

1. Introdução: do desconhecido à aventurosa descoberta

Este trabalho apresenta uma tese de mestrado que procura reflectir, numa perspectiva sociológica, sobre a relação entre as mulheres e a música em Portugal no período de transição do século XIX para o século XX. Que papel desempenharam, nomeadamente as mulheres que tocaram instrumentos - solista instrumental na música clássica, mulheres instrumentistas -, abordando o caso de uma das mais importantes artistas portuguesas, a violoncelista Guilhermina Suggia.

É, pois, um trabalho no âmbito da sociologia da música e que, nessa dupla referência tanto às mulheres na música como a um caso relevante, tem por central a problemática da singularidade. Singularidade social da condição feminina numa área artística predominantemente masculina, sobretudo naquele período histórico em Portugal, e singularidade pessoal de Guilhermina Suggia que se procurará reconstituir por dimensões biográficas.

No nosso país, a sociologia da cultura, e da arte em particular, tem focado sobretudo as artes plásticas, o seu campo, instituições e mercado¹, sendo também nessa área que se abordaram algumas biografias. Embora comece a existir reflexividade e pesquisa noutros âmbitos da sociologia da arte como por exemplo nas áreas do teatro, literatura, cinema, etc., e música². Nessa medida, o presente trabalho faz uma incursão na sociologia da música que também só começou a ganhar mais atenção em Portugal nos anos 90³. Relativamente à temática das mulheres na música, o despertar foi bem mais tardio, finais do século XX, quer no âmbito da sociologia como da musicologia⁴, como aconteceu também com a edição, em

¹ Entre outros trabalhos refira-se: A. Melo, *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e Uma Carreira de Artista*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, 1999; Maria de Lourdes Lima dos Santos e A. Melo (coords.) e Teresa Duarte e Martinho, *Galerias de Arte em Lisboa*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais 2001; Idalina Conde, «Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em Trajectórias Singulares», *Caderno de Ciências Sociais*, n.º15-16, Janeiro de 1996; Idalina Conde, «Sarah Affonso, mulher (de artista)», *Análise Social*, vol. XXX (131-132), 1995 (2.º-3.º); Idalina Conde, «Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor», *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º9, 1991.

² Entre outros trabalhos refira-se: Vera Borges, *O mundo do teatro em Portugal – profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*, Lisboa, Imprensa de Ciências Sociais ICS, 2000; Luís Campos, *Músicos e modos de relação com a música*, Tese de Doutoramento, Lisboa, ISCTE; Teresa Fradique, *Fixar o movimento. Representações da música rap em Portugal*, Lisboa, Don Quixote, 2003.

³ No entanto, ainda muito pouco explorada e sobretudo *Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical* da Universidade Nova de Lisboa.

⁴ Temos como exemplo: Idalina Conde, «Making Distinctions: Conditions for Women Working in Serious Music and in (New) Media Arts in Portugal» in AA. VV., *Culture Gates: exposing professional 'gate-keeping' processes in music and new media arts*, Bona, AR Cult Media, 2003; Idalina Conde, Teresa Martinho e João Pinheiro, «Mulheres nas principais orquestras portuguesas», *OBS – Revista do Observatório das Actividades Culturais*, n.º12; Idalina Conde e João Pinheiro, «Feminisation trends and profiling the future. Women in arts and media professions: Portugal» in Danielle Cliché, Ritva Mitchell e Andreas Wiesand (eds), *Pyramid or pillars – unveiling the status of women in arts and media professions in Europe*, Bona, AR Cult Media, 2000; Idalina Conde, «Mulheres artistas: umbrais e passagens» in AA. VV., *Mulheres do século XX – 101 livros*, Lisboa, ed. Câmara Municipal de Lisboa, 2001.

Portugal, das primeiras auto-biografias⁵. Neste sentido, este trabalho poderá ser um contributo para o acréscimo do saber científico no campo da sociologia da música.

1.^a Parte

1. Música e Sociologia

A sociologia da música estuda, em termos gerais, as relações entre música e sociedade. Procura restituir as condições e factores sociais do trabalho dos músicos, através do cruzamento das várias dimensões da criação, produção e actividade artística em geral; o conjunto dos intermediários e mediações que operam na difusão/distribuição e a recepção musical, marcada pelos contextos, experiências e significados dos públicos (López,2003). Mas pode incidir igualmente, como no nosso caso, sobre figuras individuais que articulam de modo específico esses três planos⁶.

Do ponto de vista sociológico é importante lembrar que a constituição do campo da música como domínio autónomo, e o próprio conceito de música como arte autónoma – de estatuto análogo ao das artes plásticas ou “belas-artes”, por exemplo -, advém sobretudo de mudanças registadas a partir do século XVIII. Data dessa altura a transição da «definição convencional, social, ritual ou religiosa» (Hennion,1993:274), que servia para «recolhimento e dignidade do serviço religioso, para a festividade de eventos sociais da corte» (Habermas,1984:55), para «uma partilha clara entre o domínio da subjectividade do homem, promovido pelo criador, assente no gosto, e o domínio de leis psíquicas sobre as quais se apoia a objectividade da linguagem musical» (Hennion,1993:274), caracterizada pela arte como “objecto livre de escolha”.

Concomitantemente, ocorre uma transformação na condição dos músicos. E, neste sentido, ao abordarmos os indivíduos em arte, torna-se pertinente compreender, antes de mais, o nascimento da ideia de artista, que, no caso da música, foi posterior ao seu aparecimento na pintura, com o cenário do “individualismo renascentista” (Conde,1995).

Na música, a criação da ideia de artista ocorre no século XVIII com a passagem equivalente da arte artesanal à arte artística. Aí, nesse lugar de charneira de um processo de mudança, situa-se Mozart, criador que nasce e se confronta com um tempo sem lugar para o conceito de artista e indivíduo autónomo marcado, além do mais, pelo dom. Vive um conflito entre o artista “burguês” e o “artista livre”.

⁵ Entre outras temos: Filipe Pires, *Helena Costa – tradição e renovação*, Fundação Engenheiro António de Almeida, Porto, 1996; Helena Sá e Costa, *Uma vida em Concerto*, Campo das Letras, Porto, 2001; Fátima Pombo, *Guilhermina Suggia ou o Violoncelo Luxuriante*, Fundação Eng.º António de Almeida, Porto, 1993; Fátima Pombo, *A Sonata de Sempre*, Edições Afrontamento, Porto, 1996.

⁶ Refira-se, neste âmbito, o trabalho de Norbert Elias, *Mozart. Sociologia de um génio*, Lisboa, Edições Asa, 1993

A actividade musical do artista “burguês” dependia de um sistema de favor, bem como do mecenato e do gosto dos círculos aristocráticos, que decidiam o essencial da actividade. Para ser reconhecido socialmente como artista tinha de procurar uma posição dentro da rede estabelecida pela aristocracia. Para além da fixação na corte, havia a possibilidade, nomeadamente em estados protestantes, de obter a posição de “Kapellmeister” ou de organista de igreja. O músico não conhecia, assim, senão duas saídas: a música de igreja, inseparável do culto, ou a música de salão, de carácter essencialmente social.

Por outro lado, começava a desenvolver-se paralelamente um mercado mais livre dos constrangimentos directos. É o início da edição musical para difusão e comercialização das obras dos compositores ainda com um restrito círculo de clientes, bem como o estabelecimento das sociedades públicas de concertos e a cobrança de bilhete, que faz da apresentação musical uma mercadoria (Habermas, 1984).

Beethoven, por sua vez, como outros músicos do século XIX encontra uma situação marcada por mais hipóteses para a posição de artista livre. Ele próprio escreve, «as minhas composições rendem muito e posso dizer que tenho quase mais encomendas do que é possível eu conseguir satisfazer, também tenho para cada coisa seis, sete editores, e ainda mais, se eu quiser: já não se fazem acordos comigo, eu exijo e eles pagam. Já vês que é uma bela situação...» (Elias, 1993:162). A transformação da posição social do artista prossegue, contudo, até aos dias de hoje, e reflecte-se na própria estruturação do campo musical.

Com efeito, se os casos de Mozart e Beethoven mostram o impacto da transformação social do artista no conceito de singularidade, tal não significa que, antes deles, não tenham existido artistas marcados pela singularidade e genialidade como J. S. Bach. Há é uma transformação social da condição de artista que permite a concepção dos músicos com outro valor, o génio passa a ser adulado. Ocorre uma transferência da função sagrada da religião para a produção cultural com origem na assimilação também do trabalho como um dever religioso ligado à ética protestante⁷. Como refere Tia DeNora (1995:38), «dans le monde de la musique “sérieuse”, on construisit une nouvelle image du compositeur comme génie requérant une autonomie et un respect sans précédent. Cette idéologie ne se propagea sur le plan international que vers le milieu du XIX^e siècle avec la professionnalisation de l’activité musicale».

Nos finais do século XIX, a profissionalização artística implica, contudo, certa *dessacralização* relativamente aos ideais do indivíduo transcendente do Romantismo. Os artistas são equiparados a outros profissionais, embora se destinguam destes pela específica

⁷ Como mostra Max Weber em *A ética protestante e o espírito do capitalismo*, Lisboa, Presença, 1983

personalização de competências. Como refere Gisèle Sapiro (2007:4), «à la routinisation des tâches et à l'interchangeabilité de leurs exécutants, elles opposent le charisme d'une personnalité unique, dont le nom propre constitue le capital symbolique. À la compétence certifiée, le don individuel».

A música passou a ser objecto de análise sociológica, que, por sua vez, contempla vários planos de análise, e é sobre o plano da música enquanto construção simbólica específica que Max Weber, fundador da sociologia, escreve a sua obra *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. Aqui, descreve a música ocidental como um modelo de racionalização, dado ser a única que permanece racionalizada harmonicamente num sistema de acordes e sob uma divisão de oitava em doze intervalos iguais. No seu ponto de vista, a racionalização harmónica regula a própria vida das melodias, apesar dos conflitos marcados pelas relações variavelmente tensas entre a melodia e a harmonia (Monjeau,2002).

2. Contextos e teorias: que caminho?

No âmbito do trabalho proposto, interessa agora convocar algumas perspectivas teóricas para situar a problemática, o que nos leva à noção de espaço social, como os indivíduos aí se colocam e os efeitos na personalidade artística.

Um dos percursos teóricos conduz aos contextos profissionais, onde coexistem diferentes teorias ou paradigmas para entender o espaço musical: sistema, campo, mundo. Outro dos percursos recai sobre aspectos específicos do ponto de vista da condição e identidade dos artistas, inseparáveis da questão do reconhecimento que marca as suas carreiras e atribuição do valor.

No que reveste aos contextos profissionais, Howard Becker (1982) define o mundo da arte através de redes cooperativas ou seja redes de cooperação organizadas que vão desde a produção ao consumo ou recepção (Hennion,1993), nas quais os intervenientes estão integrados através das *networks* artísticas em que participam. A definição de mundo da arte é, portanto, feita mediante o estabelecimento de convenções e rotinas.

O mundo da arte é um sistema de produção que reúne o fabricante de materiais, o distribuidor, o público, o artista, o crítico, o Estado. Em suma, todos os grupos intervenientes na construção de um espectáculo. E funciona mais como unidade auto-sustentada, embora com a participação de elementos exteriores.

As redes de cooperação estabelecidas implicam, por sua vez, coordenação e complementaridade das diversas acções e protagonistas, bem como das suas competências. E,

para circunscrever o tipo e a forma de actividade colaborativa das equipas, recorrem às convenções artísticas que são mutuamente partilhadas, de forma a produzir-se um entendimento sobre o significado da acção de cada participante. No caso das convenções serem ignoradas, ou mesmo alteradas, a cooperação dos outros intervenientes é dificultada ou mesmo interdita. E como resultado teremos a não cooperação ou a inovação. No caso do desaparecimento das redes temos o desaparecimento do mundo da arte (Giunta,2002), o que acontece como resultado de mudanças internas geradoras de um novo modo de cooperação e de um novo mundo. Porém, ele não menciona que simultaneamente com a cooperação dos intervenientes coexiste a competição entre eles e dentro deles. O mercado é concorrencial, no qual o reconhecimento pelos pares influencia a posição dos actores, o que também se reflectirá nas relações no mundo da arte.

Becker não descreve o conjunto de regras implícitas no mundo da arte, e considera que um concerto é fruto do trabalho colectivo em que todos cooperam, no qual a figura do músico não se sobrepõem às dos outros intervenientes. Contudo, no mundo da música a figura do artista é «fonte de matéria-prima aí circulante» (Conde,2009); ele é o centro de gravidade principal.

O conceito de campo em Pierre Bourdieu⁸ pressupõe autonomia relativa e consequentemente um domínio simbólico específico, particularmente no que diz respeito ao artístico, espaço de criação de expressões e formas simbólicas. Os sistemas simbólicos pressupõem lógicas de legitimação e dominação, e o poder simbólico implica submissão às regras de funcionamento do campo (Bourdieu,1994). A entrada no campo é possível mediante a aquisição de um código específico de conduta e de expressão.

Para Pierre Bourdieu o campo é definido como um domínio específico de práticas e relações onde os agentes são determinados pelas posições, trajectórias e capitais que dispõem. E entende a carreira artística em função da estrutura da rede, «matriz das relações objectivas entre as diferentes posições» (Bourdieu,1998:426). A trajectória, implicada nessa carreira, representa uma forma singular de percorrer o espaço social, na qual se exprimem as disposições do habitus, em que o agente ocupa uma série de posições nos espaços sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que se encontram em jogo no campo com movimentos de (re)localizações e deslocamentos⁹. Com efeito, uma

⁸ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*(1992), Éditions du Seuil, 1998; *O Poder Simbólico*(1989), Difel 82, 1994; *Questions de Sociologie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984

⁹ Seguindo de perto cf. Idalina Conde: «Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão» in *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º19,1996, pp.31-45; «Making Distinctions: Conditions for Women Working in Serious Music and in (New) Media Arts in Portugal» in AA. VV., *Culture Gates: exposing professional 'gate-keeping' processes in music and new media arts*,

deslocação para uma nova posição implica uma incorporação de competências relativas a essa posição ou seja mudança e acesso a novas espécies e volumes de capital, que vão do económico ao cultural, passando pelo simbólico, particularmente vinculado a formas de consagração (Bourdieu,1998).

Produto de uma trajectória social no interior do campo, o *habitus* traduzir-se-á em aquisições incorporadas e configuradoras de práticas e representações. Articula as práticas e as percepções dos agentes com a «estrutura das respectivas posições objectivas no espaço social e nos campos a que pertencem»(Conde,1996:45). As posições, com efeito, são ajustadas e as potenciais realizadas mediante as disposições estruturadas e estruturantes do *habitus*.

Segundo Bourdieu, o campo é o terreno de lutas pela redefinição do lugar. Nas diferentes posições, dominantes versus dominadas, os agentes esgrimem um conflito de interesses com definições e classificações concorrentes pela esfera do «legítimo». Mas tais lutas internas são também mediadas por factores e sanções externas na relação do campo artístico, em particular, com outros campos.

Contudo, se observar-se o campo musical verifica-se uma marginalização legitimada do género, que se traduziu na interdição, durante largos anos, das mulheres à educação formal e à profissionalização. Bourdieu não contempla o factor género como impeditivo no acesso ao campo musical e à definição, posteriormente, do lugar da mulher enquanto músico, mas apenas as disposições dos artistas, as tomadas de posição no campo dos possíveis, os seus interesses, em função da posição que ocupam, e o êxito no jogo.

As mulheres encontram-se, à partida, numa posição marginal no campo da música pelo facto de serem mulheres, para além da posição marginal que possam ocupar enquanto músicos em si ou seja detentores de uma competência técnica e de expressão pessoal. Factores como a classe social de origem jogam na definição do lugar no campo, quer nos músicos no seu conjunto (homens e mulheres) como nas mulheres músicas em si. Com efeito, diríamos que as mulheres lutam para deter um lugar no campo musical igual ao dos homens, como no caso do acesso a instrumentos como o violoncelo ou contrabaixo, ou aos cursos de composição, no ensino formal, bem como à sua profissionalização. Ao mesmo tempo que travam uma luta pela definição do seu lugar no seio do campo musical enquanto compositoras entre todos os compositores isto é no acesso à profissão artística condicionada pela atribuição de uma identidade artística que, para além de provas de competência, requer

interconhecimento com pessoas do meio e respectivo capital social. Neste sentido, a profissionalização das mulheres na música implica a adesão ao conceito de identidade artística, comum quer ao homem como à mulher, e desloca a questão da desigualdade versus igualdade em termos de mérito, performance e relevância (Conde,2003).

Concomitantemente, não se pode deixar de referir os conceitos de polivalência (diferentes modalidades do exercício do “métier” no mesmo campo), pluractividade (combinação de diversas actividades musicais ou artísticas) e/ou poliactividade (quando o “métier” do músico se dobra noutra actividade num espaço profissional muito diferente) (Bureau,2009), como marcas do exercício de diversos papéis pelo artista ao longo da sua trajectória, o que contradiz muito com a ideia do músico seguir uma trajectória em torno de um único papel no exercício da actividade musical ou seja músico concertista daria unicamente concertos a solo ou um compositor seria aquele que somente compunha ao longo da sua carreira. Mas como refere H. Becker (Bureau,2009:13), «tout métier relève en partie de la pluriactivité. L’activité professionnelle qu’on exerce sous une désignation unique est constituée en fait de plusieurs tâches spécifiques, parfois nombreuses», que vão sofrendo mutações em diferentes sociedades e tempos, pois, por exemplo, no século XVII o compositor e o concertista fundiam-se na mesma pessoa, mas no século XIX o compositor e o instrumentista, na música clássica, já faziam parte de duas categorias distintas.

A concepção de campo de Pierre Bourdieu circunscreve-se às fronteiras territoriais, porém o campo musical é marcado pela porosidade das fronteiras. É translocal, e atravessado por fluxos económicos, políticos, culturais e simbólicos (Appadurai,2004), e em que as relações entre centro e periferia são cada vez mais simétricas, convertendo-se a periferia em “alternative mainstream”¹⁰. Neste sentido, a periferia torna-se um lugar de criações alternativas, o que não se traduz em atraso relativamente ao centro como referia Ginzburg e Castelnovo (Melo,2002). Há um jogo dos territórios artísticos, no qual cada um deles sofre influências mediáticas, de natureza diferente, com escalas diferenciadas, onde se governa a definição de condição feminina assim como a maneira em que é apresentada em termos de perfis e lugares associados tipicamente ao status profissional (Conde,2003;2009).

O reconhecimento do músico “periférico” dificilmente fica circunscrito a um determinado espaço geográfico e a sua criação artística não é sinal de atraso, mas no limite de diferença, como também acontece no centro. Ainda mais num tempo como o nosso em que a informação passa as fronteiras físicas e o tempo torna-se no agora. Contudo, na transição do século XIX para o XX as formas de comunicação eram diferentes, mais limitadas temporal e

¹⁰ Para estes cruzamentos conceptuais cf. Idalina Conde, *Arte e poder*, CIES e-Working Paper n.º62/2009

fisicamente. O principal meio de comunicação era a imprensa escrita, a qual não encurtava as distâncias temporal e local, ao contrário do que virá a suceder gradualmente com a rádio, cinema e televisão (Habermas,1984). Por outro lado, determinados lugares, nomeadamente os centros artísticos, estavam dotados de uma maior capacidade para «lançar artistas com um enquadramento suficientemente eficaz para os divulgar» (Melo,1994), inculcando-lhes um valor de relevância que funciona, além do mais, como um atributo de singularidade ligado à questão do valor e reconhecimento: associada ao valor simbólico e objectivado nas obras, e também ao valor (no sentido weberiano do termo) que guia, em geral, as práticas artísticas, sobretudo as suas expectativas, e a partir do qual o criador «mobiliza a sua competência artística e a sua capacidade criadora»(Conde,1994:177). Relevância que se encontra ligada a vários factores como o conjunto de mediações por via de intermediários ligados à produção, difusão, promoção, consagração, programação e recepção, e as mediações institucionais que influenciam o percurso do artista.

Os campos artísticos não deixavam, contudo, de ser translocais, embora numa escala diferente, se fosse possível medir quantitativamente. Existiam, como hoje existem, diferentes jogos dos territórios artísticos.

Apesar das contradições aparentes que possam existir entre os diferentes paradigmas analisados, parece-nos legítimo concluir que em cada um deles pode-se encontrar ensinamentos para o trabalho que propomos realizar.

Mas a pesquisa teórica ficaria certamente incompleta se não se abordasse o conceito de singularidade, pois, embora os conceitos de sistema, campo e mundo sejam fundamentais como «analisadores contextuais para os artistas e práticas associadas»(Conde,2001:23), não falam da singularidade do génio artístico, ainda mais num campo como o artístico marcado por ela.

Norbert Elias (1993), por seu lado, defende que, para além das circunstâncias e pressões sociais, o talento pode influenciar o destino do indivíduo singular. Para este autor, «um entendimento (do curso do desenvolvimento da música e da arte em geral) só é possível quando não nos dedicamos apenas a fenómenos económicos ou de transformação da música, mas tentamos simultaneamente clarificar o destino em mutação das pessoas que produzem obras de arte musicais e outras, dentro da transformação do desenvolvimento da sociedade» (Elias,1993:32).

A explicação do facto de uma pessoa ter facilidade extraordinária para a criação ou interpretação musical pode residir na manifestação de uma transformação *sublimatória* de energias naturais, instintivas, sobre as quais diversas circunstâncias podem contribuir. Para

Elias, a elevação da criação é alcançada pelo cruzamento da espontaneidade e do espírito inventivo com o conhecimento das leis próprias do material e o juízo sobre a própria consciência artística. Desta forma, mesmo detentor do dom, o artista tem de dominar o seu meio expressivo, como é o caso da linguagem e técnica musical.

A análise dos diferentes paradigmas permite tirar algumas conclusões importantes para o trabalho de investigação a realizar, das quais destacamos as seguintes:

- Apesar de Bourdieu e Becker procurarem subverter a ideia mais ideológica da singularidade do génio artístico, têm a virtude de chamar a atenção para o plano das condições sociais e dos processos colectivos da produção da arte e dos artistas.

O campo artístico é uma forma de integração, da qual o artista é um dos elementos, e de concorrência. Para além de ser lugar de conflito pela atribuição da identidade artística, como no caso das mulheres músicas, e pela redefinição do lugar do artista.

- Outro aspecto importante para a investigação prende-se com o conceito de sistema¹¹ que aparece como uma noção abrangente, incluindo a inclusão dos contextos profissionais específicos em quadros amplos como o da actual globalização.

A nosso ver, a periferia é sinónimo de criações alternativas. E o campo musical aparece marcado pela translocalidade.

- O reconhecimento e a relevância têm o mérito de chamar a atenção para o lançamento dos artistas e seu reconhecimento por pares e diversas instâncias bem como na atribuição de valor à obra e ao artista.

- A juntar a tudo isto, Elias articula a identidade do artista com a situação específica do criador. Perspectiva que interessará ter sempre presente na realização deste trabalho. E isto porque, embora a posição do artista seja determinada por factores sociais, políticos e económicos, a impressão digital que deixa na sua obra, a sua singularidade, é também um dos factores influentes na sua posição social e no percurso que virá a desenvolver.

3. Escolhas: a condição feminina, a transição de século, o Porto e Guilhermina Suggia

Estabelecido esse elementar enquadramento teórico, importa justificar as principais escolhas que definem o objecto de estudo. A principal tem lugar na condição feminina, que, nas vertentes do acesso à profissão e identidade artística bem como do seu valor e reconhecimento, tem representado uma periferia social e simbólica em várias artes, como

¹¹A este propósito cf. Alexandre Melo (2001), *O que é a arte*, Quimera; Niklas Luhmann (2000), *Art as a social system*, Stanford: Stanford University Press

acontece no campo musical. Como refere Patricia Chiti (2003), «le monde musical et le secteur culturel dans son ensemble, n'est pas seulement construit à partir d'une perspective masculine mais aussi simultanément constitué comme un moyen de perpétuer l'hégémonie et le contrôle social masculin». Neste sentido, centramo-nos na condição de mulheres músicas, particularmente instrumentistas, na medida em que a presença feminina na história da música está sobretudo associada à música como ornamento na educação aristocrática ou burguesa da mãe de família, à qual era permitido cantar e/ou tocar determinados instrumentos e, apenas, no espaço privado. Com efeito, o período de transição do carácter doméstico e amador das mulheres para o profissional decorre no século XIX, em paralelo com a transformação das estruturas sociais. A passagem do século XIX para o XX é marcada por uma mudança do papel da mulher na sociedade que, por sua vez, reflecte-se na música - a entrada e existência de mulheres no campo artístico em similaridade com os homens. E por esse facto centralizámos a análise nesse período temporal.

O contexto escolhido é, por seu lado, o da vida musical em Portugal, particularmente na cidade do Porto. Cidade marcada, nesse tempo, pelo surgimento de artistas que se distinguem no panorama musical português; pelo aparecimento das primeiras mulheres a tocarem instrumentos ditos “masculinos” e das primeiras instrumentistas a prosseguirem uma carreira a solo. Com efeito, elegemos a figura de Guilhermina Suggia porque como artista independentiza-se do contexto: mulher, música instrumentista a solo num instrumento que fora interdito às mulheres durante séculos, o violoncelo, e com reconhecimento internacional.

Assim, partimos para esta pesquisa sobre um dado espaço-tempo à procura dos porquês para as várias, e extraordinárias, singularidades.

4. Observáveis e metodologia

Com a finalidade de reconstituir a singularidade pessoal de Guilhermina Suggia por via de dimensões biográficas, propomos desenvolver uma investigação empírica teoricamente orientada e apoiada na tripla contextualização do objecto principal de estudo: *temporal* da música em Portugal no seu tempo; *espacial* na caracterização dos meios musicais do Porto e de Lisboa; e *situacional* porque relativa à situação das mulheres na música, com um retrato de tradições e mudanças.

Quando se fala em biografias associa-se, muitas das vezes, a biografia literária. Biografia marcada pela glorificação e distinção, na qual o biógrafo reconstrói a realidade, fantasia sobre o real. Esta biografia distingue-se da sociológica porque a simula a vida, mas não respeita os materiais de que dispõe. Na biografia sociológica, a (re)construção do objecto da

biografia exige a verdade factual e também a verdade para uma vida (Conde,1999), embora o mais escrupuloso cuidado de historicidade não exclua a ficção (Delcroix,2000).

Na sociologia e antropologia tem perdurado a tradição de recolha de histórias de vida, ou elementos biográficos, sobretudo de meios sociais populares ou, pelo menos, outros que não os artísticos. Tal é visível na própria bibliografia de referência consultada sobre o método biográfico. As biografias sociológicas de artistas começam agora a surgir de uma forma mais preponderante, embora ainda haja um contraste com a proliferação de biografias não sociológicas sobre artistas.

Mais do que um método, a biografia em sociologia pode representar uma abordagem específica. Utiliza-se a biografia para compreender o modo como as propriedades sociais chegam ao indivíduo e como o próprio indivíduo configura tais propriedades (Conde,1999), além de constituir a melhor via para tratarmos a problemática da singularidade.

No nosso caso, a biografia será evidentemente póstuma. É menos habitual na pesquisa sociológica mas não menos interessante para uma reflexão sobre reconstituições e também reconstruções da identidade, uma vez que grande parte das biografias contempla uma combinação de documentação e entrevista do biografado. Contudo, tentar-se-á restituir o universo das experiências múltiplas conservadas na amnésia biográfica e histórica (Madelénat,2000).

A construção do modelo biográfico sociológico é composto por vários momentos, como o enquadramento (contextualização, temporalização) e a validação (saturação). Está presente uma combinação entre exploração e questionamento.

O plano de saturação interna à biografia é feito mediante a intersecção do maior número de factos possíveis segundo domínios e esferas, bem como dimensões da vida. No nosso caso, procurámos congregar o máximo de informação possível e de cariz diferenciado. Nesse sentido, os materiais obtidos incluem correspondência de Guilhermina Suggia e também de outros sobre ela; críticas sobre os seus concertos e ainda algumas escritas por ela sobre outros músicos; notícias, programas de concertos, fotografias, testemunhos, duas biografias sobre Guilhermina Suggia da autora Fátima Pombo e uma de Anite Mercier. A (re)construção do retrato explora, aqui, as zonas cobertas por diversos discursos, a par de eventuais silêncios. E nesse sentido, como defende (Dosse,2005:57), apelaremos à nossa imaginação diante o carácter lacunar da documentação, projectando as nossas intuições para ligar os traços descontínuos. Não obstante cruzando com o maior número possível de informação como meio de aproximação à verdade e anúncio de factos fiáveis.

Uma das peças da construção do modelo é a concepção de partida, de hipóteses que devem ser equacionadas no âmbito de uma problemática de investigação teoricamente apoiada por um conjunto de conceitos, provenientes de várias sedes teóricas, conjugados consoante os objectivos e o próprio objecto de pesquisa (Conde,1993). Hipóteses que resultam de prováveis e sucessivos ajustamentos empíricos, o que pode alterar aquilo que estava definido à partida acerca dos perfis, processos e relações sociais. Na relação entre observação – no nosso caso, pesquisa de e sobre materiais – e reflexão, o recurso à biografia implica flexibilidade, adequação a cada caso.

A intervenção de teoria, embora como sistema aberto, assume uma “função de comando” ao garantir distanciação no quadro da focagem na vida como se os factos falassem por si, bem como de um possível envolvimento. É, assim, recorrente o uso de três teorias auxiliares (Conde,1994): teoria do instrumento, teoria das relações sociais de observação por ele produzidas e teoria das experiências sociais da subjectividade, relativa aos modos correlativos de construção da identidade pessoal na sua relação com as formas de identidade colectiva (Conde,1993a).

Uma das etapas é a realização do registo cronológico e do registo temático (Muñoz,1992), que resultará, posteriormente, na alternância dos capítulos de tonalidade diacrónica com as de tonalidade temática, sendo a vida um objecto delimitado no espaço ilimitado de tempo (Dosse,2005).

Ao utilizar-se a biografia como modelo de análise, constrói-se um modelo operativo, multidimensional e multicentrado de pesquisa¹², não fosse a biografia uma construção mental e cultural de múltiplas dimensões (Rosset,2008). O indivíduo sobre o qual é feita a biografia é, assim, situado nas diversas ordens de localização. Ou seja, a biografia vem inscrita nestas matrizes contextualizadoras do indivíduo e inclui igualmente a pertença a grupos e/ou círculos importantes nos meios artísticos (são aí quadros de interacção fundamentais) e os coortes geracionais, que permitem detectar os efeitos das mudanças históricas nas experiências individuais.

Neste trabalho procurar-se-á, assim, articular os dados precisos sobre a sua existência com uma análise sociológica que considera as estruturas classificatórias do espaço social como elemento determinante da trajectória dos actores. E situar o sujeito é reencontrá-lo no campo, domínio específico de práticas de referência para a identidade pessoal e social, onde se coloca em equação o triângulo da condição, protagonismo e trajecto. Campo que, pela via da

¹² Seguindo de perto cf. Idalina Conde (1993), “Falar da Vida I”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º14

topologia estrutural dos lugares, recorta o encaixe modal e os desvios de percursos possíveis face ao alinhamento de trajectórias¹³.

Na biografia sociológica a desenvolver-se, procurar-se-á reconstruir a riqueza e complexidade de dimensões da vida de Guilhermina no seu tempo e não o tempo através dela. E descobrir a mulher através da obra.

2.^a Parte

1. Contextualização

1.1 A música em Portugal: do século XVIII aos meados do século XX

No início do século XVIII o ambiente musical focalizava-se na música religiosa e na profana, com o desenvolvimento de géneros como as serenatas, comédias e pastorais. A ópera italiana, por sua vez, só começava a ser executada um pouco mais tarde, quer na corte como em representações públicas. A Casa da Ópera do Tejo torna-se «catedral da ópera como espectáculo da corte e essencialmente de exaltação da figura do monarca»(Eleutério, 2003:50).

Perante as perdas de teatros com o terramoto, cria-se o Teatro do Bairro Alto, destinado à representação de dramas em língua portuguesa, a Ópera do Pátio do Conde de Soure e o Teatro(s) da Rua dos Condes, dedicado à representação de óperas e comédias italianas.

Na Ajuda, os reis estabelecem a «Real Barraca», ao qual só tinha acesso a família real, a fidalguia e o corpo diplomático. E à semelhança dos outros teatros de corte, é proibida a presença de mulheres, salvo da Rainha e das Princesas, como espectadoras, cantoras ou dançarinas (Monteiro,2006), o que, à época, contrastava com aquilo que acontecia noutros países europeus. Segundo Wraxwall, a origem de tal acontecimento tinha origem no ciúme apaixonado da Rainha (Monteiro,2006). Paralelamente a este facto acrescenta-se a formação ideológica dominante, pois a nobreza e o clero, com vista a restauração do seu antigo poder face à ascensão da burguesia, influenciam a prática musical e dificultam o desenvolvimento da cultura e das artes (Carvalho,1999). Com a expulsão da companhia de Zamperini em 1774, na sequência de um escândalo entre o filho do Marquês de Pombal e a cantora italiana Ana Zamperini, a ópera passa a ser representada somente nos palcos da corte. Mas é com a subida ao trono de D. Maria I que a interdição das mulheres aos palcos se generaliza a todas as representações teatrais, «à semelhança do que acontecera com Clemente XIII que as proibiu de cantar, de executar música e de actuar em público»(Eleutério, 2002:113). As

¹³ Idem

cantoras são agora substituídas pelos *castrati*, o que será alvo de comentários por parte de visitantes estrangeiros ao nosso país. J.B.F. Carrère escreve, em 1796, a este propósito o seguinte: «Os portugueses são singulares em tudo, singularizaram-se também nos seus teatros da capital; não se admitem aí as mulheres e os seus papéis são desempenhados por homens. São os castrados na ópera e os homens barbudos na comédia e nos ballets»(Eleutério, 2002:279).

Além de quase deixarem de haver representações teatrais na corte e, em oposição, os compositores passarem a ser obrigados a compor quase exclusivamente serenatas, ópera séria e oratório sacro (Carvalho,1999).

Em 1793 é inaugurado o Teatro S. Carlos, o primeiro teatro de corte público, a que tem acesso qualquer cidadão pagante e que a família real utilizará para a função representativa (Carvalho,1999). Neste teatro as classes superiores da burguesia passam a partilhar o mesmo espaço com a família real, o que fora privilégio dos cortesãos.

Abre sem a presença de mulheres na companhia, que passarão a ser admitidas em 1799.

A primeira metade do século XIX, marcada pelas invasões francesas e pelas guerras liberais, caracteriza-se pelos concertos da *Sociedade Filarmónica* (1822), promovidos por João Domingos Bomtempo, e pelos espectáculos de ópera no Teatro S. Carlos e no teatro privativo do conde de Farrobo, nas Laranjeiras.

A principal escola de música, naquela altura, foi o Seminário da Patriarcal, em Lisboa, criado em 1713 e voltado para a preparação de músicos de igreja.

Com o período miguelista, grande parte da actividade musical pública cessa e a actividade privada fica um pouco adormecida. Acabam os concertos da *Sociedade Filarmónica*.

Entre Portugal e os centros artísticos europeus existe um grande desfasamento. Com efeito, nos séculos XVIII e XIX alguns países europeus são marcados por um movimento estético – classicismo e romantismo - em volta de formas musicais instrumentais, sinfónicas e de câmara (Delerue,1992). Formas que contribuem para a elevação da mentalidade da classe média (solicitam mais o sentido do ouvido, quase não entretendo a vista) e esta elevação faz com que apareça um público suficientemente numeroso para garantir a administração de concertos sinfónicos e de câmara, o que não significa o desaparecimento da ópera, mas a concorrência desta com os concertos sinfónicos e de câmara. Em Portugal, por outro lado, dá-se relevo à ópera e a manifestações musicais relacionadas com o cantar de modinhas. Os concertos são uma espécie de espectáculo de variedades e as obras executadas pelo piano e/ou violino predominantemente fantasias, paráfrases ou séries de variações sobre

temas de óperas conhecidas (Branco, 1959). O cultivo dos géneros sinfónicos e de câmara são nulos no nosso país. E, como refere Mário Vieira de Carvalho (1999), «muito mais frágil e educada no espírito da imitação e assimilação do modelo da ópera italiana como divertissement aristocrático, a nossa burguesia não tinha vontade artística nem poder económico para criar uma grande sala de concertos».

A primeira escola oficial de música em Portugal nasce em 1835, o Real Conservatório de Música. Num ano também assinalado, ao nível político, por importantes reformas educativas e artísticas implementadas pelo regime liberal. O Conservatório será o único estabelecimento público em Portugal até finais do século XIX/inícios do século XX, quando o ensino profissional é reconhecido oficialmente.

Com a criação do Conservatório abrem-se as portas para o início de um movimento de laicização e modernização cultural (Caspurro,1992), com a institucionalização do ensino musical pelo Estado. Traçam-se novos caminhos na cultura musical portuguesa do século XIX e o ensino é integrado no quadro político das reformas.

Com a transição de século (XIX-XX) surgem duas correntes: a que apela à tradição rotineira, ao método e ao amadorismo; e a que apela à consciência artística. Brotam os primeiros concertos sinfónicos e de câmara. Cria-se um dinamismo cultural em torno da difusão do repertório instrumental que era até à época pouco conhecido em Portugal.

O início do século XX é marcado pela instauração da República e, posteriormente, pela 1.ª Guerra Mundial. É com a queda da monarquia que a música de concerto começará a triunfar (Carvalho,1999), bem como serão impulsionadas iniciativas de carácter educativo e cultural. O público é atraído pelos concertos e espectáculos de ópera.

1.2 Duas cidades tão próximas e tão distantes

Portugal na viragem de século é marcado por dois centros artísticos, Lisboa e Porto. O primeiro mais ligado à tradição e o último mais virado para o modernismo e mais próximo dos centros artísticos europeus. Importa agora lembrar o ambiente musical nestas duas cidades na transição de século (XIX-XX).

Em Lisboa o gosto pelo italianismo persistia e a abertura a novas correntes era mais difícil de se efectivar.

O movimento de transformação do ambiente musical é lento. Como escreve Ivo Cruz, «enquanto Lisboa concentrava os entusiasmos na prima-dona S. Carlos, sem nada adiantar na verdadeira cultura, o Porto ouvia e formava-se no convívio das sessões de música de câmara

vocal e instrumental. A vinda dos grandes virtuosos europeus ao Porto, contratados pelo Orpheon abriu perspectivas novas»(AA. VV.,1947:34).

Em Lisboa é criada a primeira escola oficial de música portuguesa, com o nome de Real Conservatório de Música, que veio substituir o Seminário Patriarcal. Após a morte de João Domingos Bomtempo, o Conservatório de Música entra num período de decadência. E, em 1869, as autoridades oficiais quase que abdicam do seu apoio ao Conservatório.

Em 1887 é fundada a *Academia de Amadores de Música* por um grupo de melómanos. Tem como finalidade a difusão do gosto pela boa música por via de cursos regulares, concertos sinfónicos, audições, conferências, sendo, no início do século XX, um dos principais focos do panorama musical da capital. Paralelamente é criada a *Orquestra da Real Academia de Amadores de Música*, que tem, em 1911, como regente Pedro Blanch, uma das figuras que mais se destaca na difusão e desenvolvimento da música sinfónica.

Em 1899 é criada a revista *Arte Musical* por Miguel Ângelo Lambertini. Esta revista é um dos primeiros periódicos nesta área em Portugal. Juntamente com José Relvas, Costa Carneiro, D. Luís da Cunha Meneses e Cecil Mac-Kee, Lambertini funda a *Sociedade de Música de Câmara*.

Com a queda da monarquia são institucionalizadas séries de concertos públicos: Vianna da Motta e Pedro Blanch promovem, no antigo Teatro S. Amélia, a primeira série de concertos de uma nova Orquestra Sinfónica Portuguesa, inaugurada a 26 de Novembro de 1911; e David Sousa funda, em 1913, uma série de concertos dominicais no Teatro Politeama (Carvalho,1999). Posteriormente, em 1917, é criada a *Sociedade de Concertos de Lisboa* por Vianna da Motta, Luiz de Freitas Branco, Lambertini, entre outros.

Em 1919 o Real Conservatório de Música passa a Conservatório Nacional de Lisboa, e, para o efeito, é redigido e assinado um projecto de reforma por parte de José Vianna da Motta e Luiz de Freitas.

O Porto, entre o século XVIII e o início do XIX, vê brotar as sementes de uma actividade artística ímpar no país, cujos frutos virá a colher na transição do século XIX para o XX.

A actividade artística é organizada no interior de círculos particulares, por via de tertúlias, nas quais homens e mulheres executam música séria, o que no âmbito do ensino leva a que seja a única via para a formação dos músicos portugueses, quer como executantes e/ou como compositores (Caspurro,1992). Deste contexto artístico arranca um movimento em torno da formação e organização de Sociedades de concertos, motores da divulgação da música instrumental. Neste sentido, é criada em 1840 a *Sociedade Filarmónica*, onde

revelam-se, nos primeiros três quartéis do século XIX, os mais conhecidos músicos nortenhos na execução das grandes obras instrumentais de oitocentos (Caspurro,1992). Posteriormente, é criada a *Sociedade de Quartetos* por iniciativa de Miguel Ângelo Pereira (pianista), Nicolau Ribas (violinista), Moreira de Sá (violinista), a primeira do género em Portugal. Esta Sociedade, em 1881, dá lugar ao *Orpheon Portuense*, cujo objectivo inicial consistia na propagação e desenvolvimento de um apurado gosto musical e na divulgação do canto orfeónico. Por via do *Orpheon Portuense*, ouvem-se os músicos mais aclamados na Europa, como Backaus, Arrau, Kempff, Busoni, Casals ou Arthur Rubinstein.

No ano de 1883 surge a *Sociedade de Música de Câmara*, composta por Nicolau Ribas, Marques Pinto, Moreira de Sá, Alfredo Napoleão e Ciríaco Cardoso. No ano seguinte, Bernardo Moreira de Sá constitui o seu *Quarteto Moreira de Sá*, integrado por ele, Henrique Carneiro, Benjamim Gouveia e Joaquim Casella, que em 1898 viria a ser substituído por Guilhermina Suggia.

Em 1900 é criada a *Associação Musical de Concertos Populares*, dirigida por Moreira de Sá, bem como a *Sociedade de Concertos Sinfónicos* (dirigida desde 1910 por Raimundo Macedo), a *Associação Musical dos Professores de Instrumentos de Arco* (dirigida por Moreira da Sá desde 1906), o *Sexteto do Jardim Passos Manuel* (organizado por um grupo de artistas espanhóis e portugueses).

Com a proliferação destas Sociedades assiste-se à divulgação de um vasto repertório, por via de concertos públicos regulares de música instrumental, a que o público durante muito tempo não tivera acesso.

Concomitantemente, fundam-se escolas públicas para o ensino artístico da música, como o caso da *Escola Popular de Canto*. Fundada em 1855, é uma das implementadoras da institucionalização do ensino público artístico da música no Porto. Os cursos aí administrados são abertos à população, nomeadamente às classes menos favorecidas, embora curricularmente só se dedique ao ensino vocal.

A abertura desta escola é o caminho para a criação de outros estabelecimentos de ensino musical, quer de âmbito municipal como privado. Todas as escolas, entretanto, abertas são dirigidas à população portuense gratuitamente. Cria-se um movimento institucional, que gera um novo impulso na educação e cultura artística (Caspurro,1992).

Em 1866 são abertas as portas da *Academia de Música do Palácio de Cristal*, por iniciativa da Sociedade do Palácio de Cristal. É dirigida por personalidades influentes nos círculos sociais e políticos da cidade portuense e a ela se deve a iniciativa de desenvolvimento da arte musical, pelo que é criado para o efeito uma escola «(...) popular,

barata a todos, e para muitos gratuita (...)”, com vista a promoção de “(...) tudo o que tende ao desenvolvimento, ao progresso moral e intelectual do paiz»(Caspurro,1992).

O Conservatório de Música do Porto é inaugurado a 9 de Dezembro de 1917, sendo o seu primeiro director Bernardo Moreira de Sá.

Refira-se que Bernardo Moreira de Sá (1853-1924) foi um dos homens preciosos para o lançamento das bases da modernidade na vida musical, tendo desenvolvido uma intensa actividade em diversos campos: pensador, matemático, filólogo, escritor.

O Porto é o centro musical nacional na transição do século XIX para o XX, o que encontra relação com a maior concentração e poder económico da burguesia. Paralelamente encontra-se na periferia dos grandes centros artísticos europeus. Curiosamente, representa um centro numa periferia relativamente a outro centro. Neste sentido, pode aplicar-se-lhe o conceito de *scarto*, revelador de como a periferia por vezes tem a singularidade de não ser propriamente um lugar de atraso. É, além do mais, nesta cidade que nascerão as primeiras mulheres instrumentistas portuguesa.

1.3 Breve apontamento sobre a relação entre as mulheres e a música ao longo dos tempos e dos lugares

Na civilização antiga, as mulheres cantavam e tocavam todo o tipo de instrumentos, incluindo os de percussão e sopro. Nos séculos posteriores ao nascimento de Cristo, o número de mulheres músicas profissionais e as oportunidades de interpretação diminuíram gradualmente assim como o conjunto de instrumentos que podem tocar. A interdição é um elemento cada vez mais presente nas suas vidas.

Concomitantemente, os músicos são formados na Igreja e na universidade, lugares interditos às mulheres, e na corte, local que por vezes também lhes é interdito. Desde o meio do século XIX, o exército passa também a ser uma das instituições de formação, embora exclusiva aos jovens do sexo masculino. Com efeito, à parte dos conventos e dos *ospedali venezianos* entre o século XVI e XVIII¹⁴, as jovens só têm possibilidade de receber instrução na esfera privada, familiar. E será apenas com a criação das escolas públicas, durante o século XIX, que começam a aceder mais à música, apesar das escolas só permitirem o acesso das mulheres às classes de canto e piano.

No patriarcado, as mulheres estão confinadas ao espaço privado, enquanto que os homens circulam no espaço público. A masculinidade é associada à procura de saber, racionalidade,

¹⁴ Jane Baldauf-Berdes (1996), *Women Musicians of Venice. Musical foundations 1525-1855* (1993), Oxford: Paperback Edition

produção, enquanto que a feminilidade relaciona-se com a vida passiva e reprodutora. Ideia que transcorre na prática musical: a mulher preserva-se na vida quotidiana, em contraponto ao homem que despreza a vida quotidiana e a sacrifica a objectos de poder (Carvalho,1999). Esta situação ocorre na grande maioria das sociedades europeias.

O piano e o canto são, durante largos anos, considerados instrumentos tradicionalmente femininos (piano, harpa), enquanto que outros assinalados como masculinos (trompete, contrabaixo). Vários factores explicam este facto.

No caso do canto, a voz é atendida como uma qualidade própria do corpo da mulher que não necessita de ajuda externa, o que para o patriarcado é um “descanso”. Contudo, a história das mulheres na música revela que a liberdade para cantar nunca foi plena. Com efeito, durante o século XIV e nos séculos seguintes, é desaconselhado e mesmo proibido as mulheres cantarem nas igrejas. E as únicas, porém, a quem é permitido cantar na capela do convento são as monjas e mesmo assim só nos lugares que lhes são exclusivamente destinados. Por outro lado, as mulheres na nobreza recebem lições de canto em casa e cantam em privado. Com o Concílio de Trento são aplicadas novas restrições, agora as monjas estão proibidas de cantarem música polifónica (Green,2001). O final do século XVI é, no entanto, marcado por mudanças. Algumas mulheres começam a fazer carreira na música, nomeadamente na corte ou nos teatros de ópera. E, entre o século XVI o XX, o canto é a maior oportunidade de interpretação musical para as mulheres, quer na esfera doméstica como na pública ou profissional, embora, durante largos anos, as cantoras que cantassem em público, exibindo o seu corpo e a sua voz, fossem denominadas como sedutoras sexuais ou prostitutas(Green,2001).

O patriarco permite, por outro lado, que as mulheres toquem instrumentos de tecla, dado o seu acesso restringir-se à esfera privada, ao lar, e, no âmbito religioso, à Igreja. Além destes instrumentos possibilitarem uma recatada exibição do corpo, uma das causas que interditou durante largos anos determinados instrumentos às mulheres, como aconteceu com o violoncelo. O piano serve, então, para acompanhar o canto ou para entreter o lar e educar as crianças, uma vez serem instrumentos capazes de proporcionar versões autónomas de qualquer tipo de música e, ao mesmo tempo, terem capacidade de revelar melodia, harmonia e contraponto com maior facilidade (Green,2001). Grande parte da literatura pianística dos séculos XVIII e XIX é dedicada às mulheres, quota importante do mercado e da procura na época.

Os instrumentos de corda dedilhada são também permitidos às mulheres, dado serem normalmente pequenos e produzirem pouco som, e tocados no âmbito doméstico para acompanhamento de voz.

Durante o século XVIII e XIX, a prática de piano e de instrumentos de corda dedilhada é bem aceite pela sociedade. Confere às senhoras uma imagem de boa educação. O piano aparece como símbolo da burguesia, dada a sua tradição de instrumento culto e o seu custo elevado, e como objecto de distinção económica.

Época também marcada pelo aparecimento das primeiras mulheres a extrapolar a execução destes instrumentos do privado para o público. Note-se que, quando são abertas as portas do Conservatório de Paris, fundado em 1795, as mulheres só são admitidas, durante largos anos, nas classes de canto e piano, pelo que as de composição, contraponto, fuga, violino, violoncelo, contrabaixo e todos os instrumentos de sopro, incluindo a flauta, são-lhes interditas. Nas classes que lhes eram acessíveis não se misturavam com os colegas, havia, para o efeito, turmas distintas, segregação que também se verificava no estudo de diferentes repertórios. Neste sentido, em meados do século XIX, os repertórios ditos femininos incidiam sobre a música barroca, Haydn, Mozart, Hummel, enquanto que os considerados masculinos recaiam em compositores como Beethoven, Liszt ou Thalberg (López,2003).

Como se pôde constatar, a transição não foi fácil. As mulheres tiveram que alcançar o nível mais alto do que se interpretava por excelência para serem julgadas perante as mesmas normas dos seus colegas masculinos (Green,2001).

Algumas mulheres, para conseguirem a sua independência económica, começaram a dar aulas privadas de solfejo e piano, pois a docência nos conservatórios e escolas públicas de ensino estava nas mãos masculinas.

O período de transição do carácter doméstico e amador das mulheres para o profissional decorreu também de alterações do papel da mulher na sociedade. Esta evolução assenta, portanto, em mudanças das prerrogativas das mulheres na esfera pública, em paralelo com a transformação das estruturas sociais (Ravet,2007).

As primeiras mulheres a serem reconhecidas como músicas no contexto europeu aparecem no século XIX, como é o caso de Clara Schumann (Green,2001), a quem lhe foi reconhecida uma qualidade similar à dos seus colegas masculinos. No século XIX começam a ser abertas as janelas para a entrada e existência no campo artístico por parte das mulheres em similaridade com os homens, apesar dos conflitos e discriminações.

1.4 A transição de século e a metamorfose de papéis na sociedade

Em Portugal ocorre uma transformação dos papéis da mulher entre o final do século XIX e o início do século XX. Mudança essa, segundo Ivone Leal (1986), relacionada com as transformações profundas e continuadas que ocorreram nas estruturas económicas e sociais, onde esse próprios papéis se encontravam inseridos, e com alterações ao nível do poder.

As mulheres no Antigo Regime, tinham os seus papéis bem delineados e circunscritos à esfera doméstica. Nasciam destinadas a casar para procriar e governar a casa. A mulher era inferior ao homem: subalterna do seu pai e, depois do casamento, do seu marido.

Com o regime liberal (1822), as mulheres, para além de procriadoras, passam a cuidar dos filhos durante os seus primeiros anos, isto falando ao nível das classes mais favorecidas. A sua relação com o marido passa a ser encarada como uma corresponsabilidade em relação à vida em comum, quer dentro como fora de casa (Leal,1986).

Em termos históricos, o século XIX é marcado por uma série de acontecimentos significativos. Em Portugal temos um aumento significativo da classe média, da burguesia, e a formação de um mercado interno que levará à alteração do modo de vida da maior parte das camadas sociais (Cardim,1999).

A burguesia começa a ocupar e a consolidar um lugar de relevo na sociedade portuguesa, e define uma estratégia de distanciamento social relativamente ao povo, como acontece com o estabelecimento dos Códigos de Civilidade que não têm senão a função de ensinar as regras e os comportamentos socialmente correctos (Vaquinhas,2000).

As jovens provenientes da burguesia têm, assim, que adquirir educação e boas maneiras que as aproxime das mulheres da nobreza. Com efeito, são educadas no espaço doméstico pela sua mãe e pela preceptora. E o trabalho doméstico ensinado varia consoante a classe social a que elas pertencem (Barreira,1991), pelo que as classes mais favorecidas têm de saber dirigir uma casa: as regras de higiene doméstica e familiar, da coordenação da criadagem e dos recursos familiares e labores, para além de instrução elementar para os momentos de convívio em sociedade - conhecimentos de francês, tocar piano, aprender um pouco de literatura, saber desenhar e pintar, aprender a dançar, declamar alguma poesia e conhecer algumas línguas estrangeiras, nomeadamente o francês (Guinote,1994).

Todas as mulheres, fosse qual fosse a classe a que pertencessem, eram, contudo, inferiores perante a lei, que as circunscrevia à esfera doméstica e as excluía da vida pública, e no caso das operárias, a difíceis condições de trabalho.

No fim do século XIX as mulheres podem iniciar um percurso escolar, que não pode ir além do secundário, e regra geral em colégios religiosos. Como diz Ana de Castro Osório, em 1905, as «mulheres de há 30 anos não tinham facilidade, como a de hoje, em se instruir, em que a instrução por essas províncias fora em um caso esporádico, em que os liceus lhe não eram franqueados»(Osório,1905).

É entre as mulheres com maior capital intelectual que a noção de mulher intelectualmente igual ao homem é acolhida. Defendem instrução e educação semelhante, ou seja, o mesmo acesso a graus superiores de escolaridade e consequentemente a uma actividade profissional. As profissões bem vistas pelo patriarcado eram, porém, as ligadas às funções maternas e domésticas, como o caso da enfermagem, do magistério primário ou da assistência social. Por seu lado, as mulheres provenientes das classes mais desfavorecidas eram cada vez mais empregadas e exploradas (ganhavam menos do que os homens por trabalho de valor igual e rigorosamente idêntico) nas fábricas; não sabiam ler nem escrever, não tinham consciência de classe, o que não quer dizer que grande parte das mulheres provenientes da burguesia ou da aristocracia o tivessem, embora o movimento de emancipação feminina surja no seio da burguesia.

Às mulheres não eram reconhecidos direitos e deveres iguais aos dos homens. Persistiam os valores dominantes que viam o homem como ser superior (Catroga,1986). Com efeito, na segunda metade do século XIX são encetados os primeiros questionamentos relativos aos papéis desempenhados pelas mulheres na sociedade.

Algumas mulheres, provenientes essencialmente da burguesia, começam a romper com os papéis a que estavam destinadas à “nascença”. Através dos seus escritos, levam o problema para além da esfera privada, espaço considerado seu, o que será alvo de grosserias masculinas e de condenação ou distanciamento por parte de outras mulheres (Leal,1986). No entanto, é aceite por alguns homens do mundo da política e das letras, atenciosos às reivindicações femininas e coerentes com os ideais proclamados na Revolução Francesa: igualdade e fraternidade.

Em 1910 ocorre a implantação da República. O período da I República é um dos mais importantes no avanço da sociedade e tem um papel ímpar na transformação do papel social da mulher. São-lhe reconhecidos direitos e deveres civis iguais aos dos homens, e nesse sentido é produzida legislação, como o caso das *Leis do Divórcio*, onde é dado à mulher e ao marido um tratamento equivalente em relação às causas do divórcio e aos direitos sobre os filhos; *da Família*, aqui o casamento passa a ser definido como um contrato entre dois iguais e a mulher não deve obediência ao marido; *do Inquilinato*, *da Liberdade de Imprensa* e *da*

Greve (Vicente,2001). Contudo, não foi admitido o sufrágio feminino, apesar de todos os avanços relativos à legislação respeitante à família.

A mulher tem acesso à instrução, um dos elementos mais importantes na transformação do seu papel na sociedade, o que contribui para aumentar a sua capacidade reivindicativa, quer no acesso a todos os níveis de instrução como ao nível de uma maior participação na vida social, política e económica (Vaquinhas,2005). Em 1911, a escolaridade passa a ser obrigatória para ambos os sexos entre os 7 e os 11 anos.

O início do século XX é também marcado pela expansão dos primeiros grupos de população activada feminina qualificada, que se destaca nomeadamente no campo das letras e da cultura, para além do professorado, o mais desejado entre a pequena burguesia. Alguns estratos intermédios da população possuidores de recursos económicos suficientes para viver desafogadamente e de alguma formação cultural começaram a apostar na educação como estratégia de prestígio (Guinote,1994). Neste sentido, temos a emancipação feminina pela educação, pelo trabalho e pela intervenção política (Serrão,1987).

Com o Estado Novo ocorre, porém, um retrocesso relativo às conquistas das mulheres na I República; como diz Paulo Guinote, «quando o Estado Novo ainda se encontra em consolidação, regressam em força as propostas dos sectores menos progressistas que pretendem o retorno da educação ao seio familiar» (Guinote,1994). Com a publicação do *Código de Processo Civil* em 1939 são introduzidas normas restritivas à autonomia das mulheres, recuando-se em termos de legislação, e não só, em relação à produzida durante a I República (Vicente,2001).

1.5 A música e as mulheres em Portugal na viragem de século: do tradicional ao moderno

Ao nível da música, a viragem de século é marcada pela transformação dos papéis da mulher na vida musical portuguesa.

A transição do século XIX/XX é assinalada pela liberalização dos costumes e por uma aparente emancipação das mulheres em algumas áreas. Algumas prosseguem a carreira artística, uma das poucas carreiras que as mulheres de “boas” famílias podiam continuar. Apesar de ainda tocarem em música de câmara, acompanhando outros instrumentistas ou em trios, bem como concederem lições particulares, nomeadamente de piano. Como acontece com Leonilda Moreira de Sá (1853-1924), discípula de Bernardo Moreira de Sá e de Vianna da Motta, acompanhou, entre outros, Pablo Casals e Guilhermina Suggia. Ou com Ernestina da Silva Monteiro (1890-1972), pianista de música de câmara, professora de piano e uma das

fundadoras do Curso de Música Silva Monteiro, onde se formaram dezenas de pianistas e professores.

É a partir dos anos 20, com a República e os movimentos feministas, que as mulheres começam a leccionar nos Conservatórios e surgem as primeiras instrumentistas solistas portuguesas, oriundas, neste caso, do Porto, destacando-se Marie Aussenac (1883-1971) e Helena Sá e Costa (1913-2006) no piano e Guilhermina Suggia (1885-1950) no violoncelo. As mulheres para além de fazerem música de câmara e dedicarem-se ao ensino, passam agora a ter o caminho aberto para prosseguirem uma carreira a solo.

Muitas mulheres ficam por mencionar e que igualmente se destacaram como instrumentistas e docentes no panorama nacional, contribuindo para a mudança de papéis das mulheres, e das mulheres músicas, que foi ocorrendo no decorrer do século XX, e que permite que hoje as mulheres tenham, cada vez mais, acesso a todo o tipo de instrumentos e a prosseguir uma carreira musical, nomeadamente a solo.

3.^a Parte

1. Reconstrução de dimensões da biografia de Guilhermina Suggia

1.1 O nascimento da vocação

Guilhermina Suggia nasceu em 1885 numa família com tradições artísticas. O pai, o seu primeiro professor de violoncelo, foi violoncelista no Real Teatro S. Carlos e professor no Conservatório de Música de Lisboa bem como nas escolas de Matosinhos a convite da Santa Casa da Misericórdia de Matosinhos, que, muito por via da profissão, conviveu com algumas das grandes figuras do panorama musical nacional, como Lambertini, Bernardo Moreira de Sá, Villar d'Allen. Estes apoiarão desde sempre Guilhermina e serão um elemento decisivo no seu futuro artístico. Desta forma, constatamos que a condição social e cultural de G. Suggia é a de uma artista que, logo na sua origem familiar, é herdeira de património artístico, pelo que, segundo Ravet (2007), a origem social e a herança musical, tal como o reconhecimento e investimento na propensão artística (Conde,1991), contribuem, em parte, para explicar a trajectória e a vocação do artista.

Por outro lado, a família, nomeadamente o pai terá um papel crucial na escolha do instrumento que Guilhermina virá a tocar, sendo ele próprio violoncelista. Embora Virgínia tenha-se dedicado ao piano. Esta diferenciação na escolha do instrumento para as filhas poderá encontrar explicação na “espera” de um filho varão, que não veio a ter, que seguisse o seu caminho, pelo que investe em Guilhermina, a filha mais nova.

Com cinco anos Suggia começa as primeiras lições de violoncelo com o pai num violoncelo de $\frac{3}{4}$ que fora importado, expressamente para si, pelo visconde Villar d'Allen. Posteriormente, em 1898, tem aulas com Pablo Casals, aquando da estada deste em Espinho no verão desse ano. Mas até à sua partida para Leipzig em 1901, o pai é que será o seu professor.

O pai, Augusto Suggia, ensina-a a tocar violoncelo com espigão e, com efeito, Suggia toca com o violoncelo entre os joelhos, uma das razões pela qual o violoncelo fora durante largos anos interdito às mulheres. A posição do corpo chocava com as concepções do patriarcado, então institucionalizadas. Como refere Helena Neves (2007), a diferença interior e exterior dos corpos masculinos e femininos determina os lugares opostos, institucionalizados ao longo dos tempos e lugares, pelo que a parte inferior do corpo da mulher, que inclui as ancas e pernas, era desprezada, dada a sua ligação à reprodução. Contudo, será Lise Cristiani (1827-1853), a primeira mulher conhecida como violoncelista profissional, uma das primeiras a adoptar o espigão, o que permitirá, além do mais, transformar a forma de tocar violoncelo e contribuir para a evolução do instrumento como instrumento solista (Mercier,2008).

O violoncelo, instrumento que pertence à família dos instrumentos de cordas friccionadas, foi durante largos anos considerado um instrumento masculino, como referia E. Feurmann, «o violoncelo é um instrumento masculino, porque requer força física para produzir um som volumoso. A mão esquerda de um violoncelista precisa de ser forte e, ao mesmo tempo, flexível, porque a tensão que tem de manter é imensa» (Pombo,1996). Mas Guilhermina, como outras violoncelistas, demonstra que pode colocar-se em pé de igualdade com os violoncelistas do sexo masculino. Como diz Milli Stanfiel, «ela provou, pelo próprio exemplo, que o violoncelo podia conferir elegância a uma mulher tal como a um homem e produzir uma música tão forte e tão viril»(Marques,2006:1/05/2005). Com efeito, o nascimento das vocações das mulheres aparece ligado ao seu acesso ao campo musical que, por sua vez, é inerente à transformação da identidade sexual dos instrumentos, da imagem da profissão do músico e da aproximação das mulheres às cenas públicas (Ravet,2007).

Por outro lado, o instrumentista também vai ganhando autonomia com a passagem do violoncelo como instrumento orquestral e de câmara para um instrumento também solista, onde se valoriza o virtuosismo do violoncelista, o que é também acompanhado pela evolução da técnica e do nível dos instrumentos. Por parte do instrumentista há a procura, cada vez maior, de uma perfeição da técnica e da interpretação pessoal.

Em paralelo com a aprendizagem do violoncelo, Guilhermina começa precocemente a ter os seus primeiros concertos, pois tocar em público constitui o principal meio de se construir e existir socialmente como músico. Com sete anos faz a sua primeira apresentação pública, acompanhada ao piano pela sua irmã, e a partir dessa data começa a panóplia de concertos a solo e em música de câmara. Com 13 anos é convidada, além do mais, a integrar o Quarteto Moreira de Sá, composto por artistas destacados da vida musical portuense: Moreira de Sá e Henrique Carneiro (violinos) e Benjamim Gouveia (viola). Consequentemente, o papel do pai será preponderante como agente de mediação, na medida em que gere a carreira da filha, negocia-lhe os concertos, promove Guilhermina junto dos amigos e da sociedade portuense. É, em suma, o seu agente.

Entre 1892 e 1902, ano da partida para Leipzig realiza 51 concertos, dos quais 30 são em grupos de música de câmara. Com a informação que dispomos constatámos que Guilhermina centrou a sua actividade em quatro locais¹⁵: Lisboa, Porto, Matosinhos e Leça da Palmeira, mas é no Porto que dará grande parte dos concertos.

Com efeito, e à semelhança de Mozart (Elias,1993), o encontro precoce com a música, a formação dada pelo pai e a carreira de menina prodígio permitir-lhe-ão um contacto precoce com uma realidade artística estranha à maioria das jovens da sua geração, maioritariamente doutrinadas pelo regime quanto às possibilidades de exercício de uma profissão ou uma actividade artística profissional.

Guilhermina recebe uma bolsa do Estado português e parte para Leipzig em 1901, acompanhada pelo pai, e leva o contacto de Julius Klengel¹⁶. Este, após ouvi-la numa audição, aceita-a como aluna. Num tempo em que os conservatórios começavam a admitir as primeiras mulheres como alunas. Guilhermina estuda então com Klengel, que, como outros professores que terá ao longo da sua vida, será fundamental na construção da sua carreira, quer como treinador como facilitador no lançamento dos seus alunos (Conde,2003), como acontece no caso de Suggia.

Estuda, então, sem interrupção nas lições, entre 1901 e 1903, o que é possível mediante a entrega de um certificado de progresso de Augusto Suggia ao ministro, com vista o prolongamento da bolsa. Este factor juntamente com o dinheiro ganho das aulas de piano de Virgínia, que sustenta a família e nomeadamente a estada do pai em Leipzig, confirmam que, se não fora a bolsa e a estratégia familiar, Guilhermina não teria passado a fronteira.

¹⁵ Ver quadro presente em Anexo I.

¹⁶ É de destacar que Klengel, violoncelista, foi solista e membro do Quarteto de Gewandhaus bem como da orquestra de Gewandhaus, para além de professor no Conservatório de Leipzig. Foi professor de Emmanuel Feuermann, Edmund Kurtz, Paul Grümmer, William Pleeth.

Consequentemente, o seu talento teria ficado circunscrito a Portugal, longe dos centros artísticos da altura, ou talvez tivesse ficado no *scarto* – «no horizonte de uma passagem que, como noutras mulheres artistas, as projecta na criação desse lugar singular de atopia: já não periférica, ainda não centro, mais entre a periferia e o centro, ou para além de centro e periferia»(Conde,2001¹:6). Contudo, Guilhermina estudará e desenvolverá grande parte do seu percurso nos centros artísticos da Europa. E nesse aspecto refira-se que as violoncelistas da sua geração bem como das anteriores eram essencialmente originárias de países considerados centros artísticos, como Lisa Cristiani (1827-1853), francesa; Gabrielle Plateau (1855-1875), belga; Beatrice Eveline (1877-?), inglesa; May Mukle (1880-1963); Beatrice Harrison (1892-1965), filha de ingleses. Porém Guilhermina será excepção: é uma das primeiras violoncelistas portuguesas, senão a primeira, para além de ser uma das primeiras solistas oriunda de um país periférico relativamente a esses centros artísticos. O que revela que o campo musical é translocal, não está confinado a um lugar definido territorialmente. Cada lugar distingue-se pelas conexões de forte proximidade estabelecidas com actores culturais que permitirão manter uma actividade musical mais visível (Corajoud,2008).

Noutro sentido, a família de Suggia revela-se como uma rede activa de laços afectivos, companhia constante nas suas viagens e estadas no estrangeiro, como pela necessidade económica (Hobsbawm,2005). Uma rede de relações, como diz Elias (2004), em que cada fio é explicado pela relação com os outros e onde os indivíduos se encontram unidos por laços que dão sentido aos seus actos.

A família apresenta-se mais próxima dos moldes da família moderna da classe burguesa, na medida em que o pai-marido torna-se o «expoente da cultura reformadora»(Saraceno,1992), embora não seja a figura dominante, o “ganha-pão”.Com efeito, a família de Suggia não se assemelha à realidade dominante em Portugal, na qual o chefe-de-família masculino tinha a seu cargo o sustento (Guinote,1994). Mas como refere Marx (1976:37), o dinheiro é «o transformador e modificador universal de todas as coisas». Neste caso, há uma transferência do papel do pai para a irmã, que além do mais é mulher, embora «ser-se professora de piano fosse uma ocupação com algum requinte, apesar de todos os preconceitos quanto à entrada da mulher no mercantilismo laboral» (Guinote,1994). Posteriormente, quando Guilhermina consolida a carreira, os pais dependem economicamente dela, para além de compra-lhes uma casa no Porto, em 1924. Como escreve o pai, «agora que eu tanto desejava viver, para descansar um pouco e poder agradecer-te os grandes sacrifícios que tens feito e fazes, por mim e pela mamã, e rogar a

Deus (que tudo sabe e tudo vê) que te dê a recompensa que tu mereces» (Marques,2006:23/3/2004).

Paralelamente, os pais terão um papel único no desenvolvimento de Guilhermina enquanto violoncelista profissional. Serão fonte de motivação ao longo da sua formação e no domínio profissional. Como escreve a mãe de Guilhermina, Elisa, a ela, «o que tu tens é raro, ao passo que o que ela (Virgínia) tem qualquer um o pode ter», a propósito do que Virgínia lhe escrevera, «a Guilhermina não pode estar toda a vida com o ‘cello na mão».

Enquanto estudante, o encorajamento do professor e da família assim como a sua persistência serão fundamentais para prosseguir os estudos e iniciar a carreira de músico. A perseverança e dedicação podem ser comprovadas no certificado então enviado (Pombo,1996), no qual Klengel refere que Guilhermina tentava ao máximo preencher as lacunas de repertório e aperfeiçoar com um trabalho persistente.

Há uma socialização de Guilhermina com o instrumento ao longo de toda a vida. Suggia molda-se física e psicologicamente em função das idiossincrasias desse mesmo instrumento. Gera-se um “*habitus instrumental*”¹⁷ específico, e a relação do violoncelista com o seu instrumento é articulada com a dimensão sócio-histórica.

Como ela própria reconhece: «Como artista sou sempre insatisfeita, buscando a todo o momento atingir a perfeição suprema. Estudo todos os dias – e estudo ainda, como outrora, para aprender o muito que me resta saber» (Pombo,1996:115). E assim fará ao longo da sua trajetória profissional e exigindo o mesmo, anos mais tarde, aos seus alunos: «não se esqueça das múltiplas notações, que estou sempre insatisfeita, a começar comigo mesma, sempre desejosa de atingir um ideal cada vez mais sublime, tenho as melhores esperanças a seu respeito mas ainda há muito que trabalhar e da sua parte muito suor a enxaguar» (Marques,2006:11/5/2004).

É uma actividade essencialmente solitária, em que o violoncelista quer como estudante como depois enquanto profissional trabalha diariamente muitas horas para adquirir e manter técnica, ao mesmo tempo que se isola precocemente. Trabalho que, no caso de Guilhermina que começou com cinco anos e prolongou-se pela sua adolescência e vida profissional. Estes factores comprovam, como diz Ravet (2007:65), que a «*apprentissage à long terme, rigoureux, extrêmement exigeant et compétitif, qui a pour corollaire l’acquisition dès le plus jeune âge d’une technique instrumentale de haut niveau, exige une pratique intensive en marge et en sus de l’école*».

¹⁷ Este conceito é desenvolvido por Pedro Boia, (2008), Elementos de uma Sociologia do instrumento e do instrumentista: esboçando novas tarefas na Sociologia da Música, Porto: ISFLUP e-Working Paper n.º23

Paralelamente, e já tocando em salas importantes na Europa, continuará a receber lições. Em 1905, quando anda em plena digressão pela Europa, tem lições com David Popper bem como em 1906 possuirá com Pablo Casals. As lições deste violoncelista terão grande impacto no seu desenvolvimento como violoncelista, e ele lhe dará a conhecer as suites para violoncelo de J.S.Bach.

A este propósito constata-se os professores serão importantes no conhecimento de certas obras e compositores ou seja no alargamento de repertório por parte de Guilhermina¹⁸. Assim, após o período de aulas com Klengel, começa a tocar os concertos para violoncelo de Volkmann, D'Albert e Dvorák, ao mesmo tempo que o conjunto de compositores é alargado. E o mesmo acontece depois do período de aulas e convivência com Casals, quando começa a tocar as suites para violoncelo de J.S.Bach bem como alarga o leque de compositores e obras tocadas em concerto.

1.2 A passagem a profissional

Considerámos o início da sua trajetória profissional quando toca na sala Gewandhaus, a primeira sala de concertos da Alemanha e uma das primeiras do mundo, com a orquestra de Gewandhaus sob a direção de Arthur Nikisch, maestro que lhe fora apresentado por Klengel, revelador do fornecimento de contactos, por parte dele, com diversos actores. Este concerto será marcante na trajetória de Guilhermina Suggia: é o fim do período da formação escolar, embora venha posteriormente a ter aulas, e o início da carreira profissional e da consagração. É a passagem saber-fazer em saber.

O concerto na Gewandhaus, em Leipzig, é, além do mais, marcado pela singularidade: foi a mais jovem instrumentista a tocar no Gewandhaus bem como a primeira mulher solista. Rompe, assim, com a identidade estabelecida da mulher na música. E ao iniciar a carreira profissional, Guilhermina está a romper com o papel da mulher na sociedade portuguesa, uma vez que, na época, a mulher que ficasse solteira assim como a que decidisse trabalhar fora de casa eram fortemente reprovadas, e aquela que se envolvesse muito nas questões da cultura estava a contrariar a sua própria natureza. Natureza que lhes destinava o lugar no lar como esposa e mãe. Como alude Idalina Conde, «mais parece que nessas passagens conseguidas ou consagradas a condição feminina redobra a própria singularidade da condição artística: singulares pela raridade, e singulares pela marca única, relevante, da sua obra e percurso» (Conde, 2001a:2).

¹⁸ Ver a este propósito *Anexo III e IV*

Guilhermina começa a trajectória como solista e não como músico/a de câmara, embora na fase antecedente tivesse integrado o Quarteto Moreira de Sá. E nesse sentido também rompe com o papel da mulher na música, pois as mulheres de “boas” famílias que prosseguissem carreira artística faziam-na concedendo aulas ou integrando grupos de música de câmara, para além da grande parte delas tocar piano, e até aí Guilhermina é diferente.

Suggia raramente toca em música de câmara ao longo da sua trajectória profissional, e esse facto talvez se encontre associado ao seu temperamento, às dificuldades em subordinar a sua individualidade à individualidade do grupo (Mercier,2008).

Considerámos a trajectória de Suggia como uma “hera”, composta por diferentes etapas, ramificações distintas mas complementares, que nascem do mesmo caule, que não são mais do que a série de posições que vai ocupando nos diversos campos, as (des)localizações. Com efeito, considerámos que a sua trajectória é composta por cinco fases, cada uma marcada por efeitos multipolares¹⁹ que desafiam uma casualidade linear.

A primeira fase concerne ao período circunscrito entre 1903 e 1906, e é assinalada pela realização de cerca de 60 concertos em lugares diferenciados: Varsóvia, Hamburgo, Frankfurt, Praga, Karlsbad, Dresden, Estocolmo, Roma, entre outros²⁰. É de todos os períodos considerados o que regista maior diversidade de lugares e de salas. Refira-se, além do mais, que grande parte dos concertos de Guilhermina concentra-se entre os meses de Janeiro e Março.

Em 1906 vai viver com Pablo Casals. E durante o período da sua relação com o violoncelista regista-se uma diminuição da sua actividade²¹. Com efeito, entre 1907, na medida em que não se sabe a data exacta do início da relação, e 1913 realiza aproximadamente 11 concertos, pelo que, entre 1910 e 1913, não toca em público. A hipótese explicativa deste corte talvez esteja na sua relação com Casals, pois paralelamente Casals não faz digressões pela América Latina nem pelos Estados Unidos da América, pelo que toca em locais que não estejam muito longe de Paris, como é o caso da Bélgica, Holanda, Alemanha e Suíça. Note-se que à época grande parte das mulheres abandonava a sua carreira para se dedicar ao marido e ao lar, e talvez seja essa a explicação da “suspensão” da carreira de Suggia nesse período. É uma etapa marcada pela descontinuidade entre o musical e o não-

¹⁹ Seguindo de perto Idalina Conde (1996), “Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em Trajectórias Singulares”, *Caderno de Ciências Sociais*, n.º15-16

²⁰ Ver *Anexo II* – “Concertos por local (país/cidade) em cada fase temporal da trajectória profissional”

²¹ Ver *Quadro I* – “Número de concertos executados por fases temporal e lugar”

musical com o afastamento temporário da sua actividade em detrimento de uma outra potencial.

Com a 2.^a Guerra Mundial e o fim da sua relação com Casals, parte para Londres, onde permanece efectivamente até 1940. É de referir que, ao contrário de Amadeu de Souza-Cardoso e de outros artistas portugueses que encontram-se em Paris na mesma altura, Guilhermina não regressa a Portugal, parte para Londres. Ao contrário de Amadeu que vive a experiência do «exílio (auto)imposto numa periferia provinciana e deficitária»(Conde,1996:139), Suggia vai para Londres, por razões desconhecidas, encontrando um centro artístico rico culturalmente. Para além da Grã-Bretanha ser uma nação rica, técnica e economicamente avançada e bem equipada, onde ricos não eram os únicos a ter automóvel e até mesmo a maioria das pessoas mais desfavorecidas possuía um aparelho de rádio (Hobsbawm,2005).

Quadro I – Número de concertos executados por fase temporal e país²²

	1903-1906	1907-1913	1914-1927	1928-1939	1940-1950
Alemanha	30	2	0	0	0
Portugal	6	0	11	11	34
Holanda	6	0	0	0	0
Suíça	3	0	0	0	0
Suécia	3	0	0	0	0
Bélgica	3	1	0	0	0
França	3	4	0	0	0
Hungria	2	0	0	0	0
República Checa	1	0	0	0	0
Reino Unido	1	0	72	111	8
Polónia	1	0	0	0	0
Itália	0	3	0	0	0
Espanha	0	0	15	1	0
Irlanda	0	0	2	0	0
Local desconhecido	1	1	0	5	1
Total concertos	60	11	100	128	42

Esta fase, compreendida entre 1914 e 1927, data do seu casamento com Carteador Mena, é assinalada pela diversidade, experimenta diversas áreas: escreve artigos para jornais e críticas a concertos; dirige orquestras femininas, nomeadamente entre 1920 e 1924; grava o seu primeiro disco.

Paralelamente neste período realiza cerca de 108 concertos, a grande parte deles no Reino Unido, seguido de Espanha, e por fim Portugal. É um dos períodos mais intensos da sua carreira e marcado pela expansão de programa, muito provavelmente relacionado com a influência, no período anterior, de Casals.

²² Quadro elaborado com base no Anexo I e II

Revelador do ritmo frenético da sua actividade tem-se o testemunho da própria Guilhermina, presente numa carta de 25 de Novembro de 1924, «acabei de almoçar agora mesmo e apenas terei tempo para me vestir e ir para o ensaio das 2 às 3. Concerto para as crianças das 3 às 4.15. Depois tomar chá, vestir-me para o concerto da noite às 7.30. Amanhã em Mansfield a mesma coisa».

Após o seu casamento, e ao contrário do que acontecera no período em que vivera com Casals, continua os concertos, não abdica da sua carreira para se dedicar ao casamento e ao lar. Entre 1927 e 1939, data do início da 2.^a Guerra Mundial, realiza, assim, cerca de 139 concertos, os quais, na sua grande maioria, têm lugar na Grã-Bretanha. Em termos quantitativos poderíamos considerar esta fase como o apogeu da sua carreira, quando atinge o lugar da atopia²³, que se situa no vértice do campo.

Durante este período escreve revelando saudades da família e de Portugal, onde «apesar de todas as dificuldades e desorganização, ainda é melhor ao meu espírito o nosso Paiz que todo o conforto e progresso dos paizes estrangeiros» (Santa Luzia, 30 de Agosto de 1924). Para Guilhermina o sucesso profissional e a vida musical rica londrina não a preenchiam no seu todo, como ela escreve, «é admirável este centro para musica (Londres) e há público para tantos concertos e teatros, pois as salas estão sempre cheias. Mas, apesar de tudo isto, tenho imensas saudades daí, do meu marido, da minha casa, dos meus pais – e é sempre com alegria que regresso ao meu lar» (Londres, 1 de Novembro de 1928). Embora quer nesta fase como na anterior passe grande parte do tempo em Inglaterra. Há, portanto, uma tensão entre a vida familiar e a profissional que se reflecte na dificuldade de reconciliação da carreira musical com a vida familiar. Subordina a vida familiar à profissional, dada a grande permanência em Inglaterra, nomeadamente sozinha, mas fá-lo com angústia, como ela escreve a propósito da morte do seu pai a 25 de Abril de 1932, «só te digo que foi preciso uma coragem quasi sobrenatural para, recebida a trágica notícia, ter continuado com a minha carreira. Faz-me muita falta meu querido pai».

Neste período, por outro lado, dá aulas em Inglaterra, como já o fazia desde o período em que se fixara neste país, pelo que articula o ensino com a intensa actividade musical como instrumentista. E nesse sentido o ensino e a interpretação tornam-se actividades complementares, onde se joga a transmissão de um saber-fazer musical e instrumental.

²³ Cf. Idalina Conde (1996), «Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em Trajectórias Singulares», *Caderno de Ciências Sociais*, n.º15-16; (1994) "Artistas, profissão e dom", *Vértice*, n.º60

Entre 1939 e 1950 realiza cerca de 46 concertos. Durante o período da 2.^a Guerra Mundial os concertos são escassos e só acontecem em Portugal, designadamente no Porto, lugar onde as iniciativas artísticas e culturais oscilam, então, entre as de «promoção do regime e seus princípios e as restritas ao domínio do privado ou promovidas por particulares» (Ruiz,2004:46). A sua trajectória é agora intersectada por um efeito de conjuntura, a 2.^a Guerra Mundial, que a obriga a permanecer em Portugal, onde se dedica ao ensino, ainda que já o fizesse em Inglaterra, e deixa uma escola de violoncelo no Porto com um conjunto notável de discípulos, como Pilar Torres, Madalena Sá, Filipe Lorient, Celso de Carvalho. E como diz Izabela Wagner (2004), os músicos em fim de carreira acabam muitas das vezes por dar protecção aos jovens na sua entrada no mercado, o que Guilhermina faz com os seus alunos, de que é exemplo Maria Alice Ferreira²⁴.

É com o fim da guerra que começa a tocar em Inglaterra, ainda que só o possa fazer mediante o consentimento do marido, dado o Código de Processo Civil de 1939. Note-se que a mulher foi gradualmente ganhando independência legal desde o início do século XX, nomeadamente com a República. Com o Estado Novo há um retrocesso, e só com o 25 de Abril a mulher ganhará a sua independência legal.

Guilhermina deixa por realizar o projecto de tocar nos Estados Unidos da América. Para onde foram agendados por diversas vezes concertos, mas por várias razões nunca conseguiu deslocar-se. Um dos últimos motivos prende-se com a doença, que será mais forte do que ela.

Como violoncelista solista não tem contrato de longa duração com qualquer empregador, em contrapartida tem contratos com diversos empregadores, e é remunerada por cachet. Encontra-se em diversa correspondência esse facto. Como escreve em 1904 «já estou contratada esta época para a Alemanha, Holanda, Hungria, Inglaterra, Bélgica, Polónia Itália, Escandinávia, etc.», ou em 1905 « em Londres fiquei contratada para concertos em toda a Inglaterra por um empresário chamado Alfred Schultz-Cultins até ao ano 1906». Com efeito, embora possa ser remunerada satisfatoriamente por concerto, não deixa de ter uma vida profissional precária, na media em que não sabia se amanhã teria ou não contrato.

1.3 Reconhecimento

O processo da identidade, obra e carreira depende do reconhecimento por pares e outras instâncias. Mas primeiro tem que haver conhecimento da sua existência, sinal da passagem da ausência ao reconhecimento público, por parte de comentadores especializados, que no

²⁴ Ver Anexo I

caso de Guilhermina ocorre, pela primeira vez, na sua primeira apresentação. Tinha então sete anos. E a partir daí até à sua ida para Leipzig atravessa um caminho pautado pelo reconhecimento dos colegas, quando é, por exemplo, convidada para integrar o Quarteto Moreira de Sá; pelo Estado, pela atribuição da bolsa. Apesar de um reconhecimento circunscrito a Portugal.

A passagem a um nível superior, de que decorre ser conhecida por uma vasta rede de agentes, começa com a sua ida para Leipzig. Aí é reconhecida pelos pares, como diz Conde (1998:190), «os artistas têm de se (a)creditar como artistas em função do crédito autogrado pelos outros», nomeadamente da certificação dos que já são artistas. Como acontece com o reconhecimento por parte de Klengel, quando mediante a possibilidade de os programas já estarem completos para o Gewandhaus, coloca a possibilidade de não vir a participar no concerto programado consigo, de forma a dar lugar a Guilhermina²⁵, ou quando escreve a um amigo: «sou, eu mesmo, o maior admirador do seu talento fenomenal. Estou deveras convencido de que Mlle. Suggia será em breve a favorita da melhor sociedade concertista, porque tais poderes executivos eminentes, combinados com um temperamento musical tão maravilhoso, só podem ser encontrados no ciclo eleito dos artistas» (Pombo,1993:33); por Arthur Nikish, maestro da orquestra de Gewandhaus, que ouve-a e tece-lhe elogios e muitos bravos²⁶; por Popper, que lhe escreve um autógrafo com as seguintes palavras: «À maior violoncelista viva, Guilhermina Suggia, do seu velho colega.» (Pombo,1993:42).

Conjuntamente, é reconhecida pelo público e pela crítica. Como ocorre no seu primeiro concerto na Gewandhaus, onde, dado o estado tal de euforia por parte do público após a sua actuação, o maestro é “obrigado” a romper com o regulamento, permitindo a violoncelista repetir toda a obra executada anteriormente (o concerto para violoncelo e orquestra de Volkmann). Reconhecimento por parte do público nos diversos lugares por onde toca, e que lhe assegurarão uma certa popularidade. Assim, em 1904 escreve «aqui Bremen sucesso incomparável. Foi preciso o maestro Panzner dar sinal para a orquestra começar, pois o público não me deixava, isto aonde dizem que o público era frio»; em 1905 testemunha desde Haia «o presidente da comissão assegurou-me que aqui nunca tinha visto um delírio como o desta noite»; a 2 de Maio de 1906 diz «ontem toquei aqui com o célebre Kapellmeister Dr. Vióta. Foi um triunfo. Chamavam-me a Sarasate no violoncelo»; ou como alude em 1906 «toquei ontem aqui em Kolozsvár e foi um sucesso tão grande que não me deixam sair para a Polónia sem dar um segundo concerto. Aclamavam-me a Paganina».

²⁵ Cf. Fátima Pombo (1993), *Guilhermina Suggia ou o Violoncelo Luxuriante*, Porto: Fundação Eng.º António de Almeida

²⁶ Idem

A crítica acompanha-a ao longo da sua trajectória profissional²⁷ e destaca habitualmente o seu forte temperamento e a sua interpretação pessoal. Atribui-lhe geralmente louvores, como «a sua personalidade reflecte-se inquestionavelmente no seu modo ‘cantabile’ de tocar e aqui ela é a melhor de entre todos os violoncelistas vivos» *Birmingham Weekly Post* (30/10/1926) ou «a impecável execução tonal de Suggia e uma concepção artística levada à perfeição» *Liverpool Evening Express* (17/11/1926). E um dos aspectos vulgarmente presente é a forma como domina o palco e o público, patente, além do mais, no quadro pintado por Augustus John – *Madame Suggia*. O corpo, o seu rosto, movimenta-se com o violoncelo, como vem exposto neste artigo do *The Ladie’s Field* (07/06/1919): «A beleza do seu semblante de um primitivo tipo italiano, a boca amável, com uma sugestão de energia a mover-se nos cantos, o fulgor da alma, as rápidas mudanças de expressão de que a sua fisionomia é capaz! Observando de perto a artista enquanto toca, pode ver-se reflectido no seu rosto o estremecimento da alma com as mais violentas ou mais delicadas emoções». Guilhermina controla, assim, o corpo e através dele diz aquilo que não pode dizer por palavras (Giddens, 2001), como escrevem no *Daily Telegraph* (1/12/1927), «ela é uma intérprete maravilhosa, até mesmo no inimitável porte da sua cabeça».

Diversos artigos referem a sua técnica e interpretação pessoal perfeita: «a técnica da colossal artista é limitada, extraordinária a sua sonoridade, a arcada esplêndida, tudo enfim quanto representa a preparação de um violoncelista o mais completo que possa imaginar-se, possui-o a nossa genial compatriota no mais elevado grau» (Luís de Freitas Branco, *DN*, 7 de Junho de 1923); «não tinha ouvido tocar assim violoncelo desde que ouvi a ultima vez Casals; perfeição é a única palavra para isto» (*Musical Standard*, Fevereiro de 1928); «ela surge identificando-se de uma forma tão íntima com o seu instrumento que parece que este apreendeu o seu carácter. Sente-se que só através do violoncelo poderia viver, de modo a ir ao encontro da plenitude da expressão» (*Morning Post*, 12 de Novembro de 1924); «não existe, contudo, nada de suave na arte de Mme. Suggia. Ela não corre o perigo de cair na doçura, que constitui o principal defeito dos violoncelistas. Ouvi-la tocar os lentos andamentos do Concerto de Elgar, do qual poucos conseguem extrair a essência sem se tornarem maçadores, leva-nos a captar o significado do temperamento latino na Arte» (*Sunday Times*, 12 de Novembro de 1924); «não houve efeitos, nem distorções rítmicas, nem ênfases exageradas de qualquer espécie: houve uma absoluta precisão técnica, uma constante perfeição da entoação e toda a peça foi envolvida com luminosidade e frescura» (*Musical Opinion*, Março de 1936).

²⁷ Ver o Quadro II - Artigos de Crítica Nacional e Estrangeira sobre concertos Guilhermina Suggia.

Técnica de instrumento interiorizada por e em Guilhermina que depende, e em muito, da construção da imagem sonora e das suas possibilidades assim como das representações sociais destas (Boia,2003). Para além da interpretação pessoal da obra como marca da singularidade da artista, distintiva da dos outros artistas. Nunca há nenhuma interpretação igual, quer pelo próprio artista como por outros artistas, em termos de performance em público.

Quadro II – Artigos de Crítica Nacional e Estrangeira sobre concertos Guilhermina Suggia²⁸

	CRÍTICA NACIONAL	CRÍTICA ESTRANGEIRA
1914-1927		
1917		Musical Opinion, 9 de Março
1919		The Ladie's Field, 7 de Junho
		Manchester News, 15 de Novembro
		Arts Gazette, 29 de Novembro
1920		Sunday Times, 8 de Fevereiro
1922	DN, 24 de Abril	The London Mercury, Agosto
		The Daily Mail, 27 de Outubro
1923	DN, 6 de Junho	
	DN, 7 de Junho	
	O Século, 7 de Junho	
1924	O Século, 9 de Maio	The Times, 27 de Junho
		The Musical Mail, Agosto
		Morning Post, Novembro
		Sunday Times, 12 de Novembro
1926	O Primeiro de Janeiro, 29 de Abril	Glasgow Evening Standard, 22 de Outubro
		Liverpool Post, 17 de Novembro
		The Times, 22 de Novembro
1927		Morning Post, 4 de Novembro
		Daily Telegraph, 1 de Dezembro
1928-1939		
1928	O Primeiro de Janeiro, 1 de Junho	Musical Standard, Fevereiro
1929		The Daily Mail, Novembro 1929
1930		Daily Telegraph, 23 de Outubro
1934	O Comércio do Porto, 10 de Junho	
1935		The Times, Janeiro
1936		Sunday Times, 16 de Fevereiro
		Musical Opinion, Março
1937	Diário de Notícias, sn.	
	O Primeiro de Janeiro, 6 de Maio (M. F.)	
	O Comércio do Porto, 6 de Maio	
	O Comércio do Porto, 7 de Maio	
1938	Diário de Notícias, 14 de Dezembro	The Daily Telegraph, 21 de Novembro
1940-1950		
1943	Diário de Notícias, 22 de Janeiro	
	O Século, 22 de Janeiro	
	O Século, 23 de Janeiro	
	O Século, 25 de Janeiro	
	Diário de Notícias, 26 de Janeiro	
	1.º Janeiro, 28 de Janeiro	
	1.º Janeiro, 29 de Janeiro	
	Seara Nova, 5 de Junho	
1945	Diário de Notícias	
1946	Diário de Notícias, 16 de Fevereiro	
	República, 16 de Fevereiro	
1949		Glasgow Herald, 26 de Agosto

²⁸ Quadro elaborado feito com base na informação disponível Anexo I

Outro dos aspectos que a imprensa destaca é a forma elegante como se apresenta, como a própria Guilhermina escreve, a propósito de um concerto, «o meu vestido de renda branco fez sucesso e todos me acham bem», embora na rua se vestisse de forma exuberante. Como conta Helena Sá e Costa, Guilhermina era uma «personalidade exuberante.(...) Musicalmente era também muito exuberante.(...) Era também muito notada na rua pois vestia-se sempre com muitas cores. Nos concertos, porém, vestia-se lindamente e com grande requinte» (Marques,2006:3/10/2004). Nesse sentido, o modo como se veste assinala o modo como se vê a si mesma e como, dentro dos limites do que os seus recursos lhe permitem, gostaria de ser vista pelos outros, embora isso também dependa da estrutura de poder de uma sociedade e da sua posição dentro dela (Elias,1997).

Neste caso, estando Guilhermina, além do mais, numa posição de grande exposição pública, e nomeadamente no papel de solista - em que os olhares se centram na sua figura, o vestuário tem um papel ainda mais preponderante como forma de “demonstração simbólica” e na qual a identidade social, muito por via das convenções, sobrepõe-se à identidade pessoal (Giddens,2001).

À medida que vai sendo promovida, Guilhermina é cada vez mais conhecida e reconhecida pelos comentadores especializados e pelo público (Melo,1994). Toca, além do mais, nas mais importantes salas da Europa, como *Wigmore Hall*, *Royal Albert Hall* ou *Gewandhaus*, e ela própria refere: «Todos os salões – não o digo – oh! não! – por vaidade – se abriram para mim, que procuro merecer as distinções que me concedem» (DN,3/06/1923). Acesso que depende, em grande parte, do nome de Suggia, como aparece num artigo, «Mme. Suggia obrigou-nos uma vez mais a tomar consciência de tudo o que o seu nome significa no mundo da música» (*Glasgow Evening Standard*, 22/10/1926); e do trabalho do seu agente, que nos é desconhecido. A violoncelista atinge, assim, o apogeu, que se situa no vértice do campo, como aparece num artigo do *DN* de 6 de Junho de 1923, «A nossa gloriosa compatriota ocupa hoje, entre os concertistas de arco, um dos primeiros lugares, podendo dizer-se com verdade que se alguns poucos com ela emparelham, nenhum a excede, até mesmo naquelas qualidades que são peculiares aos homens, a potência da sonoridade, o vigor da expressão e a resistência para as execuções mais difíceis e intensas».

O reconhecimento por parte do Estado também é notório. Em 1923 recebe do governo português as insígnias de Oficial da Ordem de Santiago de Espada, e em 1938 é promovida a Comendador da Ordem de Santiago de Espada. No ano seguinte, concedem-lhe a medalha de Ouro da Cidade do Porto, e em 1944 entregam-lhe as insígnias de oficial da Grã-Cruz de Cristo. A consagração oficial é atribuída pelo Estado Novo, e com este mantém uma relação

de cordialidade. Como Guilhermina diz «quem me dera ir aí ao meu querido e belo Portugal! Que Homem admirável que é Salazar! Ele faz a admiração de todos. Aqui é tristeza, e qual será o futuro?» (Maio de 1937). Em 1942 é convidada, além do mais, para fazer parte num concerto em honra do General Conde de Jordana, Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha, no qual tocará. Em fotografias aparece afavelmente ao lado de Salazar ou do general Carmona²⁹. No seu funeral estará, além do mais, presente o chefe do Estado, o Presidente do Conselho e o Governo, por intermédio do ministro da Educação Nacional, Prof. Dr. Fernando Pires de Lima.

Há, portanto, uma relação de cortesia entre Guilhermina e o regime fascista, em oposição à relação de Casals com o regime de Franco. Pablo, por seu lado, exila-se em Prades depois da ocupação de Barcelona pelas tropas do general Franco. Posteriormente, decide não voltar a tocar em público nos países que reconhecessem o regime de Franco.

Guilhermina assume, assim, um papel de submissão ao Estado Novo, ao contrário de Casals que opõem-se, resiste ao franquismo. Neste sentido, será, ou não, o género um factor de maior ou menor conformismo? Relembre-se que Guilhermina vive num tempo, no qual, em Portugal, não eram reconhecidos direitos políticos às mulheres e em que estas, pela legislação, encontravam-se subalternizadas³⁰, apesar dos avanços verificados durante a primeira república, o que poderá ser um dos factores explicativos do seu conformismo.

O Estado Novo também se apoia nela. Embora não vá de encontro ao papel da mulher ideal defendido pelo Estado. Como proferia Salazar, ao homem cabe a luta “com a vida no exterior, na rua” e à mulher a vida e “trazê-la nos seus braços, no interior da casa” (Pimentel,2001). As mulheres de classes favorecidas deviam ser educadas com a finalidade de gerirem um lar e acompanharem o marido, para além de, com a promulgação do Estatuto do Trabalho Nacional, em 1933, estipular que o trabalho fora do domicílio seria regulado por «disposições especiais conforme as exigências da moral da defesa física, da maternidade, da vida doméstica, da educação e do bem social» (Pimentel,2001:16). Guilhermina, quando casada com Mena, vive grande parte do tempo sozinha em Inglaterra e prossegue a sua carreira artística, mas como dissera António Ferro, mentor da cultura do governo de Salazar, «no artista interessa-me, acima de tudo, a sua obra. Se esta fôr nacional, se tiver raízes nacionais, apesar das ideias avançadas do seu autor, não tenho escrúpulos em me servir dela, em utilizá-la» (Carvalho,1999:234).

²⁹ Ver Anexo V.III, V.IV, V.V

³⁰ Cf. Fernando Catroga (1986), “A laicização do casamento e o feminismo republicano”, *Actas do Colóquio A Mulher na Sociedade Portuguesa de 20 a 22 de Março de 1985*, Coimbra; Ana Vicente (2001), *As mulheres portuguesas vistas por viajantes estrangeiros*, Lisboa: Gótica

Guilhermina convive ao longo da sua vida com os representantes dos diferentes regimes de poder: monarquia portuguesa (da família real portuguesa), Estado Novo (Marechal Carmona, Oliveira Salazar ou António Ferro), monarquia britânica (rainha e a princesa Margarida).

No caso da família real britânica, há um laço de admiração pela artista, presenciado-a em concertos como o realizado no *Royal Albert Hall* sobre o qual Suggia escreve «A Rainha com a princesa Margarida e a sua corte recebeu-me no fim tendo para mim palavras comovedoras, dizendo que nenhum artista a tinha entusiasmado tanto e que era preciso eu vir mais vezes pois que os ingleses me adoravam»(6 de Novembro de 1946). E ao mesmo tempo um afecto que extravasa as salas de concerto, como acontece quando Guilhermina em 1950 é operada em Inglaterra e recebe um ramo de flores com cartão da rainha a desejar-lhe as melhoras.

Como se pôde constatar, os artigos dos diversos jornais, como instrumento de crítica institucionalizada e formatação do julgamento de público (Habermas,1984), foram um meio real e inevitável para promoção de Guilhermina Suggia. Para além dos agentes intermediários, ao nível político, institucional, comercial e estético, terem sido cruciais para o reconhecimento que atravessou a trajectória da violoncelista.

1.4 Entre o casamento por amor e por tradição

Guilhermina Suggia tem uma atitude liberal em relação ao casamento, embora esta ainda se encontre, muitas das vezes, acorrentada à tradição. A sua tomada de papel divide-se, como dizem McCall e Simons (Kaufmann,2005), entre o convencional, no qual o ego aceita passiva e totalmente as prescrições associadas ao papel; e a idiossincrática, em que reformula as prescrições de forma pessoal.

Nesse sentido, vive com Casals, entre 1906 e 1913, sem nunca ter casado no papel, apesar de assumir-se como Madame Casals-Suggia ou em 1908 dizer: «Nous sommes déjà marié officiellement» (Marques,2006:4/8/2005). Isto num tempo, em que a vida das jovens de classe média era regulada pela família; em que, como refere Habermas (1984), ficar sozinha num aposento com um jovem que não fosse da família ou mesmo atravessar a rua desacompanhada era totalmente escandaloso e em que sexo antes do casamento condenava uma mulher a uma vida inteira de vergonha; e em que a maior parte das mulheres, originárias da burguesia, abdicavam da sua carreira em detrimento do casamento e dos filhos. Como vem a acontecer com a sua irmã Virgínia, que, após o seu casamento com Pichon, livreiro e

editor francês, abandona a carreira musical e dedica-se às tarefas do lar. Guilhermina e Virgínia nascem, assim, no mesmo tempo e na mesma família, mas seguem rumos diferentes.

Suggia partilha com Casals³¹: os amigos, a casa e o palco, como acontece quando tocam o duplo concerto para violoncelo de Moór, dedicado aos dois. Contudo, são incompatíveis e vários factores contribuem para a relação complicada entre eles: correm rumores na época que dizem que Casals tinha ciúmes do êxito de Suggia e que lhe chegava a esconder os violoncelos, e, por outro lado, comentam que a ruptura de ambos deveu-se a um caso de infidelidade por parte Suggia com Donald Tovey (Pombo,1996). A relação deles é, portanto, marcada por «o homem ou a mulher, ou ambos, cada um por seu lado, a querer destruir esse terceiro que eles são, esse que resiste, esse que quer sobreviver seja como for»(Saramago,1997:64)³², o que vai de encontro ao que Giddens (2001:83) escreve acerca do compromisso: «o compromisso tem quase sempre de ser parte de um regatear de esforços; a relação pura não pode existir sem elementos substanciais de reciprocidade». A ruptura acontece, porém, em 1913 e a partir daí não mantêm contacto, vêem-se numa ou noutra ocasião. Guilhermina continuará, porém, a falar dele em privado, embora em público apenas fale em termos musicais.

No período em que vive com Pablo Casals, Guilhermina, à semelhança de Sarah Afonso, é mulher de artista e mulher artista³³. Durante a relação com Casals, como falámos anteriormente, Guilhermina diminui consideravelmente o número de concertos, pelo que podemos aferir que, nesse período, sobressai o papel de mulher de artista. Paralelamente a mulher artista é que será preponderante no caminho traçado após o fim da relação com o violoncelista.

O laço conjugal de Guilhermina e Pablo será, além do mais, o oposto de Almada e Sarah, então marcado pela «“homogeneização de um habitus (interpessoal) com contradições resolvidas”»: resolvidas não só pela interiorização pacificadora para Sarah do papel tradicionalmente feminino no casamento e maternidade; resolvidas ainda não só pelo poder apaziguador e gratificante do amor, justificando dádivas sem contar dívidas; mas igualmente resolvidas pela sintonia de ambos no etos que rege a tal forma específica da identidade pessoal e social que é ser artista» (Conde,1995:470-471).

Guilhermina e Pablo estavam habituados a viver com o seu “eu”: estudavam e viajavam sozinhos, na maior parte das vezes; e quando se vive como um casal o “eu” tem que se submeter ao “movimento de (re)organização e (re)estruturação num nós”, assim como o “eu”

³¹ Ver Anexo V.I – Fotografias de Guilhermina com Casals

³² José Saramago, *Todos os Nomes*, Lisboa, Caminho, 1997

³³ Cf. Idalina Conde (1995), “Sarah Affonso, mulher (de artista)”, *Análise Social*, vol. XXX (131-132)

transfigura-se não em «perda de identidade pessoal, mas devolvendo-o a uma nova individualidade compartilhada que, em vez do ego, tomará por referência a simbiose conjugal»(Conde,1995:471).

Em 1919 Suggia fica noiva de Edward Hudson, director da firma de impressão Hudson&Kearns e proprietário de Lindisfarne. Segundo Anite Mercier (2008), a relação deles é de aliança, uma mistura de amizade e negócio, de lealdade pessoal e estratégia profissional. Suggia virá, porém, a quebrar o compromisso, não se conhecendo as razões que a levaram a isso, embora uma das hipóteses explicativas esteja na protecção da sua autonomia e da carreira que o laço conjugal poderia pôr em causa, ou por simplesmente não o amar para se casar com ele. A amizade, no entanto, permanecerá.

Anos mais tarde, em 1927, Guilhermina casa-se com José Carteador Mena, médico radiologista³⁴. Um casamento marcado pela assinatura do papel, mas que na prática não se rege, em determinados aspectos, nos parâmetros do casamento da época.

A assinatura no papel será uma tomada de decisão difícil e em Inglaterra aconselham-na a não casar. Como escreve Virgínia a Suggia, «não sei o que te dizer sobre a possibilidade de casares-te. Se é para ser infeliz é melhor não o fazeres. Minha querida Guil não te fies no mundo e nem mesmo em todos os amigos. Se tiveres por acaso um verdadeiro já é muito. Há gente que não me quer ver por sermos tão felizes. Que miséria é este mundo» (Marques,2006:27/02/2004). Contudo, o casamento vai avante. Guilhermina vive grande parte do tempo sozinha em Londres, enquanto que o marido permanece no Porto. Suggia prossegue a sua carreira, com um número de concertos idêntico ao período antes do casamento. Como escreve Anite Mercier (2008:73), o casamento deu a Suggia «a partner to share the responsibility of caring for her parents, a comfortable and respectable home base, and, above all, the freedom to continue to pursue her work».

O casamento com Carteador Mena consta, portanto, de um contrato, o que remete para a «lógica de base individualista em que a pessoa, auto-responsável e gestora do seu destino, assim é reconhecida e assim se encontra apta a “negociar com as partes” na “família associação”. Apta a repor e realizar acordos de contrapartidas no pacto conjugal, por seu turno fundado no primado da autonomia, especificidade e mobilidade dos seus membros» (Conde,1995:484). Concomitantemente, assemelha-se ao casamento com as suas convenções, em que Guilhermina ocupa e cumpre o papel da mulher que organiza a vida interna da casa, aquando da sua estada no Porto. Como ela refere, «eu gosto igualmente de uma casa bem

³⁴ Ver Anexo V.II – Fotografias de Guilhermina com Carteador Mena

governada, e gosto de boa comida, e de nisso ser bem servida (...) sinto sempre que a minha arte tem as suas raízes na minha vida caseira, como tal sem a minha vida doméstica não seria capaz de conduzir a minha música de uma forma tão bem sucedida» (Pombo,1996:146). E juntamente um casamento de companheirismo, «lógica na qual a repartição cargos/benefícios apenas será julgada justa se produzir resultados felizes tanto para a pessoa como para o grupo, já que o objectivo em vista está em compatibilizar o melhor de cada um para todos»(Conde,1995:484).

Constata-se que nas suas diversas relações, quer com Casals como com Mena, ou mesmo com Hudson, está patente uma crise de identidades reflectida na tensão entre dois pólos, a vida familiar e do casal, num lado, e a vida profissional, noutro. E se na fase da vida em que vive com Casals a vida profissional é subordinada à familiar, quando se casa com Mena a vida profissional é que rege, em grande medida, a familiar. E talvez esteja aí, em certa parte, a opção por se casar com Mena e a ruptura com Casals.

Por outro lado, há uma ambiguidade de papéis, pois ao casar-se com Mena vai de encontro aos discursos convencionados na época, mas extravasa-os na medida em que continua a sua carreira e vive sozinha períodos em Inglaterra. Ao mesmo tempo, quando vive com Casals não se casa formalmente, embora sinta necessidade de afirmar-se enquanto mulher do violoncelista, e prescinda, em certa parte, da sua carreira, dedicando-se à família, mais propriamente ao marido.

Considerações finais

O trabalho realizado permitiu concluir que há uma relação entre as mulheres e a música, influenciada pela sociedade, pelo tempo e pelo lugar. E, nesse sentido, mostrou a mudança dos papéis da mulher na sociedade e, particularmente na música, na transição do século XIX para o XX.

Constatou-se, assim, que as mulheres não puderam desenvolver, durante largos anos, a sua carreira musical, para além de não poderem tocar todo o tipo de instrumentos, apenas piano, canto ou instrumentos de corda dedilhada, e estarem cingidas, em certa parte, à esfera do privado. Mas as portas do campo musical abrem-se gradualmente, ao mesmo tempo que se abrem as portas doutros campos, até então interditos às mulheres. Como diz Adorno, “não haveria emancipação” da mulher “sem emancipação da sociedade”.

Na transição do século XIX para o XX surgem, assim, as primeiras solistas em Portugal, nascidas no fim do século XIX e num lugar, o Porto, revelador de que uma periferia pode ser

lugar de criações alternativas – *scarto*; e as primeiras mulheres a tocarem instrumentos que até então lhes eram interditos.

As mulheres transitam da esfera do privado para o público, e no caso da música da esfera da produção musical privada para a esfera da produção musical pública. E há uma passagem da mulher músico/a tradicional, que concede aulas de piano em casa e toca somente em música de câmara, para a moderna, que toca instrumentos como o violoncelo e que prossegue uma carreira a solo.

Há, portanto, uma transição da identidade associada ao percurso das mulheres no campo artístico. Num centro em que predomina o masculino nos principais lugares do campo artístico. E em que a entrada das mulheres no campo artístico é marcada pelo conflito, por tensões identitárias e pela integração.

Para compreendermos o papel desempenhado pelas primeiras solistas portuguesas, abordámos o caso da violoncelista Guilhermina Suggia, reconstituindo-se, para o efeito, dimensões da sua biografia.

Verificou-se neste trabalho que Suggia é marcada pela singularidade em diversos parâmetros – mulher, artista. Afirma-se pela arte, numa época em que poucas jovens portuguesas pensavam iniciar uma carreira em qualquer domínio e, muito menos, como solistas de um instrumento considerado masculino como era o violoncelo.

A trajectória de Guilhermina é marcada por singularidades e intersectada pela conjuntura. Esta figura, marcadamente de excepção, desafia a sociologia pelo seu próprio individualismo situado e a problemática da singularidade que comporta. A sua carreira é pautada pela participação em inúmeros concertos e em salas marcadas por uma hierarquia, às quais o acesso é feito mediante convite ou contrato. E que leva à passagem do anonimato à mediatização.

Carreira marcada por “etapas” que a vão aproximando das salas de concerto de referência, e que é assinalada pela singularidade da artista. Guilhermina atinge um lugar muito próprio como espécie de não lugar relativamente aos outros do campo.

Como se pôde constatar, ao longo da sua trajectória profissional tocou maioritariamente a solo, acompanhada por orquestra ou piano, e repertório para violoncelo solo com ou sem acompanhamento. Pontualmente faz música de câmara, o que não é considerado uma actividade complementar, ao contrário do ensino.

Por outro lado, Suggia revela uma grande flexibilidade enquanto violoncelista, no sentido da mudança de repertório, adaptação aos diversos músicos com quem toca. Para além de ter

uma trajectória marcada pela polivalência, quando toca em música de câmara ou a solo; pluractividade, a propósito de dirigir orquestras femininas ou ensina violoncelo; e poliactividade, quando escreve artigos para jornais, como é o caso do artigo sobre “Don Quixote de la Mancha” de Cervantes.

Noutro sentido, toca, como se pôde constatar, em diversos países, embora certas fases artísticas da sua vida sejam marcadas por uma maior diversidade de lugares, ao mesmo tempo que faz mais do que três concertos por ano, com excepção do período em que vive com Pablo Casals. Pois, como refere Wagner (2004), um solista internacional para assegurar a sua carreira não pode contentar-se tocar qualquer vez num ano num só país, mas deve tocar em mercados nacionais diferentes, dado qualquer nova relação constituir um trampolim potencial para a sua carreira. Contudo, países como a França, Reino Unido ou Alemanha, pelas conexões de forte proximidade estabelecidas com actores culturais, lhe permitiram manter uma actividade musical mais visível. Além do reconhecimento por parte daqueles que já eram violoncelistas como por outras instâncias: pelo Estado português, pela crítica e pelo público.

Concomitantemente, Guilhermina Suggia aparece, nestas circunstâncias, com uma identidade de transição nas passagens para a modernidade. Por um lado, encontra-se numa época em que as mulheres são produzidas e reproduzidas pela “fórmula geradora” do sistema de habitus; por outro, deseja construir a sua própria história, num processo contínuo entre o presente e o passado (Kaufmann, 2005). E se nas sociedades tradicionais a acção individual das mulheres e das mulheres na música é socialmente estruturada, com a modernidade outras perspectivas se abrem para os indivíduos e reflectem-se no modo como eles constróem a sua própria identidade, nomeadamente como músicos.

Em síntese, a realização deste trabalho mostrou uma vez mais que é importante procurar a voz das mulheres, e artistas, para reencontrar os sentidos dessa história – individual e colectiva.

Bibliografia

- AA. VV. (1947), *In memoriam: Bernardo V. Moreira de Sá*, Porto: Tavares Martins
- AA. VV., *Catálogo Geral da Música Portuguesa*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura e Direcção Geral do Património Cultural
- Allen, Alfredo Aires de Gouveia (1970), *O Porto e a música: apontamentos*, Porto: Publicidade do Norte
- Almeida, Virgínia de Castro (1913), *A mulher: história da mulher, a mulher moderna e educação*, Lisboa: A. M. Teixeira
- Amorim, Eugénio (1935), *Dicionário Biográfico de Músicos do Norte de Portugal*, Porto: Maranus
- Appadurai, Arjun (2004), *Dimensões Culturais da Globalização. A modernidade sem peias*, Lisboa: Editorial Teorema
- Barreira, Cecília (1991), *Universos femininos em Portugal: retrato da burguesia em Lisboa 1890-1930*, Lisboa: Dissertação de Doutoramento em História Cultural e das Mentalidades da Universidade Nova de Lisboa
- Becker, Howard (1986), "Biographie et mosaïque scientifique", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º62/63
- Boia, Pedro (2008), *Elementos de uma Sociologia do instrumento e do instrumentista: esboçando novas tarefas na Sociologia da Música*, Porto: ISFLUP e-Working Paper n.º23
- (www.letras.up.pt/isociologia/uploads/files/Working23.pdf)
- Bonito, Rebelo (1964), *Guilhermina Suggia – violoncelista: efemérides para uma biografia*, Porto, [s.n.]
- Borba, Tomás e Fernando Lopes-Graça, *Dicionário de Música* (1996), (vol.I/II), Mário Figueirinhas Editor, 3.ª edição
- Bourdieu, Pierre (1986), "L'Illusion Biographique" in *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º62/63
- Bourdieu, Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*(1992), Éditions du Seuil
- Bourdieu, Pierre (1994), *O Poder Simbólico*(1989), Difel 82
- Bourdieu, Pierre (1984), *Questions de Sociologie*, Paris: Les Éditions de Minuit
- Branco, João de Freitas (1959), *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Publicações Europa-América

- Branco, João de Freitas (1972), *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian,
- Brito, Manuel (1989), *Estudos de História da Música em Portugal*, Lisboa: Estampa
- Brito, Manuel e David Cranmer (1990), *Crónicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda
- Brito, Manuel Carlos e Luísa Cymbron (1992), *História da Música Portuguesa*, Lisboa: Universidade Aberta
- Burland, Karen e Jane Davidson (2004), "Rôle des parents dans le développement du musicien classique professionnel", *STAPS*, n.º64, pp.89-107
- Buscatto, Marie (2007), "Contributions of Ethnography to Gendered Sociology : the French Jazz World", *Qualitative Sociology Review*, Volume III, Issue3
- Cacouault-Bitaud, Marlaine e Hyacinthe Ravet (2008), "Les femmes, les arts et la culture. Frontières artistiques. Frontières de genre", *Travail, genre et sociétés*, n.º19
- Cardim, Valter Carlos (1999), "A moda em Portugal no limiar do século XX", *Faces de Eva*, n.º1-2
- Carvalho, Mário Vieira de (1999), "Mémoire d'un présence absente. Música e género", *Faces de Eva*, n.º1-2
- Carvalho, Mário Vieira de (1999), *Razão e sentimento na comunicação musical*, Lisboa Relógio de Água
- Caspurro, Maria Helena (1992), *O Conservatório de Música do Porto*, Coimbra: [s.n.]
- Catroga, Fernando (1986), "A laicização do casamento e o feminismo republicano", *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais* (Actas do colóquio de 20-22 de Março de 1985), vol.II, Coimbra: Instituto de História Económica e Social Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
- Chiti, Patricia (2009), *Diversité culturelle – diversité musicale. Une vision différent – Les femmes dans la musique* (2003), <http://www.imc-cim.org/mmap/pdf/prod-chiti-f.pdf>
- Coelho, Jacinto Prado, "O Porto e a prosa portuguesa entre o romantismo e o realismo", *Annaes do Orpheon Portuense*, Porto: O.P., 1881-1975
- Conde, Idalina (1991), "Alvarez: ambiguidades na biografia de um pintor", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º9
- (1996) "Amadeu, Almada, Dacosta. Atopia em Trajectórias Singulares", *Caderno de Ciências Sociais*, n.º15-16

- (2009) *Arte e poder*, CIES e-Working Paper, n.º62/2009, (http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf)
- (1998) "Artistas e cientistas: retrato comum" in António Firmino da Costa e José Manuel Viegas (orgs), *Portugal: que modernidade?*, Oeiras: Celta
- (1996^a) "Artistas. Indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º19
- (1994) "Artistas, profissão e dom", *Vértice*, n.º60 (Maio-Junho)
- (1995) "Artistas, Renascimento e fundações", *Ler História*, n.º27-28
- (2009^a) *Artists as Vulnerable Workers*, CIES e-Working Paper, n.º71, (http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP71_Conde_001.pdf)
- (1999) "Biografia: confronto com as ilusões", *Fórum Sociológico*, n.º1 e 2 (2.ª série)
- (2008) *Contrasting narratives: Art and culture in the public sphere*, CIES e-Working Paper, n.º56, (http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP56_Conde_003.pdf)
- (1993a) "Falar da vida (I)", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º14
- (1994^a) "Falar da vida (II) ", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º16
- (1995^a) "Leonardo, uomo senza lettere... ", *Phala*, Assírio & Alvim
- (2003) "Making Distinctions: Conditions for Women Working in Serious Music and in (New) Media Arts in Portugal" in AA. VV., *Culture Gates: exposing professional 'gate-keeping' processes in music and new media arts*, Bona: ARcult Media
- (2001) "Mulheres artistas: umbrais e passagens" in AA. VV., *Mulheres do século XX – 101 livros*, Lisboa: ed. Câmara Municipal de Lisboa
- (1994) "Obra e Valor. A questão da relevância" in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim
- (2001) "O sistema, o campo e o mundo. Paradigmas na sociologia da arte" in Alexandre Melo, *O que é Arte* (1994), Quimera
- (1993) "Problemas e virtudes na defesa da biografia", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º13
- (1995) "Sarah Affonso, mulher (de artista)", *Análise Social*, vol. XXX (131-132)
- (1998) "Reconversões: pena, pincel, colecção", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º27

- (1993b) “«Uma casa com janelas para dentro». Metonímia biográfica numa trajetória fásica”, *Análise Social*, vol. XXVIII (121)
- Conde, Idalina, Teresa Martinho e João Pinheiro (2003^a), “Mulheres nas principais orquestras portuguesas”, *OBS – Revista do Observatório das Actividades Culturais*, nº12
- Corajoud, Carine (2008), "La sociologie de la litterature a l'épreuve de la biographie. La trajectoire d'Edmond Gilliard", «*La vie et l'ouvre*»? *Recherches sur le Biographique*, Lausanne : Actes du Colloque de relève organisé à l'Université de Lausanne 8-9 novembre 2007, (<http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,10,5,20080303101532-XV/Biographique.pdf>)
- Costa, Helena Sá e (2001), *Uma vida em Concerto*, Porto: Campo das Letras
- Delcroix, M. (2000), "Marguerite Yourcenar: une biographie devant ses biographes", *Cahiers de l'AIEF*, Volume 52, N.º1, pp.201-220
- Delerue, Maria Luísa (1982), *O ensino musical no Porto na época moderna -algumas notas*, Porto: Gráf. Reunido
- Delerue, Maria Luísa (1970), *O ensino musical no Porto durante o século XIX: elemento para o seu estudo*, Porto: [s.n.]
- Denora, Tia (1995), "Beethoven et l'invention du genie", *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 100
- Dosse, François (2005), *Le pari biographique: écrire une vie*, Paris: Éditions La Découverte
- Einstein, Alfred (2001), *La musique romantique* (1959), Éditions Gallimard
- Eleutério, Victor Luís (2002), *Luiza Todi: a voz que vem de longe*, Lisboa: Montepio Geral
- Elias Norbert (1997), *A Luta pelo Poder e a Evolução do Habitus nos séculos XIX e XX*, Jorge Zahar
- Elias Norbert (2004), *A Sociedade dos Indivíduos* (1993), Lisboa: Dom Quixote,
- Elias, Norbert (1993), *Mozart. Sociología de um génio*, Lisboa: Edições Asa
- Figueiredo, Carlos de (1973), *Da vida e da arte de Guilhermina Suggia*, Porto: Câmara Municipal do Porto,
- Garcia, Ápio (1950), *A mulher e a artista em Guilhermina Suggia*, Porto: Tipografia Civilização
- Giunta, Andrea (2002), "Sociología del Arte" in Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Piados

- Graça, Fernando Lopes (1949), *Viana da Mota: subsídios para uma biografia incluindo 22 cartas ao autor*, Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora
- Green, Lucy (2001), *Música, género y educación*, Madrid: Morata
- Guerra, Rui Moreira de Sá e (1997), *Bernardo Valentim Moreira de Sá, um renovador da cultura musical no Porto*, Porto: Fundação Eng. António de Almeida
- Guidens, Anthony (2001), *Modernidade e Identidade Pessoal*, Oeiras: Celta Editora
- Guimarães, Elina (1979), *Mulheres portuguesas: ontem e hoje*, Lisboa: Com. da Condição Feminina
- Guinote, Paulo (1994), *Quotidianos femininos (1900-1933)*, Lisboa: Dissertação de Mestrado em História Contemporânea (século XX) apresentada à FCSH-UNL
- Habermas, Jürgen (1984), *Mudança estrutura da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro
- Heinich, Natalie (2001), *La sociologie de l'art*, Paris: Éditions La Découverte
- Hennion, Antoine (1993), *La Passion musicale*, Paris: Éditions Métailié
- Hérítier, Françoise (2003), "À plusieurs voix sur Masculin/ Féminin II : Dissoudre la hiérarchie", *Mouvements*, n.º27/28
- Hobsbawm, Eric (2005), *Tempos interessantes – uma vida no século XX*, Porto: Campo das Letras
- Leal, Ivone (1986), "Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do século XX", *A Mulher na Sociedade Portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais* (Actas do colóquio de 20-22 de Março de 1985), vol.II, Coimbra: Instituto de História Económica e Social Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
- López, Pilar Ramos (2003), *Feminismo y música*, Madrid: Narcea, S.A. de Ediciones
- Machado, Adelaide Vieira (1999), "Os liceus femininos ou a vingança do sexo forte", *Faces de Eva*, nº1-2
- Madelénat, M. Daniel (2000), "La Biographie Aujurd'Hui: Frontières et Résistances", *Cahiers de l' AIEF*, Volume 52, Numéro1, pp.152-168
- Marques, Virgílio e Catarina Campos (Fevereiro 2004), *Guilhermina Suggia*, <http://suggia.weblog.com.pt> (Julho 2009)
- Marx, Karl (1976), "O Poder Omnirevolucionário do Dinheiro", *Literatura e Arte*, Karl Marx e Frederick Engels, Lisboa: A Comuna
- Melo, Alexandre (1994), "Entre o global e o local" in Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa: Assírio & Alvim

- Melo, Alexandre (2001), *O que é Arte* (1994), Quimera
- Melo, Alexandre (2002), *O que é Globalização Cultural*, Quimera
- Mercier, Anita (2008), *Guilhermina Suggia: cellist*, Ashgate Publishing
- Moigénie, Victor (1924), *A mulher em Portugal: cartas de um estrangeiro*, Porto: A. Figueirinhas
- Monjeau, Federico (2002), "Sociología de la Música" in Carlos Altamirano (dir.), *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires: Piados
- Monteiro, Hernâni (1953), *Guilhermina Suggia*, Porto: [s.n.]
- Monteiro, Hernâni (1960), *Luis Costa*, Lisboa: Tip. da E.N.P.
- Monteiro, Nuno (2006), "D. José I: na sombra de Pombal" in Roberto Carneiro (dir.), *Reis de Portugal*, Rio de Mouro: Círculo de Leitores,
- Moreau, Mário (1999), *O Teatro de S. Carlos. Dois séculos de história*, vol. I, Lisboa: Hugin
- Muñoz, Juan José (1992), *El método biográfico: el uso de las historias de vida en ciencias sociales*, Editorial Centro Investigaciones Sociológicas
- Neves, Helena (2007), "O Corpo das Mulheres na História. Corpo desapropriado", *O Longo Caminho das Mulheres, Actas do Seminário evocativo do I Congresso Feminista e da Educação em Portugal*, Lisboa: D. Quixote
- Osório, Ana de Castro (1905), *Às mulheres portuguesas*, Lisboa: Editora Viúva Tavares Cardoso
- Pais, José Machado (2002), *Sociologia da Vida Quotidiana*, Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais
- Perrenoud, Marc (2003), "La figure du musicien. Musiques populaires contemporaines et pratique de masse", *Ethnologie française*, XXXIII, n.º4, pp.683-688
- Pires, Filipe (1996), *Helena Costa – tradição e renovação*, Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida
- Pombo, Fátima (1996), *A Sonata de Sempre*, Porto: Edições Afrontamento
- Pombo, Fátima (1993), *Guilhermina Suggia ou o Violoncelo Luxuriante*, Porto: Fundação Eng.º António de Almeida,
- Pujadas, Joan J. (2000), "El método biográfico y los géneros de la memoria", *Revista de Antropología Social*, n.º9
- Quartetto Moreira de Sá (1899), *1.ª série de 6 sessões no Salão do Real Theatro de S. João, Novembro a Dezembro de 1898*, Porto: Imprensa Portuguesa

- Ravet, Hyacinthe (2007), "Devenir clarinetiste. Carrières féminines en milieu masculin", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n.º168
- Ravet, Hyacinthe (2003), "Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique", *Travail, Genre et Sociétés*, n.º9
- Rosa, Elzira Machado (1989), *Bernardino Machado, Alice Pestana e a educação da mulher nos fins do século XIX*, Lisboa: Comissão da Condição Feminina
- Rosset, François (2008), "La biographie a l'épreuve de l'écriture", «*La vie et l'œuvre*» ? *Recherches sur le Biographique*, Lausanne: Actes du Colloque de relève organisé à l'Université de Lausanne 8-9 novembre 2007, (<http://doc.rero.ch/lm.php?url=1000,10,5,20080303101532-XV/Biographique.pdf>)
- Rowell, Lewis (2005), *Introducción a la filosofía de la música. Antecedentes históricos y problemas estéticos* (1983), Barcelona: Editorial Gradiva
- Ruiz, Janete (2004), *Berta Alves de Sousa (1906-1997): uma compositora no Porto de meados do século XX*, Coimbra: Tese mestrado em Ciências Musicais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra
- Sá, Bernardo Moreira de (1882), *Artigos de crítica musical*, Porto: A. J. da Silva Teixeira
- Sá, Bernardo Moreira de (1924), *História da evolução musical: desde os antigos gregos até ao presente*, Porto: Casa Moreira de Sá
- Saraceno, Chiara (1997), *Sociologia da família*, Lisboa: Editorial Estampa
- Serrão, Joel (1987), *Da situação da mulher portuguesa no século XIX*, Lisboa: Livros Horizonte
- Vaquinhas, Irene (2005), *Nem Gatas Borracheiras nem Bonecas de Luxo: as mulheres portuguesas sob o olhar da história (séculos XIX-XX)*, Lisboa: Livros Horizonte
- Vaquinhas, Irene (2000), «*Senhoras e mulheres*» na sociedade portuguesa do Século XIX, Lisboa: Edições Colibri
- Vasconcelos, Joaquim de (1870), *Os Músicos Portuguezes*, Porto: Imprensa Portuguesa
- Vicente, Ana (2001), *As mulheres portuguesas vistas por viajantes estrangeiros: séculos XVII-XIX-XX*, Lisboa: Gótica
- Vieira, Ernesto (1899), *Quartetto Moreira de Sá: (Moreira de Sá, Carneiro, Gouveia e Quilez)*, Porto: Imprensa Portuguesa

- Wagner, Izabela (2004), «La formation des violonistes virtuoses: les reseaux de soutien», *Sociétés Contemporaines*, n.º56, pp.133-163

Anexos

Anexo I³⁵ - Percurso de Guilhermina Suggia

Percurso trabalho artístico		Percurso quotidiano
Lugar, Data	O quê e com quem	
		Nasce a 27 de Junho de 1885 no Porto
		1890 começa a estudar violoncelo com o pai
		1891 é baptizada na Igreja de Santo Idelfonso, Porto.
Matosinhos (Salão da Assembleia de Matosinhos), Outubro de 1892	O seu primeiro concerto. A apresentação à sociedade é organizada por Guilherme Ferraz, amigo da família e figura de destaque na vida social de Matosinhos. Apareceu de vestido escocês pela canela, de gola branca, larga e aos bicos. Acompanhada pela irmã. Jornal de Notícias do Porto, 13 de Outubro de 1892: "sentada em microscópica cadeira abraçada ao violoncelo, fazendo lembrar uma dessas bonequitas, que são o encanto das da idade dela (...) E ela sorria e brincava com o arco do instrumento. E a arcada era firme e segura. Assombrosa criança agradecia."	
Janeiro de 1895	"os espectadores acolheram-nas com as mais vivas demonstrações de agrado, aplaudindo-as freneticamente de modo que as encantadoras crianças tiveram de executar outros trechos que não faziam parte do programa. Do entusiasmo da sala compartilhou também o pai das pequerruchas, sr. Augusto Suggia, que teve de aparecer no palco sendo efusivamente aplaudido"	
Clube da Foz, 14 de Agosto de 1895	Toca Au bord de la mer-rêverie de Offenbach e Gavotte de David Popper.	
Matosinhos (Grémio de Matosinhos), 12 de Outubro de 1895	Concerto infantil. Acompanhada ao piano pela sua irmã Virgínia. Toca Air de ballet du XVIIème siècle de Offenbach.	
Porto (Orpheon Portuense - Teatro Gil Vicente), 22 de Maio de 1896	Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia. Colaboraram: Leonilda Moreira de Sá, Irene Fontoura, Amélia Marques Pinto e Laura Barbosa. Augusto Suggia dirigiu a orquestra. Tocou obras de Lee, Offenbach e Haydn.	
Leça da Palmeira (Clube de Leça), 22 de Setembro de 1896	Interpreta Valsa Brilhante de Lee e Arlequin et Papillon de Popper. Acompanhada ao piano por Virgínia.	

³⁵ O esquema apresentado foi construído com base nas informações obtidas no blog "Guilhermina Suggia", nos livros de Fátima Pombo, Ápio Garcia, Carlos Figueiredo, Anite Mercier, referidos na Bibliografia. Refere-se aos seus concertos, críticas e referências de Guilhermina a alguns dos concertos, artigos escritos por Suggia.

Porto (Orpheon Portuense), 12 de Fevereiro de 1897	Toca, primeiro, a solo e, seguidamente, integrada num quarteto com piano.	
Porto (Orpheon Portuense), 13 de Março de 1897	Concerto. Música de Câmara. Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 27 de Março de 1897	Concerto, integrada num quarteto. Toca Haydn e Dvorák.	
Porto (Orpheon Portuense), 5 de Abril de 1897	Concerto, integrada num quarteto. Toca Beethoven e Bruch.	
Porto (Orpheon Portuense), 17 de Dezembro de 1897	Concerto, integrada num quarteto com piano.	
Porto (Orpheon Portuense), 7 de Janeiro de 1898	Variações sobre um tema Rococó de Tchaikovsky. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
Porto (Orpheon Portuense), 17 de Janeiro de 1898	Concerto, integrada num quarteto de cordas e a solo. Obras de Tchaikovsky e música de câmara de Mozart. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
Porto (Orpheon Portuense), 28 de Janeiro de 1898	Concerto, integrada num quarteto com piano. Obras de Mendelssohn, Haydn e Mozart.	
Porto (Orpheon Portuense), 18 de Fevereiro de 1898	Concerto, participando na execução do Septimínio, op.20, de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 12 de Março de 1898	Colabora no 1.º concerto histórico da música de violino, levado a cabo no Orpheon Portuense. Obra de Tartini.	
Porto (Orpheon Portuense), 18 de Março de 1898	Colabora no 2.º concerto histórico da música de violino. Obras de Mozart, Brahms, Mendelssohn e Tchaikovsky.	
Porto (Orpheon Portuense), 25 de Abril de 1898	Concerto, acompanhada ao piano por Virgínia Suggia. Obras de Chopin.	
Porto (Orpheon Portuense), 3 de Maio de 1898	Concerto, acompanhada ao piano por Virgínia Suggia. Obras de Raff.	
Leça de Palmeira (Clube de Leça), 24 de Agosto de 1898	Obras de Dunkler e Casella. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	Espinho, Verão de 1898. Recebe lições semanais de Pablo Casals.
Leça de Palmeira (Clube de Leça), 12 de Setembro de 1898	Concerto. Obras de da Silva.	

Porto (Orpheon Portuense), 30 de Janeiro de 1899	Concerto. Obras de Popper e Casella.	
Porto (Orpheon Portuense), 15 de Abril de 1899	Concerto, participando num trio. Obras de Mendelssohn.	
Porto (Orpheon Portuense), 29 de Maio de 1899	Concerto, colaborando na execução de música de câmara. Obras de Beethoven, Markus e Schubert.	
Porto (Orpheon Portuense), 7 de Dezembro de 1899	Concerto, integrada num quarteto. Obras de Saint-Saëns.	
Porto (Orpheon Portuense), 14 de Dezembro de 1899	Concerto, participando num trio. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 12 de Janeiro de 1900	Concerto. Obras de Saint-Saëns.	
Porto (Orpheon Portuense), 29 de Janeiro de 1900	Concerto, colaborando na primeira sessão dedicada à música de câmara de Beethoven	
Porto (Orpheon Portuense), 5 de Fevereiro de 1900	2. ^a colaboração nas ditas sessões. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 12 de Fevereiro de 1900	3. ^a colaboração nas ditas sessões. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 19 de Fevereiro de 1900	4. ^a colaboração nas ditas sessões. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 12 de Março de 1900	5. ^a colaboração nas ditas sessões. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 20 de Março de 1900	6. ^a colaboração nas ditas sessões. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 26 de Março de 1900	7. ^a colaboração nas ditas sessões. Obras de Beethoven.	
Porto (Orpheon Portuense), 28 de Abril de 1900	Concerto, participando num trio. Obras de Brahms e Saint-Saëns.	
Porto (Orpheon Portuense), 2 de Maio de 1900	Concerto, por uma orquestra de câmara. Obras de Costa, Miguéz, Reinecke.	

Porto (Orpheon Portuense), 10 de Maio de 1900	Concerto, participando num trio. Obras de Volkmann e Dvorák.	
Porto (Orpheon Portuense), 26 de Maio de 1900	Concerto, integrada num quarteto. Obras de Rahl, Kirchner e Saint-Saëns.	
Porto (Orpheon Portuense), 14 de Novembro de 1900	Concerto, integrada num quarteto. Obras de Rahl.	
Porto (Orpheon Portuense), 19 de Novembro de 1900	Concerto, participando num trio. Obras de Volkmann.	
Porto (Orpheon Portuense), 7 de Janeiro de 1901	Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
Porto (Orpheon Portuense), 25 de Janeiro de 1901	Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns e música de câmara de Beethoven (integra um trio).	
Porto (Orpheon Portuense), 23 de Fevereiro de 1901	Última colaboração no concerto do Orpheon Portuense, participação num trio. Obras de Tchaikovsky.	
Lisboa (Salão do Conservatório de Lisboa), 25 de Março de 1901	Concerto, integrada no «Quarteto Moreira de Sá»	Março de 1901 é convidada com sua irmã para Palácio Necessidades, actuando diante da Família Real. Na sequência recebe uma bolsa de estudo.
Lisboa (Casa de Lambertini), 26 de Março de 1901	Inaugurou a primeira das Audições Musicais da Casa Lambertini com um recital de violoncelo com a sua irmã Virgínia Suggia, piano.	
Porto (Teatro São João), Março de 1901	Concerto no salão, integrada no «Quarteto Moreira de Sá».	
Lisboa (Casa de Lambertini), 27 de Abril de 1901	Audições Musicais no salão Lambertini com um recital de violoncelo com a sua irmã Virgínia Suggia, piano.	
Lisboa (Casa de Lambertini), 24 de Agosto de 1901	Sessão musical na casa de Lambertini.	
Porto (Teatro S. João), 20 de Outubro de 1901	Concerto, integrada no «Quarteto Moreira de Sá».	
Porto (Salão Teatro S. João), 27 de Outubro de 1901	2.º Concerto, integrada no «Quarteto Moreira de Sá».	

Porto (Salão Teatro S. João), 3 de Novembro de 1901	3.º Concerto, integrada no «Quarteto Moreira de Sá». Música de Câmara de Beethoven.	
Porto (Sede do Orpheon Portuense), 4 de Novembro de 1901	Concerto de despedida, promovido por um grupo de admiradores, antes da sua partida para a cidade de Leipzig. Colabora pela 50.ª e última vez com Moreira de Sá, em conjuntos de câmara.	Parte a 15 de Novembro de 1901 para Leipzig juntamente com o seu pai.
		Período de estudo intensivo com o Prof. Julius Klengel.
25 de Novembro de 1902	Recebe carta do Dr. Lampekischer, Presidente da Direcção do Gewandhaus, convidando-a a colaborar no concerto comemorativo do XIX aniversário da remodelação daquela sala de audições.	
Leipzig (Gewandhaus), 26 de Fevereiro de 1903	Concerto para violoncelo de Volkmann. Orquestra de Gewandhaus sob a direcção de Arthur Nikisch. Repetiu na íntegra a obra executada, depois de terminado todo o programa dessa noite.	Uma das salas mais importantes da Europa. É a intérprete mais nova a tocar nesta sala, bem como a primeira mulher e como solista.
Altenburg (Herzogliches Hoftheater), 12 de Março de 1903	Obras de Mendelssohn, Rossini, Volkmann, Sitt, Liszt, Goldmark, Chopin, Popper, R. Strauss e Wagner.	
Leipzig, 14 de Março de 1903	"A Guilhermina tem tido a felicidade de ser convidada para os concertos mais distintos." "Este concerto era o último de uma série de 6, para os quais são convidados os artistas mais em evidência." "É considerada aqui em Leipzig como uma celebridade e este Inverno os dois artistas mais discutidos e que melhor sensação causaram foram o violinista Jan Kubelik e a nossa Guilhermina."	Termina os seus estudos e regressa ao Porto.
Porto (Orpheon Portuense - Salão Gil Vicente), 9 Maio de 1903	Recital para os sócios, sendo acompanhada pela sua irmã Virgínia. Interpretou obras de Volkmann, Dadidov, Rubinstein, Godard e Klengel.	
1903	Concerto em Lisboa, a favor da Assistência aos Tuberculosos, patrocinada pela Rainha D. Amélia	
Escola de Música de Câmara, 11 de Junho de 1903	Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia e nomeada sócia de mérito dessa instituição.	
23 de Outubro de 1903	Audição de alunos a propósito do seu aniversário	
Lisboa (Salão da Trindade), 21 de Novembro de 1903	Lambertini promove uma festa artística em favor das duas irmãs, onde estas se apresentam num último concerto antes da sua partida para prosseguir os estudos na Alemanha.	
Suiça, 1904	"Obtive em Bassel grande sucesso. Já estou contratada esta época para a Alemanha, Holanda, Hungria, Inglaterra, Bélgica, Polónia, Itália, Escandinávia, etc."	Tournée pela Europa (1904 e 1906)

Amsterdão, 26 de Janeiro de 1904	"Ontem aqui foi um entusiasmo como nunca vi."	
Neustadt (Baviera), 20 Março de 1904	Acompanhada por Virgínia. Haviam mais dois solistas: Godowski (pianista) e Hella Wolti (cantora) "Guilhermina teve as honras do concerto"	
Strasburg, 28 de Março de 1904	"Sucesso extraordinário"	
Paris, 1904	Foi tocar a casa de Colonne. "no sábado (seguinte a 5 de Abril) dá a Guilhermina um recital oferecido à imprensa no salão Pleyel".	
Lisboa (Salão da Trindade), 25 de Abril de 1904	Obras de Volkmann, Klengel e Dvorak. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
Lisboa (Teatro Nacional D. Maria II), 23 de Maio de 1904	Congresso Marítimo Internacional de Lisboa . Obras de Svendsen, Popper, Lizst, Klengel e Chopin. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
Heidelberg, 24 de Outubro de 1904	"Obtive um grande sucesso no meu 1.º concerto em Heidelberg. Entusiasmo delirante."	
Mannheim (Musensale des Rosengarten), 25 de Outubro de 1904	Concerto com Orquestra de Colonne, regida pelo maestro Eduardo Colonne Obras de Franck, Volkmann, Svendsen e Piatti.	
Mannheim, 26 de Outubro de 1904	Regida por Eduardo Colonne. "Colonne em público abraçou-me e beijou-me chorando. Entusiasmadíssimo." "Chamadas sem fim".	
Leipzig (Festsale des Central-Theaters), 1 de Novembro de 1904	Obras de Beethoven, Dvorak, R. Strauss, Svendsen e Piatti. Dirigida por Hans Winderstein.	
Bremen, Dezembro de 1904	Regida pelo maestro Panzner. "Aqui Bremen sucesso incomparável. Foi preciso o maestro Panznerdar sinal para a orquestra começar, pois o público não me deixava, isto aonde dizem que o público era frio. Achei o público mais quente que os outros daqui".	
Dortmund, 17 Janeiro de 1905	Dvorak. "já ensaiei o Dvorak. O maestro e orquestra ficaram encantados".	
Haag, 18 de Janeiro de 1905	Obras de Brahms, Dvorak, Volbach, Svendsen, Piatti e Chabrier. Dirigida pelo maestro Fritz Volbach. Sob a direcção de W. Mengelberg. "O público estava louco de entusiasmo." "O presidente da comissão assegurou-me que aqui nunca tinha visto um delírio como o desta noite".	

Londres (Bechstein Hall), 21 de Janeiro de 1905	Obras de Dvorak, Svendsen, Herbert, Piatti. Acompanhada ao piano por Richard Epstein. "... o entusiasmo, e aplausos, no concerto, foi superior aos sucessos da Alemanha" Sala Bechstein. "Todos disseram que uma coisa assim nunca tinham visto" "Toque extra programa a Spinnlied que fez furor" "Em Londres fiquei contratada para concertos em toda a Inglaterra por um empresário chamada Alfred Schultz-Cuitins até ao ano 1906"	
Bayreuth (Liederkrantz), 28 de Janeiro de 1905	Obras de Svendsen, Piatti, Klengel e Popper. Sob a direcção de K. Aumüller.	
Coburg, 29 Janeiro de 1905	Obras de Klengel, Haydn, Chopin, Svendsen, Piatti, Schubert, Wagner, Schumann, Herbert Popper, Brahms, Grieg, Wolff. Dirigida pelo maestro Ernst Riemann e Otto Baldamus. "Em Beyreuth e aqui Coburg fui felicíssima" "Tudo fica entusiasmado com o lindo som do meu instrumento"	
Coburg para Karlsbad, 31 de Janeiro de 1905	"Estou convidada para tocar no palácio do príncipe em Hof para o próximo Inverno"	
Karlsbad (Orpheum-Saal), 2 de Fevereiro de 1905	Obras de Dvorak, Svendsen, Piatti e Popper. Sob a direcção de Martin Spörk. "já ensaiei com orquestra. É muito boa. O Concerto de Dvorak tem causado entusiasmo em todos os concertos."	
Lemberg, 11 de Fevereiro de 1905	"Aqui o sucesso foi indescritível." "As críticas daqui são extraordinárias. Não se pode dizer melhor". "Tive aqui dois convites para casa de um conde e de um príncipe mas não sei ainda se terei tempo"	
Varsóvia, 15 de Fevereiro de 1905	Tocou o concerto de Dvorak na Philarmonie. "Chamadas sem conta e muitos (bis). Como já não tenho mais músicas toquei a Gavotte de Bach extra-programa. As críticas são esplêndidas".	
Praga, 3 de Março de 1905	"Um entusiasmo delirante. Falei com a filha de Dvorak que me disse que a interpretação era exactamente como o seu pai desejava. Também falei com a irmã e sobrinha do Popper" "Hoje já li em Wien algumas críticas esplêndidas que classificam como a melhor interprete de Dvorak"	
Berlim, 10 de Março de 1905	Casa do Visconde de Pindella. O príncipe herdeiro Guilherme fica encantado a ouvi-la tocar e assina no seu álbum com muito prazer.	
Freiburg (Kunst und Festhalle), 17 de Março de 1905	Obras de Klengel, Svendsen, Piatti. Dirigida por Gustav Starke. Sob a direcção de Gustav Starke.	
Hamburg (Convent-Garten), 27 de Março de 1905	Concerto de violoncelo de D'Albert. Dirigida por Max Fielder.	

Karlsbad, Julho de 1905	Encontra Popper que escreve no seu álbum de autógrafos: "A maior dos violoncelistas vivos, Guilhermina Suggia do seu velho confrade David Popper".	Toca em conjunto com Popper, recebendo lições dele.
Ostende, 1 de Setembro de 1905	"O sucesso foi grandioso" "Nunca vi uma sala tão bonita como a Cursaal de Ostende"	
Basel, 6 de Novembro de 1905	"Obtive aqui um grande sucesso" "Toquei pela primeira vez duas peças de Sinigaglia, que causaram entusiasmo." "Em Basel hospedei em casa de príncipes"	
Polónia, Novembro de 1905	"Obtive enorme sucesso na Polónia" "Fui muito feliz nos concertos na Polónia" "As críticas são esplêndidas"	
Chemnitz e Munique, Dezembro de 1905	"Obtive um sucesso extraordinário"	
Boémia (Brün), 15 de Dezembro de 1905	"cheguei hoje aqui ao meio-dia. Fui logo para o ensaio e à noite o concerto.(...) Aqui obtive um sucesso extraordinário"	
Dresden, 16 de Dezembro de 1905	"concerto no Real Theater de Opera com Kapellmeister Schuruck." "Não imagina o sucesso que aqui obtive pela segunda vez."	
Stollberg (Klg. Seminar), 19 de Dezembro de 1905	Obras de Beethoven, Klengel e Tchaikovsky.	
Estocolmo, 22 de Janeiro de 1906	Concerto. Obras de R. Strauss, Dvorak, Bach, Svendsen e Popper.	Entre 1906 e 1913 vive em Paris com Pablo Casals.
Estocolmo, 23 de Janeiro de 1906	"O concerto foi simplesmente um delírio. Visitaram-me o ministro e cônsul portugueses e talvez vá tocar ao palácio real"	
Estocolmo, 28 de Janeiro de 1906	Concerto. Obras de Popper, Schumann, Godard e Klengel.	
Leiden (Stadsgehoorzaal), 2 de Fevereiro de 1906	Concerto. Obras de Klengel, Weber, Schumann e Popper.	
Haag, 1-2? Fevereiro de 1906	"Obtive na Holanda um sucesso extraordinário. O célebre Kappellmeister Dr. Viota disse não ter havido ainda em Haag um sucesso tão sublime"	
	"Grandes sucesso em Hollanda e Belgier"	
Budapeste, 16 de Fevereiro de 1906	Concerto. Obras de Popper, Piatti, Schumann e Klengel.	
Budapeste, 18 de Fevereiro de 1906	"Toquei ontem aqui em Kolozsvár e foi um sucesso tão grande que não me deixam sair para a Polónia sem dar um segundo concerto. Aclamavam-me a Paganina. As críticas são esplêndidas"	
Berlim, Março de 1906	"Tenho tido esta ephoca muitissimo que fazer. O número dos concertos em que tomei monta a 60 e todos em diferentes cidades."	
Berlim, 4 de Março de 1906		
Anklam, 5 de Março de 1906	"Espera-se a família imperial assistirá ao concerto"	

Berlim, 6 de Março de 1906		
Bélgica, Março de 1906	"Obtive grandes sucessos em todos os concertos na Belgique. Estou encantada com o público de Bruxelas".	
Hamm (saale des Herrn Auguit Oberg), 12 de Março de 1906	Concerto. Obras de Svendsen, Piatti, Schumann e Klengel.	
Bruxelas (Salle de la Grande Harmonie), 11 de Abril de 1906	Concerto. Obras de Klengel, Saint-Saens e d'Albert. Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
2 Maio de 1906	"Hontem toquei aqui com o célebre Kapellmeister Dr. Vióta. Foi um triunfo. Chamavam-me a Sarasate no violoncelo. Nunca assim tive um sucesso"	
Paris, 29 de Junho de 1906		
Kissingen, 30 de Junho de 1906	Kapellemeister Spör "obtive um sucesso extraordinário"	
Schevenngen, 29 de Agosto de 1906	Acompanhada por Nikisch. "o sucesso foi tão grande que não me deixam partir sem tomar parte em segundo concerto"	
Schevenngen, 11 de Setembro de 1906	O ministro de Portugal assistiu ao concerto.	
Frankfurt, 2 de Dezembro de 1906	"toquei aqui ontem com grande êxito"	
Neuchatel, 6 de Dezembro de 1906		
Roma, 25 de Fevereiro de 1907	Sociedade de Santa Cecília. "A Rainha-mère estará no concerto, creio"	
Milão, 1 e 3 de Março de 1907	Acompanhada ao piano por Virgínia Suggia.	
	Pelas suas interpretações em Itália recebe do compositor Sgambati, discípulo de Liszt, rasgados elogios, considerando-a superior a Piatti, Popper e Klengel.	
Düsseldorf, Fevereiro de 1907		
17 de Fevereiro de 1907	Com Orquestra Lamoureux	
14 de Maio de 1907	Acompanhada ao piano por Vianna da Motta. Contemplada com a medalha da Sociedade, a qual visava premiar aqueles que tinham concorrido de forma especial para abrilhantar o trabalho daquele instituição.	
Bruxelas, 19 de Janeiro de 1908	Concerto para dois violoncelos de Moór. Toca com Pablo Casals. Conduzida por Eugène Ysaÿe.	Anuncia em 1908 o seu casamento com Pablo Casals.
Bruxelas (1908?)	Guilhermina com Casals toca o double concerto de Moór com Ysaÿe. "um encanto; grande sucesso. Ysaÿe estava maravilhado"	

Paris (Salle Gaveau), 7 de Fevereiro de 1908	Concerto para dois violoncelos de Moór. Toca com Pablo Casals. Orquestra de Lamoureux.	
Paris (Salle Gaveau), 28 de Fevereiro de 1908	Concerto de Violoncelo de Dvorak. Orquestra de Manoueux conduzida por Pablo Casals.	
Paris, 7 de Fevereiro de 1909	Concerto para dois violoncelos de Moór. Toca com Pablo Casals.	
Scheveningen, 29 de Junho de 1910	Guilhermina com Casals tocam o Double concerto de Moór	
Brive (França), 12 de Setembro de 1914	Encontrava-se com a irmã e a mãe. Partira precipitadamente de Paris. Não levara o violoncelo consigo, o que a deixava muito triste. "Ainda assistimos durante três dias em Paris às visitas dos aeroplanos alemães, deitando bombas cada vez que vinham e, se tardávamos mais a partir, teríamos que ficar em Paris até Deus sabe quando." Pensou em regressar a Portugal mas não tinha o violoncelo e a viagem era dispendiosa "Dans l'espoir de gagner quelque chose, car dans quelque temps je n'aurai plus d'argent"	Terminada a relação com Casals, e tendo deflagrado a 1.ª Guerra Mundial, Suggia muda-se para Inglaterra (Outubro de 1914), onde já havia actuado.
Londres (Bechstein Hall), 18 de Novembro de 1914	Sonata n.º 1 em E menor de Brahms e Trio para piano em E flat de Beethoven. Fanny Davies, piano, e Jelly d'Arányi, violino.	
Londres, 24 de Novembro de 1914	«Je suis à Londres depuis une semaine, où j'ai joué avec grand succès aux «Classical Concerts», anciens concerts de Joachim; je rejoue demain et peut-être je resterai ici l'hiver car c'est le seul pays où l'on peut donner des concerts. Les pauvres artistes sont très malheureux en ce moment-ci, car il n'y a plus de quoi gagner sa vie. Écrivez-moi un petit mt pour me dire si une tourné dans ie Portugal et Espagne, au printemps prochain, pourrait être d'un intérêt quelconque pour moi et au mois de Juin je pense aller au Brésil. Ma mère et ma souer son restées à Paris, mais nulle part on est en sécurité avec cette horrible guerre.»	
Londres (Bechstein Hall), 25 de Novembro de 1914	Concerto. Trio piano em C menor de Beethoven. Adila d'Aránui, violino, e Rebecca Clarke, piano.	
Londres (Quenn's Hall), 30 Janeiro de 1915	Concerto, com a Orquestra Queen's Hall sob a direcção do Sir Henry Wood. Concerto duplo para violino e violoncelo. Maurice Sons, violino.	Colabora durante a guerra em festas de caridade promovidas pela Rainha Alexandra, Duquesa de York e Princesas Cristina e Helena Vitória.
Edinburgh (Usher Hall) ,6 de Dezembro de 1915	Concerto n.º1 em A menor de Saint-Saëns e Suite n.º 3 de Bach, com a orquestra C. Scottish, conduzida por Emil Mlynarski.	

Edinburgh, 25 de Novembro de 1916	Concerto.	
Glasgow (St Andrew's Hall), 23 de Dezembro de 1916	Concerto. Variações Sinfónicas de Boëllmann. Obras de Tartini e Popper.	
Liverpool, 6 de Fevereiro de 1917	Concerto para violoncelo de Schumann e Variações Simfónicas de Boëllmann. Toca com a Orquestra Filarmónica de Liverpool conduzida por Frederic Cowen.	
Março de 1917	"A actuação de Mlle. Suggia revelou toda a grandeza. Ela executou Saint-Saëns não da maneira alemão mas sim da Francesa, mostrando todas as suas boas qualidades, toda a sua amabilidade, a sua cortesia, a sua agudeza de espírito, e o requinte de execução no qual estas graças vivem sem sobrecarregar a música, com sentimentos tensos. As Variações de Böllmann (...) Mlle. Suggia colocou em realce uma energia apropriada, dando mesmo o toque do estilo satânico ao qual conduz a originalidade da música. Esta música foi executada, pensamos, de modo mais gracioso do que qualquer homem poderia alguma vez ter a esperança de conseguir." <i>Musical Opinion, 9 de Março de 1917</i>	
Londres (Queen's Hall), 1 de Dezembro de 1917	Concerto violoncelo n.º2 de Haydn com a Orquestra Hall conduzida por Henry Wood.	
Belfast, 7 de Dezembro de 1917	Concerto de violoncelo n.º 1 em A menor de Saint-Saëns. Toca com a Orquestra Sinfónica de Belfast, conduzida por E. Godfrey Brown.	
Londres (Queen's Hall), 14 de Maio de 1918	Concerto para violoncelo de Schumann e Concerto e Concerto n.º 2 para violoncelo de Haydn. Toca com orquestra D. Queen's Hall conduzida por Frank Bridge.	Em Londres, Edward Hudson oferece-lhe um violoncelo Stradivarius de 1717. Entre 1919 e 1922 participa em Londres em algumas festas de beneficência patrocinadas por membros da Família Real
1919	«Tocou com perfeita compreensão, com sobriedade e ao mesmo tempo com o charme que fez total justiça à obra. Acrescenta-se que a técnica é de tal modo perfeita, que nos esquecemos dela». <i>The Ladie's Field, 7 de Junho de 1919</i>	
Leicester (De Montfort Hall), 10 de Novembro de 1919	Obras de Bach, Dvorak e Fauré.	
Londres, 11 de Novembro de 1919	Obras de Bach e Huré.	
Dublin (Theatre Royal), 15 de Novembro de 1919	Obras de Dvorak, Fauré, Popper e Boccherini.	

1919	«A interpretação do "Adagio e Allegro" de Boccherini por Madame Suggia , bem como de outros solos de Dvorak, Fauré e Popper, demonstraram o seu génio na apresentação de uma técnica perfeita, impregnada de uma contínua subtilidade de tom e expressão». <i>Manchester News de 15 de Novembro de 1919</i>	
1919	«Para mim ela foi sempre uma violoncelista incomparável, mas o que nos deu em Boccherini, em Huré, e especialmente em Bach, foi a execução duma grande artista, a sensualidade do seu tom passou a uma sobriedade de paixão serena. O modo como toca é não só de uma beleza sem falhas, como tem o auto-domínio sem o qual nenhuma arte pode viver. A precisão dos contornos e ritmos em Bach, o charme delicado em Boccherini, o sonho em Huré - nada mais perfeito poderia imaginar-se». <i>Arts Gazette, 29 de Novembro de 1919</i>	
Londres (Wigmore Hall), Novembro de 1919	Sonata para violoncelo n.º 5 em D de Beethoven e Suite para violoncelo n.º 3 em C de Bach. Acompanhada ao piano por Donald Tovey.	
Edinburgh, 29 de Dezembro de 1919	Concerto para violoncelo de Dvorak. Conduzido por Landon Ronald.	
Glasgow, 30 de Dezembro de 1919	Concerto para violoncelo n.º 1 em A minor de Saint-Saëns. Tocou com a Orquestra Scottish.	
Londres (Queen's Hall), 7 de Fevereiro de 1920	Concerto para violoncelo de Schumann. Tocou com a Orquestra Queen's Hall conduzida por Henry Wood.	Entre 1920 e 1923, Augustus John pinta o famoso retrato "La Suggia".
Crítica, 1920	"É quase impossível encontrar algo de novo a dizer sobre a arte de Madame Suggia, mas todas as suas aparições são um fresco deleite. A sua leitura do <i>Concerto para Violoncelo</i> de Schumann foi absolutamente subjugadora, não tanto pela perfeição do fraseado e pela beleza do tom, como pela impressão que sentiu de que Mme. Suggia estava absolutamente vivendo a música" <i>Sunday Times, 8 de Fevereiro de 1920</i>	Publica o artigo «The Violoncello» na revista <i>Music and Letters</i> nº2, vol I de Abril de 1920.
Edinburgh (Usher Hall), 21 de Fevereiro de 1920	Concerto para violoncelo de Dvorak.	
Manchester, 17 de Março de 1920	Concerto n.º 1 para violoncelo em A minor de Saint-Saëns. Orquestra Hallé conduzida por Albert Coates.	
Londres, Abril de 1920	Concerto para violoncelo de Lalo e Concerto n.º 1 para violoncelo em A minor de Saint-Saëns. Conduzido por Albert Coates.	
Londres, 9 de Abril de 1920	Concerto para violoncelo de Lalo e obras de Bach. Conduzido por Landon Ronald.	
Londres (Wigmore Hall), Novembro de 1920	Sonata n.º 2 em D para violoncelo de Brahms. Sonata para violoncelo de Bridge e obras de Sinigaglia, Móor e Fauré. Acompanhada ao piano por Adolph Mann.	

Bristol, 24 de Novembro de 1920		
Birmingham, 25 de Novembro de 1920		
Londres, 29 de Novembro de 1920	Concerto para violoncelo de D'Albert. Tocou com a Orquestra Sinfónica de Londres, conduzida por Albert Coates.	
Londres, 11 de Dezembro de 1920	Concerto n.º 1 para violoncelo em A minor de Saint-Saëns. Tocou com a Orquestra Sinfónica Britânica	
Liverpool, 14 de Dezembro de 1920	Concerto n.º 2 para violoncelo de Haydn com Filarmónica D. Liverpool, conduzida por Ernest Ansermet.	
1921	"acabo de chegar da Escócia aonde tive que tocar"	Publica o artigo «The Violoncello Playing» na revista <i>Music and Letters</i> , Abril de 1921. Revista <i>Country Life</i> publica uma crítica de Guilhermina Suggia ao recital de Fedor Chaliapine (Kazan, 1873- Paris, 1938), no Queen's Hall, 29 de Outubro de 1921
Dublin (Theatre Royal), 1 de Janeiro de 1921		
Manchester, 29 de Janeiro de 1921		
Sheffield, 4 de Fevereiro de 1921	Tocou as Variações Sinfónicas de Boëllmann.	
Birmingham (Town Hall), 8 de Fevereiro de 1921		
South Wales, 12 de Fevereiro de 1921		
Bristol (Colston Hall), 14 de Fevereiro de 1921		
Nottingham, 16 de Fevereiro de 1921		
Oxford (Town Hall), 5 de Maio de 1921		
Londres, 23 de Janeiro de 1922	Concerto n.º2 para violoncelo em D de Haydn. Tocou com a Orquestra London Symphony conduzida por Walter Damrosch.	
Londres (Queen's Hall), 25 de Março de 1922	Concerto para violoncelo de Schumann. Tocou com a Orquestra Queen's Hall.	
Manchester, 6 de Abril de 1922	Concerto n.º 1 em A minor de Saint-Saëns e Suite n.º 3 em C para violoncelo de Bach.	
Bristol, 15 de Abril de 1922		
Oxford, 8 de Junho de 1922	Obras de Bach e Sammartini. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Londres (Queen's Hall), 22 de Junho de 1922	Concerto para violoncelo de Dvorak e Concerto para violoncelo de Elgar. Tocou com a Orquestra Queen's Hall conduzida por Henry Wood.	

1922	«('...) não é demasiado dizer que ela cria as suites para violoncelo solo de Bach através ao seu magnífico ritmo e estruturados "crescendi".» <i>The London Mercury, Agosto de 1922</i>	
Manchester, 26 de Outubro de 1922	Obras de Valenti e Elgar. Acompanhada ao piano por Hamilton Harty.	
1922	«Suggia é soberbamente temperamental, sendo sempre ela que dirige o seu temperamento sem nunca ser dirigida por ele. No Concerto de Schumann anima com o fogo da sua personalidade o que de outro modo ficaria morto; com a esplêndida largueza de arco e a vivacidade do seu som, Suggia dá alento e brilho à peça». <i>The Daily Mail, 27 de Outubro de 1922</i>	
Edinburgh, 23 de Março de 1923	Concerto para violoncelo de Elgar.	Conhece José Carteador Mena. Recebe a Ordem de Santiago Espada.
1923	"A nossa distinta compatriota. e exímia violoncelista D. GUILHERMINA SUGGIA , há tantos anos ausente deste país, e que por esse mundo, tanto e tão bem tem sabido dar lustre e tornar respeitado e admirado o nome de Portugal, encontra-se agora em Paris e tenciona visitar-nos muito brevemente.(...) E assim, enquanto aqui descansar do seu demorado e esplêndido esforço, numa carreira de arte que tem sido uma série contínua e brilhante de triunfos, a distinta artista que é D. GUILHERMINA SUGGIA não terá nem ocasião nem motivos de se recordar, sentindo a amargura da distância, no tempo e no espaço, dos seus admiradores inúmeros e dos seus inumeráveis e admiráveis êxitos artísticos. É isto que, com vivo prazer, lhe auguramos." <i>DN 24 de Abril de 1923</i>	Suggia escreve: "Há tantos annos já que estava ausente de Portugal que quási me habituava a esta existência privada de sol e de romança (sic) aonde o conforto material e educação elevada existem é verdade, mas onde faltam a sensibilidade de espirito e espontaneidade de sentimentos, que me sentia comparativamente feliz - mas agora sinto-me triste e só desejo ahi voltar e vêr ainda mais maravilhas do meu Paiz. Não sei quando será, mas tenho fé que isso se realizará."
Valência (Sociedade Filarmónica de Valência), 30 de Abril de 1923	Concerto	
Porto (Orpheon Portuense), 18 de Maio de 1923	Recital, acompanhada ao piano por Leonilda Moreira de Sá.	
3 de Junho de 1923	Entrevista ao DN	

Lisboa (Teatro de S. Carlos), 6 de Junho de 1923	Concerto n.º 2 em D de Haydn, Suite para violoncelo n.º3 em C de Bach e Concerto para violoncelo de Lalo. Toca com a Orquestra «Philharmonia de Lisboa», sob a direcção de Francisco Lacerda Anunciar o concerto: "tem ainda o interesse de apresentar pela primeira vez em Lisboa, acompanhada por orquestra, a requintada artista portuguesa, outra legítima glória nacional, a violoncelista GUILHERMINA SUGGIA, antiga discípula do notável mestre Klengel, que o foi também de David de Sousa. A nossa gloriosa compatriota ocupa hoje. entre os concertistas de arco, um dos primeiros lugares, podendo dizer-se com verdade que se alguns poucos com ela emparelham, nenhum a excede, até mesmo naquelas qualidades que são peculiares aos homens, a potência da sonoridade, o vigor da expressão e a resistência para as execuções mais difíceis e intensas. O concerto de Lalo e de Haydn, dois dos mais formidáveis monumentos da literatura do violoncelo, bem como a "Elegia" de Fauré, vão dar hoje a muita gente que nunca ouviu a nossa compatriota, a prova segura do alto nome que SUGGIA conquistou nos mais exigentes centros de música do mundo, e a abertura do "D. João" de Mozart e os "Fragmentos dos Mestres Cantores" darão ensejo a que se firme solidamente a reputação alcançada no primeiro concerto pela Filarmonia de Lisboa e pelo seu admirável e ilustre director." <i>DN, 6/6/1923</i>	
---	--	--

Crítica ao concerto de 6/6	"(...) Dizer depois disto como tocou SUGGIA, analisar a sua técnica da mão esquerda, a arcada, o seu estilo, parecer-nos-ia uma profanação, e além disso, como cremos já ter dito, não nos sentimos com a serenidade precisa para essas frias considerações. A técnica da colossal artista é ilimitada, extraordinária a sua sonoridade, a arcada esplêndida, tudo enfim quanto representa a preparação de um violoncelista o mais completo que possa imaginar-se, possui-o a nossa genial compatriota no mais elevado grau. Imagine-se tudo isto e pense-se que mesmo assim não se terá uma pálida ideia do que é a arte de GUILHERMINA SUGGIA, porque todas essas qualidades, por muito importantes que as consideremos, desaparecem perante o espírito que as domina, que as aniquila, um espírito de intérprete que é um segundo espírito criador da obra de arte que lhe estamos ouvindo, uma sensibilidade aguda, intensa, dando a cada período, a cada frase, a cada ritmo o seu completo valor expressivo, parecendo ainda intensificá-lo, até nos deixar como estamos ao traçar estas linhas, exaustos de emoção, procurando em vão as palavras que não existem, para repetir o que SUGGIA nos disse numa divina linguagem. Limitar-nos-emos ao enunciado das obras pela grande artista interpretadas, que foram os concertos de Haydn em ré maior e de Lalo, e a solo a «partita» de Bach em que se encontra a celebre «Loure», tendo sido a «Giga» da mesma «partita» executada em «bis». (...) À saída do teatro, uma multidão compacta de admiradores esperava GUILHERMINA SUGGIA, repetindo-se as delirantes e frenéticas ovações que a tinham acolhido durante todo o concerto, assim como a Francisco de Lacerda. Como a genial artista se dirigisse a pé para o hotel, a multidão rodeou-a e acompanhou-a, soltando vivas e dando palmas entusiásticas." LUÍS DE FREITAS BRANCO." DN 7/6/1923	
-----------------------------------	--	--

Crítica ao concerto de 6/6	"(...)Que dizer, porém, nos apertados limites de tempo e espaço de que dispomos, dessa genial e portentosa intérprete, desse fenómeno maravilhoso que o mundo inteiro escuta com enlevo e para a grandeza do qual todas as palavras nos aparecem apagadas e poucas? Como explicar o milagre daquela arcada espontânea, nítida e profunda, daquela sonoridade de sonho, que não é a simples vibração de simples cordas, mas a expressão belíssima, ideal, do lirismo humano? Mergulhada na onda sublime da sua concepção interpretativa, na linguagem sonora, perfeita, a qual ora é branda, suave e graciosa nas suas comunicações, ora se eleva e engrandece nos paroxismos da energia e da paixão, a figura pictural de SUGGIA atinge as augustas proporções de um símbolo! Não se concebe coisa alguma de mais perfeito, de maior, de mais completo! A arte difícil e superior da interpretação não pode ter representante mais idóneo, nem mais colossal. Interpretou Bach, Lalo, Haydn?? Não há que fazer citações, nem estabelecer preferências: todos os seus trabalhos foram soberbas criações. O público assim o compreendeu esplendidamente e fazendo a justiça de significar ao ilustre maestro Lacerda o quinhão que lhe pertencia nas apoteóticas ovações da noite. Para dar uma nota deste entusiasmo sem precedentes, terminaremos noticiando que, findo o espectáculo, artistas e público, neste figurando o que há de mais ilustre nas letras e nas artes, acompanharam até à Praça de Camões, em triunfal cortejo, soltando-lhe vivas clamorosos, a grande artista, que da janela do Hotel Europa, onde está hospedada, agradeceu comovida e sensibilizada, as manifestações recebidas. A.J." <i>O SÉCULO</i>, 7/6/1923	
Porto (Teatro S. João), 8 de Junho de 1923	Suite para violoncelo n.º 3 em C de Bach e Concerto para violoncelo de Lalo. Acompanhada pela Orquestra «Philarmonia de Lisboa»	
Huddersfield, 10 de Outubro de 1923	Toca a sonata para violoncelo n.º1 em E minor de Brahms e a Suite para violoncelo n.º 3 em C de Bach.	
Leicester, Dezembro de 1923	Toca o Concerto para violoncelo n.º 2 em D de Haydn. Conduzida por Malcolm Sargent.	
Glasgow, 8 de Janeiro de 1924	Concerto para violoncelo n.º 2 em D de Haydn e Variações Sinfónicas de Boëllmann.	1924 é um ano de prolixa correspondência entre Guilhermina e o pai, por causa da compra de uma casa. Suggia decide ter uma residência fixa no Porto para reunir o pai e a mãe, que há muito tempo viviam separados. Compra casa no Porto na Rua da Alegria, n.º894.

		Grava o primeiro disco.
Surrey, 13 de Janeiro de 1924		Pede a Leonilda biografia sobre Moreira de Sá para que possa publicar um artigo: «para que aqui saibam que há no nosso Portugal grandes homens - que deviam ser mais conhecidos no estrangeiro e sobretudo na Inglaterra».
23 de Fevereiro de 1924		Escreve artigo sobre «Don Quixote de La Mancha» no <i>John O'London's Weekly</i> , 23 de Fevereiro de 1924
Bristol, 19 de Março de 1924	Concerto para violoncelo de Dvorak. Conduzido por Eugene Goossens.	
Oviedo (Teatro Campoamor), 11 de Abril de 1924	Obras de Bach, Fauré e Popper. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Gijon (Teatro Jovellanos), Abril de 1924	Concerto para os sócios da Sociedad Filarmónica de Gijon	
Vigo (Teatro Odeón), 14 de Abril de 1924	Recital para os sócios da Sociedad Filarmónica local. Toca obras de Sammartini, Locatelli, Bach, Veracini, Dall' Abaco, Veracini, Senaillé, Fauré e Popper. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Vigo (Teatro Odeón), 15 de Abril de 1924	2.º recital para os sócios da Sociedad Filarmónica de Vigo. Toca as Variações Sinfónicas de Boëllmann, Kol Nidrei de Bruch, Suite para violoncelo n.º3 em C de Bach, e obras de Henschel e Popper. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Sevilha (Teatro San Fernando), 21 de Abril de 1924	Obras de Bach, Fauré, Popper, Sammartini, Dall'Abaco, Veracini, Senaillé e Locatelli. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Sevilha (Teatro San Fernando), 22 de Abril de 1924	Obras de Bach, Valentini, Bruch, Henschel, Popper e Boëllman. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Córdoba (Gran Teatro), 23 de Abril de 1924	Recital no Gran Teatro para os sócios da Sociedad Filarmónica local. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Valência (Teatro Principal), 25 de Abril de 1924	Recital no Teatro Principal, contratada pela Sociedad Filarmónica de Valência. Acompanhada ao piano por George Reeves na digressão por Espanha.	
Abril de 1924	1.ª gravação para a His Master's Voice.	
Lisboa (Teatro S. Carlos), 3 de Maio de 1924	Obras de Bach, Sammartini, Veracini, Dall'Abaco, Bruch, Sinigaglia, Senaillé e Boëllmann. Acompanhada ao piano por George Reeves.	

Teatro S. Carlos, 3 de Maio de 1924	"A intérprete máxima da literatura do violoncelo apresentou-se ontem em S. Carlos, numa das sessões da Sociedade de Concertos de Lisboa. (...) A parte puramente técnica das execuções de GUILHERMINA SUGGIA não permite qualquer juízo crítico, porque a genial artista é a primeira a esquecê-la, fazendo convergir todas as suas faculdades interpretativas na realização de um ideal estético absolutamente definido. Sem fraquezas ou concessões de nenhuma espécie, sem desfalecimentos ou hesitações, a eminente violoncelista procura sempre atingir uma finalidade antecipadamente determinada pelas suas tendências e pelo seu instinto. Assim o que distingue as fenomenais realizações de GUILHERMINA SUGGIA é a sua espontaneidade sem limites, o seu assombroso realismo. A ilustre artista é tão portuguesa pelo seu nascimento e pela sua educação, como pelos traços fundamentais da sua personalidade: na base emotiva das suas interpretações vamos nós encontrar aquele subjectivismo intenso e indestrutível que caracteriza a alma da Raça, e que se manifestou da maneira mais ampla no "Abenlied" de Schumann, tocado fora do programa. É decerto, desnecessário acrescentar que a ilustre violoncelista conseguiu manter, no decurso do concerto uma linha estética de extraordinária elevação. Concorreu para o êxito absoluto desta sessão de arte o pianista George Reeves, antigo professor do "Royal College" de Londres, que acompanhou ao piano a nossa compatriota. - F. L." <i>O SÉCULO, 4 de Maio de 1924</i>	
Lisboa (Teatro S. Carlos), 6 de Maio de 1924	Recital para os sócios da Sociedad de Concertos de Lisboa. Acompanhada por George Reeves e Vianna da Motta.	

Crítica 6/5	"O terceiro concerto da eminente violoncelista GUILHERMINA SUGGIA constituiu um novo triunfo para a nossa compatriota. Acompanhada pelo ilustre pianista Georges Reeves, SUGGIA executou magistralmente todos os números do programa, afirmando mais uma vez aquele intenso dinamismo que caracteriza as suas interpretações – sempre correctas, conscienciosas e inexcedíveis. No lugar de honra figurava a "Sonata em fá" para piano e violoncelo, de Brahms, interpretada por SUGGIA com a colaboração do director da Sociedade de Concertos JOSÉ VIANA DA MOTA. A extraordinária realização dessa obra colossal foi absolutamente digna dos gloriosos artistas que a animaram com aquele fogo de duas naturezas irmãs pela raça e pelo génio. SUGGIA, VIANA DA MOTA e GEORGES REEVES foram alvo de carinhosas ovações, que nos proporcionaram numerosos trechos extra-programa – entre os quais o II andamento da "Sonata em mi menor", de Brahms, o "Vito" de Popper, a "Aria em ré" de Bach e "Au temps jadis" de George Henschell. - F.L." <i>O SÉCULO, 9 de Maio de 1924</i>	
29 de Maio de 1924	"os meus concertos aqui são pagos a 80 e 100 guinéus e com pouca despesa visto eu habitar aqui. Estou pronta a fazer uma excepção para si e para o meu país: 6 concertos (2 Lisboa, 2 Porto, 1 Viseu e 1 Coimbra) por 400 libras 7 concertos por 450 libras 8 concertos por 500 libras"	
Londres (Queen´s Hall), 26 de Junho de 1924	Dirigiu Orquestra Sinfónica Feminina da Grã-Bretanha, num concerto de beneficência a favor da "Queen´s College Extension Appeal Fund".	
Crítica a 26/6	"(...) Madame SUGGIA – que apresentou uma aluna promissora – Miss Vyvyan Lewis – foi a terceira maestrina a dirigir a orquestra. Não há qualquer motivo que impeça uma mulher de ser uma boa dirigente de orquestra, mas a verdade é que Miss Gwynne Kimpton, Madame Suggia e, de certo modo, também Dame Ethel Smyth não ajudaram a orquestra, antes pelo contrário, gesticulando de forma incompreensível, ou seja, marcando tempo a tempo, em vez de se limitarem ao compasso ou à frase. O resultado foi de uma falta de confiança e de ritmo de execução. Dir-se-ia que dirigir com uma batuta prejudica a espontaneidade e induz uma rigidez muscular contrária à facilidade de movimentos e à fluência do ritmo. Mas não deveria ser difícil corrigir tais deficiências de técnica." <i>THE TIMES – 27 de Junho de 1924</i>	

Crítica a 26/6	"O aspecto mais notável do último concerto da Orquestra Sinfónica Feminina (Women's Symphony Orchestra) da Grã-Bretanha foi a actuação de Madame SUGGIA como maestro (ou deveríamos dizer "maestrina"?). Como era de esperar deu o maior exemplo de graciosidade na arte de dirigir que até hoje vi em alguém do sexo feminino. (...) SUGGIA utilizou uma batuta de dimensão mais normal e foi realmente um prazer tê-la visto dirigir. Outra coisa se não esperaria, aliás, de alguém cuja arte do violoncelo se pode, literalmente, qualificar como poesia do movimento. Acrescento apenas que ela demonstrou uma boa capacidade de controlo e pareceu, do ponto de vista musical, plenamente à altura da sua tarefa." <i>THE MUSICAL MAIL - Agosto de 1924</i>	
Bussaco (Palace-Hotel), 22 de Agosto de 1924	Colaboração num concerto de homenagem, acompanhada ao piano por Regina Cascais.	
Santa Luzia, 30 de Agosto de 1924		"É curioso como depois de viver tanto tempo fora de Portugal, ainda se deseja viver mais aqui; apesar de todas as dificuldades e desorganização, ainda é melhor ao meu espírito o nosso Paiz que todo o conforto e progresso dos paizes estrangeiros."
Viseu, 15 de Setembro de 1924	Acompanhada ao piano por José Vianna da Motta.	
Coimbra, 16 de Setembro de 1924	Acompanhada ao piano por José Vianna da Motta.	
30 de Setembro de 1924	"estou disposta a fazer concepções, somente seria preciso garantir, por ex. um número mínimo de concertos, diremos 6 concertos "to an average 50 pounds".	
Londres (Wigmore Hall), 3 de Novembro de 1924	Sonata para violoncelo n.º 2 em F de Brahms e Suite para violoncelo n.º 1 em G de Bach e Waldesruhe, Rondo de Dvorak e Vito de Vianna da Motta. Acompanhada ao piano por José Vianna da Motta. Vem mencionado no diário de Virgínia Woolf (volume II - 1920-24 - da Penguin Books), dia 2 de Novembro de 1924: "Como de costume estou, ou imagino que estou, afogada em trabalho, embora consiga, ainda assim, algumas horas de puro prazer: ir ao cinema esta noite, ir à Suggia na segunda-feira, porque desejo a sua música para me estimular e inspirar".	
Banbury (Church House), 8 de Novembro de 1924	Recital para os sócios da Banbury and District Society. Acompanhada ao piano por George Reeves.	

Crítica	«Ouvi-la tocar a Sonata de Brahms (Opus 38) com o pianista adequado, como sucedeu no Wigmore Hall na segunda-feira, e aquela obra-prima, que tão primorosamente realçou as numerosas qualidades do violoncelo, compreende-se o quanto a perfeita fusão entre o intelecto e a emoção significam num artista, embora desvendar e definir a arte de Suggia nos transmita a impressão de que existe algo de inapreensível. Ela surge identificando-se de uma forma tão íntima com o seu instrumento que parece que este apreendeu o seu carácter. Sente-se que só através do violoncelo poderia viver, de modo a ir ao encontro da plenitude da expressão.» <i>Morning Post</i> , 12 de Novembro de 1924	
	«Ela alcança provavelmente o seu melhor nas suites de Bach a solo, onde nenhum conjunto de sons orquestrais ou de piano vêm escurecer a insuperável beleza do seu tom. Tem-se dito acerca dela que consegue fazer vibrar a sua audiência através da mera execução de uma vulgar escala, o que dificilmente constitui um exagero. Não existe, contudo, nada de suave na arte de Mme. Suggia. Ela não corre o perigo de cair na doçura, que constitui o principal defeito dos violoncelistas. Ouvi-la tocar os lentos andamentos do Concerto de Elgar, do qual poucos conseguem extrair a essência sem se tornarem maçadores, leva-nos a captar o significado do temperamento latino na Arte». <i>Sunday Times</i> , 12 de Novembro de 1924	
Londres (Wigmore Hall), 10 de Novembro de 1924	Sonata para violoncelo n.º1 em E menor de Brahms e Sonata para violoncelo de Locatelli. Acompanhada ao piano por José Vianna da Motta.	
Sheffield, 17 de Novembro de 1924	Concerto para violoncelo de Dvorak. Toca com a Orquestra Queen's Hall, conduzida por Henry Wood.	
Londres (Wigmore Hall), 19 de Novembro de 1924	As cinco sonatas de Beethoven para violoncelo. Acompanhada ao piano por José Vianna da Motta.	
Sandwich, 22 de Novembro de 1924	"Vianna da Motta seuge amanhã para Paris. Deixou aqui uma grande impressão e a sua estada aqui foi para mim uma verdadeira experiência e revelação d'Arte." Vianna da Motta escreve: "Apesar das excelentes impressões que d'aqui levo, espero ansiosamente o momento de reaparecer no Orfeon com a grande artista que é G. S."	
Chesterfield, 25 de Novembro de 1924	"Acabei de almoçar agora mesmo e apenas terei tempo para me vestir e ir para o ensaio das 2 às 3. Concerto para as crianças das 3 às 4.15. Depois tomar chá, vestir-me para o concerto da noite às 7.30. Amanhã em Mansfield a mesma coisa"	
Mansfield, 26 de Novembro de 1924		
Manchester, Dezembro de 1924	Concerto para violoncelo de Dvorak e Suite para violoncelo n.º1 em G de Bach	

Manchester, 29 de Janeiro de 1925	Concerto para violoncelo de Schumann e Kol Nidrei de Bruch. Orquestra Hallé.	
Londres (Queen's Hall), 4 de Fevereiro de 1925	Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns e Suite para violoncelo n.º1 em G de Bach. Toca com a Orquestra British Women's Symphony conduzida por Gwynne Kimpton.	
1925	"Já agora eu podia fazer Portugal em Março, Espanha em Abril até meados de Maio, depois Argentina. Se não for tarde e no verão Brasil - a regressar em Setembro para descansar até Outubro. A América do Norte tem-me feito as "démarches" mais ainda nada que valha a pena"	
1925	"Terei que voltar a Inglaterra em fins de Março, antes de ir a Hespanha, e os concerto ahí terão que ser realizados da seguinte forma: 1.º Concerto com orchestra, quarta-feira, 11 de Março; 2.º Concerto (1.º com piano) 13; o 3.º (com piano) domingo 15; Porto-1.º Concerto 17; 2.º Ctº 19; Viseu dia 20; Partida para Londres dia 21, chegada a Paris 22 e Londres 23. Concerto em Londres 24"	
1925	"teremos que tocar uma sonata em cada concerto e por isso escolherei as que conheço melhor e quase de memória. Também estou ansiosa para saber se as datas convém à Sociedade de S. Luiz. Como lhe escrevi: 11-Concerto com orchestra - Lisboa; 13-1.º Recital com piano - Lisboa; 15-2.º recital com piano - Lisboa; 17-1.º Recital - Porto; 19 - 2.º Recital - Porto; 20 - Concerto Viseu. Programa com orchestra: I-orchestra; II-Concerto de Lalo; III-Intervalo; IV-Kol Nidrei de Max Bruch; V-Saint-Saëns-concerto. Apenas um intervalo"	
1925	"parto para Londres imediatamente onde tenho um importantíssimo contracto que começa a 24 de Março"	
Porto (Orpheon Portuense), 1 de Abril de 1925	Recital para os sócios. Toca Suite para violoncelo n.º1 em G de Bach, Kol Nidrei de Bruch, Variações Sinfónicas de Boëllmann e obras de Veracini, Senaillé e Sinigaglia. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Porto (Orpheon Portuense), 4 de Abril de 1925	2.º Recital para os sócios. Toca a sonata para violoncelo n.º 2 em E minor de Brahms e obras de Sammartini, Locatelli, Dvorak e Lalo. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Pontevedra, 16 de Abril de 1925	Recital para os sócios da Sociedade Filarmónica de Pontevedra. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Corunha (Teatro Rosalia de Castro), 17 de Abril de 1925	Recital para os sócios da Sociedade Filarmónica local. Toca a sonata para violoncelo n.º 2 em E minor de Brahms e obras de Bach, Boccherini, Senaillé, Dvorak e Popper. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Oviedo (Teatro de Campoamor), 20 de Abril de 1925	Recital para os sócios da Sociedad Filarmónica de Oviedo. Toca a sonata para violoncelo n.º 2 em E minor de Brahms e obras de Bach, Boccherini, Senaillé, Dvorak e Popper. Acompanhada ao piano por George Reeves.	

Oviedo (Teatro de Campoamor), 21 de Abril de 1925	Suite para violoncelo n.º3 em C de Bach, Variações Sinfónicas de Boëllmann e obras de Porpora, Fauré e Popper. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Manchester, 19 de Novembro de 1925	Toca com a Orquestra Hallé.	
Londres (Queen's Hall), 15 de Dezembro de 1925	Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn.	
Porto (Orpheon Portuense), 27 de Abril de 1926	Recital para os sócios, solenizado pelo 400.º concerto daquela Sociedade. Toca obras de Beethoven, Valentini, Boccherini, Dandrieu, Dvorak, Fauré, Glazunov e Popper. Acompanhada ao piano por Luís Costa e Leonilda Moreira de Sá.	
Crítica a 27 de Abril de 1926	«alegria transbordante, contagiosa, irreprimível duma juventude elegante e vibrátil, cuja admirável loquacidade se transformava, miraculosamente, religiosamente, no grande silêncio em que passava, soberana, a arcada embriagadora de Guilhermina Suggia: respeito, adoração, frenesi das ovações intermináveis. (...) Guilhermina Suggia é verdadeiramente uma mulher de grande estilo. É preciso ver a sua figura principesca de grandes linhas puras e nervosas que, mesmo em repouso, exprime uma consciência de força indomável; a cabeça extraordinária que o génio marcou, erguida, deitada para trás numa atitude de desdém impassível - ou, talvez, de aspiração divina; a violência de vida que impulsiona esta forma esplêndida de beleza tigrina. Nasceu para dominar e o instinto de comando achou ao seu dispor recursos de seduções inelutáveis. Nenhuma obra, por pálida que seja, resiste ao seu poder transfigurador. Na peça mais gentil, sente-se a garra temível, pronta aos grandiosos empreendimentos. Interpreta uma sonata de Valentini? O carácter é perfeito, a própria alma da Itália de outros tempos se nos confessa, mas engrandecida, enriquecida de um mundo novo de impressões, um suceder de modalidades deslumbrantes, do grave ao brilhante, da ardente interioridade à estouvance genial, e todas formando um conjunto de unidade artística suprema. (...) Soberba, única em todos os géneros, logo se arrisca às peças de virtuosismo mais heróico, sempre ágil, sempre graciosa, sempre triunfante, cativando sempre pela valentia, pelo capricho, pela carícia, pela grandeza. Prodigioso destino o desta artista que não copia a vida, porque é, ela própria, a verdadeira alegoria da vida, misteriosa, esplendorosa, terrível! Esta sim, que é a paixão que não deprime nem exalta, o sortilégio que transfigura cada pobre coisa terrena numa maravilha de fogo; esta, sim, que é a alegria profunda mais inebriante, esta sim, que é a fascinação do próprio génio da vida.” <i>O Primeiro de Janeiro</i> , 29/04/1926	

Vigo, 18 de Maio de 1926	Concerto para os sócios da Sociedad Filarmónica de Vigo. Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Orquestra conduzida por Fernández Arbós.	
Vigo, 20 de Maio de 1926	2.º Concerto para os sócios da Sociedad Filarmónica de Vigo. Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Orquestra conduzida por Fernández Arbós.	
Crítica	«Tudo o que possa ser dito acerca de Mme. Suggia já foi provavelmente dito muitas vezes. É assim quase suficiente afirmar que Mme. Suggia estava na sua melhor forma. Admirava-se, a um tempo, o fraseamento, o tom delicado e calmo, e a articulação quase humana do instrumento, como uma fonte de algo que se aproximava do espanto. Foi, contudo, talvez no seu Bach a solo que a sua musicalidade atingiu o mais alto nível. Em suma, Mme. Suggia obrigou-nos uma vez mais a tomar consciência de tudo o que o seu nome significa no mundo da música». <i>Glasgow Evening Standard, 22 de Outubro de 1926</i>	
Inglaterra, 16 de Novembro de 1926	Concerto.	
Crítica a 16/11	"(...) ela aparece como uma das artistas mais temperamentais do mundo dos concertos. (...) O seu triunfo junto da audiência foi completo". <i>Liverpool Post, 17/11/1926</i>	
Londres (Wigmore Hall), 22 de Novembro de 1926	Concerto, acompanhada por Ella Iviney.	
Crítica	«O íman que atraiu a multidão ao Queen's Hall na tarde de sábado foi Mme. Suggia, cuja exuberante demonstração de virtuosismo e temperamento atrai todos os pregos da loja de ferragens. Todos os lugares, incluindo os que ficam atrás da orquestra, estavam cheios e todos os seus admiradores tiveram a plena satisfação de assistir à execução do Concerto para Violoncelo em Lá menor de Schumann». <i>The Times, 22 de Novembro de 1926</i>	Casa-se com Dr. José Mena, fixando residência na Rua da Alegria, n.º 665, Porto.
Glasgow (St. Andrews's Hall), 20 de Outubro de 1927	Obras de Beethoven, Boccherini, Dandrieu-Salmon, Senaillé, Fauré, Glazunov e Popper. Acompanhada ao piano por Harold Bauer.	
Londres (Wigmore Hall), 2 de Novembro de 1927	Acompanhada ao piano por George Reeves.	
3,4,17 e 18 de Novembro de 1927	Diversos concertos em Inglaterra.	

Crítica	Quarta-feira, no Wigmore Hall, ela tocou a Suite para Violoncelo Solo de Bach (em dó maior} com tanta eloquência e plenitude de tom que a harmonia implícita em cada frase se tornou tão real como se Mr. George Reeves, na sala dos artistas, facilmente a preenchesse. O legato em dó menor da Bourrée constituiu uma das mais intrigantes experiências deste memorável recital». <i>Morning Post</i>, 4 de Novembro de 1927	
Bristol (Colston Hall), 21 de Novembro de 1927	Sonata para violoncelo n.º3 de Beethoven. Acompanhada ao piano por A. Wilhelm Backhaus.	
Inglaterra, 28 de Novembro de 1927	Variações Sinfónicas de Boëllman. Colaboração num concerto da Orquestra Sinfónica Nacional Britânica, dirigida por Landon Rowald.	
Londres (Wigmore Hall), 30 de Novembro de 1927	Concerto	
Crítica 30/11	«Só se pode descrever o terceiro e último recital de Mme. Suggia no Wigmore Hall, na noite passada, como tendo sido um brilhante sucesso. Ela esteve no melhor da sua forma e teve uma audiência merecedora da ocasião. A sua actuação encontra-se tão próxima da perfeição como nada neste mundo de imperfeição pode estar. Não esqueceremos facilmente as suas oitavas no final da Sonata Locatelli (...) O seu programa estava dividido em três partes - duas sonatas do período clássico italiano, altura em que existiu um verdadeiro culto do violoncelo, uma suite de Bach a solo, a qual Johann Sebastian nunca poderia ter ouvido ser interpretada do modo como o foi na noite passada e, para finalizar, um grupo de modernas peças para demonstrar que o violoncelo pode derramar lágrimas de sentimento ou brincar amorosamente conforme o humor com que é tocado. Não houve um momento de monotonia. E, na Sarabande da suite de Bach, Suggia elevou-nos às alturas da música . Ela é uma intérprete maravilhosa, até mesmo no inimitável porte da sua cabeça». <i>Daily Telegraph</i>, 1 de Dezembro de 1927	
Inglaterra, 1 de Dezembro de 1927	Concerto	
Huddersfield (Highfield Hall), 14 de Dezembro de 1927	Recital para os sócios do Huddersfield Music Club. Toca obras de Beethoven, Sammartini, Bach, Bruch e Sinigaglia. Acompanhada ao piano por Harold Craxton.	
Londres (Queen's Hall), 16 de Dezembro de 1927	Concerto para violoncelo de Dvorak. Toca com a Orquestra Queen's Hall, conduzida por Frank Bridge.	

Bradford (Theatre Royal), 12 de Fevereiro de 1928	Concerto para os frequentadores dos Bradford Philharmonie Sunday Concerts. Toca Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn e Variações Sinfónicas de Boëllman. Orquestra Bradford Philharmonic conduzida por Keith Douglas.	Grava um segundo disco.
Bournemouth (Winter Gardens), 18 de Fevereiro de 1928	Concerto para violoncelo de Lalo com a Orquestra Municipal de Bournemouth dirigida por Sir Dan Godfrey.	
Crítica 1928	«O mais marcante momento do programa foi a interpretação soberba de Madame Suggia do concerto em ré maior para violoncelo e orquestra de Haydn. Não tinha ouvido tocar assim violoncelo desde que ouvi a última vez Casals; perfeição é a única palavra para isto. Dizer mais alguma coisa seria supérfluo.» <i>Musical Standard, Fevereiro de 1928</i>	
Londres (Wigmore Hall), 25 de Fevereiro de 1928	Sonata para violoncelo de Eccles, Suite n.º4 em E flat de Bach, Sonata para violoncelo n.º3 em A de Beethoven, Kol Nidrei de Bruch e Spanish Serenade de Glazunov. Acompanhada ao piano por Harold Craxton.	

Crítica	"Na sua elegante residência, M.me GUILHERMINA SUGGIA DE MENA e o Sr. Dr. Carteador de Mena proporcionaram a alguns amigos, raros e felizes, momentos inolvidáveis de convívio e de música. As fidalgas atenções. (...) Digamos, pois, que é com íntimo sentimento de respeito que se entra em casa de GUILHERMINA SUGGIA. Ali vêem quebrar-se os aplausos do vasto mundo e ali, contraste cheio de encanto, se respira a calma de quem busca isolar-se na pequenez do monótono burgo natal. Desta sorte a grande artista reúne as vantagens da glória com as da obscuridade. Ambiente de gosto e de cultura, todo em linhas nítidas, um pouco ao estilo do norte. Sociedade brilhante, predominando a língua britânica. O exílio na Inglaterra é doce e deixa nos repatriados uma nostalgia de segunda pátria. Entre ela e a violoncelista, a afeição é recíproca. (...) Neste meio, e a par dele no melhor círculo de artistas portuenses (em rigor, a uns e outros contamos como nossos), escolheu GUILHERMINA SUGGIA os executantes e os auditores do seu programa. Vejam como se combinam agradavelmente os apelidos ingleses e os portugueses. A Miss Margaret Sampson contraporemos a menina Helena Costa: duas imagens da candura, reconcentrada a inglesinha como uma figura de Rosseti, a portuguesita sorrindo aos jogos cintilantes de Weber e de Debussy. A arte delicada de Miss Burnall e de Miss Flower deu-nos canções de lirismo requintado, a de Mr. e Mrs. Hubert Stutfield outras de forte e pitoresco relevo. (É necessário dizer que o cantor, director de coros e director de orquestra é uma das personalidades interessantes do Porto e que nunca mais o restituiremos ao seu país, agora que temos a fortuna de o ter cá ?) Enfim, a magnânima «hostess» tocou com a Sr.a D. Leonilda Moreira de Sá e Costa (Boccherini, Senaillé, Glazounow, Kreisler) e com Luís Costa (nada menos que uma sonata de Brahms). Estas poucas palavras dizem tudo. A violoncelista vai dar dois concertos em Madrid e em breve fará uma jornada pela América. Seríamos tentados a ante-invejar esses longínquos ouvintes. Mas por confessável que fosse o feio sentimento, quem o pode conceber ao admirá-la tão nobre no seu lar encantador como nas grandes noites de concerto? Most gracious singer of high poems ! <i>(CARLOS RAMOS em O Primeiro de Janeiro, de 1 de Junho de 1928).</i>	
---------	--	--

Madrid (Teatro da Zarzuela), 8 de Junho de 1928	Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Madrid. Toca Variações Sinfónicas de Boëllman e obras de Sinigaglia, Boccherini, Veracini, Senaillé, Fauré e Ravel. Acompanhada ao piano por Narciso Figueroa.	
Setembro a Novembro de 1928	Diversas actuações na Inglaterra a convite de Mrs.E.S.Coolidge	
Londres, 1 de Novembro de 1928	«Ha agora muitos concertos em Londres. Na próxima semana vou ouvir a Berlim Orchestra com Furtwängler e Elisabeth Schumann e Iturbi e Paderewsky, etc. É admirável este centro para musica e há publico para tantos concertos e theatros, pois as salas estão sempre cheias. Mas, apesar de tudo isto, tenho immensas saudades d’ahi, do meu marido, da minha casa, dos meus paes - e é sempre com alegria que regresso ao meu lar».	
Woking (County School for Boys), 22 de Janeiro de 1929	Recital para os sócios do Woking Music Club. Toca a Sonata para violoncelo de Eccles, Variações Sinfónicas de Boëllmann e obras de Fauré, Glazunov e Sinigaglia. Acompanhada por Harold Craxton.	
Londres (Wigmore Hall), Fevereiro de 1929		
Leeds, 9 de Fevereiro de 1929	Concerto para violoncelo de Lalo. Conduzido por Julius Harrison.	
Glasgow (St. Andrew’s Hall), 24 de Outubro de 1929	Recital para os sócios da Sociedade de Concertos «The Max Mossel Concerts» de Glasgow, acompanhada por George Reeves.	
Londres (Museum Hall), 25 de Outubro de 1929	Variações Sinfónicas de Boëllmann e obras de Veracini e Boccherini.	
Londres (Baintree and Bocking Institute), 31 de Outubro de 1929	Obras de Valentini, Gluck, Veracini, Boccherini, Fauré, Ravel e Saint-Saëns.	
Londres (Wigmore Hall), 5 de Novembro de 1929	Obras de Sammartini, Locatelli, Saint-Saëns, Fauré, Ravel, Debussy e Kreisler. Acompanhada ao piano por Harold Craxton.	
Manchester (Free Trade Hall), 7 de Novembro de 1929	Concerto para violoncelo de D’Albert e obras de Dandrieu e Senaillé. Toca com Orquestra Hallé e conduzido por Hamilton Harty.	
Banbury, 12 de Novembro de 1929	Obras de Locatelli, Gluck, Veracini, Brahms, Fauré, Ravel e Sinigaglia. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Londres (Wigmore Hall), 19 de Novembro de 1929	Sonata para violoncelo n.º1 em E minor de Brahms. Acompanhada ao piano por Luís Costa.	
Public Hall, Pontardawe, 20 de Novembro de 1929	Concerto em que vai alternando com Ida Bloor, Tudor Davies e George Reeves. Obras de Sammartini, Bruch, Glazunov, Veracini e Boccherini. Acompanhada ao piano por George Reeves.	

Crítica	«A solista da tarde foi a admirável artista, Madame Guilhermina Suggia, cuja interpretação do Concerto em Lá menor para violoncelo e orquestra de Saint-Saëns foi caracterizada pela mais rara beleza de som, pela vivacidade da emoção e pela perfeição técnica que caracterizam tudo o que ela fez». <i>The Daily Mail, Novembro de 1929</i>	
Londres (Wigmore Hall), 3 de Dezembro de 1929	Concerto dedicado a Bach, sem acompanhamento.	
Londres (Grosvenor House), 10 de Dezembro de 1929	Recital para a Sociedade de Concertos da Upper Grosvenor Street, alternando com a pianista Princesa J. de Broglie. Toca obras de Eccles, Gluck e Fauré.	
Porto (Orpheon Portuense), 18 de Janeiro de 1930	Repetição do concerto de sonatas efectuado em Londres, no Wigmore Hall, com Luís Costa	
Londres (Wigmore Hall), 10 de Fevereiro de 1930	Obras de Valentini, Boccherini, Bach, Beethoven, Fauré, Ravel Bloch e Casella. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Londres, 14 de Fevereiro de 1930	Obras de Fauré, Glazunov, Pianelli, Dandrieu, Boccherini, Bach, Ravel e Saint-Saëns.	
Londres (Wigmore Hall), 17 de Fevereiro de 1930	Obras de Brahms, Franck e Beethoven. Acompanhada ao piano por Kathleen Long.	
Manchester (Free Trade Hall), 20 de Fevereiro de 1930	Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn.	
Londres (Wigmore Hall), 24 de Fevereiro de 1930	Obras de Sammartini, Frescobaldi, Cassadó, Weber, Senaillé, Dvorak e Sinigaglia. Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	
Lisboa (Teatro Tivoli), 5 de Abril de 1930	Obras de Rossini, Haydn, Bach e Boëllmann. Conduzido por Pedro de Freitas Branco.	
Porto (Teatro de São João), 10 de Abril de 1930	Teatro de S. João. Colaboração da Orquestra dos "Concertos Sinfónicos de Lisboa" sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	
École Cortot, 16 de Outubro de 1930	Concerto. Suite para violoncelo n.º3 em C de Bach, Variações Sinfónicas de Boëllmann e obras de Sammartini, Fauré, Ravel e Saint-Saëns. Acompanhada ao piano por Reginald Paul.	
Edinburgh (Usher Hall), 19 de Outubro de 1930	Recital para os frequentadores dos Concertos Dominicais do Prof. Tovey. Sonta para violoncelo n.º3 em A de Beethoven e Sonata para violoncelo n.º2 de Brahms. Acompanhou ao piano o próprio Prof. F. Donald Tovey.	
22 de Outubro de 1930	Colaboração em concerto sinfónico da Orquestra BBC., sob a direcção do Sir Adrian Boult. Tocou Concerto n.º1 para violoncelo em A menor de Saint-Saëns.	

Crítica 22/10	«Mme. Suggia executou a sua parte do concerto como se toda a literatura da. música do violoncelo nunca houvesse sustentado nada tão divino. Ela parecia, igualmente, inspirar a orquestra (Orquestra Sinfónica da BBC, dirigida por Sir Adrian Boult) com o mesmo sentimento. Foi chamada ao palco variadíssimas vezes». <i>Daily Telegraph</i> , 23 de Outubro de 1930	
Halifax, 23 de Outubro de 1930	Concerto para os frequentadores dos Halifax Symphony Concerts, acompanhamento de orquestra dirigida por Keith Douglas. Tocou o Concerto n.º2 para violoncelo em D de Haydn.	
Manchester (Free Trade Hall), 20 de Novembro de 1930	Obras de Haydn, Ravel e Boccherini. Orquestra Hallé conduzida por Hamilton Harty.	
Eastbourne (Winter Garden), 25 de Novembro de 1930	Concerto n.º1 para violoncelo em A minor de Saint-Saëns. Orquestra Municipal conduzida por H. G. Amers.	
Tunbridge Wells (Opera House), 28 de Novembro de 1930	Recital para os sócios do The Music Club local. Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	
Hastings (White Rock Pavillion), 29 de Novembro de 1930	Concerto com o acompanhamento da Hastings and St. Leonards Municipal Orchestra, sob a direcção de Julius Harrison. Tocou o Concerto para violoncelo de Lalo e obras de Boccherini.	
Londres, 3 de Dezembro de 1930	Obras de Brahms, Pianelli, Boccherini, Veracini, Fauré, Ravel, Saint-Saëns. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Oxford (Town Hall), 4 de Dezembro de 1930	Recital para os sócios dos Oxford Subscription Concerts. Sonata para violoncelo n.º1 em E minor, Sonata n.º5 para violoncelo em D de Beethoven e Suite para violoncelo de Bach. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Londres (Seaford House), 5 de Dezembro de 1930	Concerto, alternando com o Kutcher Quartette. Obras de Bach, Veracini, Frescobaldi, Ravel, Chopin e Kreisler. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Colchester (Albert Hall), 10 de Dezembro de 1930	Recital para os sócios do Colchester Music Club. Obras de Saint-Saëns, Locatelli, Bach, Fauré, Ravel, Glazunov e Frescobaldi. Acompanhada ao piano por Kathleen Markwell.	
Bristol (Colston Hall), 31 de Janeiro de 1931	Concerto para os sócios da Bristol Philharmonic Society, alternando com o coro privativo da Sociedade. Toca a sonata n.º1 para violoncelo em E minor de Brahms e obras de Fauré, Ravel, Kreisler. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Ipswich (Public Hall), 11 de Fevereiro de 1931	Concerto, alternando com o Ipswich Male Voice Choir. Obras de Sammartini, Boccherini, Dandrieu e Senaillé. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Londres (Wigmore Hall), 17 de Fevereiro de 1931	Sonatas para violoncelo n.º3 em A, n.º4 em C e n.º5 em D de Beethoven e Sonata n.º2 para violoncelo em F de Brahms. Acompanhada ao piano por F. Donald Tovey.	

Londres (Wigmore Hall), 24 de Fevereiro de 1931	Sonata para violoncelo n.º1 em F de Beethoven, Sonata para violoncelo n.º1 em E menor de Brahms e Sonata para violoncelo de Rachmaninov. Acompanhada ao piano por Malcolm Sargent.	
16 de Dezembro de 1931	Colaboração nos Concertos Sinfónicos da BBC. Concerto para violoncelo de Schumann. Orquestra Sinfónica BBC dirigida por Adrian Boult.	
Country School for Boys de Woking, 1 de Março de 1932	Recital para os sócios do Woking Music Club.	Morre o pai, Augusto Suggia, em Abril de 1932. A 25 de Abril de 1932 escreve: «Só te digo que foi preciso uma coragem quasi sobrenatural para, recebida a tragica noticia, ter continuado com a minha carreira. Faz-me muita falta meu querido pae».
Edinburgh (Usher Hall), 20 de Março de 1932	Recital para os frequentadores dos Concertos Dominicais do Prof. Tovey. Sonatas para violoncelo de Beethoven. Acompanhada ao piano por Donald Tovey.	
Edinburgh (Usher Hall), 24 de Março de 1932	Concerto acompanhada pela Reid Symphony Orchestra dirigida pelo Prof. Tovey.	
Woking (Country School for Boys), 5 de Abril de 1932	Recital para os sócios do Music Club local. Obras de Boccherini, Marcello e Nin. Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	
Hastings (White Rock Pavilion), 23 de Abril de 1932	Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Dirigido por Julius Harrison.	
Londres (Queen's Hall), 27 de Abril de 1932	Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Dirigido por Adrian Boult.	
Londres (Royal Albert Hall), 26 de Maio de 1932	Festival de música organizado pelo News Chronicle a favor do Fundo de Assistência dos Músicos. Kol Nidrei de Bruch. Tocou com a Orquestra Sinfónica de Londres, sob a direcção de Sir Adrian Boult.	
Londres (Londonderry House), 6 de Julho de 1932	Recital para os frequentadores dos Concertos «Aeolus»,. Sonata para violoncelo de Rachmaninov. Acompanhada ao piano por Malcolm Sargent.	
Cheltenham (Town Hall), 13 de Outubro de 1932	Sonata para violoncelo n.º2 em G menor de Beethoven. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Aberdeen (Music Hall), 21 de Outubro de 1932	Sonata para violoncelo n.º2 em G menor de Beethoven. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Edinburgh (Usher Hall), 22 de Outubro de 1932	Recital para os sócios dos «Max Mossel Concerts», alternado com o duo pianístico Ethel Bartlett/ Rae Robertson. Acompanhada ao piano por George Reeves. ístico	Morre a mãe, Elisa Suggia, em Outubro de 1932

Manchester (Free Trade Hall), 27 de Outubro de 1932	Concerto para os sócios da Hallé Concert Society. Concerto para violoncelo de Schumann. Acompanhada pela Orquestra Hallé dirigida por Sir Hamilton Harty.	
Bournemouth (Pavilion Theatre), 29 de Outubro de 1932	Obras de Nin. Orquestra Municipal de Bournemouth dirigida por Dan Godfrey.	
Eastbourne (Winter Garden), 30 de Outubro de 1932	Orquestra Municipal de Eastbourne dirigida por Henry G. Amers.	
Londres (Queen's Hall), 6 de Novembro de 1932	Orquestra Sinfónica de Londres.	
15 de Novembro de 1932	«Viver longe dos seus, e longe da sua patria, foi muito duro para mim, mas nunca o disse a ninguém e nem mesmo ao meu marido»	
Folkestone (Leas Cliff Hall), 1 de Dezembro de 1932	Concerto com a Orquestra Municipal dirigida por Eldridge Newman.	
Londres (Queen's Hall), 5 de Dezembro de 1932	Concerto para violoncelo n.º2 de Haydn com Orquestra Filarmónica de Londres dirigida por Malcolm Sargent.	
Londres (Queen's Hall), 6 de Dezembro de 1932	Orquestra Filarmónica de Londres dirigida por Malcolm Sargent.	
Londres (Queen's Hall), 7 de Dezembro de 1932	Orquestra Filarmónica de Londres dirigida por Malcolm Sargent.	
8 de Dezembro de 1932	Concerto para os frequentadores dos Bromby Orchestral Concerts sob a direcção de W. H. Reed.	
Shrewsbury (Music Hall), 14 de Dezembro de 1932	Concerto. Acompanhada por Orquestra sob a direcção de Frederic C. Morris.	
Londres (Albert Hall), 15 de Dezembro de 1932	Concerto em benefício do Fundo de Assistência dos Músicos, alternando com Kreisler. O concerto foi patrocinado pelos reis de Inglaterra perante uma assistência de 10000 espectadores. Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Dirigido por Frank Bridge.	
Londres (Seaford House), 30 de Maio de 1933	Recital, alternando com a soprano Rosa Raisa e o Kutcher String Quartette. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Mayfair (Sunderland House), 6 de Junho de 1933	Sonata para violoncelo n.º2 em D de Mendelssohn. Acompanhada ao piano por Harold Samuel.	
Londres, 22 de Junho de 1933	Colaboração num concerto da Queen's Hall Orchestra de Londres dirigida por Sir Henry Wood.	

London (Wigmore Hall), 23 de Novembro de 1933	Obras de Dupuis e Senaillé. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Wigmore Hall de Londres, 16 de Dezembro de 1933	Recital. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Bath (Pavilion), 31 de Março de 1934 (15h)	Concerto para os frequentadores dos Concertos da Pump Room Orchestra. Orquestra Pump Room.	
Bath (Pavilion), 31 de Março de 1934 (20h)	Concerto para os frequentadores dos Concertos da Pump Room Orchestra. Continuação do concerto anterior, mas com programa diferente. Sem acompanhamento.	
Tunbridge Wells (Pump Room), 4 de Abril de 1934	Recital para os sócios do Music Club de Tunbridge Wells. Acompanhada ao piano por Geral Moore.	
Lewes (Town Hall), 27 de Abril de 1934	Recital. Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	
Londres (Grosvenor Square), 7 de Maio de 1934	Obras de Beethoven, Locatelli, Dandrieu, Dall' Abaco, Bloch, Ravel, Lalo e Sinigaglia. Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	
Porto (Salão Árabe do Palácio da Bolsa), 10 de Junho de 1934	Recital para comemoração do 10 de Junho por parte da Universidade do Porto. Obras de Sammartini, Beethoven, Bach, Gluck, Senaillé, Paradis, Méhul, Boccherini, Franco, Albéniz, Ravel e Glazunov. Acompanhada ao piano por Adelaide de Freitas Gonçalves e Ernestina da Silva Monteiro.	
Crítica 10/6	Crítica ao concerto de 10 Junho, em <i>O Comércio do Porto</i> (12/06/1934)	
Eastbourne (Winter Garden), 23 de Novembro de 1934	Concerto, colaborando no Festival Anual de Música da Orquestra Municipal Devonshire.	
Londres (Hyde Park Hotel), 25 de Novembro de 1934	Obras de Brahms, Granados, Kreisler, Ravel e Casella. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Hove (Town Hall), 1 de Dezembro de 1934	Recital para os sócios da «Society of Symphonic Players». Sonata para violoncelo de Franck e Suite para violoncelo n.º3 em C de Bach.	
Torquay (Pavilion), 6 de Dezembro de 1934	Concerto especial com a orquestra Municipal dirigida por Ernest W. Goss.	
Bath (Pavilion), 8 de Dezembro de 1934 (15h)	Concerto para os frequentadores dos Pump Room Concerts, dirigido por Edward Dunn.	
Bath (Pavilion), 8 de Dezembro de 1934 (20h)	Continuação do concerto anterior.	

Nottingham, 13 de Dezembro de 1934	Recital para os sócios do Music Club de Nottingham, acompanhada por George Reeves.	
Londres (Queen's Hall), 1 de Janeiro de 1935	Concerto para os frequentadores dos «Promenade Concerts». Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Orquestra Queen's Hall dirigida por Henry Wood.	
Crítica 1935	«O concerto em ré para violoncelo e orquestra de Haydn raramente soou tão belo como nesta ocasião, tocado como foi pelo magnífico virtuosismo e, ao mesmo tempo, pela mais íntima simbiose por Madame Suggia , a ligação entre solo e orquestra foi perfeita». <i>The Times, Janeiro de 1935</i>	
Bournemouth (Concert Hall), 12 de Fevereiro de 1935	Obras de Dvorak, Saint-Saëns e Rimsky-Korsakov.	
Oxford (Town Hall), 6 de Fevereiro de 1936	Recital para os sócios dos «Subscription Concerts». Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Kent (Central Hall), 8 de Fevereiro de 1936	Concerto sob a direcção de W. H. Reed. Obras de Elgar, Mendelssohn, Ravel e Saint-Saëns.	
Londres (Wigmore Hall), 10 de Fevereiro de 1936	Obras de Valenti, Boccherini, Bach, Beethoven, Fauré, Ravel, Bloch e Casella. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Bournemouth, 12 de Fevereiro de 1936	Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns.	
Eastbourne (Winter Garden), 14 de Fevereiro de 1936	Concerto com a Orquestra Municipal dirigida por Henry G. Amers.	
Bexhill (De La Warr Pavilion), 16 de Fevereiro de 1936	Recital. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Crítica 1936	«O som conseguido na Suite n.º1 em sol maior para violoncelo solo de Bach foi de uma única e magnífica classe». <i>Sunday Times, 16 de Fevereiro de 1936</i>	
Londres (Wigmore Hall), 17 de Fevereiro de 1936	Sonata para violoncelo n.º2 em F de Brahms, Sonata para violoncelo de Franck e Sonata para violoncelo n.º5 em D de Beethoven. Acompanhada ao piano por Kathleen Long.	
Dorking (Dorking Hall), 19 de Fevereiro de 1936	Recital para os sócios do Music Club de Dorking. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Red Hill (Central Hall), 21 de Fevereiro de 1936	Obras de Valenti, Weber, Méhul, Senaillé, Ravel, Albéniz e Casella.	
Londres (Wigmore Hall), 24 de Fevereiro de 1936	Obras de Sammartini, Frescobaldi-Cassadó, Dohnányi, Weber, Méhul, Dittersdorf, Senaillé, Albéniz, Dvorak e Sinigaglia. Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	

Cheltenham, 1936	“foram bem, mas depois de Cheltenham senti-me muito cansada e consultei o médico especialista de doenças de coração e ele me aconselhou fortemente a abandonar a ideia de ir à Irlanda dar dois recitais no mesmo dia” “estranhei imenso o encontrar-me m salas de concertos de 2000 pessoas completamente repletas e quase desfaleci em Cheltenham antes de tocar mas lá foi e fui bem feliz”	
Crítica 1936	«Não houve efeitos, nem distorções rítmicas, nem ênfases exageradas de qualquer espécie: houve uma absoluta precisão técnica, uma constante perfeição da entoação e toda a peça foi envolvida com luminosidade e frescura.» <i>Musical Opinion</i> , Março de 1936	
Liverpool, 21 de Junho de 1936	“foram bem” “foi um sucesso enorme e à saída alas e senhoras e colégios de meninas me esperavam para me aplaudirem e dizerem o seu «Au revoir»”	
Central Hall de Liverpool, 21 de Novembro de 1936	Recital para os frequentadores dos «Max Mossel Concerts», com o acompanhador George Reeves.	
1936	Tournée de Mossel. “Felizmente o programa não é pesado e tenho descanso enquanto Fred Lamond toca”	
Sheffield (City Hall), 22 de Outubro de 1936	Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn com Orquestra Filarmónica D. London dirigida por Henry Wood.	
Liverpool (Central Hall), 21 de Novembro de 1936	Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Sala de Concertos St-Andrew’s Hall, 26 de Novembro de 1936	“esta noite foi o concerto aqui numa grande sala que continha mais de 2500 pessoas”	
Edinburgh (Usher Hall), 28 de Novembro de 1936	Obras de Saint-Saëns, Weber, Méhul e Senaillé.	
Banbury (Church House), 8 de Dezembro de 1936	Obras de Valentini, Brahms, Weber, Paradis, Senaillé, Albéniz, Fauré e Casella.	
Lisboa (Teatro Politeama), 16 de Janeiro de 1937	Recital para os sócios da Sociedade de Concertos de Lisboa. Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn, Kol Nidrei de Bruch, Sonata para violoncelo de Rachmaninov e obras de Bloch, Ravel e Casella. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro de Freitas Branco.	Recebe o grau de comendador da Ordem de Santiago de Espada.
Lisboa (Teatro Politeama), 25 de Janeiro de 1937	Recital para os sócios da Sociedade de Concertos de Lisboa. Concerto para violoncelo de Lalo e obras de Tartini, Sammartini, Bocherini, Ravel, Glazunov e Saint-Saëns. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro de Freitas Branco. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro	

Crítica 1937	«Prazer, porque admirar nos consola. Mágoa, porque raras vezes as podemos escrever, Guilhermina Suggia-Mena tem frequentado pouco o nosso acanhado meio musical. Oxalá o seu fogo sagrado agite mais vezes as almas dos que aqui desejam ansiosamente ouvir música, livremente, sem sujeições ao que na música tantas vezes serve para não dar aos espíritos, o que eles afinal nela procuram: o espírito das obras e não os seus efeitos técnicos; a alma da música e não o mistério mecânico dos seus segredos de laboratório. Guilhermina Suggia-Mena teve na orquestra dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco, tanto no Concerto de Lalo. como no de Saint-Saëns, e no resto do programa, uma colaboração justa, atenta, elegante e muito valiosa». <i>Rui Coelho, 1937 (sem referência do jornal, dia ou mês)</i>	
Maio de 1937	«Quem me dera ir ahi ao meu querido e bello Portugal! Que Homem admiravel que é Salazar! Elle faz a admiração de todos. Aqui é tristeza, e qual será o futuro?»	
Porto (Teatro Rivoli), 4 de Maio de 1937	Apresentação da sua discípula Maria Alice Ferreira	
Crítica a 4/5	Crítica relativa ao concerto de Maria Alice Ferreira em <i>O COMÉRCIO DO PORTO</i> , 5/5/1937	
Porto (Teatro Rivoli), 5 de Maio de 1937	Concerto com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco. Concerto para violoncelo de Dvorák e obras de Sammartini, Ravel, Glazunov e Sinigaglia.	
Crítica 5/5	Crítica ao concerto de Guilhermina Suggia em <i>O COMÉRCIO DO PORTO</i> , 7/5/1937	
Lisboa (Palácio das Necessidades), 7 de Junho de 1937	Recital oferecido ao Corpo Diplomático pelo Ministério dos Negócios Estrangeiros. Obras de Bach, Senaillé, Bloch, Albéniz, Paradis e Boccherini. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro.	
Colchester (Albert Hall), 6 de Junho de 1938	Recital para os sócios do Music Club de Colchester. Obras de Chopin, Schubert, Debussy e Sarasate. Acompanhada ao piano por George Reeves.	Câmara Municipal do Porto atribui-lhe a Medalha de Honra da Cidade.
Eastbourne (Winter Garden), 9 de Janeiro de 1938	Concerto, colaborando no Festival da Orquestra Municipal. Orquestra Municipal de Eastbourne dirigida por Sir Adrian Boult.	
Cheltenham (Town Hall), 17 de Novembro de 1938	Recital para os frequentadores dos «Max Mossel Concerts», alternando com o pianista Orloff. Acompanhada por Ivor Newton.	
Colchester (Albert Hall), 26 de Janeiro de 1938	Obras de Sammartini, Beethoven, Bach, Chopin, Schubert e Debussy. Acompanhada ao piano por George Reeves.	

Porto (British Church of St James), 7 de Fevereiro de 1938	Obras de Tartini, Gluck, Méhul, Frescobaldi, Bach e Sammartini. Acompanhada ao piano por Cyril L. Salmons.	
Eastbourne, 9 de Fevereiro de 1938	Concerto para violoncelo de Lalo. Orquestra Municipal de Eastbourne.	
Forest Gate (Earlham Hall), 12 de Fevereiro de 1938.	Acompanhada ao piano por Myers Foggin.	
Woking, 15 de Fevereiro de 1938	Obras de Valentini, Bach, Fauré, Glazunov, Paradis e Casella. Acompanhada ao piano por George Reeves.	
Porto, 27 de Maio de 1938	Obras de Sammartini, Haydn, Fauré, Schubert e Sarasate. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro Freitas Branco.	
Cheltenham (Town Hall), 17 de Novembro de 1938	Obras de Sammartini, Albéniz, Fauré, Bloch e Casella. Acompanhada ao piano por Ivor Newton. Sonata para violoncelo de Rachmaninov. Acompanhada ao piano por Nokolai Orlov.	
Holborn (Palladium), 20 de Novembro de 1938	Recital para os frequentadores dos «National Sunday League Concerts». Acompanhada ao piano por Gerald Moore.	

Crítica 20/11	«Atualmente Guilhermina Suggia não actua em público com frequência - para nossa grande perda. Presentemente, ela constitui uma artista ainda mais delicada e subtil relativamente ao que sempre foi, e ontem no Palladium proporcionou-nos uma tal exibição em violoncelo, que só muito raramente alguém é suficientemente afortunado para tal ouvir. Mme. Suggia pode sempre adoptar um tom persuasivo e, quando necessário, um estilo desapaixonado. O tom é agora mais doce e a vitalidade rigorosamente controlada. A elegância da execução do seu primeiro grupo de peças - pequenas composições de Sammartini, Bach e Senaillé - não foi inesperada, nem o resplendor da sua interpretação do Concerto de Saint-Saëns nos tomou de surpresa. Mas a sua terceira contribuição - a Sonata de Brahms em mi menor, op. 38 - na qual teve em Gerard Moore o mais admirável colaborador - superou todas as expectativas. Foi notório o gracioso fraseamento no terceiro andamento, o qual foi particularmente cativante e, acima de tudo, a sua interpretação do último andamento, onde, com demasiada frequência, o violoncelo competia com o piano, sugerindo uma batalha entre um duende e um gigante. A vitalidade de Mme. Suggia e o tacto do seu acompanhante colocaram os dois instrumentos em igualdade. Vitalidade esta que não se traduziu, no entanto, por tons forçados ou ritmos caóticos. Uma rigorosa noção de medida fluiu ao longo de toda a concepção; combinando espírito com um clássico sentido de forma, resultando numa interpretação que não será facilmente esquecida.» <i>The Daily Telegraph, 21 de Novembro de 1938</i>	
Edinburgh (Usher Hall), 24 de Novembro de 1938	Concerto para violoncelo de Elgar. Orquestra Reid dirigida por Donald Tovey.	
Hastings, 3 de Dezembro de 1938	Concerto para violoncelo de Lalo. Orquestra Municipal de Hastings dirigida por Julius Harrison.	
Exeter (Rougemont Hotel), 6 de Dezembro de 1938	Sonata para violoncelo n.º3 em A de Beethoven e obras de Sammartini, Bach, Paradis, Senaillé, Fauré, Schubert, Ravel e Casella. Acompanhada ao piano por Ivor Newton.	
Londres (Queen's Hall), 7 de Dezembro de 1938	Concerto para violoncelo de Elgar. Orquestra Sinfónica BBC dirigida por Henry Wood.	
Birmingham (Town Hall), 8 de Dezembro de 1938	Concerto. Acompanhada pela City of Birmingham Orchestra dirigida por Leslie Heward.	
Londres (Queen's Hall), 10 de Dezembro de 1938	Concerto com Orquestra Sinfónica da BBC sob a direcção de Sir Henry Wood	

Crítica 10/12	«O Embaixador do Brasil em Portugal regressando de Inglaterra trouxe a notícia do êxito estrondoso de Suggia no concerto de Elgar no dia 10 de Dezembro de 1938 no Queen's Hall de Londres, com a orquestra sinfónica da BBC sob a direcção de Sir Henry Wood. A interpretação da obra foi de tal modo notável que o público que enchia a famosa sala de concertos irrompeu numa espontânea e vibrante demonstração de entusiasmo, trazendo Guilhermina Suggia inúmeras vezes ao palco, entre aplausos frenéticos e calorosos». <i>Diário de Lisboa, 14 de Dezembro de 1938</i>	
Shrewsbury (Music Hall), 14 de Dezembro de 1938	Concerto, sob a direcção de Frederic Morris.	
Londres (Queen's Hall), 3 de Março de 1939	Concerto para violoncelo de Dvorák. Orquestra Sinfónica de Londres, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	Entre 1939 e 42 dedica-se, como que em exclusivo, à docência, no Porto.
Norwich (St Andrew's Hall), Setembro de 1939	Concerto para violoncelo de Elgar. Orquestra Filarmónica de Londres.	
Birmingham, 8 de Dezembro de 1939	Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn.	
Teatro Nacional de S. Carlos, Lisboa, 20 de Dezembro de 1942	Espectáculo em honra do General Conde de Jordana, Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha. Alterna com o pianista Vianna da Motta, sendo acompanhada pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco. Obras de Halffter, Albéniz, Ravel e Falla.	
Lisboa (Teatro S. Carlos), 21 de Janeiro de 1943	Concerto promovido pelo Centro de Cultura Musical. Concerto para violoncelo de Dvorák e Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Malcolm Sargent	
Lisboa (Teatro S. Carlos), 22 de Janeiro de 1943	Concerto promovido pelo Centro de Cultura Musical. Concerto para violoncelo de Elgar e Variações Sinfónicas de Boëllmann. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Malcolm Sargeant	
Crítica 22/1	Crítica ao concerto de 22 Janeiro em <i>O SÉCULO</i> , 23 e 25 de Janeiro de 1943	
Lisboa (Teatro de S. Carlos), 25 de Janeiro de 1943	Concerto promovido pelo Centro de Cultura Musical. Concerto para violoncelo de Elgar e Concerto para violoncelo n.º2 em D de Haydn. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Malcolm Sargent	
Crítica	Crítica ao concerto de 25 Janeiro em <i>1º de JANEIRO</i> , 28 de Janeiro de 1943	

Porto (Teatro Rivoli), 27 de Janeiro de 1943	3.º concerto promovido pelo Círculo de Cultura Musical do Porto. Concerto para violoncelo de Dvorák e Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Malcolm Sargent	
Crítica 27/1	Crítica ao concerto de 27 Janeiro em <i>1º de JANEIRO- 28 de Janeiro de 1943</i>	
Porto (Teatro Rivoli), 28 de Janeiro de 1943	Segundo concerto sinfónico. Concerto para violoncelo de Elgar e Variações Sinfónicas de Boëllmann. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Malcolm Sargent.	
Crítica a 28/1	Crítica ao concerto de 28 Janeiro em <i>1º de JANEIRO- 29 de Janeiro de 1943</i>	
Lisboa (Teatro Nacional São Carlos), 28 de Maio de 1943	Obras de Sammartini, Lázlo, Bruch, Saint-Saëns, Ravel e Falla. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro Freitas Branco.	
Crítica 1943	Crítica a um concerto em <i>Seara Nova</i> , 5 de Junho de 1943	
Lisboa (Coliseu dos Recreios), 30 de Junho de 1943	Concerto. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	É condecorada com a Grã Cruz de Cristo.
Braga (Instituto Minhoto de Estudos Regionais), 10 de Junho de 1944	Recital. Obras de Beethoven, Sammartini, Bach, Gluck, Méhul, Sanaille, Fauré, Bridge, Ravel, Glazunov e Falla. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro.	
Braga (Teatro Circo), 22 de Novembro de 1944	Obras de Smetana, Schmitt, Ravel e Falla. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro de Freitas Branco.	
Lisboa (Teatro Nacional S. Carlos), 26 de Janeiro de 1945	Concerto da série de Concertos Sinfónicos promovidos pela Emissora Nacional. Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns e obras de Schmitt e Fauré. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob a regência de Pedro de Freitas Branco.	

Crítica 26/1	"S.CARLOS – CONCERTO SINFÓNICO O 4º concerto da série promovida pela E.N. realizou-se ontem, também com muito êxito. A solista foi GUILHERMINA SUGGIA. Tocou, além do "Concerto" de Saint-Saëns, o "Papillon" de Fauré e "Chant élégiaque" de Florent Schmitt. Como sempre, mostrou aquele raro poder de penetração só acessível a intérpretes de grande classe. E de tal forma que, pode dizer-se: electrizou o público. Foi em todas as peças a intérprete genial que tanto mais se admira quanto mais se ouve. Tocou extra-programa. Deram-se duas obras de autores contemporâneos: "A Sinfonia das Cores" de Artur Bliss, e a "Suite para Cordas" de José H. dos Santos. O compositor inglês serve-se duma paleta orquestral opulenta em timbres. Os ritmos, a imaginação, a realização, dão àquele trabalho categoria superior de verdadeira obra contemporânea "up to date". A "suite" de José H. Dos Santos utiliza a "corda" da orquestra nas boas regiões, e como "esquema" no seu género, está bem manipulada como qualquer molde. A Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional deu ao programa interpretações vivas, sempre sob a direcção do maestro Pedro de Freitas Branco, e distinguiu-se especialmente, na "Valsa" de Ravel – obra moderna construída sobre um título romântico e uma imagem musical igualmente romântica – do que se deduz não ser o título das obras o que lhes marca o carácter estético, mas logicamente o conteúdo. RUY COELHO" <i>DIÁRIO DE NOTÍCIAS 27 de Janeiro de 1945</i>	
Madrid (Teatro Albéniz), 28 de Abril de 1945	Concerto para violoncelo de Dvorák. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional Portuguesa dirigida por Pedro de Freitas Branco.	
Madrid (Teatro Albéniz), 29 de Abril de 1945	Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns e Variações Sinfónicas de Boëllmann. com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional Portuguesa dirigida por Pedro de Freitas Branco.	
Viana do Castelo (Teatro Sá de Miranda), 14 de Maio de 1945	Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Viana do Castelo. Obras de Beethoven, Boëllmann, Bach, Boccherini, Senaillé, Fauré, Popper, Ravel e Falla. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro.	
Porto (na sua própria casa, Rua da Alegria), 17 de Outubro de 1945	Recital para inauguração da Camarata Portucalense. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro.	
Lisboa (Teatro S. Carlos), 8 de Novembro de 1945	Concerto para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Lisboa com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	

Lisboa (Teatro S. Carlos), 16 de Novembro de 1945	Segundo Concerto para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Lisboa com a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	
Porto (Teatro Rivoli), 20 de Novembro de 1945	Concerto para os sócios do Círculo de Cultura Musical do Porto. Concerto para violoncelo de Lalo e Variações sobre um tema Rococó de Tchaikovsky. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	
Porto (Teatro Rivoli), 21 de Novembro de 1945	2.º Concerto para os sócios do Círculo de Cultura Musical do Porto. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	
Lisboa (Teatro Nacional S. Carlos), 15 de Fevereiro de 1946	Concerto para violoncelo de Elgar. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional, sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	Grava o terceiro e último disco.
Crítica 1946	«Sobre este mesmo concerto pode ler-se num artigo assinado por A. Joyce que " Guilhermina Suggia , promoveu ontem aquele encantamento, que é também prodígio, de ampliar ao máximo as virtudes da obra. Conseguiu-o mediante aquele magnífico poder, privilégio dos inspirados. Supérfluo será dizer que a sua incomparável actuação provocou delirantes ovações, bem demonstrativas da impressão causada, como sempre, rara e inesquecível, mas semelhando cada dia mais funda. Às infindáveis aclamações correspondeu Suggia bisando o "Allegro molto" do Concerto.» <i>Diário de Notícias, 16 de Fevereiro de 1946</i>	
Crítica 1946	«António Viana refere-se ao concerto do Teatro Nacional de S. Carlos "em que a colossal artista emocionou e encantou a assistência, que lhe fez justamente uma verdadeira apoteose. Tocou o concerto em mi-menor de Elgar com a sua arcada, que arrebatava, com o brio e a expressão que só ela possui e ouvido em religioso silêncio, teve aplausos intermináveis, tendo de repetir o último andamento, gentileza justamente premiada com lindíssimos ramos de flores. Grande artista que honra Portugal e que já é uma das maiores glórias mundiais do violoncelo». <i>República, 16 de Fevereiro de 1946</i>	
Lisboa (Teatro Nacional São Carlos), 25 de Março de 1946	Concerto para violoncelo de Elgar. Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro de Freitas Branco.	
Aveiro (Teatro Aveirense), 10 de Abril de 1946	Recital para inauguração do Círculo de Cultura Musical de Aveiro. Obras de Valentini, Mendelssohn, Bach, Senaillé, Fauré, Saint-Saëns, Ravel e Falla. Acompanhada ao piano por Berta Alves de Sousa.	

1946	Cachet pago pelo Círculo de Cultura de Música foi de 10.000\$00 a Suggia e 1.000\$00 à pianista acompanhadora, na altura Berta Alves de Sousa.	
Porto (British Institute), 20 de Junho de 1946	Suggia dirige a performance de "Toy Symphony" num atributo a Haydn.	
Londres (Royal Albert Hall), 6 de Novembro de 1946	Festival de música britânica organizado pelo "Evening News" a favor do Fundo de Assistência aos Músicos. Concerto para violoncelo de Elgar. Orquestra Sinfónica de Londres dirigida por Warwick Braithwaite.	
Sobre o concerto de 6 de Novembro de 1946	"fui felicíssima na execução do Concerto d'Elgar" "havia cerca de 8000 pessoas" "Os ensaios tinham já sido bons e gostei imenso do chefe d'orquestra Warwick Braithwaite que por sua vez ficou encantado comigo. E que descrição a orquestra! Uma maravilha" Foi pena não ter sido radiofundido" "O meu vestido de renda branco fez sucesso e todos me acham bem" "foi triunfal" "Toquei o melhor possível e o entusiasmo, gritos e aplausos e flores não se pode descrever. A Rainha com a princesa Margarida e a sua corte recebeu-me no fim tendo para mim palavras comovedoras, dizendo que nenhum artista a tinha entusiasmado tanto e que era preciso eu vir mais vezes pois que os ingleses me adoravam." "Eu estava muito bem disposta e nem sombra de nervos na ocasião de tocar, tendo sofrido muito antes e estava triste, o que comoveu muita gente que tinham lágrimas nos olhos - incluindo a Rainha - Não sonha como me senti feliz depois d'este êxito colossal que só pela protecção de Deus e das pessoas que por mim rezam podia ser."	
Claridges Hotel, 13 de Novembro de 1946	Jantar em honra da Guilhermina pelos embaixadores Duques de Palmella.	
15 de Novembro de 1946	Soirée com Gerald Moore. Toca Valentini, Brahms, Suite de Bach e Falla entre outros.	
Londres (Royal Albert Hall), 18 de Novembro de 1946	Concerto promovido pela Casa Decca. Concerto para violoncelo de Lalo. Orquestra Sinfónica de Londres sob a direcção de Pedro de Freitas Branco.	
Londres, 21 de Novembro de 1946	Acompanhada pela Orchestra da BBC com Sir Adrian Boult.	
Coimbra (Teatro Avenida), 3 de Fevereiro de 1947	Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Coimbra. Obras de Sammartini, Rachmaninov, R. Strauss, Bach, Senaillé, Falla, Glazunov, Ravel e Nin. Acompanhada ao piano por Berta Alves de Sousa.	
Guimarães (Teatro Jordão), 24 de Março de 1947	Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Guimarães. Obras de Eccles, Boëllmann, R. Strauss, Bach, Senaillé, Falla, Glazunov, Ravel e Nin. Acompanhada ao piano por Berta Alves de Sousa.	

Leiria (Teatro D. Maria Pia), 26 de Março de 1947	Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Leiria. Obras de Eccles, Boëllmann, R. Strauss, Bach, Senaillé, Falla, Glazunov, Ravel e Nin. Acompanhada ao piano por Berta Alves de Sousa.	
Viseu (Teatro Viriato), 21 de Abril de 1947	Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Viseu. Sonata para violoncelo de Debussy. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro.	
Porto (Universidade do Porto), 17 de Junho de 1948	Obras de Bach, Boccherini, Méhul, Weber, Fauré, Popper, Ravel e Falla. Acompanhada ao piano por Jaime Silva Jr.	
Porto (Teatro Rivoli), 21 de Junho de 1948	Concerto de estreia da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto sob a direcção de Karlz Achantz. Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns e Kol Nidrei de Bruch.	
Teatro Rivoli, Porto, 22 de Junho de 1948	Concerto com a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto sob a direcção de Karlz Achantz. Concerto para violoncelo n.º1 em A minor de Saint-Saëns e Kol Nidrei de Bruch.	
Londres (Royal Albert Hall), 22 de Novembro de 1948	Concerto em benefício de músicos desempregados britânicos. Concerto para violoncelo de Elgar. Sob a regência de Sir Malcolm Sargeant. Assistiram a rainha e a princesa Margareth.	
Porto (Salão Nobre da Faculdade de Medicina), 21 de Maio de 1949	Festival de Beethoven promovido pelo Centro Universitário do Porto pela Mociedade Portuguesa. Música de câmara de Beethoven. Integrada no «Trio do Porto», a que também pertenciam Henry Mouton (violino) e François Broos (viola).	Morre o Dr. Carteador Mena.
Porto (Conservatório de Música do Porto), 29 de Julho de 1949	Recital para despedida dos seus admiradores antes da sua viagem artística à Inglaterra, que seria a última da sua vida. Obras de Arne, Brahms, D'Albert, Bach, Senaillé, Bridge, Glazunov, Schmitt, Ravel e Falla. Acompanhada ao piano por Ernestina da Silva Monteiro.	
Usher Hall (Festival Internacional de Edinburgh), 21 de Agosto de 1949	Concerto para violoncelo de D'Albert. Orquestra Escocesa da B.B.C. sob a direcção de Ian Whyte.	
Edinburgh (Freemason's Hall), 25 de Agosto de 1949	Recital. Obras de Bach, Senaillé, Sammartini, Brahms, Bridge, Glazunov, Schmitt, Ravel e Falla. Acompanhada ao piano por Ivor Newton.	

Crítica 25/8	«O recital de violoncelo dado por Guilhermina Suggia no Freemasons' Hall ontem à noite proporcionou uma noite de inesquecível prazer. Tecnicamente não há ninguém que a supere e artisticamente amadureceu até um ponto em que não é possível imaginar mais avanços. A maior possibilidade de Suggia como intérprete é a sua capacidade de identificar-se com o que toca. Para cada peça, seja qual for o período ou a atmosfera, ela imprime-lhe um entusiasmo que dá vitalidade a cada frase. O seu som é incomparável na sua pureza. Isto é a perfeição na interpretação do violoncelo e perante tal arte toda a crítica tem de ser silenciada. A primeira parte do programa foi preenchida com compositores dos séculos XVII e XVIII. Foi uma alegria ouvir a primeira suite de Bach para violoncelo solo tocada com tal facilidade e tal fidelidade ao estilo. Em solos de Frank Bridge, Glazounov, Florent Schmitt, Ravel e Falla, a virtuosidade e a musicalidade andaram de par em par. O Chant Elégiaque de Schmitt foi extraordinário pela intensidade da emoção colocada pela interpretação de Suggia. O acompanhamento de Ivor Newton não foi suficientemente sensível nos momentos de solo, mas na Sonata em mi menor op. 38 de Brahms deu-se uma exuberante simbiose», Para este recital foi construído um estrado especial de modo a que a música de Suggia tivesse a melhor ressonância. Ao chegar ao hall, Suggia viu que o estrado tinha sido coberto com um tecido de feltro. Embora apreciando a intenção, Suggia pediu a remoção do feltro, que seria inibidor do som. Disse ela que «tocaria no assoalhado». <i>Glasgow Herald de 26 de Agosto de 1949</i>	
Edinburgh (Usher Hall), 27 de Agosto de 1949	Obras de D' Albert, Haydn e Whyte. Orquestra Escocesa da BBC dirigida por Ian Whyte.	
Bournemouth (Winter Gardens), 22 de Outubro de 1949	Concerto para comemorar o 57.º aniversário da Orquestra Municipal de Bournemouth, sob a direcção de Rudolf Schwarz. Concerto para violoncelo de D' Albert.	
Aveiro (Teatro Aveirense), 31 de Maio de 1950	Último concerto. Recital para os sócios do Círculo de Cultura Musical de Aveiro. Obras de Locatelli, Saint-Saëns, Boccherini, Bach, Fauré, Weber, Chopin, Schubert e Falla. Acompanhada ao piano por Maria Adelaide de Freitas Gonçalves. Regressa nesse dia ao Porto, com o carro cheio de flores.	
Porto, 30 de Julho de 1950		Às 22h, Guilhermina Suggia, vítima de cancro, morre na sua casa da Rua da Alegria.

Anexo II – Concertos por local (país/cidade) em cada fase temporal da trajetória profissional de Guilhermina Suggia³⁶

Concertos até à ida para Leipzig (1892-1901)

Locais	N.º concertos entre 1907-1913
Lisboa	4
Porto	42
Matosinhos	2
Leça Palmeira	3
Total	51

Concertos entre 1903-1906

Locais	n.º concertos entre 1903-1906
Alemanha (Leipzig)	3
Alemanha (Altenburg)	1
Portugal (Porto)	2
Portugal (Lisboa)	4
Suíça	1
Holanda (Amesterdão)	1
Alemanha (Neustadt)	1
França (Paris)	2
França (Estrasburg)	1
Alemanha (Heidelberg)	1
Alemanha (Mannheim)	2
Alemanha (Bremen)	1
Alemanha (Dortmund)	1
Holanda (Haia)	2
Reino Unido (Londres)	1
Alemanha (Bayreuth)	1
Alemanha (Coburg)	1
Alemanha (Karlsbad)	2
Alemanha (Lemberg)	1
Polónia (Varsóvia)	1
República Checa (Praga)	1
Alemanha (Berlim)	4
Alemanha (Freiburg)	1
Alemanha (Hamburg)	1
Bélgica (Ostende)	1
Suíça (Basileia)	1
Alemanha (Chemnitz)	1
Alemanha (Munique)	1
Alemanha (Brün)	1
Alemanha (Dresden)	1
Alemanha (Stollberg)	1
Suécia (Estocolmo)	3
Holanda (Leiden)	1
Hungria (Budapeste)	2
Alemanha (Anklam)	1
Alemanha (Hamm)	1
Bélgica (Bruxelas)	1
Bélgica	1
Alemanha (Kissingen)	1
Holanda (Scheveningen)	2
Alemanha (Frankfurt)	1
Suíça (Neuchâtel)	1
Local desconhecido	1
Total	60

³⁶ Esquemas elaborados com base no esquema apresentado no Anexo I.

Países	N.º concertos entre 1903-1906
Alemanha	30
Portugal	6
Holanda	6
Suíça	3
Suécia	3
Bélgica	3
França	3
Hungria	2
República Checa	1
Reino Unido	1
Polónia	1
Local desconhecido	1
Total	60

Concertos entre 1907-1913

Países	N.º concertos entre 1907-1913
Itália	2
Alemanha	2
Bélgica	1
França	4
Local desconhecido	2
Total	12

Concertos entre 1914-1927

Locais	n.º concertos entre 1914-1927
Reino Unido (Londres)	25
Reino Unido (Edimburgo)	5
Reino Unido (Glasgow)	4
Reino Unido (Liverpool)	2
Reino Unido (Leicester)	2
Reino Unido (Belfast)	1
Irlanda (Dublin)	2
Reino Unido (Glasgow)	2
Reino Unido (Manchester)	7
Reino Unido (Bristol)	4
Reino Unido (Birmingham)	2
Reino Unido (Sheffield)	2
Reino Unido (South Wales)	1
Reino Unido (Nottingham)	1
Reino Unido (Oxford)	3
Espanha (Valência)	2
Portugal (Porto)	5
Portugal (Lisboa)	3
Reino Unido (Huddersfield)	2
Espanha (Oviedo)	3
Espanha (Gijón)	1
Espanha (Vigo)	4
Espanha (Sevilha)	2
Espanha (Córdoba)	1
Portugal (Bussaco)	1
Portugal (Viseu)	1
Portugal (Coimbra)	1
Reino Unido (Chesterfield)	1
Reino Unido (Mansfield)	1
Espanha (Pontevedra)	1
Espanha (Corunha)	1
Reino Unido	7
Total	100

Países	N.º concertos entre 1914-1927
Reino Unido	72
Portugal	11
Espanha	15
Irlanda	2
Total	100

Concertos entre 1928 – 1939

Locais	n.º concertos entre 1928-1939
Reino Unido (Bradford)	1
Reino Unido (Bournemouth)	4
Reino Unido (Londres)	37
Espanha (Madrid)	1
Reino Unido (Woking)	4
Reino Unido (Leeds)	1
Reino Unido (Glasgow)	1
Reino Unido (Manchester)	4
Reino Unido (Banbury)	1
Reino Unido (Pontardawe)	1
Portugal (Porto)	7
Portugal (Lisboa)	4
Local desconhecido	5
Reino Unido (Edimburgo)	6
Reino Unido (Halifax)	1
Reino Unido (Eastbourne)	6
Reino Unido (Tunbridge Wells)	2
Reino Unido (Hastings)	2
Reino Unido (Oxford)	2
Reino Unido (Colchester)	3
Reino Unido (Bristol)	1
Reino Unido (Ipswich)	1
Reino Unido (Cheltenham)	3
Reino Unido (Aberdeen)	1
Reino Unido (Folkestone)	1
Reino Unido (Shrewsbury)	2
Reino Unido (Mayfair)	1
Reino Unido (Bath)	4
Reino Unido (Lewes)	1
Reino Unido (Hove)	1
Reino Unido (Torquay)	1
Reino Unido (Nottingham)	1
Reino Unido (Kent)	1
Reino Unido (Bexhill)	1
Reino Unido (Dorking)	1
Reino Unido (Red Hill)	1
Reino Unido (Liverpool)	3
Reino Unido (Sheffield)	1
Reino Unido (Banbury)	1
Reino Unido (Forest Gate)	1
Reino Unido (Holborn)	1
Reino Unido (Hastings)	1
Reino Unido (Exeter)	1
Reino Unido (Birmingham)	2
Reino Unido (Norwich)	1
Total	128

Países	N.º concertos entre 1928-1939
Reino Unido	111
Portugal	11
Espanha	1
Local desconhecido	5
Total	128

Concertos entre 1940 – 1950

Locais	n.º concertos entre 1940-1950
Portugal (Lisboa)	11
Portugal (Porto)	11
Portugal (Braga)	2
Espanha (Madrid)	2
Portugal (Viana do Castelo)	1
Portugal (Aveiro)	2
Reino Unido (Londres)	4
Local desconhecido	1
Portugal (Coimbra)	1
Portugal (Guimarães)	1
Portugal (Leiria)	1
Portugal (Viseu)	1
Reino Unido (Edimburgo)	3
Reino Unido (Bournemouth)	1
Total	42

Países	N.º concertos entre 1940-1950
Portugal	34
Reino Unido	8
Local desconhecido	1
Total	42

Anexo III –Número de concertos em que Guilhermina Suggia toca obras de determinado compositor por fase temporal da sua trajetória profissional³⁷

	Compositor	N.º concertos em que toca obras do compositor
1892-1902		
	Haydn (1732-1809)	1
	Chopin (1810-1849)	1
	Offenbach (1819-1880)	3
	Raff (1822-1882)	1
	Saint-Saëns (1835-1921)	2
	Tchaikovsky (1840-1893)	2
	David Popper (1843-1913)	3
	Lee	2
	Dunkler	1
	Casella	2
	da Silva	1
1903-1906		
	Bach (1685-1750)	1
	Haydn (1732-1809)	1
	Beethoven (1770-1827)	2
	Carl Maria von Weber (1786 - 1826)	1
	Rossini (1792-1868)	1
	F. Schubert (1797-1828)	1
	F. Mendelssohn (1809-1847)	1
	Chopin (1810-1849)	3
	Schumann (1810-1856)	5
	Liszt (1811-1886)	2
	Wagner (1813-1883)	2
	Volkman (1815-1883)	5
	Piatti (1822-1901)	10
	Anton Rubinstein (1829-1894)	1
	Goldmark (1830-1915)	1
	Brahms (1833-1897)	2
	Saint-Saëns (1835 - 1921)	1
	Dadidov (1838-1889)	1
	Svendsen (1840-1911)	11
	David Popper (1843-1913)	9
	R. Strauss (1864-1949)	3
	Benjamin Godard (1849-1895)	2
	Klengel (1859 - 1933)	12
	Tchaikovsky (1840-1893)	1
	Chabrier (1841-1894)	1
	Dvorak (1841-1904)	7
	Grieg (1843-1907)	1
	Wolf (1860-1903)	1
	D'Albert (1864-1932)	2
	Sitt	1
1907-1913		
	Emanuel Mór (1863-1931)	5
1914-1927		
	Valentini (1582-1649)	3
	Evaristo Dall'Abaco (1675-1742)	3
	J. F. Dandrieu (1682-1738)	2
	Bach (1685-1750)	23
	J. B. Senaillé (1687-1730)	7
	Pietro Locatelli (1695-1764)	4
	Veracini (1690-1768)	4
	Tartini (1692-1770)	1
	Sammartini (1700-1775)	6
	Haydn (1732-1809)	10
	Boccherini (1743-1805)	5
	Beethoven (1770-1827)	6
	Schumann (1810-1856)	5
	Lalo (1823-1892)	5
	Vianna da Motta (1868-1948)	1

³⁷ Esquema elaborado com base no esquema apresentado no Anexo I.

1914-1927 (cont.)		
	Brahms(1833-1897)	8
	Saint-Saëns(1835-1921)	8
	Max Bruch (1838-1920)	6
	Dvorak (1841-1904)	14
	David Popper (1843-1913)	12
	Gabriel Fauré(1845-1924)	11
	E. Elgar (1857-1934)	3
	Leone Sinigaglia (1868-1944)	4
	Frank Bridge (1879-1941)	1
	Boëllmann (1862-1897)	10
	Emanuel Móor (1863-1931)	1
	D'Albert (1864-1932)	1
	A. Glazunov (1865-1936)	2
	Henschel	2
1928-1939		
	Valentini(1582-1649)	6
	Frescobaldi(1583 - 1643)	4
	John Eccles (1668-1735)	2
	Evaristo Dall'Abaco (1675-1742)	1
	J. F. Dandrieu (1682-1738)	4
	Bach (1685-1750)	14
	B. Marcello (1686-1739)	1
	J. B. Senaillé (1687-1739)	12
	Veracini(1690-1768)	6
	Tartini (1692-1770)	2
	Pietro Locatelli (1695-1764)	4
	Sammartini (1700-1775)	14
	Christoph Gluck (1714-1787)	5
	Pianelli (1725-?)	2
	Haydn (1732-1809)	13
	August Dittersdorf (1739-1899)	1
	Boccherini(1743-1805)	14
	Maria Theresa Paradis (1759 - 1824)	5
	Étienne Méhul (1763-1817)	5
	Beethoven (1770-1827)	15
	Carl Maria von Weber(1786 - 1826)	5
	Rossini(1792-1868)	1
	F. Schubert (1797-1828)	4
	F. Mendelssohn (1809-1847)	2
	F.Chopin(1810-1849)	3
	R. Schumann(1810-1856)	2
	César Franck (1822-1890)	4
	Lalo(1823-1892)	5
	Brahms (1833-1897)	10
	Saint-Saëns (1835 - 1921)	13
	Max Bruch (1838-1920)	4
	Dvorak (1841-1904)	4
	Rimsky-Korsakov (1844-1908)	1
	Pablo Sarasate (1844-1908)	2
	Fauré(1845 - 1924)	17
	E. Elgar (1857-1934)	4
	Isaac Albéniz (1860-1909)	6
	Debussy (1862-1918)	2
	Boëllmann(1862-1897)	4
	Claude Debussy (1862-1918)	1
	D'Albert (1864-1932)	1
	Glazunov(1865-1936)	8
	Enrique Granados (1867-1916)	1
	Leone Sinigaglia (1868-1944)	6
	Rachmaninov (1873 - 1943)	3
	F. Kreisler (1875-1962)	4
	Erno, Dohnanyi (1877 - 1960)	1
	Albert Dupuis (1877-1967)	1
	J. Nin (1879-1949)	2
	Ernest Bloch (1880-1959)	6
	Cassadó (1897-1966)	1
	Casella	9
1940-1950		

Valentini(1582-1649)	2
John Eccles (1668-1735)	2
J. S. Bach (1685-1750)	11
J. B. Senaillé (1687-1739)	7
Pietro Locatelli (1695-1764)	1
Sammartini (1700-1775)	4
Christoph Gluck (1714-1787)	1
Haydn (1732-1809)	2
Boccherini(1743-1805)	3
Étienne Méhul (1763-1817)	2
Beethoven (1770-1827)	2
Carl Maria von Weber (1786 - 1826)	2
F. Schubert (1797-1828)	1
F. Mendelssohn (1809-1847)	1
Chopin(1810-1849)	1
Lalo(1823-1892)	2
Smetana (1824-1884)	1
Brahms (1833-1897)	3
Saint-Saëns (1835 - 1921)	9
Max Bruch (1838-1920)	3
Tchaikovsky(1840-1893)	1
Dvorák(1841-1904)	3
David Popper (1843-1913)	2
Gabriel Fauré(1845-1924)	5
E. Elgar (1857-1934)	7
Boëllmann (1862-1897)	6
Claude Debussy(1862-1918)	1
D'Albert (1864-1932)	3
R. Strauss(1864-1949)	3
A. Glazunov (1865-1936)	7
F. Schmitt (1870-1958)	3
Rachmaninov(1873 - 1943)	1
Maurice Ravel (1875-1937)	11
Manuel Falla (1876-1946)	13
Frank Bridge (1879-1941)	3
J. Nin (1879-1949)	3
Arne	1
Lázlo	1

Anexo IV – Número de concertos em que Guilhermina Suggia toca determinada obra de determinado compositor por fase temporal da sua trajetória profissional³⁸

	Compositor/ Obra	N.º concertos em que toca obras do compositor
1892-1902		
	Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns	2
1903-1906		
	Concerto para violoncelo de Volkmann	1
	Concerto para violoncelo D'Albert	1
	Concerto para violoncelo de Dvorák	1
1907-1913		
	Concerto para dois violoncelos de Móor	5
1914-1927		
	Sonata n.º1 para violoncelo em E menor de Brahms	8
	Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns	8
	Suite n.º1 para violoncelo em G de J. S. Bach	4
	Suite n.º3 para violoncelo em C de J. S. Bach	8
	Variações Sinfónicas de Boëllmann	8
	Concerto para violoncelo de Schumann	5
	Concerto n.º2 para violoncelo em D de Haydn	9
	Concerto para violoncelo de Dvorák	7
	Concerto para violoncelo de Lalo	4
	Sonata para violoncelo de Bridge	1
	Concerto para violoncelo D'Albert	1
	Concerto para violoncelo de Elgar	2
	Kol Nidrei de Max Bruch	3
	Rondo de Dvorák	1
	Vito de Vianna da Motta	1
	Sonata para violoncelo de Locatelli	1
	Cinco sonatas para violoncelo de Beethoven	1
	Sonata n.º3 para violoncelo em A de Beethoven	1
	Sonata n.º5 para violoncelo em D de Beethoven	1
1928-1939		
	Variações Sinfónicas de Boëllmann	5
	Concerto n.º2 para violoncelo em D de Haydn	11
	Concerto para violoncelo de Lalo	6
	Sonata para violoncelo de J. Eccles	2
	Suite n.º3 para violoncelo em C de J. S. Bach	2
	Suite n.º4 em E flat de J. S. Bach	1
	Sonata n.º1 para violoncelo em F de Beethoven	1
	Sonata n.º2 para violoncelo em G menor de Beethoven	2
	Sonata n.º3 para violoncelo em A de Beethoven	4
	Sonata n.º4 para violoncelo em C de Beethoven	1
	Sonata n.º5 para violoncelo em D de Beethoven	3
	Kol Nidrei de Max Bruch	3
	Spanish Serenade de Glazunov	1
	Concerto para violoncelo D'Albert	1
	Sonata n.º1 para violoncelo em E menor de Brahms	7
	Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns	2
	Sonata para violoncelo de Rachmaninov	3
	Concerto para violoncelo de Schumann	2
	Concerto n.º2 para violoncelo em D de Mendelssohn	2
	Sonata para violoncelo de César Frank	2
	Concerto para violoncelo de Elgar	3
	Concerto para violoncelo de Dvorák	2
1940-1950		
	Concerto para violoncelo n.º1 em A menor de Saint-Saëns	6
	Concerto para violoncelo de Dvorák	3
	Variações Sinfónicas de Boëllmann	3
	Concerto para violoncelo de Elgar	7
	Concerto n.º2 para violoncelo em D de Haydn	1
	Concerto para violoncelo de Lalo	2
	Variações sobre um tema de Rococó de Tchaikovsky	1
	Sonata para violoncelo de Debussy	1
	Kol Nidrei de Max Bruch	2
	Concerto para violoncelo D'Albert	1

³⁸ Esquema elaborado com base no esquema apresentado no Anexo I.

Anexo V – Fotografias de Guilhermina³⁹

Anexo V.I - Guilhermina Suggia e Pablo Casals



³⁹ Fotografias gentilmente cedidas pela Câmara Municipal de Matosinhos



Anexo V.II - Guilhermina Suggia e Carteador Mena



Anexo V.III - Fotografia enviada pelo General Carmona a Guilhermina Suggia



Anexo V.IV - Guilhermina Suggia e General Carmona



Anexo V.V - Guilhermina Suggia e Oliveira Salazar



CURRICULUMVITAE EUROPEU



INFORMAÇÃO PESSOAL

Nome	Irina Isabel Martins Pitacas
Morada	Rua de Arroios, 118, 3.ºB, 1150-056 Lisboa
Telemóvel	967 624 367
Correio electrónico	irismapi@gmail.com
Nacionalidade	Portuguesa
Data de nascimento	27/01/1983

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL

• Datas	Entre 2006 e 2009
• Nome do empregador	Academia de Amadores de Música
• Tipo de empresa ou sector	Escola de Música
• Função ou cargo ocupado	Acompanhadora (piano)

FORMAÇÃO ACADÉMICA E PROFISSIONAL

• Datas

- Licenciatura em Sociologia no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa – Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), concluída em 2006.
- Curso Complementar de Piano pela Academia de Amadores de Música (Piano na classe de Teresa Menéres e Música de Câmara na de Fernando Flores, Análise e Técnicas de Composição com Pedro Rocha e Eurico Carrapatoso), concluído em 2008

FORMAÇÃO COMPLEMENTAR

- Conclusão do nível A2 de língua italiana pelo Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, em 2009
- Conclusão do nível B1.2 do curso de Alemão do Goethe-Institut Lissabon, em 2009
- Participação no curso de verão “Falar da Vida: autobiografias, história de vida e vidas de artistas”, orientado pela Dra. Idalina Conde, CIES, 2008

**APTIDÕES E COMPETÊNCIAS
PESSOAIS**

PRIMEIRA LÍNGUA

Portuguesa

OUTRAS LÍNGUAS

- Compreensão escrita
- Expressão escrita
- Expressão oral

Inglês	Alemão	Italiano
Bom	Bom	Bom
Bom	Bom	Bom
Bom	Bom	Bom

**APTIDÕES E COMPETÊNCIAS
INFORMÁTICAS**

SPSS

**APTIDÕES E COMPETÊNCIAS
ARTÍSTICAS**

- Frequência do Curso Complementar de Canto na classe de Maria Albertina Xavier na Academia de Amadores de Música, entre 2007-2008
- Frequência do Curso de Voz do Hot Club de Portugal (2008/2009)
- Participação na Masterclass (como executante) – Interpretação Musical no Repertório Pianístico, orientada pelo Prof. José Eduardo Martins, 2008
- Participação no *Seminário de Leitura à 1.ª Vista ao Piano*, orientado pelo Prof. Michel Gal, Dezembro de 2005