justa homenagem que a ilha Graciosa lhe prestou no dia Internacional da Mulher no ano de 1990.

“As mulheres graciosenses vão homenagear, no dia 8 de Março, dia Internacional da Mulher, uma senhora da terra que, no entender da comissão organizadora da homenagem, soube sempre actuar como mulher distinta mas liberal.

D.Palmira Mendes Enes vai passar a ser recordada na ilha através de uma lápide a descerrar no dia 8 de Março na casa onde viveu, na Rua 25 de Abril em Santa Cruz da Graciosa.

Boa mãe, estremosa esposa e óptima professora de piano e dança, pintora e até mulher de primeiras letras, D.Palmira prestou grandes serviços aos graciosenses.

Em todos os espectáculos que se realizavam no Teatro de então, quer por profissionais, quer por amadores nacionais ou estrangeiros, era D.Palmira que pela sua competência, era chamada a colaborar com os artistas.

Foi organista na Matriz de Santa Cruz durante 40 anos, sendo uma senhora com dotes poéticos e compositora, tendo escrito algumas obras musicais.

A homenagem a D.Palmira incluiu uma exposição de trabalhos de sua autoria, na sala de exposições temporárias do Museu de Etnografia da Graciosa e um convívio num restaurante local.”<sup>223</sup>

Os contemporâneos de Palmira Mendes Enes foram, porventura, aqueles que mais sentiram a sua ausência física. A crónica que transcrevemos abaixo reflecte e, simultaneamente, resume essa sensação de perda e de saudade.

“Os Açores são ilhas de artistas em que se contam os músicos. Isto para não se alongar já aos cientistas, letrados, políticos, etc, etc, que são uma honra para quem se ufana de ser de origem portuguesa.

Quando aportei à Graciosa, passado o Natal de 1935, já tinham começado os bailes, o meio de distração popular generalizado a todas as classes e predominante em toda a ilha; tradição que continua com o mesmo entusiasmo, principalmente entre o Natal e o dia de Carnaval, cuja organização costuma dar continuidade a estas festas todos os anos.

---

antepassados. Símbolo deste facto são as referências aos avós da Graciosa que são divulgadas nos meios disponibilizados pela Internet.

<sup>223</sup> In jornal *Açoriano Oriental* de 03 de Março de 1990.

Também é certo que não havia outra distração generalizada além do teatro de amadores que por sua vez até pareciam profissionais!

Mas estes, infelizmente, acabaram como findou a vida de um excelente caracterizador Manuel Medina, que foi sepultado na ilha Terceira à volta do mês de Março do ano de 1978, o qual veio substituir o grande artista desenhador e também caraterizador José Pedro Dores que mais tarde foi colocado na Central Eléctrica em Santa Cruz da Graciosa.

Ora, quem não soubesse dançar até se sentia diminuído perante dançarinos... não havia dificuldades para aprender. Em Santa Cruz, existiu uma senhora D. Palmira Mendes Enes, que todos respeitavam e estimavam de grande talento artístico e muito hábil, que foi professora particular de piano, de pintura e de labores.

Do seu ensino, proveitoso a algumas gerações de meninas, fez ganha-pão para contribuir para o sustento da família pois seu marido, funcionário da Câmara Municipal, tinha ordenado modestíssimo de maneira que para melhorar a sua situação, conseguiu arranjar uma agência de chá gorreana da firma de Jayme Hintze Ribeiro de Ponta Delgada.

Também tinha uma tipografia que trabalhava em termos reduzidos, um atelier de fotografia. Também a sra. D. Palmira, como era conhecida, tinha aulas de dança para ambos os sexos, no que era coadjuvada pelos frequentadores além dos filhos.

Tocava piano nos bailes de Clubs e também no Salão Teatro, quer nos espectáculos de amadores quer nos espectáculos de profissionais que nos visitavam, tocando de caras qualquer música que lhe apresentassem.

Quando a sra. D. Palmira se ausentou para ir viver na companhia de sua filha, jamais o seu lugar foi preenchido o que mais fez lamentar por muito tempo, a sua partida!<sup>224</sup>

---

<sup>224</sup> Crónica transmitida pela Rádio Club d'Angra em 31/03/1978, escrita pelo correspondente na Graciosa Dr. Lino de Almeida Castelão.

4- REPERTÓRIO				
4.1- REPERTÓRIO DE DANÇA				
TÍTULO	COMPOSITOR	GÉNERO	EDITOR	OBSERVAÇÕES
<b>Une Etoile</b>	Sem referência	Mazurka	Manuscrito	Espólio da família Lima
<b>Íris</b>	Sem referência	Valsa	Manuscrito	Espólio da família Lima – Estela Lima; Data inscrita – 8 de Agosto de 1913;
<b>Le petit Carnaval</b>	L. Streablog	Quadrille de Lanciers	Manuscrito	Espólio da família Lima; Data inscrita – 7 de Novembro de 1915; Constituída por cinco secções;
<b>Imperiaes</b>	Sem referência	Quadrilha	Manuscrito	Espólio da família Lima; Data inscrita – 7 de Novembro de 1915; Constituída por cinco secções;
<b>As Festas Antoninas</b>	Sem referência	Quadrilha	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Das cinco secções habituais resta apenas a secção 1;
<b>Chinos e japonezes</b>	Sem referência	Quadrilha	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Das cinco secções habituais resta apenas a secção 4;
<b>Do Porto a Salamanca</b>	Sem referência	Quadrilha francesa	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i> ;	Espólio da família Lima; Das cinco secções habituais resta apenas a secção 1 e 2;
<b>Quadrilha</b>	Sem referência	Quadrilha	Manuscrito	Espólio da família Lima – Estela Lima;
<b>Saudade</b>	Emília Xavier Leitão	Valsa	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima;
<b>Valsa</b>	Sem referência	Valsa	Manuscrito	Espólio da família Lima;
<b>The Star Dance Folio nº 14 for Piano Solo</b>	J. Bodewalt Lampe (org.)	Tangos, Maxixes, One-steps, Valsas, Rags	Jerome H. Remick&Co. (New York, Detroit)	Espólio da família Lima; Colectânea que contém as mais populares canções da época adaptadas aos ritmos dançantes também em voga na época; Preço – 75 cents;
<b>Valsa</b>	Júlio Ferreira	Valsa	Suplemento do jornal portuense <i>A Moda d' Hoje</i>	Espólio da família Lima;
<b>Amizade</b>	Gertrudes Magna Taborda	Valsa	Suplemento do almanaque <i>Bouquet Litterario</i>	Espólio da família Lima;
<b>Morna do Minho</b>	Alberto Pimenta	Morna	Brinde do sabonete Eveloutine (Perfumaria Confiança,	Espólio da família Lima; Este brinde seria oferecido aos distribuidores da marca em causa e António Maria de Lima seria o representante na

			Braga)	Graciosa dessa marca de sabonete; No verso da partitura pode ler-se uma breve nota intitulada “Theoria da dança” onde é explicada a coreografia da morna;
<b>Ballade op. 56, nº. 3</b>	Alexander Fesca	Valsa	<i>Gazeta Musical de Lisboa</i>	Espólio da família Lima – Lourdes Lima; Data inscrita – 1917;
<b>Afonso Penna</b>	Arestides Benicio de Oliveira	Paso-doble	Suplemento do jornal brasileiro <i>O Malho</i>	Espólio da família Lima; Peça oferecida pelo compositor ao Dr. Afonso Augusto Moreira Penna, político brasileiro;
<b>Alda</b>	Raymundo Francisco Monteiro	Schottish	Suplemento do jornal brasileiro <i>O Malho</i>	Espólio da família Lima – Estela Lima;
<b>La brunette</b>	Rudolf Nordmann	Polka	Suplemento do jornal <i>O Século</i>	Espólio da família Lima;
<b>Lilaz</b>	J. A. Martins	Morna	Suplemento do jornal <i>O Século</i>	Espólio da família Lima – Estela Lima;
<b>O Duquezinho</b>	Angelo Frondom	Valsa	Suplemento do jornal <i>O Século</i>	Espólio da família Lima;
<b>Scintilante</b>	Sem referência	Polka	Suplemento do jornal <i>O Século</i>	Espólio da família Lima;
<b>A Catita</b>	Sem referência	Polka	Suplemento do jornal <i>O Século</i>	Espólio da família Lima;
<b>Adeus! ...</b>	Bento António Caeiro	Tango-Canção	Revista <i>Ritmo</i> , quinzenário musical lisboeta, ano IV, nº. 78 de 25 de Junho de 1937	Espólio da família Lima – Maria Madrugada Pamplona Corte-Real; Deste número constam vários artigos entre eles um que manifesta grande entusiasmo pelo regresso a Portugal do pianista Óscar da Silva; outro deles refere-se à estreia da ópera ‘ <i>tá Mar</i> de Ruy Coelho; no mesmo nº. Armando Leça assina o artigo “Do meu casulo” onde apresenta uma crítica feroz à representação de <i>Tannhauser</i> de Wagner no Teatro Águia de Ouro, no Porto; também o açoriano Tomaz

				Borba assina um artigo;
<b>A flor</b>	Augusto Teixeira	Polka	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Esta polka foi dedicada pelo compositor a Izaura Soares de Macedo;
<b>Cândida</b>	D. M. Céu P. Beça	Mazurka	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Dedicada pelo compositor a Cândida Furtado Dias;
<b>Deolinda</b>	Augusto Teixeira	Valsa	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Apresenta no verso dois figurinos femininos da transição século XIX para o século XX;
<b>Dragões Ullanos</b>	A.Badoni	Lanceiros	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima – Estela Lima; À semelhança das Quadrilhas, os Lanceiros integram cinco secções;
<b>El vals de las Palomas</b>	Varney	Valsa para canto e piano	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Apresenta no verso dois figurinos femininos do início do século XX;
<b>Irenne</b>	Solem	Valsa	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima;
<b>Os Lanceiros Diamontezes</b>	A.C. Badoni	Quadrilha	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Das cinco secções resta apenas a nº 5;
<b>L'Espoir</b>	J.V. Santos	Valsa	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Dedicada pelo compositor a Adriano Vieira Pinto;
<b>MadreSilva</b>	Sem referência	Quadrilha francesa	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima; Das cinco secções resta apenas a nº. 4;
<b>Pépa</b>	Emília Leitão Xavier	Mazurka	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima;
<b>Suéca</b>	Emília Leitão	Suéca	Suplemento da revista <i>A Bordadeira</i>	Espólio da família Lima;
<b>España Uani</b>	P.Marquina	Paso-Doble	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>Mi nostalgia</b>	José Sentis	Tango milonga	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>Saudades</b>	Sem referência	Fox-trot	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>Vertigem</b>	Francisco Gil S.O. Botelho	Tango	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz; Data inscrita – 30 de Dezembro de 1931;
<b>A</b>	Sem	Passa calla	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria



<b>vassourinha</b>	referência			Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>Inebriante</b>	Paulino J. de Vasconcelos	Schottisch	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>O académico</b>	Eduardo Fonseca	Passa calla	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>O liberal</b>	Cordeiro Júnior	Tango	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz; O compositor deste tango poderá ser o graciosense Francisco Augusto Cordeiro Júnior, autor da opereta <i>A Flor da Serra</i> ;
<b>Paulo Vidal</b>	Américo Lima	Schottisch	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz; Data inscrita – 27 de Novembro de 1907;
<b>Picapau</b>	Prudencio Milanez	Tango	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b>A ceguinha</b>	Keppler Lais	Tango-canção	Sassetti&C <sup>a</sup>	Espólio da família Lima – Estela Lima; Partitura adquirida por Berta Magalhães em Ponta Delgada na sucursal da Papelaria Xavier e oferecida com dedicatória a Estela Lima; Data inscrita – 14 de Abril de 1930;
<b>Plecaria! ...(oração da tarde)</b>	Sem referência	Tango-canção	Manuscrito	Espólio da família Lima; Cópia manuscrita oferecida por Virgínia Silveira a Estela Lima com a seguinte dedicatória: “À minha Exma. Amiga D.Estela como pequenina prova da minha amizade”;
<b>Tanagra</b>	Alice Pires d’Almeida	Fox-trot	Manuscrito	Espólio da família Lima – Estela Lima; Manuscrito com carimbo de Palmira Mendes Enes; terá sido oferecido a Estela Lima;
<b>Uma lágrima</b>	Sem referência	Tango	Manuscrito	Espólio da família Lima – Estela Lima; Manuscrito com carimbo de Palmira Mendes Enes; terá sido oferecido a Estela Lima;
<b>Riso de Ninã</b>	José C.R. Lima	Valsa	Manuscrito	Espólio da família Lima;

Ao longo da História, a dança<sup>225</sup>, e especificamente a dança de salão, também designada por dança social ou de sociedade, foi desempenhando diferentes papéis consoante a conjectura social da época. É de todo o interesse, portanto, deixar aqui uma breve visão diacrónica da evolução da dança antes mesmo de nos pronunciarmos quanto à sua importância na Graciosa. Ao que tudo indica, o Homem primitivo dançou mesmo antes de ser capaz de articular palavras. Na Antiguidade Clássica a dança estava associada a cerimónias públicas quer religiosas quer cívicas, destacando-se no primeiro nível referido os rituais dançantes por ocasião das festas em honra do deus Dionísio sob a forma poética de ditirambo. Os gregos entendiam, assim, que a dança lhes tinha sido transmitida pelos deuses para os honrarem e alegrarem. A génese do teatro esteve intrinsecamente ligada à dança e, a partir do domínio romano sobre a Grécia, a conotação religiosa da dança esteve em vias de extinção, passando a ser entendida enquanto arte ou entretenimento. Esta conotação persistiria ao longo do tempo. Se na Idade Média a dança era executada por artistas nómadas que circulavam pelos aglomerados populacionais apresentando-se nas praças públicas, a partir do Renascimento abre-se o caminho para a profissionalização da dança. A dança passa neste fértil período da História da Arte a ser apropriada pelas principais famílias da aristocracia italiana como sinal de comportamento refinado. É, por conseguinte, em solo italiano que é escrito o primeiro tratado de dança – *Da arte de dançar e dirigir coros* da autoria de Domenico di Piacenza. Foi inclusivamente uma italiana – Catarina de Médicis – a responsável pela introdução da dança na corte francesa, tendo levado em 1581 um corpo de bailarinos italianos para Paris o qual seria posteriormente a ser designado como *Ballet comique de la reine*. Volvidas algumas décadas, o rei Luís XIV viria a fundar em 1661 a Academia Real de Dança e Música. Estava agora aberto o caminho para a verdadeira profissionalização da carreira dançante, pela primeira vez na história permitida a elementos do sexo feminino.

---

<sup>225</sup> Esta breve resenha foi baseada no seguinte artigo “Dança de Salão: instrumento para a qualidade de vida no trabalho”. Trabalho de conclusão de curso para obtenção do título de Bacharel em Administração da aluna Poliana Dutra Toneli. IMESA – Instituto Municipal de Ensino Superior de Assis. 2007. Assis.

Os géneros que actualmente conhecemos como pertencentes às danças de salão têm raízes na estruturação da dança levada a cabo por Domenico di Piacenza durante o período renascentista. No período em causa coexistiam dois tipos de danças - as danças teatrais e as danças sociais. As primeiras incluíam danças de apresentação, de espectáculo. Em suma, seriam aquelas interpretadas de forma a veicular algum tipo de narrativa teatro-musical<sup>226</sup>. As segundas – as danças sociais – contemplavam todos os géneros cujos praticantes o faziam para seu belo prazer, verificando-se por ocasião de bailes, festas ou reuniões sociais. Deste modo, as danças sociais mais frequentes desde o Renascimento até ao final do Antigo Regime eram a *pavane*, a *gavotte* e, claro, o *minuette*. Foram estas as primeiras danças de salão, ainda que a designação só chegasse já no final do século XVIII. Ao contrário do que acontece actualmente, as danças de salão, assim designadas devido à necessidade de salas de amplas dimensões para a sua execução, não eram dançadas aos pares mas sim em filas de pares de dançarinos. Curiosamente, no século XV, antes de terem entrado nos salões da aristocracia, os géneros que mais tarde viriam a integrar o *corpus* das danças sociais eram transmitidos de geração em geração aos filhos das classes desfavorecidas<sup>227</sup>. Das danças de salão conhecidas as mais antigas (dançadas com um par) são a valsa e a polca. A valsa foi o primeiro género dançante a ser executado/coreografado em par. Com origens no Império Austro-Húngaro, chegou a Paris no final do século XVIII, sendo, durante muito tempo, a sua coreografia considerada imoral e indecente. A polca, por seu turno, teve origem na Boémia por volta de 1830, altura em que era executada ainda como dança rústica. A partir da sua transmissão à aristocracia da cidade de Praga passou a integrar o repertório de danças de salão, por volta do ano de 1837. Porque muito do repertório de dança chegou à Graciosa por importação via Brasil, nomeadamente durante o século XIX, século em que a emigração graciosense se deslocou principalmente para essa zona do globo, interessa referir que a polca chegou à Corte brasileira por volta de 1845. Por terras de Vera Cruz ganhou o nome de

---

<sup>226</sup> Actualmente pertencem a este grupo, por exemplo, o ballet, a dança moderna, o folclore e o sapateado.

<sup>227</sup> À semelhança do que acontecia com as danças tradicionais portuguesas, e, especificamente, com as chamadas modas “velhas” e modas “novas” da Graciosa.

“valsa pulada” e terá chegado à Graciosa no decorrer do terceiro quartel do século XIX.

Uma vez que a Graciosa conheceu muitas das danças de salão graças aos emigrantes que regressavam à ilha trazendo na bagagem muitos hábitos culturais da terra de acolhimento, interessa dedicar algum espaço deste capítulo à realidade brasileira no respeitante ao repertório para dança para compreender a receptividade e entrada do mesmo repertório na Graciosa. Algumas danças sociais brasileiras com origem no final do século XIX – Maxixe e Samba de Gafieira – tiveram origem em danças executadas espontaneamente pelas classes desfavorecidas nomeadamente os escravos. Entre elas constavam a “umbigada” e o *lundum*<sup>228</sup>. Esta última, por exemplo, era em 1780 considerada uma dança indecente devido à sensualidade da sua coreografia. No início do século XIX, todavia, chegou aos salões da aristocracia marcando presença nas festas dançantes da alta burguesia até 1920. As danças sociais ou de salão conheceram no Brasil maior impulso com a deslocação da família real portuguesa, bem como de toda a corte, para o Rio de Janeiro em 1808. Por esta altura qualquer evento era motivo para um baile organizado pela aristocracia carioca e os géneros mais apreciados eram a valsa, a polca, a quadrilha, a *schottisch* e a habanera<sup>229</sup>. Para promover com regularidade momentos dançantes foram criadas sociedades próprias para o efeito, nomeadamente o Cassino Fluminense, a Sociedade de Recreação Campestre e o Clube Harmonia. A primeira das três referidas era inclusive frequentada pelo Imperador D. Pedro II e sua esposa a Imperatriz Teresa Cristina. Com a Proclamação da República do Brasil em 1889 os refinados bailes do Cassino Fluminense entraram em declínio. Como consequência, as danças de salão não se extinguiram devido à continuação da sua prática por parte das classes média e baixa. No final do século XIX os géneros mais dançados passavam pela valsa, mazurka, *schottisch*, quadrilha, habanera e maxixe. Como se pode observar, ao longo do século XIX não se verificou

---

<sup>228</sup> O *lundum*, designado em São Miguel por *landu*, viria a integrar o repertório obrigatório dos bailes organizados pelo Clube Micaelense a partir de 1830.. Cf. SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micaelense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores. Pág. 312.

<sup>229</sup> Este género não integra o espólio da família Lima mas poderá ter sido conhecido na Graciosa.

grande evolução em termos de géneros de danças de salão, quer no Brasil quer na Graciosa. Aqui, de facto, os mesmos géneros foram os mais alimentados ao longo de toda a primeira metade do século XX, enriquecidos por novos géneros americanos como o *fox-trot*. O maxixe<sup>230</sup>, género dançante brasileiro, chegou ao espólio da família Lima, curiosamente, por via dos Estados Unidos da América. Este género está representado no referido espólio através da antologia *The Star Dance Folio nº 14 for Piano Solo*, editada pela Jerome H. Remick&Co (New York, Detroit). O maxixe enquanto género dançante teve origem na vontade de dançar de forma mais livre as danças de corte, sendo, inicialmente, dançado ao som da polca, da mazurka, e até do tango. Não consistia neste período, portanto, em um género autónomo mas apenas em uma forma de dançar. Durante algum tempo foi dançado sobretudo em gafieiras e *cabarets* e, por essa razão, conotado com comportamentos desviantes face à moral e bons costumes. Só ganharia outro grau de aceitação pelas classes dominantes quando entrou para os clubes carnavalescos. O maxixe terá chegado à Europa (Inglaterra e França) nos primeiros anos de República em Portugal, ou seja, por volta de 1910. No velho continente chegou a ser designado como tango brasileiro. Viria a perder importância a partir de 1920 com a afirmação de novos géneros de dança de origem americana – *fox-trot*<sup>231</sup> e *charleston*<sup>232</sup>.

Constatando o conteúdo da tabela acima exposta, conclui-se que o repertório de dança era o mais representado no espólio da família Lima. Comparativamente com qualquer outro tipo de repertório, a música de dança é a mais representada no espólio da família Lima, com cerca de cinquenta obras de diferentes géneros. Este facto pode rapidamente ser explicado. O povo

---

<sup>230</sup> Coreografia do maxixe, segundo João Chagas apud Poliana Toneli, op. cit., pág. 32: “Os pares enlaçam-se pelas pernas e pelos braços, apoiam-se pela testa num quanto possível gracioso movimento de marrar e, assim unidos, dão a um tempo três passos para diante e três para trás, com lentidão. Súbito, circunvoiteiam, guardando sempre o mesmo abraço, e, nesse rápido movimento (...) vão avançando e retrocedendo, como a quererem possuir-se.”

<sup>231</sup> Infelizmente os dois exemplares de fox-trot apresentados na tabela referente ao repertório de dança não apresentam qualquer data inscrita; desta forma não se pode saber se este género terá ou não substituído o maxixe nos momentos dançantes da Graciosa.

<sup>232</sup> O espólio da família Lima não apresenta qualquer exemplar deste género americano talvez porque a emigração graciosense não se fixasse na zona de Nova Orleães de onde é natural o *charleston*.

graciosense sempre foi “amigo da caça, e dos recreios da pesca, assim como se entretém com o teatro, e se entrega a diferentes folgares, único descanso de suas fadigas diárias. Estes consistem em romarias, onde aparece grande concurso de todas as classes do povo, o qual, em diversas turmas, se conserva na maior ordem e tranquilidade. Originam também muitos divertimentos as festas do Espírito Santo, desde a paschoa até domingo da Trindade, que se compõe de charambas, que abrangem muitas variedades de bailes com descantes e cantatas próprias de cada um, o que muito deleita este bello povo.”<sup>233</sup> Os graciosenses sempre procuraram pretextos de convívio para quebrar o peso do isolamento. Ao longo do ano eram definidos momentos de convívio que, apesar de demarcados no tempo, prolongavam-se ao longo de quase 12 meses. O tempo da matança do porco demarcava a primeira festividade do ano – mês de Janeiro; a seguir vinha o Carnaval – Fevereiro ou Março; a seguir abstinência e jejum, com lugar para sociabilização dentro da Igreja; seguia-se o Espírito Santo até ao Pentecostes (Abril e Maio); depois os Santos Populares (Junho); depois as colheitas, as desfolhas, etc (Julho e Agosto); depois as vindimas (Setembro e Outubro); e, finalmente, a preparação do Natal (Novembro e Dezembro)<sup>234</sup>. Destes momentos interessa-nos sobretudo o Carnaval, porque era aí que o repertório de dança tinha grande utilidade. As sociabilizações que envolviam o Carnaval, portanto, tinham como pilar de sustentação o repertório de dança, o qual era recurso frequente em bailes públicos e privados. Entenda-se por bailes públicos simplesmente aqueles que não eram realizados em casas particulares (bailes semi-públicos). Porque, de facto, não eram bailes com acesso livre a toda a população. Neste

---

<sup>233</sup> Cf. Costa, Félix José da. *Memória Estatística e Histórica da Ilha Graciosa* (edição facsimilada). IAC-Instituto Açoriano de Cultura e Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. 2007. Pág. 57.

<sup>234</sup> As festividades celebradas dentro da Igreja eram em maior número do que actualmente e também estavam distribuídas pelos 12 meses do ano. Pelas descrições dos jornais graciosenses da época podemos avaliar a grandiosidade das festas sacras da Graciosa, comparando-as quase com a sumptuosidade da festa sacra do reinado de D. João V: “A festa sacra, de carácter eminentemente público, e abrangente, cumpria um papel nuclear enquanto pólo difusor de fé e cultura, potenciado pelo extraordinário investimento a nível dos meios e recursos, ao longo do século XVIII. D. João V (1707-1750) instituiu como estratégia de concretização do Absolutismo Régio, o investimento no “Teatro Eclesiástico” que se materializou num complexo musical sacro, com um raio de acção de grande amplitude, ao serviço de uma representação espectacular do poder régio”. Cf. MARTINS DA SILVA, Vanda de Sá. *Circuitos de Produção da Música Instrumental em Portugal entre 1750-1820*. [Texto policopiado]. Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Évora. 2008. Pág. 3.

grupo podemos integrar os bailes organizados no salão do Theatro Graciosense onde tocava Palmira Mendes Enes e os bailes organizados pelas Sociedades Filarmónicas e até Desportivas. Na Praia, por exemplo, os bailes públicos eram os da Sociedade Filarmónica União Praisense, realizados na época (início do século XX) em causa no edifício que hoje é a sede do Grupo Desportivo Mocidade Praisense, fundado na década de trinta do século XX. Outros locais serviram na Praia para palco de bailes memoráveis abertos ao público em geral. Eram bailes organizados por pequenas sociedades de particulares que alugavam para esse fim granéis agrícolas (armazéns de grandes dimensões) propriedade de burgueses abastados como era o caso de Manuel Inácio Barcelos Bettencourt e de Manuel da Cunha Vasconcelos. Do primeiro constava o armazém sito na actual Rua Fontes Pereira de Melo onde funcionava, na época, aquela que foi a primeira fábrica de indústria conserveira da ilha, hoje sede da Casa do Povo da Praia – mais tarde conhecido como *Carrocel* – e o armazém agrícola sito na Rua Rodrigues Sampaio, hoje casa particular, onde se realizava o famoso “Baile do Gorgulho”<sup>235</sup>. Estes dois locais eram palco de animados bailes organizados para a pequena burguesia e pequenos proprietários. A pianista residente era D. Helena Pires Camacho, proprietária do piano Gaveau que descrevemos em capítulo próprio. Também o pai de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz, Manuel da Cunha Vasconcelos, cedia com frequência os seus granéis localizados na rua designada à data por Rua do Portão, hoje Rua Dr. Brito de Albuquerque. Estes últimos eram organizados por Joaquim Aurélio. Nem num caso nem no outro, todavia, o acesso era livre a todos. No caso dos bailes no Teatro Graciosense o acesso era garantido através da compra de ingresso próprio. No caso dos bailes da Sociedade Filarmónica União Praisense, o acesso era reservado aos sócios, podendo cada casal sócio fazer-se acompanhar por um convidado não sócio. Os bailes públicos mais restritos realizados na Graciosa no início do século XX eram os da Sociedade Filarmónica União Praisense, exigindo códigos próprios

---

<sup>235</sup> O baile tinha este nome porque, devido ao espaço ser comumente utilizado como armazém agrícola, encontrava-se com frequência, pelo chão e paredes, um bichinho que se alimentava dos cereais chamado na ilha “gorgulho”. Além disso, outro facto digno de referência prende-se com a pianista Helena Pires Camacho que abrilhantava ao piano estes bailes. Esta pianista tinha apenas nove dedos – faltava-lhe o dedo “mindinho” da mão direita – razão pela qual os frequentadores do referido baile lhe dedicaram as seguintes palavras: “O baile do gorgulho/ é um baile que mete medo!/Até a pianista/ tem falta de um dedo!”

de conduta e de indumentária. São aqueles que mais se aproximavam dos bailes elitistas dos maiores centros urbanos açorianos – Ponta Delgada, Angra do Heroísmo e Horta, ainda que longe do grau de sofisticação destes como se pode ler na seguinte transcrição:

“Num território profundamente rural e composto por três ilhas diferentes os espaços de sociabilidade do distrito tinham uma estratificação própria, onde participavam de modo diferenciado as elites dos vários níveis. O Teatro Angrense não seria o Teatro das Velas, nem a festa ou o teatro na casa ou no granel de um morgado da Graciosa ou de São Jorge, o baile em casa do senhor conde da Praia, ou do senhor conde de Sieuve de Meneses. Nas sociabilidades e nos seus espaços privilegiados, o peso do capital económico podia ser quase irrelevante face ao conhecimento das regras e das normas de distinção. A fractura de classe era acompanhada por uma fractura entre rural e urbano, entre letrado e iletrado.”<sup>236</sup> [...]

No entanto, os espaços do distrito de Angra do Heroísmo que na segunda metade do século XIX insistiam em manter requintados códigos de distinção, principalmente fora da cidade de Angra, tinham apenas duas opções para o futuro – ou fechavam as portas por falta de frequentadores ou fechavam os olhos à apresentação e etiqueta, simplificando os códigos de conduta dentro dos seus espaços e assim mantendo as portas abertas a um público menos preparado. Um exemplo da primeira opção é o *Club Velense*, na ilha de São Jorge, que, por preferir manter a etiqueta dentro dos seus salões, acabou por fechar as portas volvidos apenas catorze anos após a sua fundação<sup>237</sup>. Não foi o que aconteceu com a Sociedade Filarmónica União Praiense, cujos membros da Direcção, ao longo dos tempos, preferiram aceitar a simplificação dos códigos de conduta no interior dos seus salões e manter a porta aberta.

As famílias predominantes nos meios rurais tendiam, no final do século XIX, a fixar-se nos principais centros urbanos. Ou por razões de matrimónio entre os seus pares, como foi referido no capítulo dedicado ao repertório erudito de influência vocal, ou para acompanhar de perto os filhos durante os

---

<sup>236</sup> Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores. Pág. 115.

<sup>237</sup> O *Club Velense* foi fundado em 1859 e encerrou as suas actividades em 1873. Destas constavam bailes, sessões de leitura em espaço próprio, jogos de mesa para entretenimento das famílias abastadas das ilhas de São Jorge e do Pico. Fim semelhante terá conhecido a “Casa de Assembleia” referida por Paulo Silveira e Sousa no artigo abaixo citado, a qual funcionava em Santa Cruz na década de quarenta do século XIX. Outro espaço de sociabilização açoriano e de feição aristocratizante é o *Club União Micaelense*, referido em outra parte deste trabalho, com sede em Ponta Delgada. Este, contudo mantém as suas portas abertas desde a sua fundação até aos dias de hoje. O perfil da sociedade em que desenvolve as suas actividades difere e muito do perfil da sociedade jorgense ou graciosense.



seus estudos liceais e universitários, muitas famílias brasonadas da Graciosa extinguíram-se ou saíram da ilha. É o caso da família do conde de Simas, em Santa Cruz, do barão da Fonte do Mato, na Praia, do morgado Raimundo Pamplona Corte Real, em Santa Cruz, do morgado Pacheco e Mello, na Praia. As instituições criadas em tempos dominados por esta elite terratenente, como a Sociedade Filarmónica União Praiseira, fundada em 1889, tiveram de se adaptar aos novos tempos. A queda da Monarquia em Portugal acabaria por ser inevitável devido, em parte, a esta mudança do paradigma social. Os ideais aristocráticos da elite terratenente foram substituídos pelos ideais burgueses caracterizados, nos Açores, por um Iluminismo tardio. Assim se pode contextualizar socialmente o mentor do espólio que suporta este projecto – António Maria de Lima. E tal como ele, os frequentadores dos referidos bailes públicos. É o que se pode deduzir após a leitura da seguinte transcrição:

“Ao mesmo tempo que as velhas elites se retiravam ou diluíam em novos grupos dominantes, iam surgindo diferentes modos de sociabilidade e de ocupação do lazer, fruto da apropriação pelas classes médias das periferias das formas de sociabilidade burguesa. No entanto, as associações fundadas no final do século [XIX] já pouco se relacionavam com o modelo de reprodução das famílias de elite e eram, sobretudo, dirigidas a uma clientela masculina, urbana e pequeno-burguesa, que aqui exercitava os dotes musicais em filarmónicas, formava pequenos grupos cénicos, jogava as suas cartas, o bilhar ou o dominó entre um copo de vinho de cheiro, uma aguardente e dois dedos de conversa. Em 1900 fundou-se nas Velas a *Sociedade Nova Aliança*. Entre os sócios fundadores nem um único nome surge vinculado a alguma das velhas famílias de morgados e grandes proprietários. Eram esmagadoramente pequenos lojistas e artesãos, agentes de representações, comerciantes, ricos armadores da pesca da baleia e pequenos funcionários públicos ou solicitadores ocasionais. Na lista de 1912, quando são assinados os estatutos, apenas se destacava o nome de Álvaro Soares de Albergaria e Mesquita, um pequeno funcionário, filho de um antigo administrador dos correios das Velas, provedor da Misericórdia e pequeno notável local, aparentado com algumas famílias da melhor nobreza da ilha.”<sup>238</sup> [...]

O repertório utilizado nos bailes da Graciosa alternava entre danças seculares de roda acompanhadas por instrumentos de cordas dedilhadas e repertório “moderno” de dança para pares, dos géneros apresentados na tabela acima, interpretado ao piano ou em pequenas orquestras também com piano.

Os bailes privados (organizados em casas particulares) podem ser subdivididos em dois tipos de bailes – os bailes de carácter rústico e os bailes de carácter urbano. Os primeiros eram organizados nos locais periféricos aos dois principais centros urbanos da Graciosa – Santa Cruz e Praia. Nestes

---

<sup>238</sup> Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores. Págs. 129.

espaços o piano não entrava, sendo substituído por vários instrumentos de corda dedilhada como a viola da terra, a guitarra e o cavaquinho. Estes momentos de sociabilização assumiam um papel importante no reforço dos laços da comunidade como se pode ler abaixo:

“Os momentos de lazer, de práticas lúdicas e festivas rurais continuavam nos bailes acompanhados a viola de arame e a rabeca em casas e granéis, nos *bandos* e *loas* satíricas que percorriam as freguesias por ocasião do Espírito Santo, ou nas procissões do padroeiro da freguesia ou do lugar. Com frequência decorriam, simultâneos ao calendário agrícola, em ciclos longos onde o passar dos dias era também marcado por diferentes acontecimentos como a matança do porco, a *desfolha* dos milhos, ou os *jantares* reforçados em alimento e bebida por ocasião das *mãos trocadas* entre vizinhos e parentes. Nestes momentos relacionados com tarefas agrícolas colectivas, onde as componentes produtiva, festiva e lúdica se misturavam permanentemente, estávamos perante práticas vitais para a economia doméstica que garantiam a auto-subsistência e autarcia da casa, ao mesmo tempo que constituíam uma festa que reforçava e reactivava os laços de parentesco, amizade e vizinhança dentro da comunidade, com resultados estruturantes ao nível das relações sociais.”<sup>239</sup> [...]

A prática musical destes momentos era de tradição secular – modas velhas e modas novas<sup>240</sup>, ambas com danças de roda colectivas com coreografias próprias. Da passagem transcrita abaixo ressalta precisamente a importância que assumia o baile tradicional enquanto factor de união da comunidade rural:

“Os motivos do bailho eram variados. Podia ser de matança, dia de coroação ou simplesmente querer abrir a sua casa a estes folguedos. Havia sempre gente, em todas as épocas do ano, menos na Quaresma, que abria a sua casa a estes bailhos. Assim, já noite escura, à luz da candeia, das velas ou mais modernamente à luz do petróleo, lá se iniciava o bailho ao toque da viola da terra, a mola real que incentivava estas diversões. Ao som ritmado da viola e no cadenciado dos passos, a sala enchia-se com a alegria das vozes de homens e mulheres que, no bambolear dos corpos exprimiam o sentido natural da vida, na esperança de se tocarem e assim entrarem numa onda de mistério. O povo divertia-se assim numa maneira interessante e espirituosa, sem ódio e sem malquerer. O Ten. Francisco José Dias escreveu: «A nossa gente precisa de cantar e de bailar; necessita de distrair-se amorosamente, pelo que a canção popular nos fala de amor. Povo que não canta nem baila; povo que não expande sentimentos de afecto; povo que não vive as suas próprias emoções e que não vibra na grandeza expressiva dos seus folguedos, é POVO DOENTE.»<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> Cf. *ibidem*. Págs. 116 e 117.

<sup>240</sup> As chamadas “Modas Velhas” compreendem modas ou danças como “Tirana”, “Choradinha”, “Charamba”, “Chamarrita” entre outras. Apresentam, grosso modo, um ritmo mais arrastado e seriam aquelas com origem cronológica mais afastada. As “Modas Novas”, por seu turno, apresentam um ritmo mais pontuado e rápido e compreendem modas ou danças como “Dobadoira”, “Rebola a Bola”, “Ô Pist Ô Tira”, “São Palmas”, entre outras. Para este assunto cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa. Págs. 15 a 51.

<sup>241</sup> Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa. Pág. 14.

No lugar de Lagoa, freguesia de São Mateus, estes bailes de carácter rústico eram alternadamente organizados por vizinhos que chegavam a alugar casa própria de dimensão adequada para esse fim. Leonel de Sousa Machado (1911-1992), por exemplo, organizou muitos bailes neste lugar nas décadas de 30, 40 e 50 do século XX e, além de os organizar, era também cantador<sup>242</sup>. Eram bailes frequentados por grupos familiares ligados à pequena agricultura e pequena indústria, neste caso concreto à indústria da telha, fortemente implantada no lugar citado desde o segundo quartel do século XIX<sup>243</sup>.

Os bailes privados de carácter urbano eram realizados nos solares da classe alta (patriciado urbano, segundo Paulo Silveira e Sousa) – médicos, advogados, funcionários públicos – de latifundiários e de burgueses abastados. Nestes espaços o piano era presença constante. Quando o anfitrião do baile não possuía piano era alugado ou emprestado um piano de um *Club*, de um amigo ou vizinho. O repertório apresentado nestas sessões que duravam até ao despontar da aurora assentava nos géneros inscritos na tabela. Nestes espaços exercitavam-se os mais refinados códigos de etiqueta e de vestuário. Através das linhas abaixo transcritas poder-se-á ajuizar acerca das regras de funcionamento do baile público e particular:

[...] “Os bailes eram, por excelência, o espelho da elegância e da sociabilidade, mas também do poder económico, do prestígio político e do *status* social. Neles se reflectia o grau atingido pelo “termómetro da civilização”, em conformidade com o clima mental da época.

As boas maneiras determinavam que nos grandes bailes de corte, de clubes ou assembleias, os cavalheiros se pudessem dirigir às damas com quem desejassem dançar, sem intervenção de outra pessoa e desde que salvaguardassem as respectivas hierarquias sociais. Em bailes particulares, como o círculo de convivas é mais restrito, os pares eram mais espontâneos, caso contrário, cabia ao dono da casa designar aos cavalheiros a senhora com quem deviam ou pretendiam dançar. Estipulava a elegância que todo o cavalheiro se mantivesse actualizado quanto às danças e figuras que a moda fazia variar e que na condução da dama o fizesse com todo o respeito, arte e cortesia, sem demonstrar nenhum ressentimento caso fosse rejeitada a sua pretensão.

---

<sup>242</sup> Cf. *ibidem*. Pág. 62 (foto inferior).

<sup>243</sup> Em 1875 existiam na Graciosa quinze fornos de telha. Em 1887 existiam na ilha três fábricas de telha que abasteciam as restantes ilhas do grupo central. Em 1890 estavam recenseados catorze pequenos estabelecimentos de cerâmica com capital fixo de 2.860\$000 Réis e capital circulante de 730\$000 Réis. A exportação de cerâmica e de telha constituía uma pequena fortuna para os investidores locais. No entanto, cada oficina tinha menos de seis operários e apresentava um fraco grau de mecanização. Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “As actividades industriais no distrito de Angra do Heroísmo, 1852-1910: um mundo de possibilidades escassas” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol.4, nº. 2. 2000: 127-186. Universidade dos Açores. Págs. 144 e 145.

Mas, o baile não era só uma ocasião propícia à integração social, ao prazer da dança e do educado bulício. Os bailes favoreciam o namoro, a troca de olhares e de gestos, acendendo paixões e devaneios que a boa moral mandava controlar. Eram ainda verdadeiros *rendez-vous* e por isso com lugar de destaque para a importante arte da conversação. No devido tom, na linguagem adequada, no momento próprio e em conformidade com o sexo e a idade. Às meninas que tivessem interlocutor do sexo oposto, era devido conduzir o olhar não para o rosto, nem para o chão, mas para os ombros e com todo o respeito. (...) Se o baile popular decorria ao ar livre, o baile das elites desenrolava-se nos salões, iluminados e decorados a preceito, onde deslizavam os pares, vestidos a rigor, ao ritmo das melodias elegantes. Valsas, polcas, mazurcas, danças de roda, contradanças francesas preenchiam as noites de festa em conformidade com o “bom-gosto” da época. Danças e bailes havia-os para todos os gostos e para todas as classes, mas em espaços e com características diferentes, socialmente bem demarcados.”<sup>244</sup>[...]

Não é de admirar, por conseguinte, que as aulas de dança de Palmira Mendes Enes em Santa Cruz da Graciosa tivessem tanta procura. Era dever do jovem bem-nascido, na Graciosa ou em qualquer outra parte do mundo ocidentalizado, acompanhar as modas e tendências designadamente no que tocava às coreografias das velhas e novas danças. Se a virtude da menina casadoira se media pela elegância, compostura, e pela sensibilidade demonstrada espontânea ou forçadamente para as Artes, onde se incluía o piano, o mancebo casadoiro devia ser bem-falante e bem dançante, entre outros. Também se realizavam bailes ao ar livre na Graciosa. Mas, ao contrário do referido na passagem transcrita, não seriam propriamente bailes de cariz popular. Na Praia, por exemplo, realizavam-se bailes ao ar livre no actual Jardim da Misericórdia, desde sempre o único espaço de passeio público da vila, ainda que de tímida dimensão<sup>245</sup>. Estes bailes decorriam sobretudo durante a época estival para convívio dos filhos da elite em período de pausa académica. Usufruíam do acontecimento as filhas da pequena burguesia em idade de casar, na esperança de alcançar um bom casamento. Descendentes das principais famílias da Praia a residir em outros espaços geográficos passavam parte do Verão na ilha e também participavam nos referidos bailes. A animação musical ficava a cargo de bandas ligeiras constituídas por músicos da Sociedade Filarmónica União Praisense e seus familiares. Ao piano, estaria, quase de certeza, uma figura feminina.

---

<sup>244</sup> SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micalense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores. Págs. 310 e 311.

<sup>245</sup> Este espaço, antigo cemitério da vila, no início do século XX assumiu um papel de relevo na sociabilização entre os principais cavalheiros da ilha. Existia, por exemplo, um campo de *croquet* onde, nos momentos de recreio, os senhores da elite local praticavam esse desporto inglês.

Os bailes privados realizados na Graciosa durante a I República pautavam-se pelos códigos acima explicitados. Dos bailes privados, aquele que perdurou no tempo até às décadas de 50 e 60 do século XX ficou conhecido como “baile de assalto”. Esta manifestação cultural terá sido herdada das tradições praticadas pela velha elite aristocrática, passando posteriormente a ser imitada pelos seus descendentes e pela nova elite burguesa. A principal característica do baile “de assalto” residia no facto de ser servida uma ceia que fortaleceria os intervenientes dançantes. O conteúdo musical, por seu turno, era garantido por pequenas orquestras ligeiras constituídas normalmente por saxofone, trompete, clarinete, percussão e piano. O repertório apresentado baseava-se nos géneros mais comuns de dança – quadrilhas, polcas, valsas, tangos, entre outros. Com o aproximar da segunda metade do século XX vários géneros de dança entraram em declínio nos bailes realizados na Graciosa. A Quadrilha foi um deles. Talvez por exigir alguém que a “mandasse”, obrigatoriamente em francês, com o passar do tempo a dança da quadrilha não foi assegurada pelas novas gerações. Outras danças de corte de origem arcaica como a *pasacaglia* caíram igualmente no esquecimento. É muito curioso, aliás, que em pleno século XX ainda se ouvissem e dançassem *pasacaglias*<sup>246</sup> na Graciosa. Mas é o que se comprova pelos exemplares descritos na tabela referente ao repertório de dança – *A Vassourinha*, de autor desconhecido e *O Académico* de Eduardo Fonseca – ambos do espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz. Paulatinamente, as danças e contradanças de origem francesa foram substituídas pelos modernos géneros oriundos dos Estados Unidos da América. A antologia *The Star Dance Folio nº 14* do espólio da família Lima ilustra esta vontade de renovação e actualização do repertório de dança substituindo, por exemplo, as quadrilhas e a *pasacaglia* pelo *one-step*, pelo *fox-trot*, entre outros. O baile privado, organizado e frequentado pela nata da sociedade graciosense, compreendia outras características para além da dança e da ceia já referidas. Os jogos de mesa

---

<sup>246</sup> O Professor Doutor Machado Pires, durante muito tempo vinculado ao Departamento de Línguas e Literaturas Modernas da Universidade dos Açores, disse num programa de televisão – *Câmara Clara*, transmitido pela RTP2 em Julho de 2009 e gravado no Palácio de Sant’Ana em Ponta Delgada – que os Açores, devido ao isolamento, serviram como “frigorífico” na conservação de tradições seculares que no continente português se perderam com o passar do tempo. Musicalmente, essa poderá ser a explicação para a permanência até tão tarde da *pasacaglia* no repertório de baile na Graciosa.

eram prática comum entre os frequentadores – canasta, para as senhoras, e *poker*, para os senhores. E outros jogos de cariz coreográfico introduzidos enquanto se dançava. Os bailes no solar da família Brito de Albuquerque, de origem aristocrática, à entrada da Praia, eram dos bailes de assalto realizados na Graciosa, os mais animados. Os amplos salões deste solar, com paredes e tectos ornamentados por belos frescos do século XVIII, testemunharam bailes animadíssimos que se prolongavam até de madrugada, nomeadamente aqueles organizados na década de sessenta do século XX pelo bisneto do dr. João Álvaro Brito de Albuquerque, o médico dr. Vinício Brito de Albuquerque que na década referida desempenhou a função de Presidente de Câmara na Graciosa. Os referidos bailes visavam reforçar o convívio entre os membros da elite e, entre os membros do sexo masculino, discutir política, e, se possível, reforçar alianças políticas e angariar mais aliados e apoiantes. Para animar os serões dançantes eram impostos aos pares vários desafios. Um deles, talvez o mais divertido, obrigava cada par a segurar um ovo apenas apoiado na testa de cada dançarino. À medida que iam caindo os ovos, os pares iam sendo eliminados. Outro pormenor deste jogo coreográfico – cada par tinha de atravessar todas as sete portas do átrio onde desemboca a escadaria de basalto. Ainda que o esplendor destes bailes provocassem um certo nível de deslumbramento nos membros da pequena burguesia graciosense, que se ocupava da imitação das novas modas para as implementar nos seus bailes, a grande referência em termos de ostentação provinha dos grandiosos bailes organizados pelo *Club Micaelense* como se pode ler na seguinte passagem:

“Momentos memoráveis da vida social e cosmopolita micaelense foram, com cerca de 70 anos de intervalo, os bailes oferecidos pela elite local a D. Pedro IV, Duque de Bragança – aquando da sua estada por terras açorianas – e os que decorreram no Clube Micaelense durante a visita dos reis D. Carlos e D. Amélia. Excluindo estes momentos de excepção, já em 1848, D’Avezac registara o quanto as festas e as cerimónias religiosas e militares eram do agrado dos açorianos, apaixonados pela música e pela dança. Entre os círculos mais elevados a dança era uma prática habitual, tendo sido adoptado, desde a década de 30, o costume de dançar-s o landun (dança popular muito semelhante ao bolero espanhol), obrigatório em todas as soirées, tal como a clássica quadrilha. Assim, nos meios sociais mais elevados, também se conciliavam divertimentos populares com o toque mais refinado da elegância, da etiqueta e dos bons costumes ditados pelo figurino lisboeta e parisiense ou registados nos manuais de civildade.

Em 1868, Bulhão Pato, de passagem pela ilha, relata os animados bailes a que assistiu em época carnavalesca. De todos, os mais sumptuosos eram os do Clube Micaelense, onde as máscaras orientais e a exótica decoração das salas deixava transparecer a sólida prosperidade dos sócios. A “entrada da embaixada chinesa” constituiu um dos momentos altos, imaginado e organizado por Ernesto do Canto. No Clube mantinha-se ainda um costume que deixara de ser

usual em Lisboa: “dança-se muito e passeia-se quase tanto como se dança”, prolongando-se o convívio e o tema da conversa interrompida.”<sup>247</sup>

Em época estival, o vale das Furnas recebia vários serões dançantes onde participava a elite de Ponta Delgada. Tal como nos bailes de assalto da Graciosa, também nas Furnas alguns bailes tinham direito a ceia e a jogos ou cerimónias curiosas. É o que se pode ler no excerto abaixo transcrito:

“Nas Furnas, os soirées eram alegres e coloridos por música e poesia. A partir de 1859, orquestras de amadores, como a Sinagoga e a Flos Sanctorum, faziam vibrar as festas no vale. A alguns membros da aristocracia europeia foram oferecidas elegantes recepções que marcaram a sociabilidade estival nas Furnas que, contudo, à medida que o século findava foi decaindo. Sob diferentes pretextos organizavam-se as mais divertidas festas dançantes. Jacinto Soares de Albergaria, por exemplo, distinto membro da Maçonaria, decidiu dar uma festa convidando a alta sociedade em férias, “com vista ao pagamento da patente de sua filha e de uma desta aos patriarcas das Furnas”, por ser o primeiro ano que esta gozava neste vale. Esta espécie de baile de debutantes, ou melhor, de cerimónia iniciática, foi rodeada de grande animação. As cartas da patente foram entregues e lidas com grande solenidade tendo as duas jovens, em ritual, beijado o selo das mesmas, passando de calouras à categoria de abadesas de 1ª classe. Findou o cerimonial abriu-se o baile, servindo-se pouco depois o chá. A dança prosseguiu sendo interrompida por uma sessão de prestidigitação. Em seguida foi servida ceia e por fim voltou-se a dançar até à 1 da manhã.”<sup>248</sup>

## 4.2- Repertório erudito de influência vocal

A baliza temporal do espólio em estudo abrange cerca de oitenta anos – de ca.1870 a ca.1950. O repertório<sup>249</sup> que assiste a esta investigação atravessa várias gerações da família Lima<sup>250</sup> – desde António Maria de Lima (1874-?), pai, Maria de Lourdes Cunha Lima<sup>251</sup> e Estela da Conceição Cunha Lima

---

<sup>247</sup> SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micaelense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores. Págs. 311, 312.

<sup>248</sup> Cf. ibidem. Pág. 312.

<sup>249</sup> Este espólio, cuja consulta foi gentilmente facultada para a realização deste estudo, está desde 1956 na posse de Alda Sousa, ano em que os seus pais adquiriram o piano Metzler&Co. (descrito no capítulo Pianos da Graciosa) pertencente à família Lima. Dinis Pamplona, genro de António de Lima, face à tragédia que tirou a vida a três dos seus filhos – vítimas de tuberculose – doou a Alda Sousa o espólio musical da família aquando da venda do referido piano.

<sup>250</sup> Família que sempre habitou na Rua Fontes Pereira de Melo, Vila da Praia da Graciosa. Família de pequenos proprietários ligados igualmente ao comércio a retalho. António Maria de Lima comercializava, a título de exemplo, o sal com que a ilha se abastacia no início do século XX. Seu irmão Manuel Correia de Lima foi “mestre-escola” em Guadalupe e era cunhado de Palmira Mendes Enes, casado com Maria Filomena Mendes Enes. Da família Lima existe ainda uma descendente – Rosália Lima, sobrinha-neta de António Maria de Lima (neta do referido “mestre-escola” – residente na Califórnia, E.U.A., que compôs várias obras para piano e para canto e piano. Várias delas inspiram-se na Graciosa e são motivadas pela saudade).

<sup>251</sup> Sem referências.

Rocha Hilário<sup>252</sup> (1898-1947), filhas, e Maria Madrugada Pamplona Corte Real<sup>253</sup>, neta. Naturalmente, trata-se de um espólio assaz eclético em termos de géneros musicais, ecletismo este que se deve, em grande parte, aos esforços dos seus vários contribuintes para acompanhar as modas musicais através dos tempos.

O cerne deste capítulo prende-se com a literatura para piano que circulou na Graciosa entre sensivelmente 1890 e 1945, razão pela qual não será aprofundado o estudo sobre o repertório sacro que compõe este espólio. As mais antigas partituras que o integram datam da década de setenta do século XIX e dizem respeito a música sacra. Tal facto é justificado pela ligação de António Maria de Lima à Capela da Matriz de São Mateus. Grande parte das partituras que constituem o acervo musical<sup>254</sup> do arquivo da Matriz de São Mateus apresenta a assinatura ou o carimbo utilizados por António Maria de Lima, revelando, desta forma, a sua colaboração como coralista, “copista” e possivelmente conservador do arquivo musical da Capela.

Deste modo, no respeitante ao repertório para piano encontramos um leque alargado de géneros e de influências. Neste capítulo abordaremos o repertório erudito de influência vocal, procurando contextualizá-lo através do cruzamento de várias realidades geográficas nacionais – Graciosa, Ponta Delgada, Lisboa e Porto. Por conseguinte, da lista de obras contidas na tabela acima incluída constam várias reduções de ópera nomeadamente *Beatrice di*

---

<sup>252</sup> Sobre este elemento da família Lima sabe-se, através de notas biográficas expostas ao público junto ao órgão de tubos no Coro Alto da Igreja Matriz de São Mateus, Praia da Graciosa, que foi organista e “mestre de capela” na referida paróquia, partilhando estas funções com Maria Carmina (figura tratada em capítulo próprio neste trabalho), e que terá tido alunos particulares de piano e de dança (cf. Entrevista a Leopoldo Moniz, anexo?). Estela Lima surge fotografada no livro de Norberto da Cunha Pacheco *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*, 1997, na pág. 109, ao lado de Maria Carmina.

<sup>253</sup> Sem referências.

<sup>254</sup> Este acervo merece ser estudado pela riqueza do repertório que o compõe. Ainda que seja diminuto em quantidade, é um acervo que compreende por exemplo obras de Marcos Portugal, António Leal Moreira, João José Baldi, entre outros. Temos conhecimento da sua existência porque fizemos um levantamento do mesmo no Verão de 2008, levantamento que servirá, quem sabe, para um dia se elaborar um catálogo e estudo do mesmo.



*Tenda*<sup>255</sup> de Vincenzo Bellini (1801-1835), *La Mascotte* de Edmond Audran (1840-1901), *La Stella del Nord* de Meyerbeer (1791-1864), *Otello* de Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) e *Merry Widow* (valsa) de Franz Lehar (1870-1948). Desta lista também fazem parte duas operetas representadas por uma companhia de amadores graciosenses no Teatro Graciosense – *A Flor da Serra* do graciosense Francisco Augusto Cordeiro Júnior e *Eva* (valsa) – e a redução para piano de uma zarzuela pertencente ao espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz – *Chateau Margaux* de Jahsson y Caballon<sup>256</sup> [sic]. A Ópera exerceu grande influência sobre as manifestações musicais durante todo o século XIX e ainda durante os primeiros anos do século XX. Tal como aconteceu em vários centros musicais da Europa do Sul – Espanha e Itália - verificou-se a intromissão da ópera, nomeadamente da ópera italiana, nas principais igrejas e catedrais portuguesas durante o século XIX, inclusive em vários momentos da liturgia. Os dois excertos abaixo transcritos ilustram o que acontecia na primeira metade do século XIX nas igrejas de Lisboa:

“Em Portugal toca-se frequentemente música nas igrejas: mas não música de igreja; porque aquilo que tem esse nome é totalmente indigno da igreja; poder-se-ia mesmo, juntando-se-lhe um texto profano, introduzi-lo na ópera cómica, sem que fosse rejeitado ou desse nas vistas. Contra tal facto há tanto menos oposição aqui quanto, como é bem conhecido, muitos, principalmente entre a juventude, visitam as igrejas com outras intenções, utilizam-nas para outros fins do que o de adorar a Deus na oração. Durante alguns anos nunca faltei a uma música de igreja porque esperava sempre ouvir alguma vez uma que fosse autêntica, num estilo nobre e puro – música da qual, quando para ela se possui inteligência e sensibilidade, e não se tem qualquer oportunidade de a ouvir, se cria uma verdadeira nostalgia, como que uma espécie de saudade: a minha esperança nunca se realizou. Uma coisa é certa: missas como devem ser, e que na Alemanha, pelo menos naqueles sítios onde se sabe o que se quer, o que são realmente – tais missas as pessoas em Portugal querem tão pouco ouvi-las quanto as orquestras querem e são capazes de as tocar. Assim, faz-se de preferência qualquer coisa que se ouve distraidamente, não cai mal, soa bem e é alegre.”<sup>257</sup>

“Na Igreja dos Mártires celebrou-se a 22 de Novembro de 1823 a Festa de Santa Cecília com uma Missa do falecido Leal, e oito dias mais tarde comemoraram-se os membros da Irmandade falecidos com o Requiem de Mozart, o qual, desta vez, embora ainda imperfeito, saiu bastante melhor do que a anteriormente no Loreto. Aqui é muito elogiada uma Missa composta pelo talentoso João Giordani e que já foi executada várias vezes. Só que para poder

---

<sup>255</sup> Ópera que subiu ao palco do São Carlos a 15 de Agosto de 1840. Cf. BRITO, Manuel Carlos de, e CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1990, pág. 67.

<sup>256</sup> Sem referências.

<sup>257</sup> Cf. BRITO, Manuel Carlos de, e CRANMER, David. *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1990, pág. 41.

agradar, a nossa moderna música de igreja tem de ser composta no estilo operático de Rossini; quase todas as festas de igreja começam com a abertura da *Gazza Ladra* ou com outra qualquer de Rossini.”<sup>258</sup>

Esta prática de preencher momentos da liturgia recorrendo a excertos de ópera prolongou-se nas principais igrejas da Graciosa pelo século XX dentro<sup>259</sup>. Outras práticas havia que, quando introduzidas na liturgia, poderiam causar alguma estranheza. Coincidindo grande parte das manifestações musicais da Graciosa com o calendário religioso, era habitual o acompanhamento do coro em missas solenes pela banda da Sociedade Filarmónica União Praisense<sup>260</sup> ou por pequenos *ensembles* com elementos desta Banda:

“No dia 25 do corrente [Março] houve na ermida dos Remedios a festa do orago constando de missa cantada e sermão. Foi celebrante o revd<sup>o</sup>. Ouvidor Ecclesiastico, e orador o revd<sup>o</sup>. Cura capellão de Santa Quitéria, António Ignacio de Serpa. A parte instrumental da musica da missa foi desempenhada pela orchestra da União Praisense.”<sup>261</sup>

---

<sup>258</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 60.

<sup>259</sup> Na Matriz de São Mateus, Vila da Praia, manteve-se viva esta tradição até ao Concílio do Vaticano II, época em que era organista Maria Carmina e sua discípula Maria de Lourdes, como se pode ler na entrevista, no anexo III.

<sup>260</sup> Fundada em 12 de Maio de 1889 na Vila da Praia por um grupo de individualidades, o qual se reuniu na residência do Senador Vicente Ramos. A sua primeira designação foi de Sociedade Artista União Praisense e entre os seus fundadores constam as figuras de proa da localidade a saber: Manuel de Simas e Cunha (1<sup>o</sup>. Conde de Simas, título criado pelo rei D. Carlos em 14 de Novembro de 1901), seu irmão José João de Simas e Cunha, Jerónimo de Castro Canto e Melo (rico negociante que abriu as portas do seu palacete situado na actual Rua Fontes Pereira de Melo em frente ao areal, ao herdeiro do Principado do Mónaco, Alberto, no dia 2 de Abril de 1879 tendo oferecido a Sua Alteza Sereníssima um brinde após a visita à Caldeira. Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores) - Descrição Histórica e Topográfica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2<sup>a</sup>. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Pág. 147), António da Cunha Vasconcelos (tio de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz), Manuel Correia Sarmento Júnior, Francisco Lourenço Espínola, Manuel da Cunha Félix, José de Quadros Bettencourt, Francisco de Sousa Pacheco, Manuel da Cunha Santos, Manuel Jerónimo da Silva, Manuel Rodrigues, Francisco Alberto da Costa, Manuel de Sousa da Silva, José de Castro Canto e Melo e o Senador Vicente Ramos. Curiosamente, nem todos estes nomes correspondiam a ilustres membros da fina-flor da Vila da Praia; sabemos, por relação familiar, que, por exemplo, Manuel de Sousa da Silva era um humilde trabalhador braçal, que não seria, contudo, analfabeto. Esta reunião socialmente tão heterogénea ilucida-nos quanto à realidade graciosense, opondo-a à realidade urbana de Ponta Delgada e Angra do Heroísmo onde os códigos de convívio social eram bastante mais restritos ao ponto do relacionamento entre membros de classes diferentes ser praticamente inexistente. Os Estatutos da então Sociedade Artista União Praisense foram aprovados em 8 de Dezembro de 1889; os mesmos saíram da mui honrosa pena do Dr. João Álvaro Brito de Albuquerque, autonomista convicto, director do jornal *A Ilha Graciosa*, que várias vezes citamos. Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Iha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa. Págs. 84 e 85.

<sup>261</sup> Jornal *A Ilha Graciosa*, nº 166, ano IV, de 30 de Março de 1898.

Além disso, em ocasiões especiais não se excluía o repertório político<sup>262</sup> da celebração litúrgica. No jornal local *A Ilha Graciosa* (fundado em 1894), é noticiada uma celebração religiosa que decorreu no Sábado de Ressureição na Matriz acima citada onde a Banda da Sociedade Filarmónica União Praisense executou no Coro Alto da Igreja o *Hymno da Carta* antes de ser cantado o *Gloria in excelsis deo*:

“Realisaram-se n’esta villa [da Praia] todas as solemnidades da Quinta-Feira Maior, Sexta-Feira da Paixão, Sabado de Alleluia, e Domingo da Ressureição, com excepção das matinas de Quinta e Sexta-Feira. (...) No sabado, ao ser levantado o Gloria, a philarmonica União Praisense postada no côro da Matriz, rompeu com o Hymno da Carta, e, terminada a solemnidade, percorreu as ruas da villa e domingo, hontem de tarde, tocou algumas peças do seu reportorio no Largo 3 de Novembro [actual Largo Senador Vicente Ramos].(...)

No entanto, o relevo que a música operática assumiu na Graciosa não se cinge ao domínio sacro. Num espaço geográfico limitado, onde não se ouvia com frequência uma orquestra<sup>263</sup>, o piano, e concretamente as transcrições para piano quer de obras sinfónicas quer de óperas, consubstanciava, através das ânsias culturais da pequena burguesia e não só, a divulgação mais alargada desse repertório. Esta realidade musical não marcou presença apenas nos lares portugueses geograficamente periféricos; na cidade do Porto e especificamente na casa de uma família com vários nomes célebres no panorama musical português – na casa do compositor e pianista Luiz Costa (1879-1960) – ouvia-se com frequência ao piano transcrições de Sinfonias e de Óperas, executadas em dois pianos ou a quatro mãos interpretadas pelo próprio Luiz Costa e por sua esposa Leonilde Moreira de Sá e Costa<sup>264</sup>. A

---

<sup>262</sup> De facto, a laicização do Estado Português e a conseqüente separação do Estado da Igreja só teria lugar após a Implantação da República em 1910. E esta laicização, ao nível da ilha, nunca foi plenamente consumada porque durante o Estado Novo a Junta de Paróquia (actual Junta de Freguesia) funcionava em duas salas do primeiro andar sobre a sacristia da Igreja Matriz. Era aí que, entre outros actos políticos, se procedia a todas as votações para o Estado.

<sup>263</sup> A primeira grande orquestra que pisou solo graciosense foi a Orquestra Sinfónica Juvenil, dirigida por Christopher Bochmann, apresentando-se em estágio e em concerto no Salão do Graciosa Futebol Clube, em 1995. Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa, pág. 189.

<sup>264</sup> “Outras faculdades se iam desenvolvendo, de ouvido: observação prática do teclado, espontaneidade, sensibilidade e conhecimento. Nos serões em casa faziam-se jogos de ouvido – detectar notas, acordes e reproduzir melodias. Exercitou-se o rigor rítmico com a prática do Método Dalcroze. Impelia-se à criatividade: Luis impunhava a batuta, Helena improvisava, Madalena bailava. E os pais fechavam o serão lendo a quatro mãos reduções de sinfonias e assim as crianças se habituavam a Beethoven, Brahms, Bruckner (e mais tarde, Mahler).” Cf. SÁ E COSTA, Helena, *Uma vida em Concerto*

Graciosa não fugiu à regra. Encontrámos, aliás, em jornais locais várias referências relativas à ópera datando a primeira delas de 21 de Abril de 1900, ligada ao contexto sacro embora se tenha verificado fora da Igreja. Trata-se de uma sessão de Terço dedicado ao Divino Espírito Santo promovida pela família do ilustre Senador Vicente Ramos<sup>265</sup> na qual se pôde ouvir trechos de Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901) executados ao piano pela esposa e pela filha<sup>266</sup> do Senador. Este facto histórico é digno de referência porque demonstra a capacidade de superação da distância geográfica. Ainda que muito afastados dos principais centros de produção musical europeus, os graciosenses, ou pelo menos alguns, acompanhavam a actualidade musical do seu tempo:

---

– Helena Sá e Costa - Memórias, Col. Fora de Colecção/70, Campo das Letras e Casa da Música, 2001, Porto, pág. 28.

<sup>265</sup> Este ilustre cidadão da Vila da Praia habitou na actual Rua do Barão da Fonte do Mato, em casa que actualmente é propriedade de Leopoldo Moniz. O Senador Vicente Ramos foi grande mecenas da Música na Graciosa, tendo inclusivamente cedido parte da sua propriedade para a Sociedade Filarmónica União Praiense (fundada em 1889), funcionando aí a primeira sede desta instituição como se pode ver em placa própria descerrada recentemente. Francisco Vicente Ramos nasceu na ilha Terceira em 1860 e era neto, pelo lado materno, do morgado Alexandre Martins Pamplona Corte Real. Casou duas vezes com filhas de médios proprietários da ilha Graciosa, ao que tudo indica, “detentores de elevados capitais escolares e culturais”. Foi advogado provisional na Graciosa em 1905 e 1908. Foi membro da redacção do jornal *A Ilha Graciosa* e também Presidente da Câmara Municipal de Santa Cruz da Graciosa. Em 1889 Francisco Vicente Ramos vivia com sua esposa Maria da Glória Leite Carvalhal Ramos e sua filha Maria d’Anunciação na casa nº 2 da então Rua Nova. Enquanto Senador, Vicente Ramos defendeu a necessidade de melhorar as comunicações entre os Açores e o exterior. Em 1917, por exemplo, defendeu a instalação em Angra do Heroísmo de um posto T.S.F. que anulasse o monopólio dos ingleses nas comunicações açorianas. Em 1924 o mesmo alertou para a ausência de comunicações entre Graciosa, São Jorge e Terceira devido à falta de reparação do Cabo Telegráfico submarino. Cf. SOUSA, Paulo Silveira e: “Burguesia, classes médias e elites locais nos Açores (1850-1910). Um estudo de caso sobre o distrito de Angra do Heroísmo” in *Penélope* nº. 30/31 2004: pág. 152.

<sup>266</sup> Há várias referências à filha do Senador Vicente Ramos no Jornal *A Ilha Graciosa*, a “menina” Maria d’Anunciação Carvalhal Ramos (n. 1888), por esta ser organista, desde tenra idade, na paróquia de São Mateus. É o caso do artigo da página 2 do referido jornal, nº. 300, ano VII, de 8 de Janeiro de 1901: “Foi devidamente solemnizado n’esta villa [da Praia] a passagem do século XIX para o século XX, podendo mesmo dizer-se sem exagero que foi pomposa a solemnização na nossa Matriz. Uma festa brilhante como não haveria em muitas parochias. (...) O Te Deum cantado foi o de Marcos Portugal, e a missa a grande de José Marques. A parte do organ foi muito bem desempenhada pela exma. Sra. D.Maria d’Annunciação Ramos, creança ainda, filha do nosso presadissimo amigo sr. F. Vicente Ramos. Quem conhece a extensão e dificuldade daquellas obras musicais, e a pouca idade da organista, comprehende de certo que foram necessárias muita intelligencia e apurado estudo para obter tal resultado, que em grande parte é devido ao nosso estimado amigo Reverendo António Ignacio de Serpa, mui digno cura capellão de Santa Quitéria, a quem é devido o maior brilhantismo da festa pelo grande trabalho que teve e porque foi o seu iniciador. A parte vocal foi desempenhada além do reverendo Sera, regente, pelos reverendos Simas Cardoso, digno vigario da Luz, Francisco Correia Bettencourt, digno cura desta freguezia, e pelos senhores Cyrino Ignacio Costa, professor da Luz, José Bettencourt, seminarista, e Manuel Ivo e João José Medina.” (...)

“Em casa do nosso distinto amigo sr. Francisco Vicente Ramos, toda a semana tem sido festejado com muita solemnidade o emblema do Divino Paraclito. A Ladainha da Virgem entre outros cânticos que é costume cantar-se no Terço do Rosario, tem sido desempenhados pelos nossos estimados amigos revd<sup>o</sup>. António Ignacio de Serpa e Cyrino Costa, e acompanhados ao piano pela exma. Sra. D. Adelaida Coutinho Ramos Pamplona, digna esposa do nosso excellente amigo sr. Militão Moniz Pamplona. Antes e depois do Terço não só aquella distinta senhora, mas também a menina D. Maria d’Anunciação Ramos, sympathica filha do sr. Francisco Vicente Ramos, fazem as delícias das pessoas que ali vão com harmoniosos trechos da arte de Verdi, executados ao piano. (...)”<sup>267</sup>

Outras referências directas à ópera são feitas pelo jornais *O Graciosense* e *A Ilha Graciosa*:

“O Museu da Opera, de Paris, acaba de adquirir uma curiosa reliquia: os suspensórios de Rossini. São de seda branca, bordados de florinhas, nas quaes se enlaçam as iniciaes do maestro: J. R. e com estas J. N.. Foram feitos em homenagem a Rossini por uma donzella que, depois de ouvir o *Guilherme Tell*, se apaixonou pelo auctor, sem o conhecer.” (...)”<sup>268</sup>

“N’ ópera de Paris, ganham os tenores por uma representação de tres horas: Alvarez, 2.200 francos (440\$00) Gauthier 2.000fr; Alchewki, 1.500 fr. Os barítono recebem: Mote, 15.000 fr. (3contos) por 29 representações; Bolougne, 16.000 fr. Por 11 noites, etc. O baixo Delmas vence 86.000 fr. (uns 17 contos) por 45 noites. Caruso não canta por menos de 10.000fr. (2contos por noite). N’ ópera Comica vão os ordenados anuais de 90.000 a 118.000 fr. Cada cantor ou cantora ganha, em media, 700 fr (140.000 reis) por hora. Quanto ganhariam os artistas da «Flor da Serra»?”<sup>269</sup>

O público português na transição do século XIX para o século XX denotava especial gosto pelo teatro musical. Desde a ópera italiana à opereta nacional passando pela ópera francesa e pela zarzuela. Na Graciosa o piano era ouvido maioritariamente no domínio doméstico e aqui as reduções para piano de óperas ganhavam especial relevo. Em outros pontos do País a ópera podia ser assistida ao vivo, em espaços apropriados, e representada por companhias de cantores profissionais de origem italiana ou espanhola.

A cidade de Ponta Delgada<sup>270</sup>, por exemplo, assistiu durante a segunda metade do século XIX à proliferação de novos espaços públicos dedicados ao teatro musical, uns construídos de raiz para esse fim, outros adaptados para tal. Ponta Delgada terá sido um palco privilegiado para apresentação de muitos cantores líricos com carreira internacional, uma vez que constituía paragem

---

<sup>267</sup> Jornal *A Ilha Graciosa*, nº 270, ano VI, de 21 de Abril de 1900.

<sup>268</sup> Jornal *A ILHA GRACIOSA* Nº 524, ANO XII, de 23 de Dezembro de 1905.

<sup>269</sup> Jornal *O Graciosense* de 16 de Maio de 1916.

<sup>270</sup> Cf. SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micaelense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores.

obrigatória para as companhias que, após uma temporada no São Carlos, Lisboa, ou no Teatro de São João, Porto, cruzavam o Atlântico em direcção à América do Sul, nomeadamente para o Brasil. A prosperidade económica, claro está, constituiu um dos principais factores para esse dinamismo cultural. O contacto com a realidade inglesa promovido pelo comércio da laranja, primeiro, e do ananás, do álcool e do tabaco a partir de 1870, a filiação dos ideais liberais e a vocação europeia (sendo Paris e Londres dois destinos de eleição para prosseguir estudos) dos descendentes da elite micaelense foram outros dos factores decisivos para uma vida cultural tão rica. Deste modo, entre 1850 e 1852 a maior cidade dos Açores conheceu uma animação ímpar onde dominou, como nas restantes cidades portuguesas, a ópera. Os eventos dividiam-se então por três locais – o Teatro de São Sebastião (em actividade entre 1824 e 1859), o Teatro Santa Cecília (em actividade entre 1834 e 1851) e o Teatro Juvenil (ligado à Sociedade Juvenil fundada por Jacinto Adão Júnior, desconhecendo-se o período de actividade embora se saiba que levava à cena dramas, farsas e comédias representadas por amadores e escritas por locais). Outros espaços, porém, abriam as suas portas a espectáculos para um público mais restrito como era o caso dos salões do Clube Micaelense. Cada um destes espaços era frequentado por um público diferente e os seus espectáculos também encetavam diferentes géneros de acordo com o público que os frequentava. Nos teatros de Ponta Delgada havia, como acontecia nos teatros do Porto, uma espécie de especialização em géneros musicais, coisa que não se verificava na Graciosa. O palco do Teatro de São Sebastião era o palco privilegiado para a ópera. A companhia *Fidanza*, também ao serviço do Teatro de São Carlos, dinamizou a temporada de 1823-24, apresentando comédias, dramas sacros, farsas, espectáculos de declamação, de canto e de dança. Posteriormente, apresentou-se em cena neste teatro a companhia do portuense José dos Reis<sup>271</sup> que incluiu a grande diva italiana Emilia Amanti<sup>272</sup>.

---

<sup>271</sup> Sem referências biográficas.

<sup>272</sup> Emilia Amanti foi uma entre muitas das cantoras líricas de origem italiana que cruzaram o Atlântico com destino ao Brasil. A paragem nos Açores era habitual. Assim, esta cantora apresentou-se na primeira metade do século XIX no Recife, Brasil. Nesta cidade do litoral brasileiro existiam na época vários espaços que abrigavam os espectáculos dramáticos: Teatro de São Francisco, Casa da Ópera e outros pequenos teatros nos subúrbios. Cf. SANTOS DA SILVA, José Amaro. *Música e Ópera no Santa*

A década de 50 do século XIX terá sido porventura a década de glória da música em Ponta Delgada. Em 1850 os cantores líricos italianos Maria Landa<sup>273</sup> e Lucas Velasco<sup>274</sup> presentearam o público micaelense com as mais célebres árias de Gaetano Maria Donizetti (1797-1848), Verdi, Valentino Fioravanti (1764-1837) e Vincenzo Bellini (1801-1835). No mesmo ano o violinista genovês Agostino Robbio<sup>275</sup> também marcou presença na cidade oferecendo concertos em que o público esgotou a lotação. Entre 1851 e 1852 os protagonistas da vida musical em Ponta Delgada foram César Casella<sup>276</sup>, violoncelista, e sua esposa Feliciano Casella<sup>277</sup>, cantora e pianista, os quais ofereceram ao público micaelense nove concertos no Teatro de São Sebastião preenchidos por árias de ópera e de obras para violoncelo e piano. É neste período que a primeira ópera é representada em Ponta Delgada no citado Teatro. Trata-se de *Hayde* da autoria de Feliciano Casella com trama inspirada no romance de Dumas *O Conde de Monte Cristo*<sup>278</sup> levada à cena em Maio de 1852. Outra visita contemporânea do casal Casella foi a do violinista português Nicolau Medina Ribas<sup>279</sup> (1832-1900) que, acompanhado ao piano por

---

Isabel. *Subsídio para a História e Ensino da Música no Recife*. Editora Universitária UFPP. 2006. Recife. Pág. 109.

<sup>273</sup> Sem referências biográficas.

<sup>274</sup> Sem referências biográficas.

<sup>275</sup> A sua passagem por Ponta Delgada aconteceu depois da estadia do violinista em Lisboa onde a 26 de Dezembro de 1849, no Teatro de São Carlos, apresentou em estreia absoluta duas obras para violino da sua autoria – *Variações sobre temas de Vincenzo Bellini* e *Capricho Burlesco*. Estas mesmas obras terão sido certamente parte integrante do programa de concertos que apresentou em Ponta Delgada. No mesmo dia do seu recital em Lisboa ouviu-se no mesmo Teatro uma récita da ópera *Macbeth* de Verdi dirigida pelo maestro Vincenzo Schira. Do elenco figuravam Marietta Gresti (Lady Macbeth), Raffaella Gallindo (dama), Gaetano Fiori (Macbeth), Gaetano Baldanza (Macduff), Nicola Beneditti (Banquo), entre outros. Fonte: [www.amadeusonline.net/almanacco](http://www.amadeusonline.net/almanacco).

<sup>276</sup> César Casella foi responsável pela organização de uma companhia que em 1878 realizou no Micaelense vários espectáculos dedicados à ópera italiana. Esta foi a primeira oportunidade para o público micaelense de fruir uma temporada integralmente dedicada a Verdi. Cf. [www.teatromicaelense.pt/historia](http://www.teatromicaelense.pt/historia).

<sup>277</sup> Sem referências biográficas.

<sup>278</sup> Publicado em Paris em 1846.

<sup>279</sup> Descendente de uma família de músicos de origem espanhola fixada no Porto, seu pai – João António Ribas – foi Director de Orquestra no Real Teatro de São João, Porto. Depois de ter iniciado os estudos de violino com seu pai, Nicolau Medina Ribas rumou a Bruxelas onde estudou com o grande mestre Charles de Bériot. Posteriormente, veio a ocupar o lugar de concertino na Orquestra do referido Teatro de São

Guilherme Rangel<sup>280</sup>, ofereceu ao público micalense vários concertos. Nicolau Ribas viria a integrar a Sociedade de Quartetos fundada no Porto em 1874 com o seu discípulo Bernardo Valentim Moreira de Sá<sup>281</sup> (1853-1924). No domínio do piano, importa referir alguns nomes de pianistas que residiram temporariamente em Ponta Delgada, cidade onde deram muitos concertos e deixaram muitos discípulos. Entre eles destacaram-se António Maria Fuschini<sup>282</sup>, Guilherme Rangel e Oscar Pfeiffer<sup>283</sup>. Este último merece algum destaque porque terá sido o mais creditado pianista a pôr pé nos Açores durante muitas décadas. Este pianista alemão residiu temporariamente em Ponta Delgada entre 1853-58. Para animar vários serões músico-literários onde interpretava obras de Liszt, Talberg, Meyerbeer, entre outros, a direcção do Club Micalense (por iniciativa do Visconde da Praia e de José Jácome Correia) comprou o melhor piano de cauda que entrou nos Açores durante todo o século XIX. Foi vendido a um particular em 1898. Mesmo no final do século XIX a influência da ópera não foi nem um pouco atenuada por alguma lufada de ar fresco que definisse novo rumo no gosto do público micalense, como sucederia no Porto com a criação da Sociedade de Quartetos e posteriormente do Orpheon Portuense, ambas tendo por principal impulsionador o violinista

---

João, cargo que ocuparia durante muitos anos. Considerado um dos maiores violinistas portugueses do seu tempo, compôs várias obras para violino como Fantasias sobre temas de ópera, estudos, etc. Muitas das suas obras foram editadas em Paris. Foi co-fundador da Sociedade de Quartetos do Porto em 1854, ao lado do seu discípulo Bernardo Valentim Moreira de Sá. Cf. BORBA, Tomás, e LOPES GRAÇA, Fernando. Dicionário de Música. Mario Figueirinhas Editor. 2ªed. 1996. Porto. Vol. II. Pág. 461.

<sup>280</sup> Sem referências biográficas.

<sup>281</sup> Revelando precocemente especial aptidão para o violino, foi aluno em Portugal de Nicolau Medina Ribas e de Marques Pinto e em Berlim do célebre Joachim. Fez carreira internacional como violinista apresentando-se nomeadamente na América do Sul com Viana da Mota, Harold Bauer e Pablo Casals. Esteve na linha da frente da fundação de várias entidades musicais sediadas na cidade do Porto entre elas a Sociedade de Quartetos (1874), Orpheon Portuense (1881), Quarteto Moreira de Sá (1884), Conservatório de Música do Porto (1917). Com estas entidades levou a cabo um trabalho notável de divulgação do repertório instrumental. O Quarteto Moreira de Sá foi o responsável, a título de exemplo, pela apresentação em concerto da integral dos 17 quartetos de Beethoven. Através das actividades do Orpheon Portuense, o qual dirigiu durante mais de 40 anos) trouxe a Portugal as grandes referências da música à época em causa apresentando-as em concerto muitas vezes no Palácio de Cristal e no Ateneu, outras. Foi pedagogo e autor de importantes obras teórico-musicais. Cf. *Ibidem*, págs. 256 a 258.

<sup>282</sup> Sem referências biográficas.

<sup>283</sup> Sem referências biográficas.



Bernardo Valentim Moreira de Sá<sup>284</sup>, figura emblemática do panorama musical portuense. À excepção dos *intermezzi* instrumentais ouvidos nos intervalos das representações operáticas ou dramáticas no Teatro Micalense, cujas portas se abriram pela primeira vez a 25 de Março de 1865<sup>285</sup>, à semelhança do que acontecia no então Real Theatro de São Carlos, os micaelenses raramente tinham oportunidade de ouvir em espaços públicos música que não fosse vocal ou de influência vocal. É precisamente durante as últimas décadas do século XIX que o Teatro Micaelense assiste ao seu período áureo. Esta glória deveu-se à passagem pela cidade de várias companhias líricas de origem italiana ou espanhola em escala entre a Europa e os países da América Latina. Das temporadas deste período destacaram-se a de 1873-74 marcada pela presença de uma companhia italiana cuja cabeça de cartaz era a *prima donna* Pavoni Moretti<sup>286</sup>. Esta companhia levou à cena óperas como *O Trovador*, *Rigoletto* e *Ernani*, de Verdi, *Elixir de Amor*, de Donizetti, *A Favorita* de Bellini. As dificuldades financeiras foram uma constante na vida do Teatro Micaelense e iam sendo colmatadas graças à generosidade dos magnatas<sup>287</sup> de Ponta Delgada tal como acontecia na cidade do Porto onde António Bernardo Ferreira, cônjuge da conhecida produtora de vinho D. Antónia Adelaide

---

<sup>284</sup> A primeira foi fundada em 1874 e teve durante algum tempo os seguintes elementos – Nicolau Ribas (1.º Violino), Bernardo Moreira de Sá (2.º Violino), Augusto Marques Pinto (viola), Joaquim Casella (violoncelo) e Miguel Ângelo Pereira (piano). O Orpheon Portuense foi fundado em 1881 e manteve-se em actividade até 2008. No entanto, ao contrário da Sociedade de Quartetos, o Orpheon Portuense era uma associação responsável pela promoção de eventos musicais. Foi pela mão desta associação que figuras tão sonantes como as de Viana da Mota, Pablo Casals, Artur Napoleão, Luís de Freitas Branco, Guilhermina Suggia, Alfred Cortot, Georges Enesco, Artur Rubinstein e muitos outros mostraram ao público portuense a razão da sua fama. Cf. RIGAUD, João-Heitor: “O Porto musical no início do século XX” in *Artigos Meloteca*. 2009: 1-10 e ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria e PEREIRA, Rui. *Casas da Música no Porto: para a história da cidade*. Vol. I: séculos XVIII e XIX. Casa da Música. 2009. Porto.

<sup>285</sup> A Sociedade que viria a dar origem ao Teatro Micaelense foi estabelecida em 1860 tendo por accionistas os mais ricos cidadãos de Ponta Delgada. O primeiro orçamento para a edificação do teatro era de 17 contos de réis tendo-se verificado após a conclusão da obra uma derrapagem orçamental de 30 contos de Réis. Foi durante muito tempo a maior sala de espectáculos dos Açores, tendo capacidade para 500 a 600 espectadores. Em 1866 o Teatro Micaelense empregava nove funcionários, facto ilustrativo da sua intensa actividade. O Teatro sucumbiria, como aconteceu com tantos outros teatros europeus, a 9 de Fevereiro de 1930 devido a um incêndio que não deixou pedra sobre pedra. Seria construído outro teatro com a mesma denominação em outro local, e é ainda hoje um dos principais palcos dos Açores.

<sup>286</sup> Sem referências biográficas.

<sup>287</sup> O visconde da Praia saldou as dívidas do maestro Casella durante de temporada de 1875/76, temporada esta em que foi representada a ópera *Norma* de Bellini.

Ferreira, evitou a desgraça financeira de muitos empresários do Teatro de São João entre os anos de 1830 e 1850. Só na temporada de 1892-93 a bilheteira do Teatro Micaelense conseguiu superar as despesas inerentes ao funcionamento do Teatro, alcançando uma margem de lucro considerável<sup>288</sup>. Tal sucesso de bilheteira deveu-se à representação dos mais badalados tramas operáticos da época – *A Sonâmbula* de Donizetti, *Baile de Máscaras*, de Verdi, *Lucrecia Borgia* de Donizetti, *Fausto*, de Gounod e *Lucia di Lammermoor* também de Donizetti. A *prima donna* desta companhia latina era Josephina Landy<sup>289</sup> e o seu mérito vocal valeu-lhe várias benesses recebidas das mãos da condessa Jácome Correia e do conde de Fonte Bela. É de referir que em 1868 passou pela cidade uma companhia de *zarzuelas* e através desta foi estabelecido o primeiro contacto do público açoriano com o *tango*, género que vamos encontrar no capítulo dedicado ao repertório de dança. O público não se deixou cativar pela zarzuela e só na temporada de 1902 se consagraram em Ponta Delgada os primeiros êxitos deste género dramático. No ano seguinte – 1903 – o Teatro Micaelense viu a sua lotação completamente esgotada para aplaudir um filho da terra – Moysés Bensaúde<sup>290</sup> (1863-1912). Barítono vinculado ao Teatro de São Carlos, este micaelense ofereceu três concertos à cidade de Ponta Delgada integralmente preenchidos pelo repertório preferido do público daquela cidade – árias de ópera italiana.

O gosto do público graciosense pelo teatro musical levou-o mais longe; levou-o à composição, encenação e interpretação de uma opereta inédita, a qual subiu à cena do Teatro Graciosense<sup>291</sup> em 1916. De seu nome *A Flor da*

---

<sup>288</sup> Pela primeira vez a conta-corrente do Micaelense conhece um saldo positivo de 1766\$00 Réis insulanos. [www.teatromicaelense.pt/historia](http://www.teatromicaelense.pt/historia) em 19 de Fevereiro de 2010.

<sup>289</sup> Josephina Landy integrava a companhia de Alexandre Ferreira e com esta realizou o prodígio de levar à cena 21 récitas em 28 dias. Cf. *idem*.

<sup>290</sup> Conhecido no meio musical como Maurício Bensaúde, forçado a ocultar as suas raízes hebraicas, estreou-se em 1884 no Teatro da Trindade onde participou em várias operetas. Partiu para Itália em 1901 onde trabalhou com Rossi e Pozzo. Rapidamente inicia uma carreira internacional apresentando-se nas principais salas de Itália, Alemanha, Inglaterra, Brasil, Estados Unidos da América e Canadá. Cf. BORBA, Tomás, e LOPES GRAÇA, Fernando. Dicionário de Música. Mario Figueirinhas Editor. 2ªed. 1996. Porto. Vol. I. Págs. 178 e 179.

<sup>291</sup> Vide capítulo Factores Sócioeconómicos.

Serra<sup>292</sup>, o libreto desta opereta era da autoria de Ruy de Mendonça<sup>293</sup>, professor primário ou mestre-escola como seria designado na época em causa, e a música de Francisco Augusto Cordeiro Júnior<sup>294</sup>, na época maestro da

---

<sup>292</sup> Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Graciosa – As Tradições e as Paisagens de uma Ilha*. Paróquia de São Mateus (Praia da Graciosa). 1986. Santa Cruz da Graciosa. Pág. 74.

<sup>293</sup> Ruy de Mendonça possuía verdadeira sensibilidade literária como se pode comprovar pelo acróstico escrito em 26 de Fevereiro de 1917 e transcrito abaixo:

**G**rande por ser pequena e ser formosa  
**R**isonha por eternos seus verdores  
**A**s encostas, cobrirem, radiosas  
**C**antando as aves lá os seus amores,  
**I**mponentes em crateras sem rival  
**O**nde o fogo correu em convulsões,  
**S**onho vergíneo em berço de cristal  
**A** Graciosa prende os corações!

<sup>294</sup> Francisco Augusto Cordeiro Júnior exercia na altura a profissão de carteiro e possuía um singular ouvido musical como se pode ler no excerto abaixo:

“Os primeiros anos da “Recreio dos Artistas” não foram fáceis, devido a um acontecimento que ficou na história da mesma e que interessará aqui narrar. Como acima foi dito, Francisco Augusto Cordeiro Jr. Foi o primeiro regente desta Filarmónica. Ele tinha tomado lições de música no Faial com um homem de nome Semaria. Ele tinha-se deslocado àquela ilha à procura de emprego, e é aí que começa por adquirir melhores conhecimentos musicais, acabando, algum tempo depois, por regressar à sua terra. O seu pai, Francisco Augusto Cordeiro, tinha estado antes no Pico, e aí fundou uma Banda, a Filarmónica “Recreio Ribeirense”, em Santa Cruz das Ribeiras.

Mas, o facto que queremos narrar, prende-se com um espírito de luta, de competição que está presente nos ambientes musicais. Assim, dentro desse espírito, que é benéfico, embora, às vezes redunde em desaire para aqueles que o tentam, foi-nos contado como facto verídico que, Francisco Augusto Cordeiro Jr., sabendo que a “Liberdade” estava a ensaiar um “passo dobrado” novo, para ser estreado na Festa, procurou maneira de copiá-lo, usando a sua capacidade musical de bom ouvido, introduzindo-se numa loja da casa onde a “Liberdade” ensaiava. Uma vez lá dentro foi escrevendo a partitura da música que ela estava ensaiando. Com a música no papel, levou os seus músicos a aprender esse número musical, mas tudo em segredo. Chegado ai dia da Festa e encontrando-se as Filarmónicas perfiladas para a execução musical, para espanto dos músicos da “Liberdade”, a “Recreio dos Artistas” inicia a execução do “passo dobrado” que daquele momento em diante passou a ter o nome de “Pega-lhe agora”. Naquele momento houve um despique, alguma confusão entre apoiantes das duas filarmónicas, mas, parecia que as coisas ficariam por ali. Assim não aconteceu.

Passada aquela fase da surpresa, os elementos da direcção da “Liberdade” entraram em acção e acusaram Francisco Augusto Cordeiro Jr. de ter roubado a partitura daquele número musical, tendo havido inclusive simulação de arrombamento da sede. O caso foi parar a tribunal e Francisco Cordeiro Jr. acabou por ser suspenso do seu emprego de carteiro, enquanto a decisão do tribunal não foi conhecida. No decurso do julgamento, apareceram as testemunhas de defesa e de acusação. Gera-se a disputa entre as facções rivais, e Francisco Cordeiro Jr. acaba por contar a verdade ou seja que se introduziu numa dependência da sede da “Liberdade, contígua à sala de ensaio para assim ter possibilidade de ouvir e copiar o “passo dobrado”. Mas, o juiz não acreditou nisso, e querendo apurar a verdade, mandou buscar à sua casa um gramofone, e um disco com uma peça musical, e obrigou Francisco Cordeiro Jr. a ficar numa dependência do tribunal, para que nessa noite escrevesse a música que se encontrava no disco. Francisco Cordeiro terá estado uma noite nessas condições e, de manhã, quando o juiz veio, ele apresentou-lhe a partitura da peça musical contido no disco. O caso volta ao tribunal, convencido o juiz da inocência do réu, relativamente ao roubo da partitura musical. Mas, acusação não se dá por satisfeita e volta a pôr em causa este trabalho, dizendo que ele já sabia aquela música. Então, para resolver de uma vez por todas esta questão, o juiz pede ao Continente um novo disco e volta

Banda Filarmónica Recreio dos Artistas. O cenógrafo foi também um graciosense – João Maria das Dores<sup>295</sup>. Os jornais locais não deixaram de assinalar o evento:

“No ultimo dia do mês de Abril estreou-se no teatro a opereta «A Flor da Serra». (...) O que julgávamos uma utopia tornou-se uma encantadora realidade e a representação da «Flor da Serra» foi um triunfo para os noveis artistas.(...) A letra da peça como já tivemos ocasião de dizer aos nossos leitores é original do sr. Rui Mendonça, que se nos revelou um artista de valor na concepção da mesma, um poeta cheio de encanto e suavidade e um ensaiador exímio para quem o palco não tem segredos. A musica foi composta expressamente para esta peça pelo sr. Francisco Augusto Cordeiro Junior, regente da filarmónica «Artista» desta vila e não sabemos que mais admirar, se a originalidade da mesma se a interpretação perfeita em todos os 25 numeros, podemos dize-lo sem exagero do pensamento, do autor. Foi muito feliz também o sr. José Maria das Dores na pintura do scenario.

Foram interpretes da peça os seguintes personagens:

Maria, pastora – Elzira A. Dos Santos

João, pastor – Manuel Medina

Augusto 5<sup>a</sup> de direito – Ernesto Teixeira

Izaura, camponeza – Maria A. Medina

Antonio, campones – Manuel Santos

Luiz, pastor – Arnaldo da Luz

Uma pastora – Alice Bettencourt

Um pastor – Samuel Terra

---

Francisco Cordeiro a fazer o mesmo: copiar a partitura que está ali, coisa que ele, com a capacidade musical que tinha volta a fazer. Aí, o juiz não tem dúvidas da inocência dele e declara a questão encerrada com o veredicto de : inocente. Só que esta solução veio tarde para Francisco Cordeiro, pois ele, desgostoso com tudo isto e sem emprego tinha-se amparado no álcool tendo chegado a um estado físico tal, em que acaba por contrair tuberculose, doença que naquela época matava sem apelo.

Francisco Cordeiro sabendo do seu estado, e que os seus dias estavam contados, tocando ele bombardino, e não querendo que o instrumento servisse a mais ninguém, para que ninguém fosse infectado pelo micróbio da doença, pegou nele e desfê-lo em pedaços, com um pedido de que esses restos fossem com ele para a sepultura, vontade que segundo se julga terá sido feita. Faleceu a 4.7.1918 (27 anos). Mas, para que a “Recreio dos Artistas” não ficasse de prejuízo, entregou os seus objectos de oiro para compensar aquela perda. A “Recreio dos Artistas” ergueu-lhe uma campa no cemitério de Santa Cruz. Francisco Cordeiro também, na antevisão da sua morte para breve compôs a marcha “Paixão” para ser tocada no seu funeral. Ainda hoje essa marcha é tocada em momentos especiais.”

Cf. PACHECO, Norberto da Cunha. *Tradições Musicais da Ilha Graciosa*. Academia Musical da Ilha Graciosa. 1997. Santa Cruz da Graciosa. Págs. 92 a 94.

<sup>295</sup> José Maria das Dores (1889-1964) colaborou em diversos espectáculos realizados no Salão Teatro Graciosense pintando os cenários e caracterizando os actores. Operador da Central Eléctrica, João Maria das Dores é mais um exemplo de um graciosense autodidacta que ganhou a simpatia dos seus conterrâneos pela dedicação à arte pictórica e também musical. Refira-se que foi um dos fundadores da Filarmónica Recreio dos Artistas (Santa Cruz) em 1913. Cf. Folhetim apresentado em Agosto de 2009 aquando da exposição comemorativa do 120º. Aniversário do nascimento de José Maria das Dores.

Coro de camponesas e pastoras, composto pelas meninas Belmira da Gloria, Maria dos Santos, Maria Odete e Maria do Carmo.

A menina Elzira Amália da Cunha Santos, desempenhou admiravelmente o papel da protagonista da opereta, de Maria, pastora, A Flor da Serra. (...) Com uma voz argentina cantou com muito gosto e sentimento os numeros de musica proprios, arrancando por vezes prolongadas palmas e tendo de bisar muitos dos mesmos numeros. Merece especial menção a maneira como cantou o numero 5º:

Ó minha mãe a tua alma,  
Por mim nos céus a rezar,  
Quando me vê assim triste,  
Estou certa há-de chorar.

Há-de chorar e pedir  
À Santa Virgem das Dores  
O carinho dum sorriso  
Na magoa dos seus amores.

(...)

Os côros foram maravilhosos e encantadores, merecendo especial menção o nº 9:

Chora a linda pastorinha  
As maguas do seu amor  
Emquanto de serra em serra  
Os ecos suspiram dor,  
Banhada na luz da lua,  
A sombrados arvoredos,  
Tambem chora branco pranto  
Sobre a crista dos rochedos  
Neste mudo tudo chora,  
Choram até as creanças,  
Uns vivem só de saudades  
Outros vivem só de esperanças.

O côro fechou a opereta com chave de outro:

Lá sinto o sino tanger.

Vamos à missa pastores!

(canta Izaura, continuando todos)

Vamos à missa render

A Deus nossos louvores!

A fonte fica chorando

À sombra dos arvoredos

Às ramadas soluçando

A magua dos seus segredos!

Esta última bisada, caindo então sobre os pequenos artistas umachuva de palmas, sendo chamados varias vezes, bem como o autor da peça, o compositor e o scenografo. (...) Em seguida a orchestra executou algumas peças que muito agradaram e foram recitadas 3 poesias pelas menias Elzira, Antonieta e Manuel Medina com aplauso geral. (...) Se não fosse «A Flor da Serra» não teriamos ocasião de apreciar alguns talentos da nossa terra, que tão nitidamente se nos revelaram naquela noite que jamais esqueceremos.”<sup>296</sup>

Fica assim comprovado o enorme interesse que o público graciosense nutria pelo teatro musical e especificamente pela ópera, género que seduziu muitos compositores e pianistas do século XIX.<sup>297</sup>

Na cidade do Porto, ainda que se notasse desde cedo o despertar do gosto portuense pela música instrumental nomeadamente pela música sinfónica germânica<sup>298</sup> - por influência da acção da Sociedade Philarmónica Portuense cuja actividade se prolongou de 1840 a 1880 e da Sociedade de Quartetos criada em 1874 por Nicolau Medina Ribas (1832-1900), Bernardo Moreira de Sá (1853-1924), Augusto Marques Pinto (1838-1888), Miguel Ângelo Pereira (1843-1901) e Joaquim Casella<sup>299</sup> - despontou na segunda metade do século XIX uma miríade de salas públicas e privadas dedicadas ao teatro musical. Com um público tão variado, cada um destes espaços oferecia uma especialização em termos de géneros e de programação. Ainda no decorrer da segunda metade do século XVIII a fina flor da cidade acompanhava

---

<sup>296</sup> Jornal A GRACIOSA, Nº 2, de 16 DE MAIO DE 1916.

<sup>297</sup> Liszt, por exemplo, escreveu imensas paráfrases de ópera para piano sobre temas de Verdi e Wagner. Em relação ao lirismo romântico do repertório para piano, será difícil nomear um compositor que não se tivesse deixado influenciar pelo *Bel Canto* italiano.

<sup>298</sup> Thomas Dillen Jones, arquitecto responsável pelo projecto do Palácio de Cristal, em funcionamento entre 1865-1951, concebeu para este espaço aquele que foi dos primeiros palcos do país preparado para concertos sinfónicos. Este palco estava localizado na Nave Central do edifício – também designada por Teatro Popular - incluía um estrado para coro e tinha como fundo o imponente órgão de William Wolber com quatro teclados e 2750 tubos. Cf. ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria, e PEREIRA, Rui, *Casas da Música no Porto: para a história da cidade*; vol. I (Séculos XVIII e XIX), Amorim, 2009, Porto, págs. 78 a 93.

<sup>299</sup> Sem referências biográficas.

o gosto italianizado das grandes cidades sul europeias assistindo às récitas de ópera italiana no Teatro do Corpo da Guarda (1760) e no Real Theatro de São João (1798). Este último foi durante todo o século XIX o espaço privilegiado para a grande ópera italiana, francesa e germânica. Zarzuelas, operetas nacionais e adaptações de óperas também eram apreciadas e tinham espaços próprios para a sua representação. O Teatro-Circo Príncipe Real<sup>300</sup> (actual Teatro de Sá da Bandeira), projectado por Pedro José de Oliveira e em actividade entre 1846 e 1910, embora tenha passado por várias remodelações devido a várias reestruturações urbanísticas ocorridas na cidade, acolhia na sua programação os últimos géneros mencionados e também Bailes de Carnaval frequentados pela elite local. Este teatro foi palco de várias estreias de operetas nacionais que fizeram grande sucesso. Das mais aplaudidas contam-se aquelas da autoria de Francisco Alves Rente apresentadas durante a década de 80 do século XIX – *A bilha quebrada*, *Se eu fora Rei...*, *A filha do inferno e outras*. A coroar o período áureo deste teatro encontra-se o facto de ter acolhido as primeiras audições de Wilhelm Richard Wagner (1813-1883) na cidade do Porto interpretadas pela voz da grande celebridade austríaca Amalie Materna, escolhida pelo próprio Wagner para a estreia d’ *O anel do Nibelungo*<sup>301</sup>, e também o facto de ter acolhido aquela que se julga ter sido a estreia absoluta de cinema português com a exibição de curtas-metragens a 12 de Novembro de 1896 da autoria de Aurélio da Paz dos Reis. Outro espaço privilegiado para a representação de zarzuelas e de operetas nacionais foi o Teatro Baquet<sup>302</sup>. Este teatro, edificado a expensas de um alfaiate abastado – António Pereira (Baquet) – funcionou entre 1859 e 1888 na Rua de Santo António (actual Rua 31 de Janeiro). O público que acorria ao Baquet deleitava-se com a representação de zarzuelas, muitas vezes traduzidas e adaptadas, e incentivou a criação da opereta portuguesa. A primeira delas subiu ao palco deste teatro nos primeiros anos da década de 60 do século XIX – *Joanna do Arco*, com música de Gomes Cardim e letra de Alfredo Athayde. De intensa

---

<sup>300</sup> Cf. ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria, e PEREIRA, Rui, Casas da Música no Porto: para a história da cidade; vol. I (Séculos XVIII e XIX), Amorim, 2009, Porto, págs. 54 a 63.

<sup>301</sup> Representado integralmente pela primeira vez em Agosto de 1876 dirigido por Hans Richter, aquando da inauguração do FestSpielHaus em Bayreuth.

<sup>302</sup> Cf. Ibidem, págs. 68 a 77.

actividade, a programação do Teatro Baquet dava lugar aos muito apreciados “disparates cómicos” ou “sainetes”, género dramático cómico, chegando alguns destes a alcançar as duas dezenas de representações. Tal era a apetência do Baquet para a zarzuela, género popular do país de origem da esposa do seu fundador, que a sua sentença de morte foi assinada em noite de euforia após a representação da versão portuguesa da zarzuela *La Gran Via* de Frederico Chueca, sob a batuta do maestro Ciríaco de Cardoso. O Baquet transformou-se assim em cinzas na noite de 20 de Março de 1888. Perderam a vida no incêndio 120 pessoas. Desfecho semelhante conheceram outros teatros portuenses como o Teatro de São João (1908) e o Teatro das Carmelitas (1871). Do espólio em análise, enriquecido ao longo de três gerações da família Lima, não constam zarzuelas mas sim várias operetas. Uma delas já foi referida atrás – *A Flor da Serra* (1916) e é da autoria de graciosenses; outra é a conhecida *Viúva Alegre*, da qual já foi feita referência em outra parte; e há uma terceira – *Eva* – que poderá ter sido escrita também por graciosenses. A grafia musical e a própria tinta e papel desta cópia são idênticos aos d’ *A Flor da Serra*. Na partitura de *Eva* não há indicações relativas à sua autoria; existe apenas uma data manuscrita – 24 de Março de 1916. Relativamente à opereta *A Flor da Serra*, pela cópia existente no espólio da família Lima não se conhece a sua autoria; conhecêmo-la pela referência que a ela é feita em várias obras sobre a ilha Graciosa e no próprio Jornal *Ilha Graciosa*. *Eva* poderá ser mais uma opereta da autoria de graciosenses que terá subido ao palco do Teatro Graciosense nos primeiros anos da I República. De regresso ao Porto, outro espaço voltado para a representação de zarzuelas e óperas cómicas era o Teatro das Carmelitas<sup>303</sup> o qual, inicialmente um barracão para actividades circenses, após uma profunda remodelação deu lugar ao Teatro Variedades. Os seus anos de ouro conheceram duas gerências distintas. A primeira, liderada pelo empresário Coelho Ferreira, teve a responsabilidade de levar à cena a zarzuela *Los Magyares* de Gaztambide e a ópera cómica *O Jovem Telémaco* de J. Rogel logo nos primeiros anos da década de 70 do século XIX. Ambas coroaram de glória o empresário, alcançando a primeira as quarenta

---

<sup>303</sup> Cf. ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria, e PEREIRA, Rui, Casas da Música no Porto: para a história da cidade; vol. I (Séculos XVIII e XIX), Amorim, 2009, Porto, págs. 94 a 97.



récitas e a segunda as quinze. A segunda gerência, já com a designação de Teatro Variedades, após uma grande remodelação nos finais da década de 70, foi a Sociedade Empresária Guilherme Lima, Alves Rente e Silva Júnior. Este antigo barracão conheceu durante a década de 80 novo fulgor. Foram contratados bons actores desempregados devido ao incêndio do Teatro Trindade (Julho de 1875) – Taborda, António Pedro, Carlota Veloso e outros – e o maestro e compositor Alves Rente passa a incluir na programação a representação de várias operetas. *Depois do Baile*, da sua autoria, e *Narciso com dois Pés*, da autoria de José Cândido são alguns dos maiores sucessos da época. Devido a circunstâncias várias, esta companhia de actores, bem como os empresários que a geriam, passou a um teatro da concorrência – Teatro Príncipe Real – e os tempos de glória do Variedades rapidamente caíram no esquecimento dos portuenses que o frequentavam. Aquele espaço que foi um dia barracão para exibição de animais selvagens passou em 1882 a museu de figuras de cera, depois a armazém de vinhos e a partir de 1891 passou a integrar as instalações da Cozinha Económica.

Durante os meses de Verão, os magnatas da cidade do Porto, como os seus congéneres de Ponta Delgada ou até de Angra do Heroísmo, mudavam-se de malas e bagagens para zonas balneares ou para o campo. Os portuenses dirigiam-se para os seus *chalets* na Foz. Em S. Miguel, o lugar privilegiado era o Vale das Furnas<sup>304</sup>; em Angra do Heroísmo<sup>305</sup>, a zona de São Carlos. E até na Graciosa<sup>306</sup> se verificavam essas migrações estivais. No caso da família de Maria Carmina a viagem seria até ao Carapacho, zona de Termas, ou até à Quinta da Boavista<sup>307</sup>. Quer portuenses, micalenses,

---

<sup>304</sup> Cf. SILVA, Susana Serpa: “Aspectos da vida social e cultural micalense na segunda metade do século XIX” in *Revista Arquipélago. História*. 2ª. Série, Vol. 4, nº. 2. 2000: 299-357. Universidade dos Açores.

<sup>305</sup> SOUSA, Paulo Silveira e: “As elites, o quotidiano e a construção da distinção no distrito de Angra do Heroísmo durante a segunda metade do século XIX” in *Arquipélago.História*. 2ª. Série. Vol. 8. 2004: 113-169. Universidade dos Açores.

<sup>306</sup> Cf. Entrevista a Leopoldo Moniz, anexo II.

<sup>307</sup> “Resta-nos fallar do ameno e aprasivel sitio da Boa Vista, quatro kilometros distante da villa da Praia, que justifica com maxima justiça a grata designação por que é conhecido. Na verdade é de um effeito surprehendente a belleza de perspectiva que d’ali se offerece. É porém n’este lugar que se encontra a melhor casa de campo da Graciosa com sua bella quinta denominada da Boa Vista.

terceirenses ou até graciosenses, incluíam na bagagem que carregavam os seus hábitos culturais, *i. e.*, a Música. Estes locais de eleição onde os magnatas passavam as temporadas de Verão – Foz e Vale das Furnas – muito ganharam culturalmente devido aos hábitos desses visitantes privilegiados. A música erudita de influência vocal marcava presença, por exemplo, na Foz do Douro, no Porto. A abertura da estrada marginal em 1865<sup>308</sup> facilitou a circulação de bens e de pessoas para essa zona. Perante tais circunstâncias várias infra-estruturas culturais foram edificadas neste período. As actividades lúdicas dos banhistas da Foz incluíam a sociabilização ao ar livre, designadamente no Passeio Alegre, aberto ao público em 1880, sessões de leitura, de teatro, recitais de música em espaços próprios e jogos no Casino. No Casino de Cadouços o repertório de influência vocal era programado habitualmente. Num programa de concerto<sup>309</sup> realizado neste espaço foram interpretadas várias transcrições para quinteto de cordas com piano de óperas de Verdi – *Aida* – de Camille Saint-Saëns (1835-1921) – *Sansão e Dalila* – e de Giacomo Puccini (1858-1924) – *Manon Lescaut*. Em espaços como o Club da Foz (1881), o Club de Cadouços (1881) e o Teatro Vasco da Gama (1887) conviviam frequentemente em palco amadores e profissionais. Figuras de relevo<sup>310</sup> como Alfredo Napoleão<sup>311</sup> (1845-1925) (piano), Bernardo Moreira de

---

A casa parece estar a sorrir-se para a gente. Situada em logar elevado, tem, lateraes, duas vistosas, largas e extensas varandas, donde se desenrolam formosíssimas paisagens, ficando-lhe a fronteira a bahia da Praia e lá ao longe a vastidão do oceano. A quinta que lhe é contígua, apesar de não ser de grandes dimensões, acha-se povoada, com arte e gosto, de grande variedade de plantas e arvores frutíferas, formando agradáveis passeios e alamedas.” (...) Cf. MONIZ, António Borges do Canto. *Iha Graciosa (Açores)-Descrição Histórica e Topographica*. Instituto Açoriano de Cultura. 2ª. Ed.. 1981. Angra do Heroísmo. Págs. 164 e 165.

<sup>308</sup> Cf. ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria, e PEREIRA, Rui, *Casas da Música no Porto: para a história da cidade*; vol. I (Séculos XVIII e XIX), Amorim, 2009, Porto, pág. 131.

<sup>309</sup> Cf. *Ibidem*, pág. 133.

<sup>310</sup> Cf. *Ibidem* pág. 136.

<sup>311</sup> Menino-prodígio da cidade do Porto, exibiu o seu talento em várias capitais europeias como Londres, Paris, Varsóvia, São Petersburgo. Em cada uma delas é acompanhado por importantes pedagogos do piano como Meyerbeer (Leipzig) e Liszt (Weimar). Apresentando-se em concertos por vários países da América, Artur Napoleão fixou-se em 1868 no Rio de Janeiro. Aqui se notabilizou como concertista e professor, tendo fundado uma importante casa de comércio de partituras. Cf. BORBA, Tomás, e LOPES GRAÇA, Fernando. *Dicionário de Música*. Mario Figueirinhas Editor. 2ªed. 1996. Porto. Vol. II. Págs. 284 e 285.

Sá (violino), Nicolau Ribas (violino), Guilhermina Suggia (1885-1950) (violoncelo) – estreia-se no Club da Foz com dez anos de idade em 1895 acompanhada ao piano pela irmã Virgínia Suggia<sup>312</sup> - Joaquim Casella<sup>313</sup> (violoncelo), entre outros, eram presença assídua nas sessões musicais dos referidos espaços. Entre os amadores destaca-se, como na realidade graciosense e micalense, a figura feminina. E é ao piano ou no canto que a figura feminina mais se destacava, facto a abordar em capítulo próprio. Retomando o foco deste capítulo – repertório – constatamos que, para além de repertório exclusivamente instrumental, o repertório de influência vocal marcava presença na programação do Club da Foz e do Club de Cadouços através da interpretação de trechos para canto e piano<sup>314</sup> de óperas de Verdi, Donizetti, Bellini, Meyerbeer e Charles Gounod (1818-1893). Ressalve-se que do espólio em estudo consta o nome de Meyerbeer, nomeadamente a sua ópera *La stella del Nord*.

Finalmente, outro espaço privilegiado para a exibição de repertório de influência vocal em época estival era o Teatro Vasco da Gama. Em actividade entre 1887 e 1911, este espaço abrigou várias actividades lúdicas sendo que a maioria das representações líricas ocorriam entre Maio e Outubro, coincidindo com a época balnear. Para este período era constituída uma companhia própria que integrava músicos amadores e profissionais. Dos tempos de glória deste Teatro salienta-se a Temporada de 1888 onde os empresários Charles Dalot<sup>315</sup> e Alves Rente<sup>316</sup> levaram à cena várias zarzuelas, as quais foram apresentadas pelos mesmos em outras salas do país. Durante o Inverno de 1888, comprovando a dinâmica do Vasco da Gama fora da época balnear, foram representadas as operetas *La Mascotte*<sup>317</sup> e *Boccacio*. A Temporada de

---

<sup>312</sup> Sem referências biográficas.

<sup>313</sup> Sem referências biográficas.

<sup>314</sup> Cf. ANDRADE, Sérgio C., LIBERAL, Ana Maria, e PEREIRA, Rui, Casas da Música no Porto: para a história da cidade; vol. I (Séculos XVIII e XIX), Amorim, 2009, Porto, pág. 137.

<sup>315</sup> Sem referências biográficas.

<sup>316</sup> Sem referências biográficas.

<sup>317</sup> Era conhecida na Graciosa, integrando o espólio da família Lima.

1892 foi igualmente coroada de êxito com a apresentação de quatro operetas e zarzuelas desta vez com uma companhia própria que integrava as atrizes Aurélia dos Santos<sup>318</sup>, Ismália Leite<sup>319</sup>, Portulez<sup>320</sup> e Sofia de Oliveira<sup>321</sup>.

Assim se comprova a importância do repertório erudito de influência vocal nas sociabilizações em vários pontos geográficos de Portugal. Refira-se, por último, o esforço demonstrado pelas várias gerações da família Lima (de rendimentos médios ou baixos) para o enriquecimento do seu espólio musical manifestado através da cópia manuscrita, da assinatura de jornais e de revistas com espaços próprios para divulgação de repertório de piano e da encomenda directa junto de agentes. A família Lima legou ao presente e ao futuro um exemplo salutar de que a cultura musical não tem preço nem fronteiras.

---

<sup>318</sup> Sem referências biográficas.

<sup>319</sup> Sem referências biográficas.

<sup>320</sup> Sem referências biográficas.

<sup>321</sup> Sem referências biográficas.

**4.2- REPERTÓRIO ERUDITO DE INFLUÊNCIA VOCAL**

<b>TÍTULO</b>	<b>COMPOSITOR</b>	<b>GÉNERO</b>	<b>EDITOR</b>	<b>OBSERVAÇÕES</b>
<b><i>Beatrice di Tenda</i></b>	Bellini	Ópera trágica em 2 actos (redução para piano)	Ricordi	Estreada em Veneza – <i>Teatro La Fenice</i> – em 1833; Estreada em Lisboa – TNSC – 1840; Oferta de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz à sua aluna Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz; Representada em Lisboa pela Valentim e Carvalho;
<b><i>La Mascotte</i></b>	Ed. Audran	Ópera cómica em 3 actos (redução para piano)	Choudens (Paris)	Espólio da família Lima; Editora representada em Lisboa pela Neuparth&Carneiro; Estreada em Paris em 1880; Entre 1880 e 1897 subiu à cena mil e setecentas vezes;
<b><i>La Stella del Nord</i></b>	Meyerbeer	Ópera semiséria em 3 actos (redução para piano)	Ricordi	Espólio da família Lima; Estreada em Paris – Teatro da <i>Opéra Comique</i> – 1854; Editora representada em Lisboa pela Valentim de Carvalho;
<b><i>Merry Widow (Valsa)</i></b>	Franz Lehar (sem indicação na partitura)	Opereta (redução para piano)	Manuscrito	Espólio da família Lima – Estela Lima; Data inscrita no manuscrito – 27 de Fevereiro de 1918; Estreada em 1905;
<b><i>Otello</i></b>	Rossini	Melodrama em 3 actos (redução para piano)	Ricordi	Estreada em Nápoles – Teatro del Fondo – em 1816; Oferta de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz à sua aluna Maria de Lourdes Vasconcelos Moniz; Representada em Lisboa pela Valentim de Carvalho;
<b><i>A Flor da Serra</i></b>	Francisco Augusto Cordeiro Júnior	Opereta (redução para piano)	Manuscrito	Estreada no Teatro Graciosense em 1916; Libreto de Ruy de Mendonça; Actores, músicos, equipa técnica composta por amadores graciosenses; Espólio da família Lima;
<b><i>Eva</i></b>	Desconhecido/ Sem referência	Opereta (redução para piano)	Manuscrito	Ainda que sem referência ao autor, a grafia musical e a tinta são idênticas às de <i>A Flor da Serra</i> , o que nos leva a deduzir que se poderá tratar de uma produção local já que também a data inscrita é contemporânea dessa; Data inscrita – 24 de Março de 1916; Espólio da família Lima – Estela Lima;
<b><i>Chateau margaux</i></b>	Jahsson y Caballon [sic] (pouco perceptível)	Zarzuela em 1 acto (redução para piano)	Manuscrito	Espólio dos herdeiros de Maria Carmina de Vasconcelos Moniz;
<b><i>L'Elisire</i></b>	J. Leÿbach	Capricho para Piano	Schott	Espólio da família Lima – Estela Lima;

<b>d'Amore</b>		op. 114	Frères	
<b>El Barberillo (dueto de Paloma e Lamparilla)</b>	Sem referência	Zarzuela	Suplemen- to do jornal <i>O Século</i>	Espólio da família Lima;

## Conclusão

O presente trabalho apresentou os dados para uma caracterização da tradição pianística na Graciosa a vários níveis. Em primeiro lugar, procurou-se definir uma baliza temporal para a entrada de pianos na Graciosa. Neste ponto, seguindo uma leitura económica, factor extramusical que muito influenciou as práticas musicais da ilha, verificou-se que um dos momentos mais prósperos foi vivido no segundo quartel do século XIX. Esta prosperidade proveio da exportação de vinho e de aguardente para as restantes ilhas dos Açores, Lisboa e antigas possessões ultramarinas. A elite terratenente, composta sobretudo por morgados, passou então a transformar o lucro proveniente do vinho em capital simbólico. Deste capital simbólico faziam parte vários artigos de luxo como tapeçarias, mobiliário, faianças e pianos. O piano mais antigo da Graciosa – piano mesa inglês – terá sido fabricado ca. 1815 e poderá ter pertencido à primeira vaga de entrada de instrumentos na ilha (anterior a 1844). Para além deste, existem outros mais modernos que é de todo o interesse preservar porque se trata de modelos representativos no mercado. São os casos do piano Pleyel, Gaveau e Perzina, tendo todos eles servido como veículo de transmissão de uma tradição musical que deixou marcas no presente. As práticas de sociabilização privada e pública beneficiaram igualmente da prosperidade económica vivida. Data deste período a fundação de um teatro – *Influencia da Mocidade* (1838) – e de uma casa de Assembleia (anterior a 1844). A prosperidade comercial alargou-se à classe média que, no último quartel do século XIX, devido à indústria da telha e à indústria baleeira passou a adquirir capital simbólico para demarcar a sua posição social. É possível que a segunda vaga de entrada de pianos na Graciosa date deste período. Foi um momento em que a ilha conheceu uma dinâmica cultural impulsionada também pela nova aragem recém-chegada d'além-mar – os primeiros emigrantes graciosenses regressam do Brasil e dos Estados Unidos da América. Estes graciosenses que prosperaram fora da terra natal, para ofuscarem as suas raízes humildes, por um lado, e para continuarem com o estilo de vida confortável que conheceram nos países de acolhimento, por outro, construíram grandes casas e compraram propriedades da antiga fidalguia, neste período, já quase extinta. Entre os equipamentos de luxo que

revestiam as suas residências constava o piano. Além de bens materiais, na bagagem dos emigrantes regressados vieram bens culturais – novos hábitos culturais e sociais. Em termos de repertório houve uma renovação de géneros. Por exemplo, no que concerne ao repertório de dança entrou o *maxixe*, via Brasil, e o *fox-trot* e *one step*, via E.U.A. Estes novos géneros vieram substituir paulatinamente outros considerados arcaicos como a *passacaglia*, o *minuete*, entre outros. Sublinhe-se o advérbio paulatinamente porque, de facto, durante muito tempo, o novo repertório conviveu com o velho. O recurso ao repertório erudito de influência vocal, por exemplo, é uma marca de continuidade da tradição nas práticas musicais. Finalmente, uma terceira vaga de entrada de pianos na Graciosa terá ocorrido nos anos 20 do século XX, quando regressa uma nova leva de emigrantes, desta feita oriundos principalmente dos Estados Unidos.

Em segundo lugar, parece ter ficado provado que a noção de periferia geográfica nem sempre corresponde a uma periferia cultural. Na verdade, o isolamento físico a que estava sujeita a Graciosa era quase um mito para os promotores das sociabilizações públicas e privadas com direito a piano como pano de fundo. Assim, para a elite – primeiro os latifundiários, depois a classe média (comerciantes, funcionários públicos, emigrantes) – as saídas da Graciosa eram frequentes e motivadas por razões pessoais ou profissionais. Destas viagens a centros urbanos mais próximos do cânone da moda – Angra do Heroísmo, Horta, Ponta Delgada, ou Lisboa – resultava a assimilação de novas formas de sociabilização. Desde o povoamento das ilhas que era frequente a presença de elementos do topo da hierarquia social portuguesa na ocupação dos mais altos cargos da administração local, símbolo de proximidade/afinidade com a corte. Destas presenças a mais próxima do mundo da música foi sem dúvida a do dr. Francisco Joaquim Moreira de Sá, pai de Bernardo Valentim Moreira de Sá, fundador do Conservatório do Porto em 1917. Uma vez mais, classe dominante e classe média recebiam no seio dos seus convívios privados e públicos estas figuras de topo, absorvendo os seus hábitos sociais e não só. A Graciosa não era culturalmente impermeável; antes pelo contrário, mostrou-se como um fértil campo pronto a ser semeado. Além de altos funcionários do reino, a ilha também recebia outro tipo de “imigrantes”.



Durante muito tempo a Graciosa foi utilizada como desterro. Desde políticos dissidentes a membros do clero, estes desterrados constituíram uma verdadeira benção cultural para a ilha, assunto que, dado o limite de tempo para a realização deste trabalho, não foi aqui devidamente explorado. Também através da assinatura de revistas e de jornais regionais e nacionais as novidades culturais chegavam à Graciosa pela mão da mesma classe média, nomeadamente para preenchimento dos tempos de ócio da figura feminina.

A mulher da Graciosa, aliás, contribuiu muito para o despoletar da tradição pianística. Vocacionado em especial para a mulher graciosense da classe média, expandiu-se nos primeiros anos do século XX uma rede de ensino privado de piano protagonizado por duas figuras principais – Maria Carmina de Vasconcelos Moniz (Praia) e Palmira Mendes Enes (Santa Cruz). A estas duas figuras se deve o enriquecimento musical da Graciosa, o qual passou pela afirmação do piano enquanto motor de animação de eventos públicos e privados. No que respeita ao gosto e à moda musical, a Graciosa deve muito a estas duas personalidades. Maria Carmina e Palmira Mendes mantinham contactos directos com as principais editoras e agentes editoriais do país nomeadamente a *Sasseti* e a *Valentim de Carvalho*. A partir das suas salas de música eram difundidas por toda a Graciosa as partituras de piano que recebiam de Lisboa através de uma tradição secular – a cópia manuscrita. Por esta via o repertório de dança, de música erudita, de tradição vocal ou não, chegava às mãos dos membros da classe média, como é o caso das filhas de António Maria de Lima, Maria de Lourdes e Estela.

A família Lima pode ser encarada na Graciosa como paradigma face a várias matérias. O seu acesso à tradição pianística é símbolo do início da expansão comercial do piano, por um lado, e da “democratização” dessa tradição. Se a tradição do piano esteve na Graciosa até ao terceiro quartel do século XIX concentrada na elite terratenente ou na alta burguesia, a partir desta data a classe média apropriou-se dessa tradição difundindo-a a um nível nunca antes verificado. A relação do piano com a classe média, em todo o mundo ocidental, foi uma relação de benesses recíprocas. A classe média ganhava estatuto social a partir do contacto com a tradição pianística; em

contrapartida, o piano e o seu repertório eram cada vez mais divulgados, ultrapassando o consumo musical que nenhum outro instrumento conheceu.

Vários assuntos, todavia, ficaram aquém de ser esgotados neste trabalho. Um deles consistiria num estudo de carácter genealógico aplicado a cada piano existente na Graciosa. Um trabalho deste género permitiria delinear o percurso do instrumento desde que saiu da fábrica até ter chegado à actual morada. Teria sido relevante, por exemplo, proceder a uma investigação profunda no arquivo da alfândega de Angra do Heroísmo para confrontar a data de entrada dos pianos existentes na Graciosa. Um estudo comparativo de repertório poderá igualmente ser desencadeado no futuro a partir das premissas lançadas neste trabalho. Com uma investigação destas poder-se-ia aferir se a representatividade do repertório de dança e de repertório erudito de influência vocal seria ou não uma realidade da Graciosa, ou se seria uma especificidade da família Lima. Proceder à catalogação e análise da totalidade do espólio da família Lima seria de igual interesse, uma vez que os géneros e estilos que o compõem são muitos, nomeadamente a canção portuguesa derivada do teatro de revista e dos fonofilmes nacionais. Para uma caracterização mais fiel da realidade musical da Graciosa seria importante proceder a um levantamento integral de todas as notícias relacionadas com música publicadas na imprensa local e, se possível, procurar todos os indícios relativos à actividade do Teatro Graciosense. Assim se tornaria possível a elaboração da história daquela que foi, durante muito tempo, a principal sala pública de espectáculos musicais e teatrais. Com a junção destes trabalhos poder-se-ia ir mais longe e tirar algumas conclusões sobre um assunto que passou à margem deste estudo – concertos públicos de piano. Enfim, o terreno musical da Graciosa é muito fértil e, infelizmente, não está ainda devidamente divulgado e documentado. Esperamos com este trabalho ter colocado a Graciosa no mapa das tradições musicais para estudos futuros.



