

O grande ditador

Filme-concerto

ORQUESTRA SINFÓNICA PORTUGUESA



CHARLES CHAPLIN

THE GREAT DICTATOR © ROY EXPORT S.A.S



30 MAI · 20H

Teatro Camões,
Lisboa

31 MAI · 18H30

Teatro Camões,
Lisboa

opart
ORGANISMO
DE PRODUÇÃO
ARTÍSTICA, EPE

TNSC
Teatro Nacional de São Carlos



CINEMATECA PORTUGUESA
MUSEU DO CINEMA, I.P.

O grande ditador

Música **Charles Chaplin**

Restauro para interpretação ao vivo **Timothy Brock (2023)** - estreia em Portugal

Duração: c. 2h

Direção musical **Timothy Brock**

Orquestra Sinfónica Portuguesa

Em parceria com a Cinemateca Portuguesa–Museu do Cinema, I.P.



© ROY EXPORT S.A.S

The Great Dictator / 1940

(O grande ditador) Um filme de Charles Chaplin

Realização, Argumento e Música Charles Chaplin

Fotografia Karl Struss e Roland Totheroh

Assistentes de Realização Dan James, Robert Meltzer e Wheeler Dryden

Direção Artística e Cenário J. Russell Spencer

Temas Musicais Wagner (*Prelúdio do Lohengrin*) e Brahms (*Rapsódia Húngara, n.º 5*)

Direção Musical Meredith Wilson

Som Percy Townsend e Glenn Rominger

Coordenação Henry Bergman

Montagem Willard Nico

Interpretação Charles Chaplin (Adenoid Hynkel e o Barbeiro), Paulette Goddard (Hannah), Jack Oakie (Benzino Napaloni), Henry Daniell (Garbitsch), Billy Gilbert (Herring), Reginald Gardiner (Schultz), Maurice Moskovich (Mr. Jaeckel), Emma Dunn (Mrs. Jaeckel), Bernard Gorcey (Mr. Mann), Paul Weigel (Mr. Agar), Grace Hayle (Madame Napaloni), Carter DeHaven (o Embaixador), Chester Conklin (freguês da barbearia), etc.

Produção Charles Chaplin Film Corp.

Início das filmagens 9 de setembro de 1939

Fim da produção 2 de outubro de 1940

Cópia preto e branco, legendada em português, 125 minutos

Estreia Mundial Nova Iorque, Cinemas Capitol e Astor, a 15 de outubro de 1940

Estreia em Portugal com o título *O ditador*, a 17 de dezembro de 1945, no Cinema Tivoli.

Reposição comercial com o título *O grande ditador*, a 8 de maio de 1974, no Cinema Monumental e a 26 de agosto de 2004 no Cinema Alvaláxia.

(Informação disponibilizada pela Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)

A reconstituição da banda sonora de *O grande ditador*

Desloquei-me a Genebra, em 2000, com o intuito de recolher materiais compostos por Chaplin para efeitos de uma banda sonora que teria de gravar para o documentário de Kevin Brownlow, *O Vagabundo e o Ditador (The Tramp and the Dictator, 2001)*. Tive, então, a oportunidade de aceder pela primeira vez aos arquivos de Chaplin, após a recente conclusão do trabalho de reconstituição de *Tempos Modernos (Modern Times, 1936)*, o último filme mudo de Chaplin e o primeiro de 14 trabalhos de reconstituição de bandas sonoras de Chaplin que desenvolvi ao longo dos últimos 24 anos.

Foi neste contexto que me deparei, pela primeira vez, com a partitura original, escrita à mão, da banda sonora de *O grande ditador (The Great Dictator, 1940)*, a primeira incursão de Chaplin no cinema sonoro.

Tendo tido o privilégio de realizar o trabalho de reconstituição e direção de algumas das mais icónicas bandas sonoras de filmes mudos de Chaplin, como *Luzes da Cidade (City Lights, 1931)*, *O Circo (The Circus, 1928)*, *A Quimera do Ouro (The Gold Rush, 1925)* e *O Garoto de Charlot (The Kid, 1921)*, pensava com frequência que era lamentável *O grande ditador* não se tratar de um filme mudo, pois nunca teríamos a possibilidade de apreciar esta incrível banda sonora ao vivo. Naquela época, era muito raro os filmes sonoros, ainda mais filmes clássicos, serem apresentados com uma orquestra ao vivo. Neste sentido, parti do princípio de que tanto esta banda sonora como a de *Luzes da Ribalta (Limelight)*, música que lhe valeu um Oscar estariam reservadas unicamente a salas de concerto. Mas agora que a tecnologia nos proporciona esta oportunidade, a que se soma o facto de a família Chaplin ter dado o seu acordo, temos mais uma ocasião para testemunhar a mestria de Chaplin como compositor.

Por volta de 1940, Chaplin contava já com mais de 25 anos de experiência de realização de filmes, tendo transformado a sua presença cinematográfica (muda) numa linguagem única, socorrendo-se da banda sonora, fator ao qual dedicava uma atenção especial. Tal como sucedeu com a maioria das suas obras cinematográficas anteriores, Chaplin dedicou vários meses à composição da banda sonora e ao trabalho com o maestro que, neste caso, era Meredith Willson, ainda muito jovem. Também conforme era habitual, Chaplin foi o seu próprio crítico mais acérrimo, rejeitando quase dois terços de toda a banda sonora que compusera para *O grande ditador*; só na primeira bobina, foram cortadas sete secções distintas de música.

Ainda assim, o que subsiste são algumas das passagens mais poderosas e vivas da obra de Chaplin que compôs, neste contexto, melodias com as quais se identificava profundamente, como a que acompanha o barbeiro judeu. Criou um magnífico tema recorrente, que intitulou «Zigeuner», para as cenas em que a sua personagem se encontra mais vulnerável e abatida. Compôs igualmente uma valsa surrealista e desvaivada, chamada «Stagger Dance», para outra cena em que o barbeiro é acidentalmente atingido na cabeça por uma frigideira e, ainda, a dança de inspiração hebraica, «The Ghetto», que reflete o espírito e a força do povo judeu.



© ROY EXPORT S.A.S

Para Adenoid Hynkel, a sua personagem ariana, Chaplin adota um regime rigoroso de marchas militares, música de paradas e quadros musicais pseudogregos. Nestas peças, a sua mensagem pessoal aos regimes fascistas é clara. A primeira marcha é uma peça de graves pesados intitulada «The Horses A-manship (Assmanship) March», que faz uso pleno dos metais mais graves, um claro equivalente musical a uma pirraça ao alvo visado. Chaplin escreveu mesmo uma marcha-tarantela para acompanhar a chegada de Benzino Napaloni à estação de comboios.

Chaplin foi um fervoroso admirador de música orquestral, que utilizou em quase todas as suas longas-metragens.

Para as duas personagens que interpreta em *O grande*

ditador, recorreu a duas sequências clássicas numa genuína linguagem do cinema mudo, nenhuma das quais contém qualquer diálogo:

A *Rapsódia Húngara, n.º 5* de Johannes Brahms proporciona ao barbeiro um acompanhamento muito vivo que inspira um barbear animado a um cliente incauto (Chester Conklin); de impacto ainda maior, a «Dança do Globo Terrestre» utiliza, num cenário sublime, o *Prelúdio de Lohengrin* de Richard Wagner. Neste contexto, Hynkel tem o mundo na ponta dos dedos, e a natureza delicada e etérea da música capta, de forma extremamente poética, a fragilidade de um mundo às portas da guerra.

Considero igualmente que *O grande ditador* contém uma das melodias mais belas e inspiradas que Chaplin alguma vez compôs: «Hope Springs Eternal» é uma passagem lenta e comovente, inserida nos momentos mais sombrios do filme, como que a oferecer um vislumbre de esperança quando tudo parece perdido.

Chaplin conhecia e compreendia o poder da música, razão pela qual a compunha sempre ele próprio. Considerava-a demasiado importante para a deixar entregue nas mãos de outros meros mortais compositores.

Timothy Brock

(tradução por Carolina Figueiredo)

The Great Dictator

(O grande ditador)

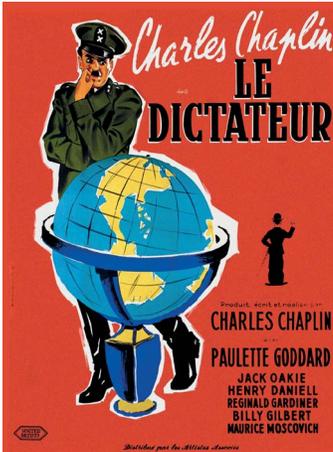
Desde os anos 20 (pelo menos) Chaplin acalentou e frequentemente anunciou o projecto de um filme sobre Napoleão em que, evidentemente, ele próprio interpretaria o papel do imperador. Os psicanalistas da sua obra debruçaram-se sobre essa «fixação» e mais a retiveram quando o próprio Chaplin (nas memórias) contou que a mãe lhe contava que o pai era parecidíssimo com Bonaparte. David Robinson, o mais célebre e autorizado dos biógrafos de Chaplin, tem uma explicação mais prosaica e provavelmente mais verdadeira: Napoleão foi sempre um papel sonhado por grandes actores de pequeno tamanho.

Certo, certo, sabe-se que, depois de muitas notícias nos anos 20, Chaplin adquiriu em 1934 (quando filmava *Modern Times*) os direitos sobre o livro de Jean Weber *La Vie Secrète de Napoleon I*, nesse mesmo ano, começou a trabalhar na adaptação, lendo e relendo o *Memorial* de Las Cases. Em 1936, o *script* ficou pronto com o título *Napoleon's Return from St. Helena* (ou ainda, *The Return*, *The Return from St. Helena*, *The Return of the Emperor*, *Napoleon's Return* ou *The Return of Napoleon*) e o *copyright* regista que foi «escrito por Charles Chaplin, da Grã-Bretanha, morador nos Estados Unidos, em Los Angeles, Califórnia, em colaboração com John Strachey, da Grã-Bretanha». Strachey era um convicto comunista inglês, como Chaplin admirador de Roosevelt e Keynes.

Da leitura do *script* devem reter-se (pensando em *The Great Dictator*) duas ideias base: 1) Napoleão conseguia fugir de Santa Helena graças à ajuda de um «duplo», um guarda igual a ele que se oferecia para ficar em seu lugar. Chaplin interpretava os dois papéis: o pobre guarda, muito chaplinesco, e Napoleão; 2) Napoleão, em Santa Helena, convertia-se a uma espécie de «socialismo fabiano» e à ideia da criação de um super Estado Europeu, dedicado à construção da Paz e da Democracia universais. As suas últimas palavras – no guião do filme – não estão longe do discurso do Barbeiro (ou de Hynkel – Barbeiro) em *The Great Dictator*.

Mas a vertiginosa evolução dos acontecimentos políticos na Europa, entre 1936 e 1938 e a crescente influência, sobre Chaplin, de alguns intelectuais marxistas americanos, levaram-no a mudar de ideias nesses anos e a decidir dedicar-se a assunto mais moderno e a personagem menos histórica. Talvez o pai tivesse sido parecido com Napoleão. Ele, Chaplin, certamente o era mais com Adolf Hitler, como desde a celebridade do último, caricaturistas e jornalistas tinham repetidamente sublinhado (havia até quem dissesse que Hitler tinha deixado crescer o bigode para se parecer mais com o actor mais popular do mundo). Os dois homens tinham nascido no mesmo mês e no mesmo ano: Chaplin, a 16 de Abril de 1889, Hitler a 20.

A pouco e pouco, Chaplin foi-se deixando seduzir pela ideia e em Setembro de 1938 (o mês dos acordos de Munique) apareceram as primeiras notícias garantindo que o próximo filme de Chaplin seria dedicado a Hitler. O autor não confirmou nem desmentiu. Manteve sobre rigoroso sigilo tudo o que se relacionava com a obra, conhecida apenas por «Produção, número 7». Mas as dúvidas eram poucas sobre o que tal nome escondia. A Alemanha fez várias pressões diplomáticas para que Chaplin não fosse por diante; organizações americanas acusaram-no de poder prejudicar a desejável neutralidade dos Estados Unidos face à hipótese de uma guerra. Parece que a Casa Branca e o próprio Roosevelt não gostaram da graça, temendo-se das reacções em países nazis ou pró-nazis.



© ROY EXPORT S.A.S

Mas Chaplin estava já em posição de não temer nada nem ninguém. Se ainda parece ter hesitado (alguns historiadores, pelo menos, asseguraram-no) a declaração da guerra decidiu-o. A 9 de Setembro de 1939, seis dias depois do início da Segunda Guerra Mundial, as filmagens de *The Great Dictator* começaram. A 15 de Outubro de 1940, o filme estreou-se em dois dos maiores cinemas de Nova Iorque. A América ainda era neutra e, na Europa, depois da queda de França, a vitória de Hitler parecia consumada. A 16 de Dezembro, *The Great Dictator* estreou-se em Londres, na pior altura da *blitzkrieg*. Os ingleses adoraram, mas foram os únicos europeus a poder ver o filme, proibido em todo o resto do continente, por submissão a Hitler ou por medo dele. Só em 1944-45, *The Great Dictator* anunciou na Europa a hora da libertação. Também só em 1945 o vimos em Portugal, onde o salazarismo o recebeu com sorriso amarelo (e muitas tesouradas no discurso final) e a oposição o saudou em delírio, com promessas de amanhã que cantariam.

A história de *The Great Dictator* é, pois, inseparável da história do seu protagonista (de um dos seus protagonistas) e o filme ficou – e ficará – emblemático da cruzada anti-fascista. Com ele, Chaplin acrescentou novos valores à coroa que já então o distinguia: fora o primeiro que ousara exorcizar pelo riso «a besta fera» que esmagou a Europa. Ousara mais do que combatê-lo. Ousara metê-lo a ridículo e transformar em farsa as paradas e as glórias do III Reich. É verdade que, mais tarde, admitiu que só o fez porque estava longe de conhecer toda a verdade. «Se eu soubesse dos horrores dos campos de concentração alemães, nunca teria feito *The Great Dictator*. Não teria conseguido brincar com a insanidade homicida dos nazis».

The Great Dictator é um filme que convida a duas espécies de comentários. Uma é política, a outra tem que ver com o seu lugar na obra de Chaplin e com o desdobraimento do autor/actor nas personagens de Hynkel e do barbeiro judeu.

Politicamente, pode notar-se que Chaplin é ainda «amável» com os nazis.

Se conhecesse a realidade, não seria concebível que Schultz e o barbeiro fossem meramente presos depois da sua conspiração ou, mais ainda, que conseguissem fugir do campo de concentração onde não são especialmente mal tratados. A «trégua» conseguida por Schultz é pura ficção, como o é a hipótese (insinuada) que Hynkel só se decidiu a atacar os judeus, depois de um tal Epstein se ter recusado a financiar-lhe operações militares. E é pelos menos insólito que Chaplin tenha reservado a Benito Mussolini (ou seja Benito Mussolini) um lugar de rivalidade com Ade-noid Hynkel (ou seja, com Adolf Hitler) como se o primeiro fosse mais astuto e poderoso do que o segundo. Para além desses aspectos (secundários), houve quem sentisse alguma incomodidade com a sequência da conspiração (parecendo dar razão ao lugar-comum que define os judeus – à excepção de Jaeckel – como cobardes) e sobretudo com a revelação de Paulette Goddard da «armadilha» («Ocupem-se com as vossas coisas e não pensem em bombardear palácios»). Pouco antes, durante a tal «trégua», o barbeiro e Hannah quase compram medalhas com o retrato de Hynkel, parecendo dar juz à lenda de que os judeus demoraram a perceber e se acomodaram quase até ao fim.



© ROY EXPORT S.A.S

Mas, ainda ao nível político, as reservas maiores ouviram-se sobre o discurso final. Para uns, (à esquerda) esse discurso foi sempre considerado demasiado sentimental e «humanista»; para outros (à direita) esse discurso foi sempre considerado filo-comunista e marcado pelos notórios marxistas que foram assistentes de Chaplin (Dan James, Robert Meltzer e Wheeler Dryden).

Essa polémica tem, sobretudo, interesse histórico. Já a outra – a que considera *O Ditador* no contexto da obra de Chaplin – está longe de ter sido esgotada e permanece, porventura, a mais fascinante fonte de reflexão face a este filme.

Na história de Hynkel (como na história de Napoleão) Chaplin sempre esteve consciente que era chegada a altura de se despedir de Charlot ou, pelo menos, de lhe construir um «duplo». Já no passado, e em várias das suas curtas metragens (*A Night in the Show*, *One A. M.*, *The Idle Class*) Chaplin «desdobrava» Charlot em papéis duais, normalmente situados nos extremos do espectro social. Só que «os dois» eram sempre Charlot. Agora, as aparências claramente os distinguem: o barbeiro é ainda Charlot (aliás, pela última vez o foi) embora com supressão de alguns famosos sinais exteriores. Hynkel é o anti-Charlot, por mais que nele perpassem (sobretudo no muito ambíguo bailado com o mundo) características e tics da lendária

personagem. E, no final, Hynkel «absorve» o barbeiro, ou seja, absorve Charlot.

Com efeito, por muito que o famoso discurso possa ser o discurso do Vagabundo (se o Vagabundo algum dia o houvesse formulado) a imagem é de Hynkel, ou seja é uma imagem que antes deste filme nunca viramos. Sucede assim porque o Barbeiro foi confundido com Hynkel, foi vestido à Hynkel e, como Hynkel, se apresenta? Se é essa a motivação, a metamorfose é mais misteriosa. Porque é também verdade (e basta comparar esse discurso com os discursos anteriores de Hynkel) que a personagem, nesse momento, se distancia tanto do Barbeiro como de Hynkel. Quem vemos – ou em grande plano, ou em plano médio – é uma terceira personagem, que nasce e morre naqueles seis minutos de cinema e que é uma simbiose estranhíssima das duas personagens que representou. Nesse discurso, nasce Charles Chaplin, ou seja, o actor Charles Chaplin, sem outra máscara de permeio entre ele e nós, e é o seu mito (o mito Chaplin) que se contrapõe tanto ao mito Hitler, como ao mito Charlot. É ele – agora sem disfarces – aquele que se dirige ao mundo – como Hitler se dirigia – para nos fazer um discurso de conteúdo radicalmente oposto ao de Hitler mas de forma semelhante.

E aqui intervém o papel da fala e o facto de Chaplin (como Hynkel, mas também como Barbeiro) abandonar a mudez. No seu livro sobre Chaplin (*Charles Chaplin: The Self-Made-Myth*), José-Augusto França recorda como Chaplin, mesmo contra somas fabulosas, se tinha recusado, antes, a falar e recorda que ele teria dito que, se algum dia o fizesse, «o não faria através de uma farsa, mas do alto de uma tribuna».

E é, efectivamente, do alto de uma tribuna que Chaplin ultrapassa quer as insignificantes falas do Barbeiro, quer os espantosos sons onomatopaicos que até aí saíram da boca de Hynkel.

Até *The Great Dictator*, Chaplin acreditou (aparentemente) que o poder da imagem que construía – o poder de Charlot – era imbatível e que a voz só enfraqueceria, por redundância ou atenuação. Mas, perante Hitler, cujo mito fora forjado exactamente pela voz e pelo único meio tão poderoso como o cinema o era (a rádio) que força podia ter o silêncio? Hitler mudo era tão impensável como Charlot discursivo. Hitler só com onomatopeias, necessário mas não suficiente. Era, pois, preciso que, numa encenação semelhante à dos discursos de Hitler (uma encenação pensada para Hitler, no alto de um estádio, em fundo de catedrais) se ouvisse – com o mesmo silêncio, os mesmos aplausos e as mesmas massas – outro discurso, de conteúdo diametralmente oposto, mas de ambição semelhantes. E era preciso que quem o dissesse fosse a personagem que resultava da fusão do Barbeiro e de Hynkel, de Charlot-Chaplin, do mito nos seus dois registos, isto é o do criador e o da criatura. E era preciso ainda que o discurso fosse tão totalitário – e tão totalizante – como os discursos de Hitler o eram. O homem que começa por dizer, ainda tímido, ainda alheado, com aquele ar

estranho que Garbitsch lhe nota quando o vê chegar, que não é quem quer ser «imperador do mundo», acaba de facto por se dirigir ao mundo e acaba, de facto, por falar à humanidade inteira, como se esta estivesse tanto aos seus pés como estava aos pés do «outro».

Por isso, o discurso final merece tão grande atenção. Não tanto pelo que é dito (retórico e melodramático) mas pelo modo como é dito e como é visto. Enquadrado contra o céu, Chaplin acelera lentamente a sua «mensagem» até começar a martelar as palavras e a lhes dar um ritmo e uma pontuação que estão longe de ser o oposto do discurso de Hitler. Há uma semelhante vontade de encenação, uma semelhante força magnética e um semelhante aproveitamento da magia do verbo. Tanto e de tal modo que quando o discurso acaba (ou seja, quando se ouve a tempestade de aplausos), depois da frase «let us all unite», Chaplin faz um gesto brusco com o braço esquerdo, como se, perdido no papel fosse repetir a saudação nazi ou levantar o punho. Num plano seguinte, esse lapso parece explicar-se, pois Chaplin leva a mão à cabeça, como quem não acredita no que foi capaz de dizer. É então que a sua imagem se extingue e ficamos com Paulette Goddard, a Hannah a quem as suas últimas palavras se dirigem. Mas esse lapso, essa elipse, ou essa substituição são ainda emblemáticos. A «descida no humano» já não pode ser conduzida nem guiada pela imagem que acabara por ser – ela também – a do absoluto poder.

Por isso, se pode perguntar legitimamente, no final desta obra singularíssima, se o efeito oposto pretendido por Chaplin não é também efeito idêntico. Pretendendo anular duas máscaras (a máscara de Hitler e a máscara de Charlot) Chaplin terá finalmente alcançado que essas máscaras fossem reforçadas até ao limite para que tendiam, isto é até à sua permanência como símbolos. E nenhum filme, nenhuma obra, terá simbolizado tanto, no imaginário do século XX, os mitos de Charlot e de Hitler, como *The Great Dictator*. Revê-lo, é ainda rever na quintessência, a forma paradigmática como o proletário e o opressor se enfrentaram no imaginário e na ideologia desse século.

João Bénard da Costa

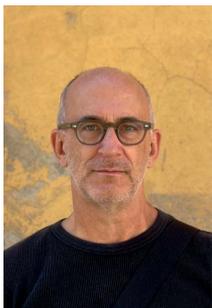
(Texto cedido pela Cinemateca Portuguesa e originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico)



LEVY-Pruntoj

LUMBISTZ

פלדב



© PARKER BROCK

Timothy Brock

Direção musical

«O guru do filme mudo...», Adam Green, *Vogue* (maio de 2016)

Como diretor musical, Timothy Brock especializou-se em obras de concerto do início do século XX e em apresentações ao vivo de cinema mudo. Como perito em partituras de filme mudo, o seu trabalho inclui a reconstituição de *A Nova Babilónia* de Chostakovitch (1929), *Entr'acte* de Erik Satie (1924), *O Assassinato do Duque de Guise* de Saint-Saëns e *O Vampiro* de Wolfgang Zeller (1930). Em 1998, encheu a sua longa relação de amizade com a família de Charles Chaplin, como responsável pela conservação das suas partituras, e é a maior autoridade no que diz respeito às composições musicais de Chaplin, tendo, até ao momento, publicado 15 edições críticas das suas partituras, em que se incluem *Tempos Modernos*, *Luzes da Cidade*, *A Quimera do Ouro* e *O Garoto*. Em junho de 2023, dirigiu a Orquestra do Teatro dell'Opera di Roma, na estreia absoluta da sua última edição crítica: *O grande ditador* de Chaplin. A sua paixão em produzir espetáculos fiéis às suas épocas levou-o a dirigir musicais como *Lady Be Good*, no Teatro di San Carlo de Nápoles e no Teatro Massimo de Palermo, ou *Carousel* e *West Side Story* no Teatro Comunale de Bolonha. Como compositor, escreveu 40 partituras para filmes mudos, em que se destacam *Glória de Pamplinas* de Buster Keaton, *Steamboat Bill Jr.*, *Nosferatu*, *Vampiro* de Murnau, *A Mulher na Lua* de Fritz Lang e, mais recentemente, estreou a sua partitura comissionada do filme *Esposas Levianas* de Erich von Stroheim, no Festival de Filme Mudo de São Francisco. Timothy Brock continua a sua missão nos programas da «Entartete Musik», fundada em 1990, na altura como maestro principal da Orquestra de Câmara de Washington, dando voz a geniais compositores oprimidos pela tirania artística do Terceiro Reich. Muito frequentemente, dirige algumas das mais importantes orquestras mundiais, como a New York Philharmonic, Orchestre de Paris, BBC Symphony, Chicago Symphony, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Montreal Symphony, Orchestre Philharmonique de Radio France, Maggio Musicale Fiorentino, Philharmonie de Luxembourg, ORF, Tonkuenstler Orchester, Orchestre National de Lyon, Orchestre de l'Île de France, Gulbenkian e a Swedish Radio Symphony. Atualmente, vive em Itália.



© BRUNO SIMÃO

Orquestra Sinfónica Portuguesa

Criada em 1993, a Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSP) é um dos corpos artísticos do Teatro Nacional de São Carlos e tem vindo a desenvolver uma atividade sinfónica própria, incluindo uma programação regular de concertos e participações em festivais de música nacionais e internacionais. Colabora regularmente com a Rádio e Televisão de Portugal através da transmissão dos seus concertos e óperas pela Antena 2, designadamente a realização da tetralogia *O anel do Nibelungo*, transmitida na RTP2, e a participação em iniciativas da própria RTP, como o Prémio Pedro de Freitas Branco para Jovens Chefes de Orquestra, o Prémio Jovens Músicos-RDP e a Tribuna Internacional de Jovens Intérpretes. No âmbito das temporadas líricas e sinfónicas, a OSP tem-se apresentado sob a direção de notáveis maestros, como Rafael Frühbeck de Burgos, Alain Lombard, Nello Santi, Alberto Zedda, Harry Christophers, George Pehlivanian, Michel Plasson, Krzysztof Penderecki, Djansug Kakhidze, Milán Horvat, Jeffrey Tate e Iuri Ahronovitch, entre outros. A discografia da OSP conta com dois CD para a etiqueta Marco Polo, com as *Sinfonias n.ºs 1, 3, 5 e 6* de Joly Braga Santos, que gravou sob a direção do seu primeiro maestro titular, Álvaro Cassuto, e *Crossing borders* (obras de Wagner, Gershwin e Mendelssohn), sob a direção de Julia Jones, numa gravação ao vivo pela Antena 2. Em maio de 2022, foi lançado o CD editado pela Naxos com obras de Fernando Lopes-Graça, sob a direção de Bruno Borralhinho. No cargo de maestro titular, seguiram-se José Ramón Encinar (1999-2001), Zoltán Peskó (2001-2004) e Julia Jones (2008-2011); Donato Renzetti desempenhou funções de primeiro maestro convidado entre 2005 e 2007. Joana Carneiro foi maestrina titular de 2014 a 2021. Atualmente, a direção musical está a cargo de Antonio Pirolli, seu maestro titular. A Orquestra Sinfónica Portuguesa completou 30 anos de atividade em 2023.



Com o encerramento ao público do Teatro Nacional de São Carlos para obras de Conservação e Restauro, Requalificação e Modernização no âmbito do PRR — Plano de Recuperação e Resiliência, a Orquestra Sinfónica Portuguesa e o Coro do Teatro Nacional de São Carlos sobem a outros palcos nacionais: uma viagem musical que percorrerá o país ao longo dos próximos meses, com a ambição e o rigor de sempre, e o objetivo de divulgar a música, a ópera e o património musical português.

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO DO OPART

Conceição Amaral · *Presidente*

Rui Morais · *Vogal*

Sofia Menses · *Vogal*

COMISSÃO ARTÍSTICA DO TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

Maestro João Paulo Santos · *Coordenação*

Maestro Antonio Pirolli

Maestro Giampaolo Vessella

MUSIC FOR THE GREAT DICTATOR COPYRIGHT © ROY EXPORT COMPANY LTD. AND BOURNE CO. ALL RIGHTS RESERVED. CHARLIE CHAPLIN™ © BUBBLES INCORPORATED S.A.

São Carlos em *andamento*



© CARLOS PINTO

FIGUEIRA DA FOZ · ALCOBAÇA
SINTRA · LISBOA · MONTIJO
RIO DE JANEIRO

DE MAIO A JULHO
TEMPORADA 2024-2025



idealista

