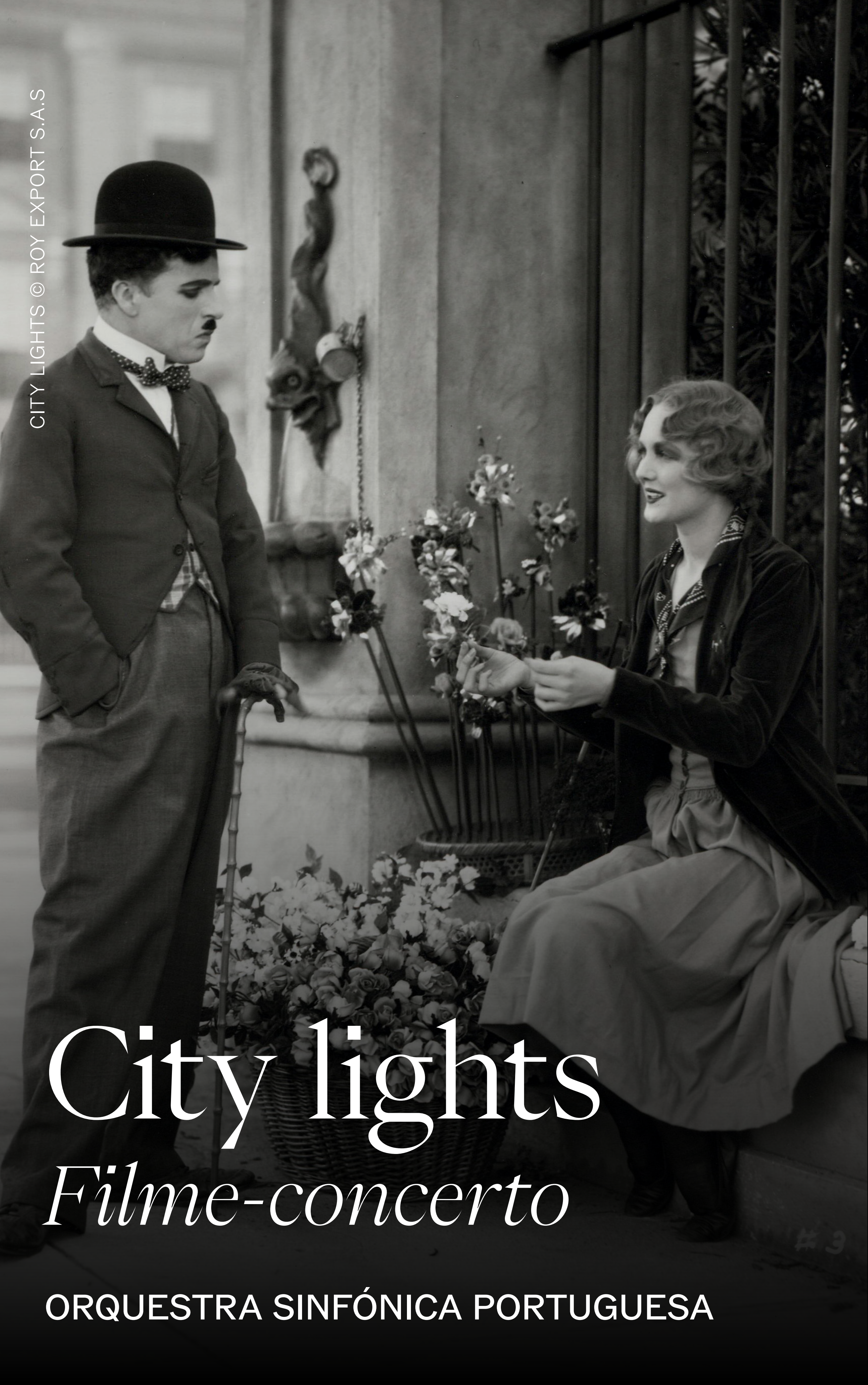


CITY LIGHTS © ROY EXPORT S.A.S



City lights

Filme-concerto

ORQUESTRA SINFÓNICA PORTUGUESA

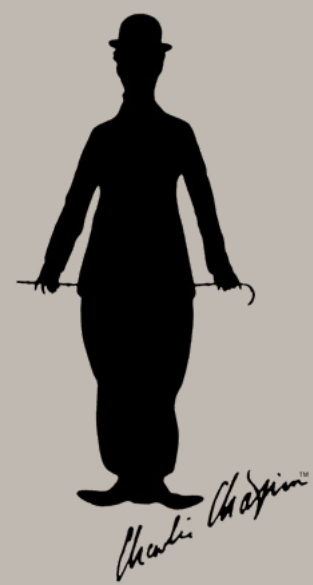
LISBOA 15 MAR 17H
TEATRO CAMÕES

opart
ORGANISMO
DE PRODUÇÃO
ARTÍSTICA, EPE

TNSC
TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS



**cinemateca
portuguesa**
MUSEU DO CINEMA, IP



São Carlos em *andamento*

JAN-ABR 2026

Filme-concerto

Teatro Camões, Lisboa

15 de março de 2026, às 17h00

City lights (Luzes da cidade)

Música Charles Chaplin/Arthur Johnston

Restauro para interpretação ao vivo Timothy Brock

Charles Chaplin *City lights*

Direção musical Timothy Brock

Orquestra Sinfónica Portuguesa

Duração aproximada: 87 minutos

Em parceria com:

Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, I.P.



City lights / 1931

(Luzes da cidade) Um filme de Charles Chaplin

Realização, Argumento, Música e Montagem Charles Chaplin

Fotografia Roland Totheroh

Assistentes de Realização Harry Crocker, Henry Bergman, Albert Austin

Assistentes de Fotografia Mark Marlatt, Gordon Pollock

Direção Artística e Cenários Charles D. Hall

Arranjos Musicais Arthur Johnson

Temas Musicais acrescentados à música original

«Star-Spangled Banner», «Hail, Hail, The Gang's All Here», «Dixie», «I Hear You Calling Me», «Home, Sweet Home», «La Violetera» (José Padilla), «Swanee River», «How Dry Am I», «St. Louis Blues» (W.S. Handy)

Direção Artística Alfred Newman

Interpretação Charles Chaplin (O Vagabundo), Virginia Cherril (A Rapariga Cega), Harry Myers (O Milionário), Florence Lee (A Avó da Rapariga), Hank Mann (O *Boxeur*), Eddie McAuliffe (O *Boxeur* que sai muito depressa), T.S. Alexander (O Médico), Allan Garcia (O Mordomo do milionário), Henry Bergman (O Presidente da Câmara).

Produção Charles Chaplin para a United Artists

Distribuição United Artists

Cópia preto e branco, mudo, intertítulos em inglês,
legendados em português, 87 minutos

Estreia Mundial Los Angeles Theatre,
a 30 de janeiro de 1931

Estreia em Portugal Cinemas S. Luiz e Condes,
a 3 de maio de 1932

Reposição Mundial em nova cópia (revista por Chaplin)
em 1950

Reposição em Portugal da Nova Cópia S. Luiz,
a 27 de março de 1951

(Informação disponibilizada pela
Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema)

Entrevista a Timothy Brock

«No dia em que terminei o meu filme mais recente, Luzes da cidade, senti um enorme alívio. Depois de quase dois anos de ansiedade e preocupação, ver o fim à vista foi como que terminar uma maratona. Geralmente, após concluir um filme, fico de cama por um ou dois dias para recuperar, mas desta vez tinha outra tarefa pela frente: compor a música e sincronizá-la com o filme.»

Charlie Chaplin, *Woman's Home Companion*, 1932

Charlot peintre, Charlot dentiste, Charlot ballerino: a incrível versatilidade de Chaplin no cinema quase ecoa as versões francesas e italianas dos títulos das suas primeiras comédias da Keystone: Chaplin, o argumentista, realizador, ator, produtor; Chaplin, o coreógrafo; e, por último, mas não menos importante, Chaplin, o músico e compositor.

Após a reconstituição e direção das bandas sonoras de *Tempos modernos* (*Modern times*), *O circo* (*The circus*), *Uma vida de cão* (*A dog's life*), *Charlot nas trincheiras* (*Shoulder arms*) e *Pastor de almas* (*The pilgrim*), Timothy Brock encontra-se na fase final do trabalho dedicado a *Dia de pagamento* (*Pay day*) e *Luzes da cidade* (*City lights*), antes de partir para um novo projeto de reconstituição: *Opinião pública* (*The woman of Paris*).

Tem uma longa experiência no mundo do cinema mudo, tanto no que se refere às suas composições, como à re-

constituição de bandas sonoras. Poderia falar-nos brevemente dos seus trabalhos anteriores e, em particular, de como entrou em contacto com a família Chaplin?

Já era maestro convidado da Orquestra de Câmara de Los Angeles há vários anos quando, em 1998, Hanna Kennedy (da LACO) me sugeriu que reconstituísse a banda sonora de *Tempos modernos* para uma das suas apresentações anuais de cinema mudo. Viajei então até Paris para consultar as partituras originais. A família Chaplin acabou por adquirir o meu contrato com a LACO e, desde então, tenho trabalhado para eles. Na altura, já compunha e reconstituía bandas sonoras originais de filmes mudos desde 1985. *Tempos modernos* foi a primeira banda sonora que reconstituí para a família Chaplin.

Por que razão optou por uma nova edição da banda sonora de *Luzes da cidade*?

Por ocasião do centenário de Chaplin, em 1989, foi criada uma edição de acompanhamento ao vivo que acabou por ser mais um arranjo sinfónico do material disponível do que uma reconstituição da banda sonora original. Por muito impressionante que possa ser um grande número de músicos e apesar do impacto sonoro de uma orquestra sinfónica num filme mudo, a verdade é que a banda sonora foi composta por Chaplin para não mais de 34 músicos. De facto, foi composta para uma «orquestra de dança» semelhante à de Abe Lyman, para o qual Chaplin já tinha composto várias peças. Esta orquestra inclui um pequeno grupo de instrumentos de cordas e sopro, três trompetes, dois trombones, uma tuba, um banjo, uma harpa, um piano e uma bateria. Trata-se de uma formação que Chaplin conhecia bem e para a qual sabia escrever. O filme *Luzes da cidade* é muito íntimo, e a música deve refletir isso. Além disso, eu quis reproduzir ao máximo a incrível delicadeza das notas de ornamentação e outras complexidades gerais próprias de um músico de Hollywood na década de 1930. O arranjo

de 1989, provavelmente por uma questão de clareza, omitiu a maior parte das nuances inerentes a este estilo de interpretação da época. Nas diversas ocasiões em que tive de reger a música de Chaplin, era sempre com um misto de prazer e culpa que pedia aos clarinetistas para tocarem com um vibrato intenso, aos vibrafonistas para aumentarem ao máximo a velocidade das polias, aos percussionistas para usarem pratos americanos de época (muito difíceis de encontrar na Europa) até que não mais pude fazê-lo após o 11 de setembro, e ao tubista, muito cordialmente, para antes tocar o sousafone. Estas estratégias, entre muitas outras, são fundamentais para interpretar com precisão as bandas sonoras de Chaplin, e a de *Luzes da cidade* tinha de refletir e valorizar esses pormenores. No espaço de um ano, consegui concluir o trabalho de reconstituição para efeitos de uma edição final, na qual espero ter incluído a maior parte do que Chaplin compôs e ouviu em estúdio.

Quanto ao número de músicos, introduziu alguma alteração?

Sim, tive de fazer uma alteração à partitura de Chaplin por razões práticas. Ele contratou três músicos de palheta para tocarem 12 instrumentos diferentes. Por exemplo, o primeiro músico tinha de trazer cinco instrumentos para cada sessão: clarinete em si bemol, clarinete alto, saxofone soprano, saxofone alto e saxofone barítono. Ou seja, para cada bobina (que era sempre gravada numa única sessão), o músico tinha de ter dois saxofones ao pescoço, dois clarinetes no colo e o saxofone barítono ao lado, todos prontos para serem usados com uma antecendência de três a quatro segundos, para entrar a tempo na passagem seguinte. É impressionante tentar acompanhar a sua parte e imaginar a rapidez com que ele tinha de alternar entre os instrumentos em silêncio absoluto!

No contexto da orquestra moderna, é quase impossível encontrar um músico que domine todos estes instrumentos,

pelo que optei pela formação de sopros-padrão de uma orquestra, com flauta, oboé, dois clarinetes e fagote, e acrescentei saxofonistas para as restantes partes. Essa foi a única alteração que tive de fazer. No entanto, esta diferença não afeta o som, apenas facilita a execução da peça.

Que desafios enfrentou Chaplin ao passar de compositor de canções para compositor de música para cinema?

Até *Luzes da cidade*, Chaplin sempre demonstrou um grande interesse pela música dos seus filmes, embora a sua experiência na área se tivesse limitado à composição de canções e números de dança. Até então, tinha supervisionado e colaborado na composição das bandas sonoras de todos os seus filmes, como *Opinião pública*, com Frederick Stahlberg, ou *A quimera do ouro*, com Karl Elinor. No entanto, foi apenas em *Luzes da cidade* que Chaplin compôs a sua primeira banda sonora completa, um enorme desafio para qualquer jovem compositor. É preciso ter em conta que o que as pessoas conheciam da música de Charlie Chaplin era, na melhor das hipóteses, um conjunto restrito de canções e alguns discos da Brunswick. A pressão de compor uma banda sonora de 82 minutos, que seria ouvida em simultâneo por milhões de pessoas em todo o mundo, teria sido certamente enorme.

O tempo que passou na Companhia Karno ensinou-lhe muito sobre como a música pode contribuir para a comédia. Foi com base nessas experiências que o seu amor pela música elegante e sofisticada, aparentemente em contraste com a situação, serviu de excelente pano de fundo para o humor. Compôs melodias cheias de requinte e charme. Desenvolveu a maior parte dessas peças ligeiras de acompanhamento musical de acordo com o seu gosto pessoal, juntamente com a sua já conhecida propensão para melodias bastante comoventes e danças pesadas, mas animadas.

Chaplin dedicou muitas horas de trabalho árduo à banda sonora de *Luzes da cidade* e, como o filme não teria diálogos sonoros, percebeu que a música teria de superar todas as expectativas relativamente ao que uma banda sonora típica poderia oferecer. A banda sonora de *Luzes da cidade* não é, de forma alguma, típica da sua época. Não substitui o diálogo de um filme sonoro, mas também não tem qualquer utilidade para este. Seria não só repetitivo, como também contraproducente, acrescentar diálogos a esta música.

De acordo com os relatórios diários de produção de *Luzes da cidade*, Chaplin participava ativamente tanto nas sessões de composição, como nas de gravação...

Sem dúvida. Passou muitas horas com o seu arranjador musical, Arthur Johnston, não só a compor, mas também a orquestrar, tarefa em que Chaplin participou de forma direta. Como todos sabemos, os métodos de composição de Chaplin envolviam um «associado musical» que transcrevia o que Chaplin compunha, fosse no piano ou no violino. A partir daí, Chaplin, sentado ao lado de Johnston ao piano, orquestrava cada passagem tal como a ouvia na sua mente. A lamentável citação com que eu e os meus colegas temos de lidar, segundo a qual Chaplin se limitava a «cantarolar» a sua música ao arranjador, era não só uma observação autodepreciativa, mas também totalmente incorreta. Ele era muito metódico com a sua produção musical e com os seus resultados enquanto realizador. Nas partituras originais, há páginas e páginas de música rejeitada, por ele considerar que não era digna das versões finais. Ao analisar esses documentos, fica claro que Chaplin não apenas sabia o que era necessário para compor a música perfeita para as cenas, como também tinha a objetividade necessária para rejeitar o que qualquer outro realizador provavelmente teria utilizado. Por conseguinte, não há uma única nota que destoe em toda a banda sonora.

***Luzes da cidade* foi um triunfo. Como evoluíram as bandas sonoras de Chaplin após esta conquista?**

Chaplin compôs a banda sonora do seu filme seguinte, *Tempos modernos*, entre 1935 e 1936. Neste filme, Chaplin dá um grande salto, passando de uma pequena orquestra para a música sinfónica. De facto, esta é a maior mudança musical entre dois dos seus filmes. Ao contrário de *Luzes da cidade* e do seu estilo intimista, *Tempos modernos* exigiu uma grande força musical: uma orquestra com quase 70 elementos. No entanto, isto não significa que Chaplin tenha abandonado a sua voz característica. Pelo contrário, combinou o que sabia fazer como compositor de música de câmara com a sua descoberta no domínio da música sinfónica. Tal como Brahms, que conseguia compor as mais abrangentes manifestações sinfónicas com longas sequências de passagens de música de câmara entre elas, Chaplin pegou na sua música indelevelmente característica e colocou-a frente a frente com a máquina sinfónica.

Por conseguinte, a produção musical de Chaplin sofreu uma transformação, passando de composições para bandas de dança a composições sinfónicas num período de tempo muito curto. Chaplin dedicou mais tempo à composição da banda sonora de *Tempos modernos* do que a qualquer outra, antes ou depois desta. Após *Tempos modernos*, a sua voz sinfónica desenvolveu-se de forma bastante significativa. O *grande ditador* (*The great dictator*), a reedição de 1942 de *A quimera do ouro*, *O Barba-Azul* (*Monsieur Verdoux*) e *Luzes da ribalta* (*Limelight*) são todos eles filmes com orquestras bastante grandes. Só em 1959, com *The Chaplin Revue*, é que ele regressou propriamente à estrutura orquestral em menor escala para acompanhar os relançamentos dos seus filmes anteriores.

As personagens «pós-Vagabundo» de Chaplin refletem parte da mesma luta que, anteriormente, era expressa

de forma muito mais evidente como «o Vagabundo contra os seus adversários». Na sua opinião, essa tensão está refletida na música? Em caso afirmativo, de que forma?

Em todos os filmes de Chaplin há uma voz única que só ele conseguia transmitir: no meio das marchas pseudoteutónicas da banda sonora de *O grande ditador*, ouve-se sempre o barbeiro; na mente sombria do assassino Barba Azul, Monsieur Verdoux, ouve-se o homem de família simples que foi injustamente posto de lado; e, por trás da tenda bem iluminada do famoso artista evocado por *Luzes da ribalta*, ouve-se o homem solitário no camarim. Cada filme de Chaplin requer uma banda sonora de Chaplin, pois foi ele quem melhor compreendeu as suas personagens. Em cada passagem musical, há uma justaposição do «grande» contra o «pequeno», tal como se verifica na banda sonora de *Tempos modernos*.

Podemos, portanto, assumir que, ao reconstituir o que definiu como o «carácter íntimo» da banda sonora de *Luzes da cidade*, conseguiremos reconhecer melhor a presença do Vagabundo nos seus filmes seguintes?

Após 1936, Chaplin abandonou a personagem do Vagabundo, mas a sua presença a nível musical permaneceu, o que, na minha opinião, é uma das razões pelas quais ele compôs tanta música para as reedições dos seus primeiros filmes: musicalmente, continuava a acreditar naquela personagem.

Acho que a intenção de Chaplin era sempre retratar o indivíduo no contexto de alguma forma de caos, ideia que manteve nos seus filmes seguintes. Não interessava se era um judeu durante a guerra ou um rei progressista, mas destituído durante a Ameaça Vermelha na América; musicalmente, Chaplin identificava-se com a perspetiva do marginalizado.

Na minha opinião, *Luzes da cidade* marcou o início não só da carreira de Chaplin como compositor, como também da sua identidade musical. A partir desse momento, esse autorretrato desenvolveu-se até ao fim.

No final da sua carreira, Chaplin regressa, de certa forma, ao ponto de partida, ao compor canções...

Ironicamente, sim, é verdade. Ele dedicou muito tempo a compor canções no final da carreira, bem como a escrever letras para as músicas dos seus filmes e a editá-las como canções. Acho isso muito bonito. Se o mundo conhece Chaplin como compositor, é graças às suas canções. E que melodias maravilhosas!

Tradução de Carolina Figueiredo



Charles Chaplin nunca rodou um filme com base num guião previamente escrito. À partida, havia apenas, regra geral, «uma história» correspondendo, mais ou menos, à situação básica do filme. Depois, tudo era improvisado, desenvolvendo-se muitas histórias paralelas, que Chaplin só começava a imaginar (ou a desenvolver) durante a rodagem. Se sempre foi assim (pelo menos a partir de 1915) nas fases Essanay (1915-16) ou Mutual (1916-17) (assim chamados os estúdios para que Chaplin trabalhou), as exigências a que estava ligado por contratos (obrigatoriedade de produzir razoável número de filmes por ano) ainda o forçaram a submeter-se a esquemas. Mas, a partir de 1918 e da fase da «First National», quando Chaplin deixou de estar obrigado a «trabalhar em cadeia», essa liberdade face a um borrão de história ou face a uma ideia, bem como o correlativo trabalho de improvisação, aumentaram consideravelmente, o que ajuda a explicar o tempo que Chaplin necessitou para as rodagens

dos seus filmes. Na verdade, para ele, o filme começava na rodagem: o trabalho prévio não passava de uma carta de intenções. Por exemplo, nunca ninguém soube quando as filmagens começavam — porque Chaplin também o não sabia — como é que o filme ia terminar, qual ia ser o «desfecho» da história. Muitas vezes, foi uma ideia de última hora, contrariando todas as previsões. Daí que se lhe tenha censurado algumas vezes uma certa «disparidade» na construção dos seus filmes, particularmente quando estes, a partir de *The kid* (1921), deixaram de ser médias-metragens (filmes de duas bobines, «two-reels») para passarem a ser longas-metragens. Tanto o citado *The kid*, como *A woman of Paris* (1923), *The gold rush* (1925) ou *The circus* (1928) não escaparam a essas críticas.



City lights também não escapou, mas, no entanto, tudo neste caso foi diferente. Muito antes de a rodagem começar, a única cena escrita por Chaplin — e escrita com pormenor para que não há precedentes na sua obra — era a cena final. Como bem nota David Robinson na sua monumental biografia do autor,

Chaplin sabia que essa cena era «*the very raison d'être of *City lights**». Tudo o resto devia conduzir a que essa cena irradiasse. Chaplin utilizou, muitas vezes, para descrever o seu processo criativo, a imagem do labirinto. «Sei como entrar, o meu problema é como sair.» Em *City lights*, a saída era a entrada. O problema era ordenar os corredores de modo a conduzir a ela.

Apesar das aparências — nenhum filme parece mais evidente do que *City lights* —, não era um problema fácil. Definido desde o primeiro encontro entre o vagabundo e a

cega como uma variação da velha história da Bela e do Monstro (ainda por cima com uma bela cega e um monstro pobre), o espectador não tem muito que se interrogar sobre o fim plausível da mesma. A rapariga há-de acabar por ver e quando vir... Precisamente, o milagre de *City lights* (um dos milagres de *City lights*) é que o espectador raramente antecipa o fim da história, a surpresa é total pois o «*cliché*» melodramático (e em puros termos de argumento é «*cliché*» e é melodramático) desaparece perante o milagre dos campos-contracampo dos grandes planos de Virginia Cherril e Charles Chaplin. Só mesmo quem tenha um coração mais pesado do que uma baleia não sente um nó na garganta (pelo menos) quando vê esse último plano de Chaplin, perante o qual toda a palavra é sacrílega. Génio do actor, génio do autor, tempo perfeito, escala perfeita, enquadramento perfeito, etc., etc., etc.

Pode dizer-se que tudo e tudo fica por explicar. É melhor dizer que esse plano é o cinema e que bastava ele para se fazer perceber ao mais céptico que só o cinema pode criar um momento assim. Naquele momento tudo pára e pura e simplesmente esquecemo-nos de tudo o resto. Até da evidência que o filme tinha que terminar assim.

City lights, à época, foi apresentado como uma apaixonada defesa do cinema mudo. Nos dois anos e pouco que mediam entre a sua concepção e o seu termo, teve lugar, em Hollywood, a revolução do sonoro. Ao princípio muito combatido, rapidamente conquistou tudo e todos. Tudo e todos falaram. Todos excepto Chaplin que manteve, contra ventos e marés, a sua desesperada aposta de continuar sem falar, percebendo que a fala destruiria a universalidade de Charlot e a pantomima que era a essência da persona-



gem. Tem-se dito que essa sequência final é a prova mais fulgurante do seu acerto, pois que é impossível conceber qualquer diálogo para ela. Não é por aí, quanto a mim, que a gata vai às filhoses. Sempre o cinema — mesmo quando foi sonoro — soube evitar as palavras, nalgumas sequências tão fulcrais quanto esta. Só um cineasta muito inepto teria posto Charlot a falar, nesse preciso momento. O que aconteceu — isso sim — é que se Charlot tivesse falado antes, teríamos, sobre as suas motivações, alegrias e tristezas, muitos outros dados que forçosamente esbateriam a força desse silêncio final. É porque a personagem (e por comodidade limito-me só a este filme) é tão ambígua (tão silenciosa, apetece dizer) que a sua pantomima final é tão poderosa. *City lights* carrega do princípio ao fim o seu silêncio e é por isso que, no final, esse silêncio explode como grito nunca ouvido.



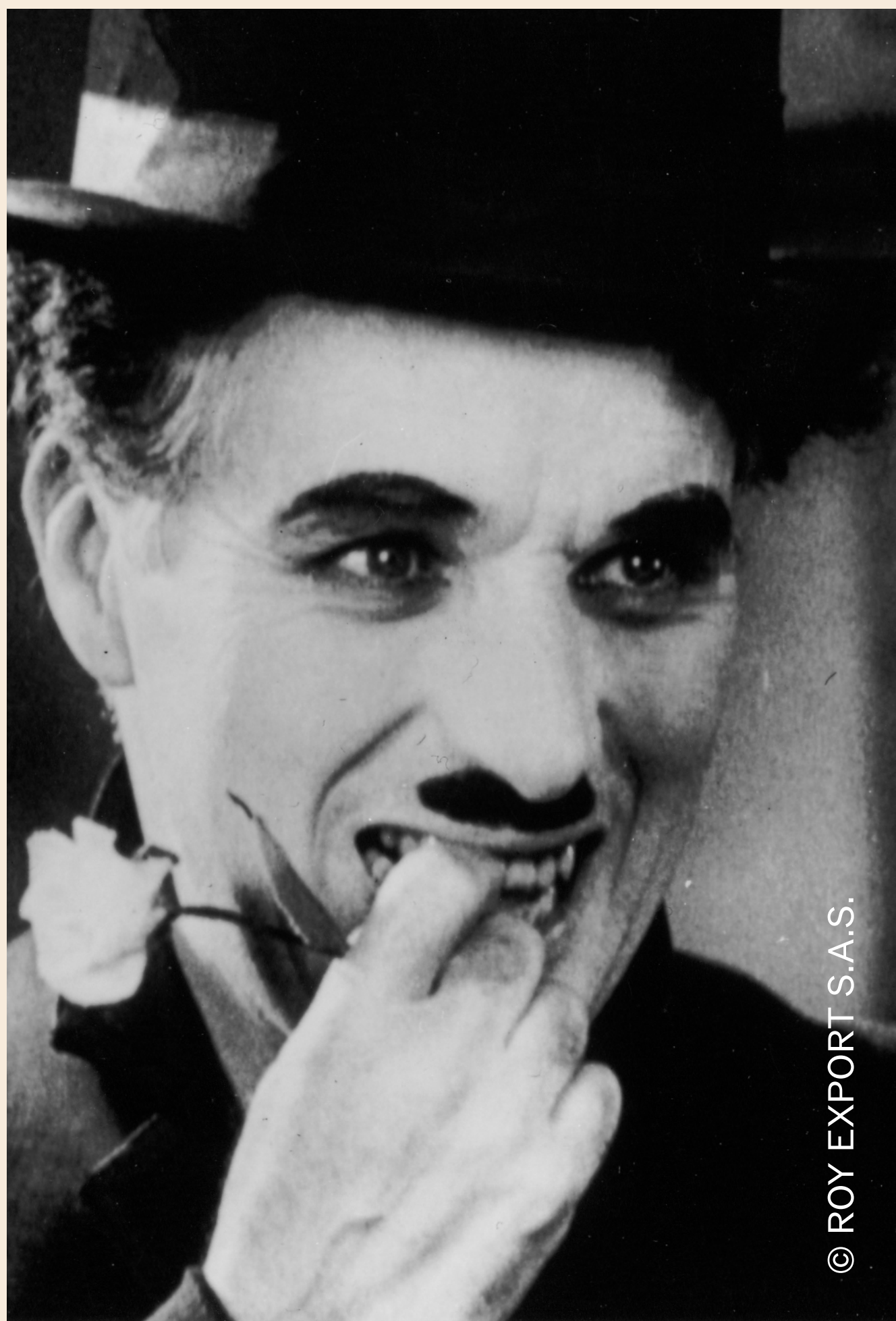
Porque *City lights* — facto por vezes esquecido —, se é um filme sem diálogos, não é um filme mudo. Para além de «gags» sonoros (os discursos da inauguração da estátua, o apito engolido por Chaplin), ouve-se muita música neste filme, música quase sempre

descritiva e até, às vezes, enfatizante. Por vezes, um ou outro intertítulo apoiam também a narração, como quando Charlot exorta o milionário à vida, falando-lhe de um mundo de sons («amanhã, os pássaros cantarão», talvez o mais inapropriado dos incitamentos, porque na cidade o milionário pouco os ouviria cantar). Mas persiste que não há voz como expressão directa e que essa ausência funciona como contraponto ao facto de a acção se acentuar numa cega. É porque a rapariga é cega que Charlot pôde ter a (breve) ilusão de que a sua vida nocturna era mais forte do

que a sua vida diurna, ou seja, que o estatuto adquirido graças às bebedeiras do milionário podia funcionar para além dessas noites. Quando ela vê, tudo se cega para ele e, em certo sentido para nós, que deixamos de o ver como personagem cómica para o passarmos a ver como personagem trágica. Mas, mais fundo do que isso, persiste que a rapariga se apaixonou pelo único dado que nós, espectadores, não temos: a voz de Chaplin, essa voz que, por isso mesmo, tem que ser ainda mais infigurável do que a aparência dele o fora para ela. É essa voz que, no fim, Chaplin também lhe recusa. A rapariga não o reconhece porque ele não lhe fala (ele sabe que não pode revelar-se assim). Reconhece-o quando o toca e quando ao seu sonho (jovem milionário belo) se sobrepõe a imagem do vagabundo.

E é a partir daí que nos podemos pôr todas as questões sobre essa personagem de que afinal não sabemos quase nada. Nem sequer sabemos se o que o faz apaixonar-se pela rapariga é ela mesma, ou a imagem que ela começou a fazer dele. Mas não é isso que importa. Nada disso importou, e por isso sempre me pareceram com poucas razões os discursos sobre a «maldade» ou «crueldade» de Charlot ou muitas outras características visivelmente heterodoxas da personagem (a homossexualidade, por exemplo, que neste filme tem ilustrações tão poderosas como a cena «de sedução» ao *boxeur* ou a noite dormida na cama de casal do milionário).

O que importa é que, apesar de tudo isso ou por causa de



© ROY EXPORT S.A.S.

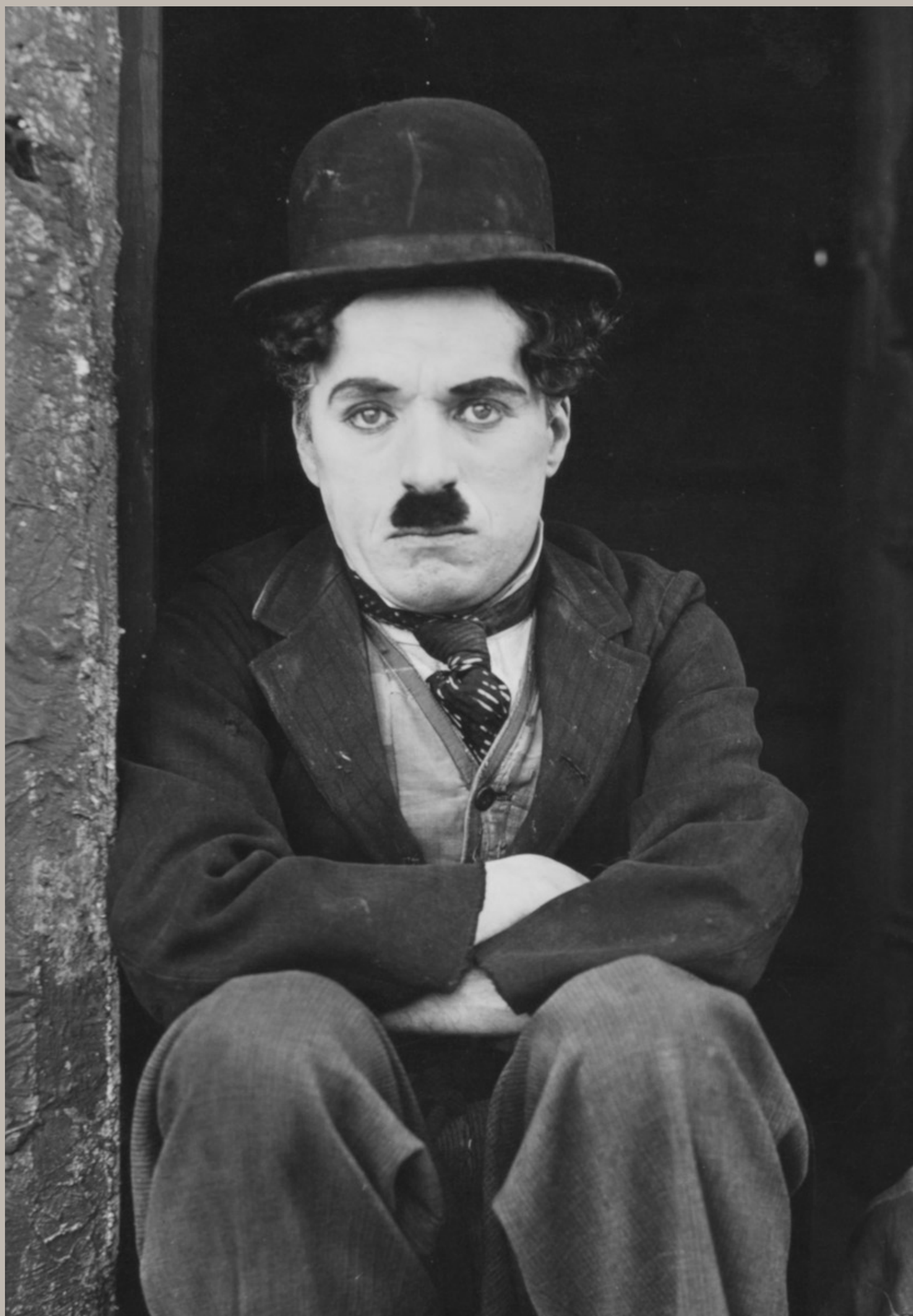
tudo isso, desde que o vemos (deitado ao colo da grande estátua da Mãe) é com ele que nos identificamos e é nele que nos projectamos. Por isso, a revelação final é sobretudo a revelação da nossa mudez, da nossa impotência e do nosso medo. Por isso, a mão que o agarra, no final, e o olhar sobre ele pousado são mais angustiantes e mais castradores do que as algemas dos polícias ou os objectos que as crianças lhe atiram. Porque, a partir daquela mão e daquele olhar, nenhuma ilusão ou nenhuma ficção lhe são mais possíveis. Para sempre, o Vagabundo fica agarrado a esse Nome. Para sempre, ele é aquilo em nós de que temos tanta pena e aquilo em que nós que nos faz tanta pena. E não há nada, absolutamente mais nada, que se deva ou possa esperar.

João Bénard da Costa

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

Charles Chaplin

(1889-1977)





© 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, encetou 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*, *O 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.

Conselho de Administração do OPART, E.P.E.

Conceição Amaral *Presidente*

Sofia Meneses *Vogal*

Direção Artística

Pedro Amaral

Bilheteira São Carlos na Boa Hora

Largo da Boa Hora, n.º 12

1200-289 Lisboa

+351 935 590 196

+351 213 253 045/6

reserva.bilhetes@saocarlos.pt

Bilheteira online (BOL)

Pode adquirir os seus bilhetes online em <https://tnsc.bol.pt>

www.saocarlos.pt



*Music for City lights Copyright © Roy Export Company Ltd.
and Bourne Co. All rights reserved*

Charlie Chaplin™© Bubbles Incorporated S.A.

Parceiros da Viagem de janeiro a abril