



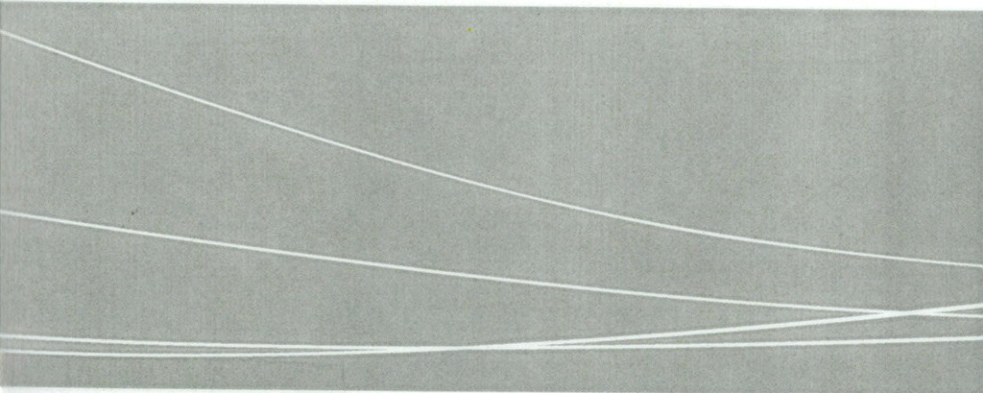
**As Artes Performativas no Funchal Oitocentista
(1820-1913)**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maria da Paz Ferreira Rodrigues
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA
A Nossa Universidade
www.uma.pt



setembro | 2011

T/M UMa
7
ROD ART

71831

**As Artes Performativas no Funchal Oitocentista
(1820-1913)**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Maria da Paz Ferreira Rodrigues

MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SECTOR DE DOCUMENTAÇÃO
E ARQUIVO

ORIENTAÇÃO
Paulo Miguel Fagundes de Freitas Rodrigues

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Paulo Miguel Fagundes Rodrigues que, com a sua sapiência, orientou e acompanhou de forma dedicada o percurso de todo o trabalho.

Aos meus colegas de Mestrado, em particular à Andreia Nascimento, por estar sempre pronta a ouvir e a acompanhar-me em todos os momentos.

Aos funcionários da Biblioteca Municipal do Funchal, na pessoa da sua Directora Dra. Alexandra Canha, aos funcionários do Arquivo Regional da Madeira, na pessoa da sua Directora Dra. Fátima Barros, e aos funcionários da Biblioteca / Arquivo do Teatro Nacional D. Maria II, pela disponibilidade com que apoiaram a investigação que permitiu o desenrolar deste trabalho.

À Teresa Brazão, por tudo.

À Emidia Loja e à Isabel Barbeito por estarem sempre presentes.

Aos meus Pais pelo incentivo.

À Ana Teresa por nunca ter deixado de acreditar

A todos aqueles que sabem que sem a sua amizade e apoio este trabalho não seria possível, sabendo eles bem quem são.

...e à figueira das Ginjas, e a quem a trouxe...

ÍNDICE

Resumo	9
Abstract	10
Introdução	11
1. Os espaços para as Artes Performativas no Funchal Oitocentista	15
1.2. <i>O “Teatro Grande”</i>	16
1.3. <i>O “Teatro do Bom Gosto”</i>	20
1.4. <i>O “Teatro Concórdia”</i>	22
1.5. <i>O “Teatro Esperança”</i>	24
1.6. <i>Espaços alternativos para as Artes Performativas no Funchal Oitocentista</i>	26
1.6.1. <i>Salões, Clubes, Sociedades e espaços recreativos</i>	26
1.6.2. <i>Espaços para actividades circenses</i>	30
1.6.3. <i>Coretos e outros espaços citadinos para as Artes Performativas</i>	32
2. O caso do “Teatro Municipal Baltazar Dias”	33
2.1. <i>A consciência da sua necessidade e as várias tentativas de o construir</i>	33
2.1.1. José Silvestre Ribeiro	33
2.1.2. A “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense”	37
2.2. <i>A sua construção e tipologia</i>	40
Ilustrações nº 1 e 2: o Teatro D. Maria em construção.	41
2.2. <i>A lotação do Teatro Municipal Baltazar Dias</i>	46
2.3. <i>Condições técnicas, de segurança e de conforto do Teatro Municipal Baltazar Dias</i>	47
2.4. <i>A Denominação e a inauguração do Teatro Municipal Baltazar Dias</i>	50
Ilustração nº 3: D. Maria Pia.	51
3. Artistas visitantes no Funchal de Oitocentos	53
3.1. <i>Os Performers</i>	53
3.2. <i>O Teatro, o Ballet e a Ópera</i>	54
Ilustração nº 4: João Baptista Montedónio.	57
3.3. <i>Músicos e concertistas</i>	63
3.4. <i>O Circo</i>	69

4. Artistas locais que actuaram no Funchal Oitocentista	72
4.1. <i>O Teatro e o Bailado</i>	72
4.2. <i>Músicos</i>	79
Ilustração nº 5: Júlia de França Neto. Fotografia de A. Fillon, Lisboa (Colecção Particular).	81
Ilustração nº 6: “Platão de Waxel com sua irmã Sophie Waxel de Faria Castro, casada com o madeirense José Carlos Faria Castro” (Berlim, 1970).	83
Ilustração nº 7: “Orquestra Característica Madeirense” (13 de Abril de 1890)	86
4.3. <i>As Bandas Filarmónicas</i>	88
Ilustração nº 8: Filarmónica dos Artistas Funchalenses, actual Banda Municipal do Funchal (Agosto de 1887)	88
5. Gestão, promoção e divulgação das Artes Performativas no Funchal Oitocentista	91
5.1. <i>Gestão das Artes Performativas no Funchal Oitocentista</i>	93
5.2. <i>Despesas de promoção, montagem e realização de espectáculos</i>	95
5.2.1. Preços do aluguer e utilização dos espaços para espectáculos	96
Ilustração nº 9: “Tabella em Vigor” do Teatro D. Maria Pia (1888) [frente].	97
Ilustração nº 10: “Tabella em Vigor” do Teatro D. Maria Pia (1888) [verso].	98
5.3. <i>Custos e receitas dos espectáculos</i>	99
6. O público espectador das Artes Performativas no Funchal Oitocentista	110
6.1. <i>Um retrato da sociedade funchalense de Oitocentos</i>	110
Ilustração nº 11 – Retrato de Ricardo Porfírio da Fonseca.	112
6.2. <i>Frequentadores dos espectáculos e relatos dos seus comportamentos</i>	114
6.3. <i>O repertório teatral</i>	118
6.4. <i>O repertório musical</i>	122
Conclusão	127
Bibliografia Citada	129
<i>Em volume</i>	129
<i>Publicações Periódicas</i>	132

Resumo

O trabalho que aqui se apresenta surge no âmbito do Mestrado em “Gestão Cultural”. O tema tratado nesta dissertação é a evolução das artes performativas no Funchal Oitocentista (1820 -1913).

A presente investigação debruça-se sobre um conjunto de espaços para espectáculos e sobre os diversos grupos e associações de índole artística que circularam por esta cidade, tornando as suas actuações de grande importância na vida Funchalense. A interligação entre as actividades artísticas, a gestão dos espaços necessários à sua realização e o funcionamento da sociedade funchalense, distante da Capital portuguesa mas situada na rota dos navios que se dirigiam aos outros continentes, é o assunto abordado e desenvolvido neste trabalho.

Este estudo contempla a análise da construção ou aproveitamento dos diversos espaços utilizados para artes performativas na cidade, o caso específico do Teatro Municipal Baltazar Dias, os artistas que visitaram Funchal na época em estudo, os artistas locais que actuaram no Funchal Oitocentista e o seu público espectador.

Palavras-chave: Teatro; Artista; Público; Espectáculo; Artes Performativas; Funchal.

Abstract

This dissertation is included in the Master Degree Course “Gestão Cultural” and studies the evolution of the performing arts in the city of Funchal at the nineteenth century. Leaning on a set of performing spaces and Theaters that were fundamental to the cultural and social life of its inhabitants.

Various groups and artistic associations visited the city where their performances were of great importance in its life. The connection between these artistic activities, the management of performing spaces, and the social function of a city, distant from the Portuguese capital but in the rout of passing ships, is the topic addressed in this dissertation. It includes the analyses the of the construction and the use of spaces uses for performing arts, the specific case of Teatro Municipal Baltazar Dias, the performers who visited Funchal, local artists who performed and their public.

Key-words: Theater; Artist; Public; Performance; Performing Arts; Funchal.

Introdução

Artes performativas é a expressão em língua portuguesa que decorre da tradução de *performing arts*, a designação utilizada pelos falantes de língua inglesa para nomear o conjunto das “formas de actividades criativas que são apresentadas e interpretadas ante uma audiência tais como teatro, música ou dança, entre outras” (*performing arts*: forms of creative activity that are performed in front of an audience, such as drama, music, and dance”). Esta expressão foi criada a partir da forma intransitiva do verbo “to perform”¹, que descreve o acto de publicamente realizar interpretações teatrais, musicais ou de dança, apresentadas com o fim de entreter uma audiência que a elas assiste, sendo-lhe naturalmente aposto o substantivo “arts”), tendo a tradução desta expressão para a língua portuguesa mantido idêntica forma.

Ao utilizar-se neste estudo a expressão *artes performativas* está a considerar-se que as os actos criativos acima descritos pressupõem uma interpretação realizada por um artista, num acto público e em cena (nomeadamente num palco) e desempenhada – em acto – perante o público que frui da interpretação dada. Assim, serão objecto de estudo e análise nesta investigação todas as artes que se praticam em palcos ou em que o intérprete trabalhe directamente para o público e na sua presença. No entanto, no estudo que aqui se elabora examinam-se apenas as artes que pressuponham uma determinada (e observável) organização formal, excluindo-se desta investigação outras formas artísticas de teor mais repentista, informal e sem um planeamento tal que possa ser designado como produção e/ou organização, de que pode constituir exemplo o folclore, bem como outras formas tradicionais de expressão artística. Como tal, do conjunto da artes performativas, serão considerados nesta investigação especificamente o teatro, os concertos musicais, bailado, actuações por bandas filarmónicas e o circo.

1. cf. *New Oxford American Dictionary*; “ORIGIN Middle English : from Anglo-Norman French *parfourmer*, alteration (by association with *forme* ‘form’) of Old French *parfournir*, from *par* ‘through, to completion’ + *fournir* ‘furnish, provide’ ”.

É nosso propósito, neste trabalho, retratar (de forma tanto quanto possível exaustiva) grande parte dos aspectos que proporcionam e suportam a vivência e a experiência, por parte da comunidade, das artes performativas no Funchal do Séc. XIX.

A investigação que agora se apresenta e se desenvolverá nos capítulos que, de seguida, se descreverão, considera, por um lado (do ponto de vista daquilo a que, de certa forma, se poderá chamar “organização e produção artística” – ainda que, à data, ainda embrionária), nomeadamente os espaços que permitiam a realização destas práticas artísticas, as necessidades de financiamento e as formas da sua concretização, as receitas obtidas com o conjunto dos espectáculos produzidos durante este lapso temporal, as formas de promoção e de divulgação a que os diferentes agentes do meio artístico recorriam para que os espectáculos pudessem ser objecto de atenção e de fruição, fazendo-se notar, desde já, a natureza caritativa de muitos deles.

Por outro, no que respeita aos diversos protagonistas que, à época, levavam a cena estas artes performativas (tanto nos palcos como nos bastidores), este estudo considerará, inevitavelmente, os agentes envolvidos nos actos criativos aqui analisado: os artistas e/ou intérpretes, profissionais ou amadores, quer sejam locais ou apenas visitantes da capital madeirense, os compositores, os dramaturgos e os empresários destes espectáculos, assim como a crítica publicada na imprensa periódica. Finalmente, este estudo tratará do talvez mais relevante interveniente (a par com os artistas) nas artes performativas, o público.

Assim, procurar-se-á saber quem assistia aos espectáculos no período histórico considerado, que valores eram pagos por que tipo de espectáculos ou tipologia de lugares, por exemplo, quais os comportamentos do público de que permaneceu registo escrito a que se possa aceder nos nossos dias e qual a percepção que é possível, hoje, obter acerca do seu gosto e das suas reacções face às artes performativas então praticadas e levadas à cena.

Como naturalmente se poderá inferir pelo acima exposto e tendo em consideração a natureza deste estudo (uma dissertação de Mestrado em Gestão Cultural), são se trata de aqui tentar esboçar uma história do teatro, do bailado ou da música na Madeira do Séc. XIX. Esse seria um trabalho substancialmente diferente daquele que agora se desenvolve.

O que neste estudo se faz é uma tentativa – alicerçada e documentada através da informação disponível relativa a este período temporal – de retratar a organização, a vivência e o espírito com que os espectáculos eram produzidos, percebidos e aceites por parte do público espectador. O retrato que esta investigação procura realizar pode, como se tentará provar, revelar um encontro entre artistas profissionais e amadores, locais ou não naturais da Madeira que pelo Funchal viveram, bem como entre artistas forasteiros que visitaram a cidade para nela apresentarem os seus espectáculos deixando, muitos deles, na história das artes performativas no Funchal do Séc. XX e no gosto do público que então principiava a formar-se, o cunho artístico, o impacto social e, por vezes, até familiar, das suas realizações artísticas.

Como se poderá observar ao longo do presente trabalho, do ponto de vista quantitativo houve épocas de maior intensidade de práticas performativas e outras em que se realizaram menos destas realizações artísticas. Para o acréscimo ou decréscimo dessa actividade contribuíram diversos factores, mas pode afirmar-se com relativa segurança que, de um modo geral, o Funchal no Séc. XIX se debate permanente e consistentemente por ter uma actividade performativa de qualidade, diversa e com uma regularidade assinalável.

Como terceira cidade portuguesa (como era considerado o Funchal à época), mas sem deixar de assumir, no entanto, a sua condição de cidade aparentemente periférica, o Funchal exigia um tratamento condigno e adequado a essa categoria

A vivência social da capital do Arquipélago da Madeira era, no Séc. XIX, condicionada pela existência de uma camada social composta por negociantes, não muito letrada nem informada, mas com uma crescente exigência de aprender, de desfrutar outras formas de entretenimento e de ser considerada – social e culturalmente – juntamente com os seus pares de outras cidades europeias. Poder-se-á considerar que a este facto não terá sido alheio o convívio com os muitos estrangeiros, sobretudo britânicos e germânicos (sobretudo no final do Séc. XIX), que procuravam encontrar na Madeira cura para as suas maleitas de tísica ou realizar os seus negócios vinhateiros (para além dos que no Funchal se estabeleceram integrados nas tropas britânicas, na sequência das ocupações e da ocupação da ilha no início do Séc. XIX, instalando-se muitos deles próprios nesta cidade e acabando por integrarem a sociedade insular.

A massa de forasteiros que, naquela época, foi enformando o ambiente citadino do Funchal trazia consigo mais ricas e diferentes experiências de natureza sócio-cultural e, sobretudo, outras exigências. Alguns dos visitantes do Funchal oitocentista ilustraram a cidade de então como

“[u]m Funchal de ruas estreitas, mal pavimentadas, igrejas e conventos sem interesse arquitectónico. Um ambiente provinciano e sem nível cultural, denunciado pela mesquinhez das lojas e pela ausência completa de livrarias ou de edifícios destinados a espectáculos ou outras actividades culturais, com o único teatro, em 1880, transformado em armazém de vinhos”².

O Funchal teve de se ir progressivamente adaptando, cultural e artisticamente, a esta nova população e, sobretudo, foi também necessário conceber formas de entretenimento para os visitantes, veraneantes ou não e, inclusive, numa indústria do turismo então ainda em estágio embrionário, mas em relação à qual a cidade do Funchal parece ter ido encontrando uma vocação que viria revelar-se da maior relevância para o seu futuro económico da ilha em tempos posteriores.

Foi esta camada social (a que pertenciam também comerciantes, mercadores ou negociantes) que, em última análise, progressivamente foi exigindo e financiado as artes performativas no Funchal Oitocentista, tornando-as economicamente viáveis e delas usufruindo, chegando, mesmo, por vezes, a produzi-las, ou ser, em palco, protagonista destas. A esta classe se ficou a dever o desenvolvimento cultural da cidade e a edificação de grande parte dos equipamentos que são, nos dias de hoje, não apenas património legado do Séc. XIX, mas também palco activo para a prática de tais artes no Funchal.

2. Actas do 1º Colóquio Internacional de História da Madeira.

1. Os espaços para as Artes Performativas no Funchal Oitocentista

Para que haja espectáculos organizados é necessária a existência, por um lado, de espaços com as requeridas condições técnicas, acústicas, de segurança e de conforto que permitam o melhor acolhimento, quer de artistas, quer de espectadores. Por outro, cada género específico de apresentação artística que se pretenda apresentar ao público requer o cumprimento de requisitos específicos: os concertos, as óperas, o bailado e o teatro são formas de expressão artística que precisam de palcos devidamente apetrechados, com os equipamentos técnicos que são exigência a cumprir para o seu bom funcionamento, os teatros.

As bandas musicais, pela sua natureza, embora possam executar as suas interpretações na rua e em marcha, em ocasiões para as quais são solicitadas no sentido de realizar um concerto de maior amplitude e com um repertório de maior complexidade musical necessitam, senão de uma sala, pelo menos de um coreto.

No caso do circo, há necessidade de montar um vasto conjunto de utensílios e os sistemas de segurança adequados às especificidades deste espectáculo, o que dificilmente se poderia encontrar ou acomodar em espaço aberto, ao ar livre e sem o devido acondicionamento.

É importante referir, também, que a viabilidade económica de todo e qualquer espectáculo depende quase totalmente da cobrança de bilhetes, acto só possível, como parece evidente, quando existem espaços de passagem através dos quais se possa, quer aceder ao espaço onde decorre a apresentação artística, quer controlar a entrada dos espectadores.

Serve esta introdução para tornar claro que a existência de espaços físicos adequados às necessidades de cada um dos tipos de espectáculos é requisito fundamental para que estes tenham a possibilidade de acontecerem, condição que se aplica, tanto quanto nos parece, mesmo aos espectáculos de menor qualidade artística e, também, aos menos exigentes do ponto de vista técnico. Natural e evidentemente que não há espectáculos sem espectadores. Portanto, é imperioso atraí-los para o espaço do espectáculo e recebê-los com as condições mínimas de conforto e de segurança.

1.2. O “Teatro Grande”

Em Abril de 1776, José Rodrigues Pereira e Miguel dos Santos Coimbra, dois comerciantes estabelecidos no Funchal, solicitaram às autoridades o aforamento de um terreno situado a Norte da Fortaleza de São Lourenço. Este terreno teria 170 palmos de comprimento e 60 de largura e foi adquirido com a intenção explícita de nele ser edificada uma Casa da Ópera. Se se atender ao facto de que a cidade do Funchal se encontrava, à época, sem teatro e, conseqüentemente, sem espaços apropriados para a realização de actividades para entretenimento dos seus habitantes, parece evidente e legítimo considerar a hipótese de que estes empresários pensaram na obtenção de lucro com um empreendimento desta natureza. Os empresários acima mencionados actuaram persistente e consistentemente e, acrescido ao seu próprio investimento, conseguiram angariar diversos donativos, numa soma que perfaz a assinalável quantia de 14.436.412 reis (note-se, uma vez mais, que decorriam os anos 70 do Séc. XVIII. Este valor monetário constituiu-se como a soma necessária para a construção do Teatro. A construção deste edifício revelou-se expedita, pois em 1777 já o Teatro estava em condições plenas de modo a iniciar o seu funcionamento³.

O edifício que em 1777 se disponibilizou para acolher espectáculos e se abriu ao público da cidade do Funchal teve, em épocas diferentes, diversas denominações; tanto aparece referido como “Casa da Opera”, “Teatro Grande”, “Casa da Comédia”, “Teatro do Funchal”, “Teatro Funchalense” ou até “Teatro Nacional do Funchal” (numa altura em que tanto o Teatro da Rua do da Salitre e o Teatro da rua do Condes – ambos em Lisboa – disputavam a denominação de “Nacional” para si).

O “Teatro Grande” tinha realmente amplas dimensões, sobretudo se atendermos ao reduzido número de habitantes da cidade nesse período histórico: dotado de três ordens de camarotes (ou de quatro ordens de camarotes, segundo o Heraldo da Madeira de 18 de Setembro de 1904), admitindo-se existirem pelo menos 16 em cada andar,⁴ numerados até noventa lugares, acrescido de uma plateia dividida em duas partes, com

3. GUERRA, (1992)

4. *idem*

trezentos lugares, e um último piso, com “Varandas”, onde cem cadeiras eram vendidas a preços mais módicos. Com tais dimensões, o “Teatro Grande” podia acolher cerca de 1700 espectadores, o que fazia deste edifício o maior dos espaços à escala nacional até à abertura do Teatro São Carlos em Lisboa em 1793, e “talvez o melhor do seu género em partes portuguesas”⁵.

Aberto o “Teatro Grande”, os seus êxitos foram inúmeros, assim como muitas as suas desventuras. Pelo seu palco passou uma enorme quantidade de artistas (assunto a que dedicará um outro capítulo deste trabalho⁶) e diversas situações. De entre os acontecimentos que marcaram a existência do “Teatro Grande”, podem destacar-se os factos de ter sido destruído por um incêndio na noite de Quinta-Feira Santa do ano de 1798, de ter servido, posteriormente, como armazém de víveres na primeira estada das tropas britânicas na ilha e, ainda, de se ter constituído depósito de madeira, tendo sido realizada a sua reconstrução em anos posteriores.

Decorrente de complicações financeiras que sofreu ao longo dos seus anos de actividade, o “Teatro Grande” esteve intermitentemente fechado e aberto e, em momentos diferenciados no tempo, ora serviu, como se afirmou, como espaço para armazenamento de bens, ora foi espaço utilizado, por exemplo, para actividades litúrgicas dos militares britânicos que vieram para a Madeira na sequência da segunda tomada e da ocupação ocorrida em 1807 e sofreu, assim, várias obras de restauro e de remodelação, sempre com o objectivo de lhe reconstituir a capacidade de modo a que pudesse preencher os seus propósitos iniciais.

No decurso do tempo, o “Teatro Grande” foi alvo de algumas perturbações públicas: em 1821, o periódico *O Patriota Funchalense* relata nas suas páginas que “no dia 30 de Junho no Teatro Publico aconteceu uma grande desordem, em que ouveram pancadas recíprocas em várias pessoas no meio da plateia; o que obrigou a serem evacuados muitos camarotes”⁷; para além dos acontecimentos descritos por estas

5. *O Defensor da Liberdade*, 4 de Agosto 1827.

6. *O Patriota Funchalense*, de 7 de Julho de 1821 (nº 2).

7. *O Patriota Funchalense*, de 7 de Julho de 1821 (nº 2).

palavras, é relatada a existência de pateadas diversas, sem das suas razões se oferecer uma clara explicação, mas claramente se censurando o comportamento tido no “Teatro do Funchal”, pois se é natural para o periódico que “nos melhores teatros nunca deixa de haver bulha”, parece haver neste espaço funchalense atitudes e palavras explicitamente criticados, na medida em que “esta [bulha] nunca deve ser excessiva, e acompanhada de sandices proferidas pelos espectadores como se observa nos teatros portugueses, mas com particularidade no Teatro do Funchal”⁸.

Quanto à frequência de público neste Teatro, na edição do dia 19 de Outubro de 1822 de *O Patriota Funchalense*, em carta ao redactor do referido periódico, um “Negociante da Praça” refere explicitamente a presença de pessoas socialmente pouco aceites nestes espaços, de que são exemplo “uma vil mulher, enfeitada com penachos e com os dedos cheios de anéis de pérolas e topásios para fazê-la mais notória, acompanhada com uma velha, que parecia sacada do purgatório, tão feia era”. Para além dos pormenores com se descreve o aspecto das pessoas retratadas, o “Negociante da Praça” que assina a carta publicada no periódico acima mencionado refere igualmente a atitude que estas mulheres tiveram ao se atreverem a sentar-se em lugares da primeira ordem do Teatro, onde apenas “o Sr. Governador, o Estado Maior e os Srs. Ingleses”; Numa outra referência ao público que atendia ao Teatro, é também referida a comparência de soldados e o incómodo que representava: “É abuso do mesmo Teatro andar uma espessa nuvem de soldados causando perturbações nas varandas vagas dos camarotes”⁹.

Alguns dos espectáculos havidos no Teatro foram ocasião (especialmente na sua plateia) para se darem uma série de acontecimentos políticos que vieram, em última análise, a determinar o seu fim. “Vários Liberais Madeirenses ousaram com um risco assumido, dar vivas à constituição no Teatro”¹⁰. É importante referir que se estava, à data, em plena Guerra Civil entre partidários de D. Pedro e de D. Miguel. Tendo sido a Madeira ocupada pelos Miguelistas em Agosto de 1828, e considerando a proximidade que o Teatro tinha com o Palácio de São Lourenço, o Governador absolutista Álvaro de

8. *O Patriota Funchalense*, de 14 de Setembro 1822 (nº125).

9. *O Patriota Funchalense*, de 13 de Outubro 1821 (nº 21).

10. GUERRA, (1992).

Macedo – alegando questões de segurança – tomou (entre outras) a providência de mandar demolir o “Teatro Grande do Funchal”, o que constituiu uma perda irreparável para a população desta cidade quase até ao final do Séc. XIX.

Desde a demolição do “Teatro Grande” que o Funchal procurou recuperar o que para si era já, então, uma estrutura indispensável à vida em sociedade.

1.3. O “Teatro do Bom Gosto”

Situado quase em frente ao Teatro Grande funcionava simultaneamente o “Teatro do Bom Gosto”, que era mantido por uma sociedade composta por literatos e ilustres amadores, de que cremos ser o principal membro o Primeiro Conde de Carvalhal.

Em 1835, acreditando ainda existir o “Teatro Público”, o director d’ “A Companhia Dramática Espanhola”, D. António Pazo, demonstrou vontade de fazer representações neste espaço funchalense. Ao deparar-se com a inexistência deste, tal como é relatado no periódico *Flor do Oceano*, o director d’ “A Companhia Dramática Espanhola”, D. António Pazo,

“(…) achou na benevolencia do ilustre e Exm^o Sr. Conde de Carvalhal da Lombada, proprietário do Teatro do Bom Gosto, e dos ilustres sócios do dito a concepção de poder arranjar de novo o dito Teatro para ali se por em cena os divertimentos que circunstancialmente se notificarão ao respeitável publico”¹¹.

É plausível que a designação “Teatro Grande” fosse esta por existir um contraste assinalável entre este espaço e as reduzidas dimensões do “Teatro do Bom Gosto”, permitindo, assim, que os espaços de espectáculos não fossem confundidos popularmente.

Sabe-se que o “Teatro do Bom Gosto” continha dezoito frisas de oito palmos de largura, dezanove camarotes de primeira ordem e quatro de segunda ordem, que faziam frente ao tablado. Este espaço tinha a lotação de duzentos e trinta lugares de plateia, acrescida de dois lados com varandas, uma para senhoras e outra para homens, “toda a ordem, asseio e comodidade”¹².

11. *Flor do Oceano*, 1 de Novembro 1835, nº 49.

12. *idem*

Não se conhece a data exacta do início da sua actividade, mas já em 1812 foi recitado um Elogio ao príncipe regente no “Teatro do Bom Gosto do Funchal. A existência deste espaço e a escolha de tão sugestivo nome – sobretudo por estar numa localização tão próxima do “Teatro Grande” – poderá ser explicada, tal como se pode constatar pelos relatos publicados em jornais da época – pela exigência de uma camada social mais selecta, que se vinha a mostrar descontente com a frequência, do seu ponto de vista, pouco recomendável a boas famílias do “Teatro Grande”.

O “Teatro do Bom Gosto “funcionou até Junho de 1839, data em que adquirido por Jonh Blandy, que deu outro destino ao edifício por si comprado, “não querendo o mesmo que continuem os divertimentos”¹³.

13. *A Crónica*, 15 de Junho 1839, nº 68.

1.4. O “Teatro Concórdia”

Em 1843, encontra-se a primeira notícia da existência do “Teatro Concórdia”. Apesar de a sua estrutura física não poder ser conhecida (quais as suas dimensões, qual a sua lotação e distribuição do número de lugares por cada uma das secções do espaço) sabemos que tinha plateia e três varandas, uma alta, uma baixa e uma central.¹⁴

Do ponto de vista da sua programação, foi público que este espaço teve momentos de qualidade, sobretudo aquando das suas primeiras apresentações em que artistas Madeirenses como Júlio Galhardo de Freitas ou Luís da Costa Pereira, entre outros, nele representaram e obtiveram aplausos do público, ou quando o rabequista Agostinho Robbio se apresentou neste Teatro em 27 de Julho de 1843.

No entanto, a existência do “Teatro Concórdia” foi complicada e de curta duração; por um lado, nem sempre as companhias que subiram ao seu palco foram bem aceites pelo público e pela crítica jornalística da época, sendo recorrentes as pateadas, “acompanhadas de ditos tão indecentes e grosseiros”; este tipo de incidentes foi acontecendo com tal frequência e intensidade que “obrigam toda a gente a abandonar o Teatro”, à data o único espaço de entretenimento disponível aos funchalenses. “As primeiras famílias da terra, nem uma ali aparecem”¹⁵.

Ao mau ambiente que se vivia entre portas acresce o facto de o “Teatro da Concórdia” se situar à rua do Monteiro, que tinha na altura péssima reputação por ser frequentada por marinheiros americanos que se deslocavam ao Funchal, pois nesta rua se praticavam “actos vergonhosos”¹⁶.

No dia 22 de Maio 1852 o periódico *A Voz do Povo* publica um relato assinado por um estrangeiro onde este, referindo-se à Madeira, descreve alguns factos e a sua opinião muito crítica relativamente à qualidade dos espaços de espectáculos e da sua programação ou localização: “Na Madeira há dois Teatros – qual deles o mais cínico – um é aquele onde representam dramas sem vida e comédias sem graça, e o outro é o

14. *O Amigo do Povo*, 8 de Maio 1852.

15. *idem*.

16. *idem*.

cinismo asqueroso da mesma rua do Monteiro”¹⁷; no que respeita ao espaço físico do Teatro, este foi considerado um “miserável casebre que deve ser demolido por honra desta terra”¹⁸.

Tal como se pode constatar pelos relatos efectuados sobre os acontecimentos e o estado físico do edifício do “Teatro da Concórdia”, cedo se percebeu que este espaço para entretenimento dos funchalenses não permaneceria aberto por muito tempo; assim, no dia 29 de Maio de 1852, o periódico *A Voz do Povo* publica o seguinte anúncio: “No primeiro dia do mês de Junho ao meio dia no Teatro Concórdia, se há-de fazer venda a quem mais der de todo o cenário, bancadas, madeiras e demais objectos”¹⁹. Na sequência do seu encerramento, o edifício foi posteriormente demolido.

17. *A Voz do Povo*, 22 de Maio 1852, n° 86.

18. *idem*.

19. *idem*, 29 de Maio de 1852.

1.5. O “Teatro Esperança”

Em 1858, um grupo de dezoito jovens liderado por Júlio Galhardo de Freitas – um funchalense já conhecido pelo seu envolvimento em várias peças de teatro que se haviam realizado no “Teatro Concórdia” – e por Pedro de Alcântara Góis – que tinha tido algumas experiências teatrais participando em récitas do Liceu – fundam uma sociedade a que deram o nome “Esperança”, que se propunha realizar algumas récitas a benefício de um pequeno Teatro que pretendem construir na cidade²⁰.

Tal como aparece relatado no periódico *O Direito*, de 4 de Dezembro de 1858, “os estatutos da sociedade foram “habilmente redigidos pelo seu sócio Sr. Nuno Dias de Vasconcellos”. É com júbilo que este mesmo jornal anuncia nas suas páginas que João de Freitas Martins disponibiliza, graciosamente, para a instalação da referida “Sociedade Esperança”, um “excelente armazém” que tinha na sua posse, situado na Rua dos Aranhas, para que a Sociedade pudesse começar a dar ali as suas récitas.

Após as necessárias obras, O “Teatro Esperança” (como a partir de então passa a ser denominado o edifício anteriormente destinado a armazém) começa a sua actividade. No dia 10 de Março de 1859, O “Teatro Esperança” é inaugurado, estreando as peças *O Judeu* e *o Conde de Paragará*, interpretadas nesta ocasião pelos próprio fundadores da “Sociedade Esperança”, os mencionados Júlio Galhardo de Freitas e Pedro Alcântara Góis, juntamente com José Maria da Silva Carvalho, Francisco Alexandre de Sousa e D. Maria da Conceição²¹.

O “Teatro Esperança” foi o mais importante espaço para espectáculos da capital madeirense durante cerca de trinta anos, tendo acolhido diversas companhias teatrais, quer portuguesas, quer estrangeiras, tendo-se disponibilizado também a acolher espectáculos promovidos actores amadores, residentes no Funchal. “O Teatro Esperança” foi, também, palco de inúmeros concertos realizados por um número considerável de importantes intérpretes musicais e concertistas.

20. *O Direito*, 4 de Dezembro 1858, nº 58.

21. MELO, CARITA, (1988).

Apesar de todo o esforço dos promotores desta sociedade, o “Teatro Esperança” não parecia ser o teatro exigido pelos funchalenses, pois, mesmo com as adaptações do espaço para este fim, as condições técnicas de que dispunha não asseguravam a qualidade requerida à fruição dos espectáculos, nomeadamente os musicais:

(...) “há que atender às suas deploráveis condições acústicas, ao acanhado da plateia, que deixa ouvir o ponto, que deixa ouvir os sons respiratórios na passagem das gamas, que deixa apreciar de ante mão os esgares dos artistas que se esforçam na energia musical”²²

No jornal *Diário de Notícias* de 3 de Janeiro de 1889 é referido que o edifício onde se tinha instalado o “Teatro Esperança” tinha péssimas condições sanitárias, pois, principalmente em épocas de tempo mais quente, este se tornaria uma sala cheia de gente que “repugna pelo mau cheiro que sai do lado do palco”²³, e mencionado o desconforto facto de ter “um pobre corredor que faz as vezes de salão”²⁴, além de que os bancos deviam ser muito desconfortáveis²⁵ “(...) para suplicio de quem vai ao Teatro bastam os bancos”²⁶. Mesmo com os defeitos referidos, o Teatro Esperança teve os seus momentos de glória e foi, como se disse, o mais importante espaço para espectáculos durante 30 anos. Uma parte do edifício foi demolida quando foi construída a Rua 5 de Junho, actual Rua Major Reis Gomes, mas, mesmo sendo um espaço de dimensões limitadas, funcionou até pelo menos o ano de 1915 com o nome de “Teatro Conde Canavial”, nesta altura para usufruto quase exclusivo de convidados do Conde Canavial, que abriu uma porta do Teatro para o seu palácio.

22. *Diário de Notícias*, 21 de Dezembro 1879, nº 939.

23. *idem*, 3 de Janeiro 1889, 945.

24. *idem*, 27 de Julho 1877 nº 232.

25. *idem*, 27 de Julho 1881, nº 1474.

26. *idem*, 10 de Dezembro 1881, nº 1517.

1.6. Espaços alternativos para as Artes Performativas no Funchal Oitocentista

Embora sem o ambicionado Teatro da cidade, edificado com as condições necessárias para o seu funcionamento, o Funchal não deixa de ter soluções alternativas para encontrar espaços para que os espectáculos continuassem a acontecer.

Em 1839, no refeitório do antigo Convento de São Francisco foram realizadas algumas obras de adaptação para que ali se pudessem temporariamente apresentar alguns espectáculo que satisfizessem o público²⁷. Esta tentativa de abrigar comédias e dramas foi designado por “Prazer Regenerador”, mas esta iniciativa não durou muito, dadas as condições precárias que apresentava, tanto para as representações como para o público espectador²⁸.

Entretanto, as classes mais ilustres e literatas contavam com a simpatia do Governador Civil para que lhes abrisse os salões do Palácio de São Lourenço a fim de que lá se pudessem realizar diversos concertos, sobretudo de beneficência. Foram inúmeros espectáculos deste teor os que o palácio acolheu e em que participaram alguns dos mais ilustres músicos amadores, naturais ou residentes na Cidade, assim como muitos artistas visitantes.

1.6.1. Salões, Clubes, Sociedades e espaços recreativos

Os Salões Escola Lancasteriana, situados à Rua da Princesa, foram também um lugar onde aconteceram grande número de concertos, de beneficência ou não, tendo sido alguns de grande importância, como teremos oportunidade de ver em capítulo posterior. Neste espaço também se representaram algumas récitas interpretadas pelos alunos do liceu. Por falta de outro espaço que permitisse estas representações, o jornal *A Ordem*

27. *A Crónica*, 18 de Maio 1839, nº 64.

28. *idem*.

propõe ao Governador Civil que “muito conviria conservar aquele teatrinho académico”²⁹.

O “Club Funchalense”, importante instituição na qual habitualmente aconteciam bailes, jantares e outros eventos sociais, foi também palco de alguns concertos, sobretudo de beneficência.

A “Sociedade Thalia” improvisou um teatro numa casa do Largo do Pelourinho em 1858, espaço que, embora de pequenas dimensões, serviu para que essa sociedade e outras pudessem aí apresentar as suas peças. Julgamos que este possa ser o mesmo espaço onde os periódicos anunciam a realização de bailes de máscaras³⁰.

Em 1863 alguns artistas (leia-se artífices) associaram-se e gastaram anualmente “parte do fruto dos seus trabalhos em construírem um pequeno teatrinho” a que chamaram “Teatro Funchalense”. Neste espaço se juntavam os referidos artistas, tendo ficado registado nos periódicos da época que aquele é um local onde se “divertem as suas famílias e amigos com brincos inocentes e instrutivos”³¹.

Pela década de 70 há notícia de dois recintos que acolheram récitas: “O Teatro Aurora Dramática”³² e o “Teatro Glória Dramática”, sendo este último situado à Rua do Anadia³³.

É natural que tanto um como o outro deveriam ter dimensões muito pequenas e condições muito pouco apropriadas. Há também menção a um “Recreio Artístico”, situado à Rua da Alfândega nº47³⁴, onde havia récitas, nomeadamente uma no dia 5 de Junho de 1879³⁵, para comemorar o dia 5 de Junho de 1852 (data da promulgação do Acto Adicional à Carta Constitucional de 1826, que, entre outras, instituía as eleições directas, abolia a pena de morte e estabelecia a descentralização do poder local, após centralização durante os governos cabralistas.

29. *A Ordem*, 17 de Junho 1852.

30. *Diário de Notícias*, Janeiro 1878, nº 361.

31. *A Voz do Povo*, 22 de Outubro 1863, nº 177.

33. *Imprensa Livre*, 15 de Julho 1870, nº 75.

34. *A Vergasta*, 14 de Dezembro 1873, nº 7.

35. *Diário de Notícias*, 10 de Setembro 1881, nº 1442.

36. *idem*, 4 de Junho de 1897, nº 775

O Diário de Notícias anuncia também, a 1 de Fevereiro de 1880, um espectáculo a acontecer no Grémio Literário, sendo esta a única referência que conhecemos deste recinto³⁶.

De muita importância, sobretudo para os concertos e espectáculos musicais, foi o salão situado à Travessa do Surdo nº 2, onde aconteciam os eventos organizados pela “Sociedade de Concertos Funchalense”, que trouxe ao Funchal numerosos instrumentistas e cantores internacionais, para além dos concertos em que os madeirenses mais talentosos foram protagonistas.

A 28 de Abril de 1881, *O Diário de Notícias* anuncia a abertura do “Teatro Mecânico e Cómico”, situado à Rua do Phelps. Como não conhecemos mais nenhuma menção a este espaço, não sabemos se, existiu de facto ou se teve continuidade.

Pontualmente, algumas casas particulares também recebiam récitas, actos apreciados pelos seus frequentadores, sobretudo as que aconteciam na casa de Mr. Gordon e no palácio do Conde de Carvalhal, que, além de ter no seu palácio do Funchal um Teatro tinha também um outro espaço deste tipo na sua residência de Lisboa na Rua de S. Félix à Lapa³⁷.

Já na primeira década do Séc. XX, e com o advento do cinematógrafo, o Funchal conhece algumas casas destinadas especificamente à projecção de filmes, mas onde aconteciam, nos intervalos das fitas e para atraírem mais público, vários espectáculos de variedades, de que são exemplo bailados, canções e duetos, para além existência do “piano eléctrico” ou de pequenos agrupamentos instrumentais que acompanhavam os filmes, ao tempo, ainda mudo.

Estas salas eram o “Pavilhão Paris”, inaugurado em Outubro de 1909 e situado à Rua de João Tavira, a norte do Hospital da Santa Casa, num picadeiro transformado para o efeito; o “Salão Ideal”, instalado num armazém à rua da Princesa com esquina para a Rua da Figueira Preta, inaugurado em Março de 1910. No mesmo mês, são abertos “O Salão Central”, situado à Rua da Queimada de Baixo, e o “Salão de Variedades”, na Rua de São Francisco (tendo este permanecido aberto apenas um ano).

36. *Diário de Notícias*, 4 de Junho 1897, nº 775.

37. *Diário de Notícias*, 1 de Fevereiro 1880, nº 970.

Já em 1911, a Empresa da Praça da Rainha constrói o “Teatro-Circo” de raiz, na parte central da Praça do Marquês de Pombal, entre a Rua das Fontes e o calhau da praia³⁸.

38. Ana Paula Teixeira de ALMEIDA, (2010).

1.6.2. Espaços para actividades circenses

Os recintos que permitiam a prática das artes circenses foram também uma preocupação no Funchal Oitocentista. Se algumas das companhias que compareciam na cidade para apresentar os seus espectáculos eram pouco mais que saltimbancos, apresentando espectáculos com escassos requisitos técnicos, outros houve que necessitavam de recinto e condições adequados. Em consequência da necessidade de haver um espaço apropriado para este tipo de espectáculos, foi projectada construção de um circo na cerca do antigo Convento de S. Francisco “para a Companhia Japoneza ali fazer os seus exercícios”³⁹. Esta companhia havia já realizado, com grande sucesso, alguns espectáculos no palco do “Teatro Esperança”. Não sendo este um recinto adequando a este tipo de espectáculo, houve que pensar a construção de um mais apropriado.

O *Diário de Notícias* anuncia a 18 de Julho de 1887 que “em duas semanas deve estar pronto o local para os trabalhos da Companhia Japoneza dentro do mercado de São João”. Após ter sido concedida a respectiva licença de espectáculos, o director desta companhia comprometeu-se com a Câmara Municipal, detentora da gestão do referido terreno a dar um benefício a favor do Asilo de Mendicidade⁴⁰. O dia 26 de Agosto foi o escolhido para a estreia do novo recinto: “deu hoje o seu primeiro espectáculo a companhia Japoneza no novo Circo na Praça de São João. O Circo está bem construído, e quanto a dimensões está em harmonia com a população”, escreve-se o *Diário de Notícias* desse dia.

Pela rapidez com que foi construído o denominado “Circo Gymnastico Funchalense”, e mais tarde designado “Circo Equestre”, deduzimos que o referido espaço teria sido construído em madeira e sem grandes fundações (pouco mais que um barracão) e com as dimensões mínimas para acolher artistas e espectadores com as condições elementares de segurança e conforto. A 5 de Outubro o *Diário de Notícias* dá conta da

39. *Diário de Notícias*, 11 de Julho 1878, n.º 510.

40. *idem*, 25 de Julho 1878, n.º 522.

existência de queixas sobre o desconforto dos espectadores, sobretudo pela má arrumação a que os estão sujeitos, incomodando-se uns aos outros⁴¹.

Em paralelo com os anúncios dos espectáculos que aconteceram no “Circo Equestre”, mais próximo do fim da década de setenta do Séc. XIX são mencionados na imprensa regional da época outros eventos de natureza circense que se realizavam no “Pavilhão Russo”, que julgamos se tenha situado no Campo da Barca,⁴² tendo possivelmente sido apenas uma tenda já que não se conhecem referências à sua construção.

41. *Diário de Notícias*, 2 de Outubro 1878, nº 582.

42. *Diário de Notícias*, 27 de Abril 1880, nº 1039.

1.6.3. Coretos e outros espaços citadinos para as Artes Performativas

Pelo que apreendemos pela leitura dos periódicos desta época, quase todas as principais igrejas tinham, no seu adro, erigido um coreto para ser utilizado pelas bandas filarmónicas nos dias festivos. As festas nas paróquias mais importantes eram muito concorridas e os coretos cumpriam a função de receber as bandas que abrilhantavam essas ocasiões.

Deve ser assinalado o facto de que os habitantes do Funchal, durante grande parte da sua vida, apenas podiam usufruir da música tocada pelas bandas militares ou pela banda dos “Artistas Funchalenses” (as melhores e artisticamente mais bem preparadas à data), em dias específicos da semana. Estas apresentações por parte de bandas musicais aconteciam porque a Praça da Constituição dispunha de dois coretos⁴³ e a Praça Académica de um outro. Estes equipamentos deviam ser de dimensões consideráveis, visto que albergavam todos os músicos que constituíam estas bandas, ao tempo muito importantes. Eram também nestes coretos que tocavam as bandas de navios militares que visitavam o porto do Funchal.

A Praça da Constituição foi, em determinada altura, rodeada de uma galeria de ferro com o propósito de permitir a cobrança de entrada aos espectadores, como se pode deduzir pela interrogação transcrita no jornal *Voz do Povo*: “Que é feito da galeria de ferro para circular a Praça da Constituição, que o Sr. João Augusto da Silva Carvalho tanto trabalhou para obter, com o fim de se darem ali alguns divertimentos pagos em benefício dos asilados?”⁴⁴.

43. *Diário de Notícias*, 5 de Junho 1878, nº 485.

44. *Voz do Povo*, 7 de Janeiro de 1860.

2. O caso do “Teatro Municipal Baltazar Dias”

2.1. A consciência da sua necessidade e as várias tentativas de o construir

A demolição do Teatro Grande foi, como se disse no capítulo anterior, uma perda irrecuperável para a cidade do Funchal. Os Funchalenses ansiaram por um Teatro com as devidas condições durante cinquenta e cinco anos. Este foi um período em que diversas personalidades madeirenses ou residentes fizeram tentativas diversas para conseguir recuperar aquilo que julgavam seu por direito, um teatro: “falta-nos um teatro”, diz *A Crónica* de 18 de Maio 1839, “pelo menos um que não seja inferior ao antigo” que era, segundo o referido periódico “um dos melhores de todo o Portugal” e que fora demolido “por vingança Miguelista”.

2.1.1. José Silvestre Ribeiro

As diligências para conseguir o empreendimento da construção de um teatro condigno da cidade do Funchal só teriam repercussões se fossem feitas por pessoas com estatuto, com voz audível e poder persuasivo. Entre os tantos que o tentaram, destaca-se o Governador Civil José Silvestre Ribeiro, que num seu relatório de 1850 refere: “este Distrito, um dos mais importantes do Reino, acha-se privado desta escola de moral e de civilização cujas vantagens ninguém desconhece”.

O *Correio da Madeira* de 21 de Dezembro de 1850 refere, nas suas páginas, que “a Cidade do Funchal carece indispensavelmente de um bom Teatro, como meio de civilização, de recreio e de interesse para o País”. Foi mais longe ao inscrever naquilo a que chama “Resenha de algumas das mais urgentes necessidades do Distrito”⁴⁵.

45. *Correio da Madeira*, 21 de Dezembro de 1850.

Na mesma edição do referido periódico, o Governador Civil José Silvestre Ribeiro declara cada uma das suas diligências no sentido de edificar um Teatro no Funchal:

“Encetei ultimamente a árdua tarefa da construção de um Teatro na Cidade do Funchal. A Câmara Municipal do respectivo Conselho cedeu generosamente o terreno para aquela edificação, e confio da sua boa vontade que continuará a coadjuvar neste particular muito eficazmente. Nomeei uma grande comissão, encarregada de escolher o plano de construção e de promover o levantamento de fundos”.

O referido espaço situava-se onde à data funcionava o mercado de S. João. Embora o terreno fosse gerido pela Câmara do Funchal, esta pagava um foro anual de 120 mil reis à Fazenda do Reino.

Com o objectivo de poder usufruir do espaço – indicado por todos como o mais adequado para a edificação do tão ambicionado Teatro – o Governador Civil José Silvestre Ribeiro dirige à Câmara Municipal do Funchal um documento de petição à Rainha D. Maria II a fim de que o Teatro pudesse ser erigido em terreno não onerado pela Câmara. Em resposta ao entusiasmo de José Silvestre Ribeiro, que se comprometeu fazer chegar o documento às mãos da Rainha, a Câmara justifica a autorização concedida com a argumentação que “(...) a inutilidade deste mercado é há muitos anos provada e reconhecida, por quanto da impropriedade da situação dela achar-se quase totalmente abandonado, e não render para o foro a que é sujeito”⁴⁶.

A decisão da Câmara Municipal do Funchal é fundamenta, ainda, com o seguinte argumento:

“(…) o último Capitão General da Madeira, com o pretexto de convivências de fortificação contra o restabelecimento do legitimo governo de Vossa Majestade, arrasou o belo Teatro que tinha esta cidade, feito a expensas de particulares, o maior que então tinha Portugal, depois do São Carlos, e sendo por causa do Estado que o Funchal perdeu um dos seus

46. SANTOS, (1994), pp 7.

melhores ornamentos e as vantagens que lhe provinham dele, Não será muito que o Estado concorra para a reparação deste dano tão importante e tão sensível, dando gratuitamente o solo pedido para o novo Teatro”.

Foi este documento, redigido a 8 de Fevereiro de 1850, e assinado por toda a vereação camarária presidida por António Gonçalves de Almeida assinalou a primeira tentativa de construção de um Teatro no Funchal.

José Silvestre Ribeiro, além de outras diligências, solicita ao Governo que aplique “ao menos cinco contos de reis insulanos para ajudar a empresa particular, que promovo, de levantar de novo um Teatro na Cidade do Funchal”⁴⁷. O Governador nomeia uma comissão preparatória da construção do teatro, composta pelo ministro e Secretário de Estado honorário António Aluísio Jervis de Athouguia, por D. António da Câmara e Carvalho Esmeraldo, por Valentim de Freitas Leal, Alexandre d’Oliveira, António Gonçalves d’Almeida, Diogo Telles de Menzes, Luiz da Costa Pereira, Francisco Vieira da Silva Barradas, José Leão Drummond Cavalleiro, Vicente de Brito Corea, Joaquim de Sales Caldeira, Agostinho António Martins e João Figueira de Freitas e Albuquerque.

É, de facto notável o empenho do Governador Civil José Silvestre Ribeiro em dotar o Funchal de um Teatro. Ficaram, no entanto gorados todos os seus esforços, atendendo a que, à sua despedida da Madeira em Agosto de 1858, o equipamento pelo qual tanto se tinha batido não se havia concretizado.

A questão da aquisição do terreno do mercado S. João, iniciado em 1858, ainda não tinha sido resolvido e a Câmara – pressionada pelo delegado do tesouro no Funchal – vê-se obrigada a dispender a importância de “um conto seiscentos e oitenta mil reis” referente aos anos em que não pagou por esperar a resposta ao primeiro pedido, embora tenha enviado nova petição ao agora reinante D. Pedro.

A problemática do pagamento de rendas sobre o terreno é objecto de várias petições, requerimentos e diversos procedimentos administrativos, e é só definitivamente resolvida em 1908, quando, questionada pela fazenda pública sobre as rendas atrasadas impostas no antigo terreno do mercado, a Câmara Municipal do Funchal responde que

47. SANTOS, 1994, pp 7. Cf. Bibliografia.

“todas aquelas rendas tinham sido cessadas quando o aludido mercado se extinguiu para lá ser edificado o Teatro”⁴⁸.

De facto, a Câmara vivia em dificuldades financeiras e, embora reconhecendo que a construção do Teatro era de extrema importância, não tinha meios de financiamento para concretizar semelhante projecto.

Ao apresentar-se novamente o problema do terreno onde se situaria o Teatro, a Câmara sugeriu como alternativa o terreno do extinto Convento de São Francisco, onde, algumas décadas antes – e como se disse no capítulo anterior – se tinham feito alguns espectáculos no chamado “Prazer Regenerador”. Apesar desta cedência, a penúria da Câmara não lhe permitia participar na empreitada com a terraplanagem do terreno e a abertura de ruas, solicitadas pelo Governo Civil em 1862 que, e ao que parece, tinha tomado em suas mãos a empresa da construção do Teatro, mas mediante as condições de preparação do espaço e de construção de acessos como acima descritos.

É, no entanto de suspeitar que a escolha do terreno do mercado de São João pudesse obter consenso da Câmara como sendo o mais adequado. Em todo o caso, havia que pensar em dar um destino condigno àquele espaço, situado mesmo no centro da cidade. Se são verdadeiras as dificuldades financeiras em que a Edilidade se encontrava à data, pode ter sido um argumento de peso para, não ferindo susceptibilidades, dificultar a construção do Teatro no terreno do extinto convento, encontrando, assim uma atraente solução para o terreno do mercado.

48. SANTOS, 1994, pp 7. Cf. Bibliografia.

2.1.2. A “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense”

João da Câmara Leme Homem de Vasconcelos, futuro Conde de Canavial e grande entusiasta da construção dum Teatro no Funchal, assume a chefia do Distrito como Governador Civil substituto e, em 1880, nomeia uma comissão composta por: Fortunato Joaquim Figueira (Barão da Conceição), Presidente da Comissão, por Joaquim Pedro de Castelbranco, pelo director das obras públicas, Luís Torquato de Faria Santos, pelo Delegado do Procurador Régio, Dr. Adriano de Sá, pelo Dr. José Cabral Correia do Amaral, por Tomás António Gomes, Carlos Bianchi e Eduardo Dias Grande, Secretário da Comissão.⁴⁹ Esta comissão tinha o propósito de formar uma sociedade com o objectivo de financiar e edificar o Teatro.

O objectivo da Comissão é conseguido e a sociedade anónima – denominada “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense” – é constituída em Fevereiro de 1880⁵⁰. A Sociedade é participada por cerca de cento e dez das mais importantes figuras da cidade, tendo sido eleitos, no dia 7 de Março do mesmo ano, os elementos para os cargos dirigentes da Companhia:

A Assembleia Geral era composta por:

Presidente – Pedro Maria Gonçalves de Freitas;

1º Secretário – João de Bettencourt Jardim;

2º Secretário – Pedro Petropolitano Laitão;

1º Vice-secretário – Francisco José Nogueira Guimarães;

2º Vice-secretário – João Mauricio de Gouveia.

A Direcção tinha como elementos efectivos:

49. SANTOS, 1994, pp 7. Cf. Bibliografia.

50. SANTOS, 1994, pp 7. Cf. Bibliografia.

Diogo de Ornelas do Carvalho Frazão Figueiroa, Visconde da Calçada;
Tomás António Gomes;
João Bettencourt Araújo de Carvalho Esmeraldo, Visconde de Ribeiro Real

A Direcção tinha como elementos substitutos:

Dr. Cesar A. Mourão Pitta;
João Watts;
Pedro d'Alcântara Góis.

O Conselho Fiscal era composto pelos elementos efectivos:

Joaquim Pedro Castelbranco;
Carlos Bianchi;
Luiz Torquato Faria e Santos;

Os elementos do Conselho Fiscal substitutos eram:

Dr. João de Freitas da Silva;
Dr. Nuno Silvestre da Silva;
Alexandre A. d'Andrade⁵¹.

A 8 de Abril de 1880, através dos seus directores Tomás António Gomes – Visconde da Calçada – e João Bettencourt Araújo de Carvalho Esmeraldo – Visconde do Ribeiro Real, a “Companhia Edificadora do Teatro Funchalenses” apresenta-se ao Conde de Carvalho, na altura Presidente da Câmara do Funchal (também ele um entusiasta das artes performativas) expondo o intento da sociedade então constituída.

É relevante fazer notar que alguns meses antes, o Conde de Canavial havia oficiado o empresário da companhia de circo que actuava no espaço do antigo mercado de São João para que fizesse alguns espectáculos com o intuito de angariar fundos para o ajudarem a “lançar o primeiro grão de areia para a construção desse edifício”⁵².

51. SANTOS, pp 23. Cf. Bibliografia.

52. *Diário de Notícias*, 9 de Março 1880, nº 1000.

O certo é que a “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense” teve demoradas discussões com a Câmara Municipal, que pretendia a sua construção no mercado de São João, preferindo a Sociedade o terreno do convento de São Francisco, por achar que o outro não tinha condições além de albergar o circo.

Parece ser plausível que a Câmara Municipal tivesse outras intenções para esses terrenos e, por isso, não estivesse interessada em cedê-los; além deste facto, é explícito que a Câmara Municipal queria ser ela própria a instituição a quem caberia gerir todo o processo de construção do Teatro, não estando disposta a ceder a “alguns particulares que se dizem constituídos em sociedade anónima”⁵³.

Não tendo a “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense” conseguido o almejado terreno do convento de São Francisco, volta a solicitar à Câmara a cedência do terreno do mercado de São João. Para além da clara e insistente exigência dos funchalenses em terem um Teatro, este facto faz com que a Câmara delibere definitivamente no sentido de que o Director das obras públicas municipais procedesse ao levantamento da

“planta do terreno do mercado de S. João e suas dependências, a fim de adaptar-se ao mesmo terreno um projecto para edificação dum teatro em condições de satisfazer razoavelmente esta necessidade de há muito sentida e reclamada e para cuja execução tem a mais decidida vontade de tomar a iniciativa”⁵⁴.

Note-se que a intenção da Câmara Municipal do Funchal é a de construir um teatro “em condições de satisfazer razoavelmente” as necessidades de um edifício deste tipo, mas não a de corresponder às pretendidas dimensões do enorme teatro desejado pela “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense”, que sonhava com um teatro à semelhança do S. Carlos, em Lisboa.⁵⁵ É impossível não mencionar João Sauvaire de Câmara e Vasconcelos, à altura vice-presidente da Câmara, personalidade importante em todas estas decisões camarárias, que teve um enorme influência em todo este processo.

53. SANTOS, pp 23. (1994).

54. *idem*, pp 23. (1994).

55. *idem*, pp 23. (1994).

Podemos concluir que, apesar das divergências com a Câmara Municipal do Funchal, foi a acção da “Companhia Edificadora do Teatro Funchalense” que alavancou todo o processo que levou, finalmente à construção do tão desejado Teatro na cidade do Funchal, pois, no dia 9 de Fevereiro de 1882, a Câmara toma, finalmente essa importante decisão: “(...) edificar à custa das suas receitas, um teatro no terreno do antigo e extinto mercado de S. João debaixo do plano que for oportunamente adoptado”⁵⁶.

Após a Câmara ter assumido a construção do Teatro, a Companhia Edificadora do Teatro Funchalense dissolveu-se, julgamos que com a satisfação de saber que a sua persistência no empreendimento da construção de um Teatro do Funchal teria contribuído para que a Cidade se visse dotada deste importante equipamento.

2.2. A sua construção e tipologia

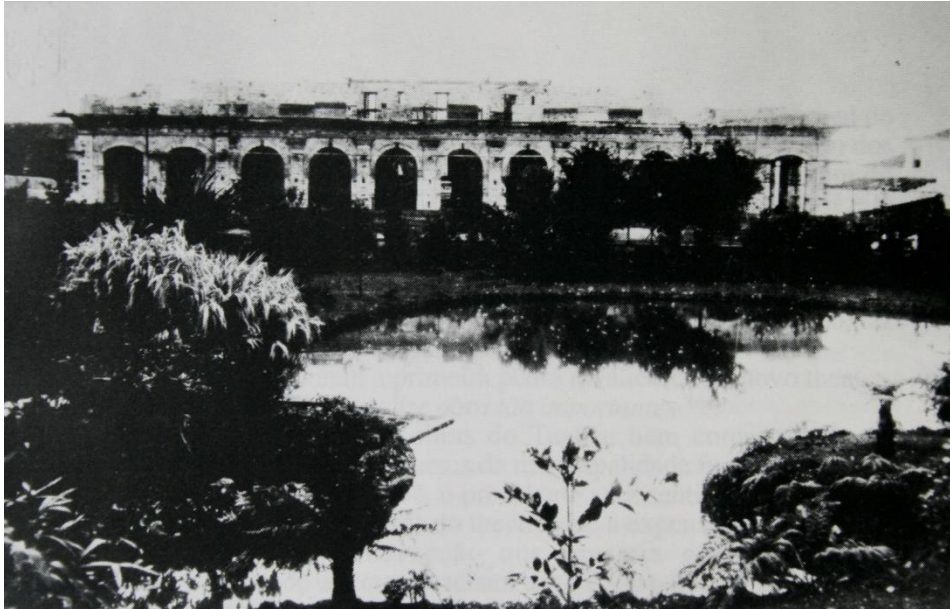
A Câmara Municipal pareceu inclinar-se para adoptar o projecto do Teatro Tharia de Hamburgo (inaugurado em 1843), em posse do Visconde de Canavial, para o novo Teatro Funchalense. Tendo o Director das Obras Municipais declarado que a planta do referido projecto não se acomodava ao terreno, foi aceite como planta do projecto do Teatro a planta proposta pelo arquitecto Tomás Augusto Soler, devendo “o referido projecto ser feito, pelo sistema do projecto do novo teatro da cidade do Porto denominado da Rainha”⁵⁷.

É de deduzir que este arquitecto, nascido no Porto, em 1848, tenha desenhado também o Teatro da cidade do Porto, aproveitando a sua configuração para adaptá-lo ao do Funchal. Se o projecto inicial é de Soler, a morte precoce deste arquitecto (com apenas 35 anos, em Junho de 1883) obriga a Câmara Municipal do Funchal a entregar o projecto ao engenheiro, também portuense, José Macedo de Araújo Júnior. Não são bem certas as modificações que a partir daí foram feitas ao projecto inicial; o que se é conhecido, e que é ainda hoje constatável, é que quem o desenhou deveria ter bons conhecimentos sobre este tipo de edifícios, pois tanto a sua implantação no terreno, como os recursos técnicos

56. SANTOS, (1994) pp 24.

57. *idem*, (1994) pp 29.

que lhe são aplicados, demonstram não só esse conhecimento, mas um cuidado extremo na sua planificação.



Ilustrações nº 1 e 2: o Teatro D. Maria em construção.

Photographia Museu-Vicentes.

O Conde de Carvalhal, que enquanto presidente da Câmara Municipal do Funchal, tinha decidido sobre esta empreitada, não chega, enquanto governante da cidade, a assistir ao lançamento da primeira pedra, ocorrido a 24 de Outubro de 1884⁵⁸.

João Sauvair de Câmara e Vasconcelos preside agora aos destinos da cidade e tem a seu cargo gerir a construção do Teatro que a edilidade decidiu ela própria executar sem recurso a empreitada de construção, provavelmente com intenção de poupar o escasso dinheiro dos seus cofres.

A cidade festejou o acto simbólico do lançamento da primeira pedra, ocorrido a 24 de Outubro de 1884⁵⁹, com a presença de três bandas musicais que tocaram no Jardim Municipal, deslocando-se, depois, para a Praça da Constituição, onde tocaram para todo o público presente.

Os materiais necessários para a construção do edifício foram encomendados a várias fábricas do país e transportados pela empresa Vianna e Filhos & Companhia. Assim, as ferragens foram manufacturadas na Fundação de Massarelos, a telha fornecida pela Empresa Cerâmica de Lisboa, todos os vidros procederam da Fábrica de Vidros da Marinha Grande e o grande lustre foi encomendado no Boulevard Beau Marchais, 93, em Paris, a Benjamim Barral. Não há conhecimento da proveniência das madeiras e das pedras.

A missão da construção de um equipamento com as características de um teatro municipal exigia a competência de profissionais especializados e com experiência na construção de edifícios desta natureza. Não os havendo no Funchal, tratou a Câmara de os ir buscar ao Continente. Deste modo, foi contratado Manuel Francisco Pereira para o cargo de mestre de obras, Joaquim Francisco Praça foi nomeado o responsável pela cobertura metálica do palco e da plateia e os fingimentos do novo teatro foram executados por Joaquim Silva Costa e Manuel Oliveira⁶⁰.

58. MELLO; CARITA, (1988).

59. *idem*, *100 anos do Teatro*, (1988).

60. SANTOS, (1994).

As decorações e cenografias foram confiadas ao arquitecto e cenógrafo Italiano, nascido na Lombardia, Luigi Manini que, com a sua vasta experiência no Teatro Scala de Milão, assim como outros teatros europeus e em Portugal, tinha grande reputação e mostrou ser a pessoa indicada para tão delicado serviço. A acompanhá-lo nesta tarefa esteve o português Eugénio Nascimento Cotrim.

Acabados os trabalhos de construção, a 29 de Julho de 1887, o público foi convidado ter um primeiro contacto com o novo teatro, tendo sido exibidos os novos cenários e as suas capacidades, numa acção de promoção deste novo espaço acompanhada por uma orquestra, que permitiu, também, a avaliação das condições acústicas do novo edifício. Esse acto demonstrou ser um êxito, tendo ocorrido uma enchente de público. A cidade compareceu em peso a este acontecimento e o Teatro foi pequeno para albergar todos os que, de forma gratuita, foram conhecer o Teatro e que entusiasmadamente aplaudiram todos os trabalhos⁶¹.

Alberto Artur assina um artigo – publicado na revista *Das artes e da História da Madeira* – denominado “Teatros Antigos da Madeira”⁶², no qual se descreve pormenorizadamente todo o edifício, desde os acessos exteriores até à sua capacidade, tipologia de lugares, iluminação e a percepção das condições de conforto do espaço interior do Teatro:

“Esta casa de espectáculos é servida por onze portas na fachada principal, que dão para o espaçoso átrio azulejado (...). No exterior e lateral, um portão de ferro a leste; e dois para o poente, o segundo dos quais, na descida para a rua do Conselheiro José Silvestre Ribeiro.

No rés do chão do edifício, em cada lado, quatro portas e oito janelas. (...) Ao redor da plateia correm as frizas até 21, porém 18, porque duas delas opostas, foram transformadas em entradas para o recinto da plateia. Sobre as frizas assentam os camarotes de 1ª ordem, 21 portanto (...)

61. *Das artes e da História da Madeira*, nº 37, (1976).

62. *Das artes e da História da Madeira*, nº 37, (1976).

A 2ª ordem de camarotes nivela-se com o salão nobre do teatro, no 1º andar do edifício, servido por uma corredora semi-circular, ou directamente pela escadaria lateral que vem dar ao atrio.

Exteriormente apresenta o edifício 11 janelas de frente e outras tantas nas faces laterais (...)

O acesso aos lugares da geral faz-se independentemente por uma das portas do edifício voltada para oeste.

No topo desta casa de espectáculos a iluminação era feita por um magnifico lustre metálico esbraçado em candelabros com arandelas para os pingos dos castiçais não molestarem a plateia”⁶³.

Uma outra interessante descrição física do edifício aparece no *Dicionário do Teatro Português* e é da autoria de Sousa Bastos, autor que, em 1909, descreve o Teatro com evidente entusiasmo, quer pela sua localização, como pela qualidade arquitectónica opor si observada, pelas condições técnicas e sanitárias do espaço, descrevendo também a ocupação e a tipologia de lugares deste novo equipamento:

“O Teatro D. Maria Pia do Funchal é dos melhores e dos mais belos que possuimos. É de magnífica arquitectura e de excelente frontaria. Está completamente isolado. Tem um lindo átrio com 34 metros de comprimento e 6 e meio de largura com 11 portas na frente e duas de cada lado. O salão no pavimento superior tem dimensões iguais ao átrio e 15 espaçosas janelas sobre o magnifico jardim público. Possui dois belos pátios laterais, dando o da direita comunicação para o palco, botequim e frizas desse lado; o da esquerda para as restantes frizas, 3ª ordem de camarotes, galerias e urinóis. Os camarotes são vastos e altos. A sala de espectáculos tem 13 metros de altura e nove de largura e 14 de comprimento. Tem uma plateia com 9 filas de cadeiras e larga coxia ao centro. Nas fauteuils há 5 filas e uma coxia de cada lado. A boca de cena tem 9 metros de largura e 10 e meio de altura. Toda a largura do palco é de 21 metros, 14 de fundo e 17 de altura. Tem 14 grandes

63. *Das artes e da História da Madeira*, nº 37, (1976).

camarins, todos com janela, arrecadação, guarda-roupa, depósitos, etc.. Na parte mais alta há um magnífico salão de pintura, com uma galeria em volta, donde se desfruta esplêndida vista.”

Tipologicamente, o Teatro segue o modelo italiano utilizado em grande número de Teatros em todo o País no Séc. XIX, seguindo o protótipo do Teatro de São Carlos, que, por sua vez, encontra referência no Teatro Scalla de Milão⁶⁴. De qualquer modo, o caimento do palco, a sala em ferradura e a inclinação da plateia sugerem uma sala de teatro tipicamente italiana.

64. MELO e CARITA, (1988).

2.2. A lotação do Teatro Municipal Baltazar Dias

Durante a realização da presente investigação, não encontramos documentos que precisassem o número exacto de espectadores que o Teatro do Funchal poderia conter. A imprensa da altura referiu que, no acto de apresentação do Teatro ao público pela primeira vez, estiveram presentes mais de mil e oitocentas pessoas, o que parece ser, de facto, um número excessivo para o seu espaço. Como esta primeira apresentação do novo espaço teve entrada gratuita, é possível que estas “mais de 1800” pessoas não tenham ficado todos em simultâneo dentro do recinto.

Na sua edição de 29 de Fevereiro de 1888, o jornal *O Direito* refere que a sala de espectáculos pode conter mais de mil espectadores, o que nos parece ser um número também um pouco exagerado. No seu livro *A construção do teatro D. Maria Pia*, reportando-se ao *Almanaque de Lembranças Madeirenses* de 1908, Rui Santos diz que a lotação do Teatro seria a seguinte:

“Plateia – 150 cadeiras e 100 fauteils
Frizas – 1, 2, 3, 19, 20, e 21 para 4 pessoas;
5, 6, 16 e 17 para 5 pessoas;
7, 8, 9, 10, 12, 13, 14 e 15 para 6 pessoas
Camarotes de 1ª e 2ª ordem – 1, 2, 3, 19, 20, e 21 para 4 pessoas;
4, 5, 6, 16, 17, e 18 para 5 pessoas;
7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, e 15 para 6 pessoas;
Geral – 120 pessoas de frente e 100 dos lados.”⁶⁵

A contagem aqui efectuada permite obter o resultado de uma lotação total de 786 espectadores e não o número de “Mais de 1000” indicados pela imprensa então publicada.

65. MELO e CARITA, p. 61; Cf. Bibliografia.

2.3. Condições técnicas, de segurança e de conforto do Teatro Municipal

Baltazar Dias

Para acomodar todos estes espectadores havia que pensar na sua comodidade e segurança. Era frequente haver graves incêndios, que resultavam em tragédias e grande número de mortos em teatros públicos por toda a Europa. Tal tragédia aconteceu no dia 20 de Março de 1888 no Teatro Baquet do Porto, poucos dias após a inauguração do Teatro do Funchal. A Companhia de Zarzuela que actuava no Teatro do Funchal ofereceu um espectáculo de beneficência para as famílias das vítimas dessa tragédia⁶⁶. A prevenção de incêndios, assim como a correcta evacuação dos espectadores em caso de acidentes deste tipo era fundamental para que os espectáculos pudessem acontecer na maior segurança.

Embora o Teatro tivesse sido vistoriado, conforme a lei, no dia 10 de Março, já depois de aberto foram observadas diversas falhas de segurança que só podem ser atribuídas à falta de conhecimento das autoridades da Cidade sobre os requisitos de segurança para edifícios desta natureza. Um artigo no *Diário de Notícias*, publicado a 20 de Abril de 1888, discrimina essas falhas: o facto de a iluminação ser a petróleo e, portanto, “perigosa e indecente que deveria constituir, por si só incompatibilidade absoluta para a abertura das casas de espectáculos”. Esta menção à iluminação a petróleo contradiz a versão de Alberto Artur Sarmiento, publicada na *Revista das Ates e da História da Madeira*, que na sua descrição do lustre do Teatro insinua que este seria iluminado por velas.

Segundo o mesmo artigo, o Teatro não possuía chapa metálica ou pano incombustível para a boca de cena, não possuía mangueiras nem bocas de incêndio exteriores e os seus recursos para combate a incêndios seriam poucos. O grande número de portas abriam para dentro e não para fora, o que dificultaria a sua abertura, em segurança, em caso de pânico, além de que, estando a casa cheia, acrescentavam cadeiras

66. *Diário de Notícias*, 4 de Abril 1888.

pelas saídas do *feuteil* que invadiam os acessos e corredores, o que tornaria uma evacuação de emergência muito difícil.

Outro factor negativo apontado e que tornava o Teatro ainda mais vulnerável foi o facto de a armazenagem de cenários e outros materiais se fazer num depósito situado no próprio Teatro. É evidente que todas estas situações foram sendo corrigidas, algumas mesmo nos primeiros anos, e os dispositivos considerados de segurança para o público espectador foram sendo melhorados.

Embora a preocupação com o conforto dos utentes do Teatro (que era – note-se – dotado de um café e de restaurante, entre outras particularidades), foram descritos em periódicos diversos aspectos que indicam desconforto para os espectadores: eram vendidos bilhetes a mais, sobretudo para as galerias, lugar onde os espectadores muitas vezes ficavam de pé, por falta de cadeira, “apinhados uns contra os outros como sardinha em lata”⁶⁷, o que provocava barulho e conseqüente desconforto para todos os outros; para além desse facto, é referido que quem supostamente deveria impedir esses excessos estaria mais interessado em assistir ao espectáculo do que a impedi-los.

A falta de bengaleiro, que nos primeiros dias se fez sentir, foi rapidamente colmatada, visto que o *Diário de Notícias* do dia 27 de Março faz referência a um homem que guarda os casacos e bengalas, lembrando aos espectadores que o gratifiquem, pois o dito não obteria um salário, sendo as gratificações dos espectadores a único pagamento pelo seu trabalho. A pontualidade dos espectáculos também deixava a desejar nestes primeiros dias de funcionamento. Há relatos de que o pano muitas vezes só levantava 20 minutos após a hora marcada para o começo do espectáculo⁶⁸.

Tecnicamente, o Teatro foi dotado de vários cenários e mecanismos que permitiam ilustrar da melhor forma a dramaturgia das peças apresentadas: como anteriormente foi referido, Luigi Manini e Eugénio Cotrim foram responsáveis pelos cenários. Assim, o palco estava dotado de dezoito cenários: um salão régio, uma sala nobre, um gabinete, uma casa pobre, um claustro, uma praça pública antiga, uma praça de fortaleza, um jardim, um bosque, uma estalagem, uma estalagem com escada para cena, o interior de uma prisão, uma praia, pavilhões praticáveis com escadas para cena, vista do

67. *Diário de Notícias*, 20 de Março 1888.

68. *idem*, 17 de Abril 1888.

exterior de uma igreja, um rochedo com queda de água e ponte de abater, bastidores de exterior de casas e repregos de montanha⁶⁹.

Com o mesma intenção de melhor ilustrar as peças apresentadas, o Teatro tinha um conjunto de aparelhos que permitiam diversos efeitos cénicos: um para imitar o vento, outro para imitar queda de água, um outro que imitava relâmpagos e outro a queda de um raio. Havia, ainda, dois cilindros espirais para imitar a chuva, ‘flambeaus’ com fole para imitar incêndios, repregos horizontais, corte de mar em tempestade e cilindro com quebra mar e um navio⁷⁰. A 18 de Outubro de 1887 a Câmara adquiriu a Nuno Rodrigues um piano para o Teatro pelo valor de 130\$000 reis.⁷¹ Não encontramos referência ao tipo ou marca de piano, nem em que estado se encontrava.

69. SANTOS, (1994).

70. *idem*, (1994).

71. *idem*, (1994).

2.4. A Denominação e a inauguração do Teatro Municipal Baltazar Dias

O Príncipe D. Luís havia visitado o Funchal, por duas ocasiões, uma em 1858 e outra em 1861. Estas visitas motivaram grande simpatia dos funchalenses pelo príncipe que, pela ocasião da morte de seu irmão, D. Pedro, haveria de ser monarca, sendo casado com a princesa italiana D. Maria Pia de Sabóia.

A Câmara Municipal do Funchal entendeu homenagear esta Rainha, dando o seu nome ao Teatro. Para este efeito, a Câmara solicitou ao Par do Reino Agostinho de Ornelas e Vasconcelos o especial favor de entregar uma à rainha uma petição para que esta autorizasse a concretização desse desejo. Ao fim de quatro meses, o Duque de Loulé, mordomo da D. Maria Pia, oficiou a Câmara, informando-a da anuência da Rainha para que o seu nome fosse dado ao novo Teatro.⁷²

72. SANTOS, (1994), p 54.



Ilustração nº 3: D. Maria Pia.

(in Cadaval, Diana de, *Eu, Maria Pia*, Lisboa, Edição Esfera dos Livros, 2010.)

Na sequência da Revolução Republicana de 5 de Outubro de 1910, a Câmara Municipal do Funchal entendeu que “D. Maria Pia” não era um nome compatível no contexto da implementação do novo regime e resolveu, em Novembro de 1910, alterar a designação do Teatro para “Dr. Manuel Arriaga”, em homenagem ao deputado republicano nascido nos Açores, mas acérrimo defensor dos interesses madeirenses, e primeiro presidente eleito da República Portuguesa. A Comissão Administrativa da Câmara, que era presidida por Afonso Vieira de Andrade, efectuou o pedido desta atribuição do nome do Teatro a Manuel Arriaga, que recusou terminantemente esta honra,

em ofício datado de 31 de Dezembro de 1910, tendo a Câmara Municipal do Funchal decidido chamar-lhe “Teatro Funchalense” em sessão camarária realizada a 12 de Janeiro de 1912.

O nome Dr. Manuel de Arriaga voltou a aparecer na fachada do Teatro após a sua morte, em 1917. No início da vereação presidida pelo Dr. Fernão de Ornelas, em 1935, e sob proposta do então Vereador da Cultura, Dr. José Luís Brito Gomes (Canavial)⁷³, o Teatro volta a mudar de nome, desta vez homenageando o grande vulto do teatro popular português, o poeta e dramaturgo cego nascido na Madeira, Baltazar Dias.

Como mencionado anteriormente neste capítulo, o Teatro tinha já sido mostrado ao público em data anterior. É, no entanto, importante assinalar que a sua inauguração oficial ocorreu a 11 de Março de 1888, com a apresentação da zarzuela “Las dos Princesas”, da Companhia espanhola, vinda de Canárias, de José Zamorano. É de acreditar, pelo que se lê nos periódicos, que a cidade entrou em êxtase com os espectáculos então apresentados por esta primeira companhia que estreou o Teatro então designado “D. Maria Pia”.

Desde esta inauguração, em 11 de Março de 1888, que o Teatro tem vindo a ser o centro da vivência cultural da Ilha da Madeira, com a realização de inúmeros espectáculos e com o desenvolvimento de diversas actividades no seu espaço.

73. MELO e CARITA, p. 115; (1988).

3. Artistas visitantes no Funchal de Oitocentos

Os artistas são, com certeza, uma das componentes mais importantes dos espectáculos. São eles os criadores e os actores que fazem todo e qualquer espectáculo acontecer, de facto.

Para que os espectáculos sejam levados a cabo são necessários vários criativos que lhe dão forma e suporte. Os *performers* são a cara do espectáculo ou os intervenientes deste, estando na base da criação artística apresentada publicamente os compositores, os dramaturgos, os cenógrafos, os coreógrafos e os encenadores.

Neste período histórico em especial, é frequente diversos papéis serem desempenhados por uma só pessoa; ou seja, é muito comum um encenador ser também actor, um compositor ser também *performer* musical ou um cenógrafo ser encenador; também pode ocorrer os empresários e directores artísticos ou de companhias serem eles próprios actores, músicos, bailarinos, etc. Por vezes, é complexo discernir os papeis desempenhados por cada um destes intervenientes. Tentaremos aqui analisar as intervenientes que, independentemente do seu papel para a realização dos espectáculos, ao longo do Séc. XIX tiveram importância para a sua realização e, portanto, para o desenvolvimento desta actividade na capital madeirense.

3.1. Os *Performers*

Os *performers* têm como função transmitir a mensagem do criador da obra. É sua função interpretar e recriar o que aqueles idealizaram. É fundamental que *performer* tenha uma relação estreita com o público, a sua interpretação deve ser criativa e expressiva, de modo a captar a atenção do público. Este tem de transmitir sentimentos e emoções, de forma a evitar que o espectador se sinta tentado a abandonar o espectáculo antes de este estar concluído. O sucesso de qualquer espectáculo depende em grande medida da capacidade do *performer* transmitir emoções. Independentemente de serem emoções positivas ou negativas, tem que haver emoção para o interesse do público espectador ser despertado. Este é um papel exigente e trabalhoso, com a acrescida

complexidade de implicar uma exposição pública assinalável, que pode, apesar de tudo, ser extremamente atractivo e cativante para os espectadores.

O Funchal oitocentista conheceu muitos *performers*: alguns eram amadores, outros eram profissionais; a cidade acolheu *performers* de renome nacional e até internacional. De um modo geral, todos estes actores foram bem aceites, embora alguns não tivessem sido objecto do agrado de um público que se acreditava esclarecido, exigente e sem medo de manifestar o seu apreço ou desagrado perante um melhor ou pior desempenho dos intérpretes das artes performativas.

3.2. O Teatro, o Ballet e a Ópera

Na sua edição de 18 de Setembro de 1904, o periódico *Heraldo da Madeira* publica um artigo de cariz histórico intitulado “Grande artigo sobre o Teatro na Madeira” onde se afirma que os abastados proprietários madeirenses Henrique Correia de Vilhena e Nuno de Freitas Silva haviam contratado em Lisboa a Companhia Italiana do São Carlos por três anos, para se apresentarem em cartaz no Teatro Grande do Funchal, mencionando o periódico que estas apresentações se teria dado em 1807, altura em que a Corte Portuguesa abalava, junto como Príncipe regente, para o Brasil por ocasião das invasões napoleónicas.

Neste artigo afirma-se também que a Companhia era composta por alguns artistas célebres, nomeadamente a famosa cantora Catalini, as prima-donas Isabel Gafforini e Doreteia Bussani, o “castrati” Pedro Mattuci, o tenor Domingos Mombeli e o celebre cómico José Naldi. É um facto que estes cantores estiveram integrados na Companhia Crescentini escriturada para o Teatro de São Carlos nos primeiros anos do Séc. XIX. Qualquer um destes artistas era de grande mérito e importância no seu tempo. Estes intérpretes eram, à época, reconhecidos não só em Lisboa mas em muitas cidades da Europa. O que não está completamente comprovado é o facto de estes terem actuado no Teatro Grande do Funchal, como afirma o citado artigo publicado no *Heraldo da*

Madeira, pois esta Companhia esteve no São Carlos entre 1801 e 1804/06⁷⁴, datas que não coincidem com a deslocação da corte para o Brasil e não é muito provável que uma Companhia tão honrosa estivesse no Funchal sem ser numa ocasião tão específica.

É possível que a Companhia que estivesse em São Carlos em 1807 se tivesse, de facto, deslocado ao Teatro Grande durante algum tempo, sobretudo considerando que Lisboa, na ausência do Príncipe Regente e toda Corte, estivesse certamente menos activa em termos de espectáculos e de vida social, mas não nos parece provável que tenha sido esta Companhia pois não encontramos qualquer outra referência a este facto.

Já em 1821, Raimundo Fidança contrata, também para o “Teatro Grande”, a primeira bailarina Margarida La Rose, que integra a Companhia de Grotescos composta por Geovanni Fabri, Carlo Carmine, Luigi Vitali, entre outros,⁷⁵ e que se mantém no Funchal até pelo menos Junho de 1822.

Geovani Fabri tinha por obrigação fazer as partes de primeiro bailarino e de dançar como grotesco, recebendo um *cachet* para ele e a sua esposa (também *performer* da Companhia) no valor de 60.000 reis.

Luigi Vitali e a sua esposa recebiam 50.000 reis e Carmin era gratificada com um *cachet* de 30.000 reis. Além destes ordenados, cada artista tinha direito a um benefício mensal, oferecendo ainda Raimundo Fidança o seu próprio trabalho, além de assegurar o contributo de uma primeira bailarina para compor a Companhia. Estas quantias foram contestadas pelos artistas, embora os contratos tenham sido aprovados e assinados por ambas as partes⁷⁶.

Sanadas as desavenças, em 19 de Janeiro de 1822 dá-se o benefício da primeira grotesca Maria Fabri com uma dança em 6 actos denominada “O Convidado de Pedra”⁷⁷.

É muito natural que entretanto tenham actuado no Funchal outros artistas de Teatro de importância diversa, havendo referência ao portuense José dos Reis que, com a

74. *O Patriota Funchalense*, 22 de Agosto 1821.

75. *idem*.

76. *idem*, 16 de Janeiro 1822.

77. *A Crónica*, 15 de Junho de 1839.

sua Companhia, pretendia realizar espectáculos no teatro do “Bom Gosto”, em 1839⁷⁸, mas sem ser este, não encontrámos mais nenhum registo para este período.

A verdade é que, após o encerramento do teatro do “Bom Gosto”, os espaços para a prática da arte dramática deixaram de existir durante longos e estéreis anos durante os quais apenas se podiam realizar alguns concertos em salas alternativas (locais já mencionados em capítulo anterior), mas que mesmo com muito empenho não tinham as condições requeridas para trazer à capital madeirense qualquer companhia teatral.

Em 1863, já no “Teatro Esperança”, a Companhia Dramática Lisbonense, que se anunciava “sob a protecção de S. M. El Rei D. Fernando”, traz para o palco alguns actores e atrizes que foram medianamente apreciados pelo público do Funchal: Maria Joaquina, Maria da Piedade (a primeira dama da companhia), Maria Cândida, Maria José, Maria Gasparina, Macedo (Director da Companhia), Silva Júnior e Pedro.⁷⁹

Macedo voltou ainda em 1866 com Antónia Joaquina, Maria José Mendonça, Gertrudes Carlota da Conceição, Maria da Conceição Montedónio, Candida Almeida Mendonça, André Augusto Xavier Macedo, João Baptista Montedonio (actor que viria posteriormente integrado na sua própria companhia e que apos a suas representações no Funchal teve grande êxito nos teatros de Lisboa), Manuel Maria Soares, Pedro Augusto Carvalho, João Antonio Pereira de Mendonça, José Maria Santa Barbara, António Porfíro Martins, Joaquim António da Encanação e Lino António de Mesquita.⁸⁰ A maior parte destes actores deviam ser de pouca importância, visto não serem mencionados em nenhum livro ou inventário ou carteira de artistas consultada para este trabalho sobre actores do Séc. XIX. Esta Companhia não obteve a aprovação nem o publico nem da crítica (com a excepção de Montedónio, Manuel Maria Soares e Maria José) e a sala do “Teatro Esperança” foi ficando vazia ao ponto de alguns oficiais Espanhóis passantes, com o desejo de ajudarem os cofres da companhia, terem dado uma récita de beneficência a favor da referida Companhia, o que permitiu que esta arrecadasse uma soma que a ajudou a encontrar fundos para as viagens de regresso à Metrópole⁸¹.

78 *A Voz do Povo*, 27 de Agosto 1863

79. *idem*, 1 de Novembro 1866.

80. *idem*, 8 de Novembro 1866.

81. *idem*, 1 de Novembro 1866.

Em 1866, a Companhia Dramática Lisbonense volta ao “Teatro Esperança”, vinda após uma temporada nos Açores, desta vez com alguns actores diferentes. Nesta temporada do Funchal, a Companhia teve melhor sorte do que com o elenco anterior, de tal forma que a *Gazeta da Madeira*, na sua edição de 26 de Setembro de 1866 noticia que “a companhia é incontestavelmente superior à anterior que aqui esteve, e tem excelente repertório”⁸².

Há que referir que o actor que se destaca da Companhia Dramática Lisbonense é Montedónio. Homem de muitos ofícios (que, segundo anúncios publicados na secção comercial dos periódicos da época, esteve estabelecido no Funchal, à Rua de São Francisco, nº 2, como dourador e comerciante de espelhos), Montedónio é mencionado na *Carteira do Artista*, de Sousa Bastos, entre os nomes mais importantes do Teatro Português. Segundo Sousa Bastos, era um actor de grande mérito, que começou a sua carreira aos dezasseis anos, como discípulo no Teatro da Rua do Condes, fazendo pequenos papéis e tendo entrado como actor para o “Teatro Gymnasio” antes de andar em companhias ambulantes pelas províncias e ilhas.



Ilustração nº 4: João Baptista Montedónio.

(in Bastos, Sousa, *Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898 [edição fac-similada].)

82. *Gazeta da Madeira*, nº 29, 26 de Setembro de 1866.

Montedónio voltou a Lisboa em 1867, para se integrar no Teatro da Rua do Condes, onde o público começou a reconhecer-lhe muito valor. Este actor fez, com grande êxito (e mesmo na Companhia do próprio Sousa Bastos) algumas tournées ao Brasil, nos anos de 1884 e de 1885, tendo morrido na cidade de Pelotas, em 1887, vítima do excesso de álcool.⁸³

O público e a crítica madeirenses nunca deixaram de o elogiar. *A Gazeta da Madeira* faz o seguinte comentário na sua edição de 4 de Outubro de 1866: “Montedonio foi chamado à cena. É homenagem devida ao talento. E de facto fez-nos ele passar uma excelente noite em explosões de riso”⁸⁴.

Mais uma vez, alguns actores, amadores, emigrados de Espanha, resolvem também fazer uma récita no Teatro Esperança em benefício da companhia Dramática Lisbonense que ali estava, lutando com algumas dificuldades de tesouraria. Deste grupo de actores destacam-se D. Gabriel Fernandez, D. José de La Matta, D. José Fernando e D. Mariano Martinez. As actrizes Maria José e Carlota, da Companhia Dramática Lisbonense, auxiliaram na intenção, mas não foram muito aplaudidas, nem pelo público nem pela crítica, visto que as peças apresentadas foram representadas em castelhano e as actrizes, ao que parece, não dominavam bem o idioma: “era a linguagem portuguesa a invadir os foros da sã linguagem castelhana”, refere-se n’ *A Gazeta da Madeira*⁸⁵.

Em 1878, a Companhia que se encontra a trabalhar no “Teatro Esperança” é amadora e composta por madeirenses. Para auxiliar e tornar as récitas um pouco mais atractivas, a Companhia em questão contratou uma actriz profissional vinda do continente, chamada Maria do Carmo, e que desempenhou uma série de papéis, tendo sido frequentemente aplaudida e acarinhada pelo público, sem grandes espanto, tanto que um dos periódicos de então diz que ela seria uma das “mais talentosas artistas que têm vindo a esta cidade”⁸⁶. Este facto demonstra a qualidade da actriz e a sua capacidade de, como profissional, se integrar numa companhia amadora e com os seus actores trabalhar,

83. Bastos, *Carteira dos Artistas*, 1898, pp. 295. Cf. Bibliografia.

84. *A Gazeta da Madeira* de 4 de Outubro de 1866.

85. *Gazeta da Madeira*, 25 de Outubro 1866, nº 36.

86. *Diário de Notícias*, 5 de Março 1878, nº 413.

como foi o caso. Apesar disso, o *Diário de Notícias* de 13 de Abril de 1877 refere “O Teatro Esperança, pequeno como é não pode dar lucros que habilitem a contratar uma atriz de primeira ordem; mas por muito menos que seja do que isso, tudo será melhor do que um rapaz vestido de mulher”⁸⁷.

Já e 1879, uma Companhia lírica italiana propõe-se a cantar óperas no “Teatro Esperança”. A liderar esta companhia esteve o cantor Albini Verdini (barítono); para além deste, integravam a Companhia Luís Inácio da Fonseca, um jovem açoriano que cantava nas missas da Sé quando não tinha espectáculo no “Teatro Esperança”, tenor; as prima-donas Bianca I. Dijean (Mezzo Contralto) e Laura Sanzini (Soprano), Parmisini e o maestro e compositor Francisco Villa, que se estabelece durante algum tempo no Funchal, ministrando aulas de solfejo, de piano, de rabeça e de harmonia⁸⁸. Todos estes intérpretes tinham já estado no Funchal sob a direcção do violoncelista César Augusto Cassella, em concertos organizados pela Sociedade de Concertos Funchalense, no Palácio de São Lourenço e no próprio Teatro Esperança⁸⁹.

Em Abril de 1880, a Companhia renova-se e substitui o tenor Fonseca por Giovanni Bassini, além de acrescentar um segundo tenor Egisto Fontei, um Baixo Leonida Baschini, mais dois baixos, Augusto Tenada e Luigi Maregalli, para além de Giulva Lopez e, para coadjuvar o director da orquestra, o já mencionado Maestro Villa, a que se juntou um instrutor de coros chamado Salvatore Anticelli⁹⁰.

Esta nova e reforçada companhia oferece ao Funchal a possibilidade de, pela primeira vez, assistir a óperas italianas românticas com todas as condições requeridas, ou seja, a ópera apresentada no seu todo, com árias, recitativos, coros, orquestra, para além de guarda-roupa adequado e dos cenários apropriados. A verdade é que o Funchal, habituado a conhecer apenas as árias mais populares das óperas dos compositores mais conhecidos da época, demonstra grande agrado com esta novidade e a Companhia teve grande êxito.

A abertura do Teatro D. Maria Pia, em 1888, permitiu a vinda à Madeira de uma quantidade de nomes importantes da cena artística nacional e internacional. Na sua

87. *Diário de Notícias*, nº 149 de 13 de Abril de 1877.

88. *idem*, 6 de Abril 1880, nº 1021.

89. *idem*, 11 de Junho 1879, nº 780.

90. *idem*, 3 de Abril 1880, nº 1019.

inauguração oficial, e para os primeiros meses de espectáculos, apresentou-se a Grande Companhia de Zarzuela Espanhola, cujos actores mais importantes seriam o primeiro tenor cómico António Rodrigues, a primeira “tiple” Carolina Mendez, a segunda “tiple” Adela Montagut, o tenor Batlle (ao que parece com uma voz notável) “pois que lhe ouvimos o si bemol agudo bem avolumado e suave”⁹¹; integravam esta Companhia o Baixo Lloret, Canovas, o barítono Joaquim Vasquez, entre outros. Integrados nas respectivas Companhias, pisaram o palco do Teatro D. Maria Pia, entre tantos, o maestro V. Petri, Augusto Castelli e a primadona Luisa Fons, grande diva da arte do Bel Canto na época, para além do maestro Calvera⁹².

Em Maio, Junho e Julho de 1890, Emília Brazão, referida por Sousa Bastos na Carteira do Artista como uma “artista modesta mas que tinha aptidões” e que agradou bastante no Brasil, país onde faleceu em 1896.

Em Outubro desse ano, Lucinda do Carmo, Marília Brazão e Carlos Santos, nascido em Lisboa, em 1872, filho dos grandes actores Santos e Amélia Vieira, era considerado um homem inteligente, mas parece não se ter ajustado ao repertório do “Teatro Gynmásio”, onde se estreou⁹³.

Em 1891, o Teatro Maria Pia apresenta uma série de companhias portuguesas em que estavam integrados intérpretes considerados importantes para o Teatro Português. Assim, em Março, está em cena a Companhia Dramática do Teatro Príncipe Real de Lisboa, com os actores principais são Rosa D’Oliveira, natural do Porto, estrela do “Teatro Chalet”, no Porto (embora pouco considerada em Lisboa, onde desempenhara grandes papéis dramáticos, mas, tanto quanto ficou registado, sem grande mérito⁹⁴); Pato Moniz, cuja primeira estreia teria sido precisamente no Funchal, em 1885, no drama “Alfageme de Santarém”, no “Teatro Esperança”, tendo estado posteriormente no Porto, em Lisboa e no Brasil, onde agradou bastante às plateias populares⁹⁵; Adelina Ruas, que, antes de casar com o empresário de Teatro, se chamava Adelina Abranches. Esta intérprete foi uma criança-prodígio e, como tal, desempenhou desde criança inúmeros

91. *Diário de Notícias*, 15 de Março 1888, nº 3359.

92. Os artistas referidos neste estudo como tendo actuado no Teatro D. Maria Pia nos primeiros anos foram detectados na análise a cartazes do arquivo do Teatro Municipal Baltazar Dias.

93. BASTOS, *Carteira do Artista*, (1898), p. 404.

94. *idem*, (1898), p. 656.

95. *idem*, (1898), p. 240.

papéis infantis. Antes de se fixar no “Teatro do Príncipe Real”, desempenhou o seu primeiro papel em adulta no Brasil. Adelina Ruas era muito bem aceite pelo público, sobretudo em papéis de dama “galans”, artista que representa o papel de apaixonado⁹⁶ e “Soubrettes”, assim como nos papéis, nesse tempo muito em voga, de “travesti”, de rapazinho⁹⁷; esteve também no Funchal Ernesto Valle, especialista nos dramalhões habitualmente apresentados pela “Companhia do Príncipe Real”⁹⁸.

No final do ano, e para a época de Inverno, a Companhia Dramática Portuguesa trazia, como primeira figura, a actriz italiana Ernesta Cerri.

Em 1903, o artista cómico, lírico, ventríloquo e transformista espanhol Rafael de Arcos foi convidado pelo empresário J. Zamorano para desempenhar diversos papéis; nesse momento, traz consigo uma Companhia dirigida por Arcos Fernandes.

Pisaram o Palco do Teatro D. Maria Pia as intérpretes Lucinda e Lucília Simões, mãe e filha, ambas provenientes de uma família de artistas. Lucinda é filha do actor Simões e casada com o actor e empresário, escritor e ensaiador Furtado Coelho, ambas com carreiras surpreendentes em Portugal, no Brasil (país do qual Lucília é natural), tendo sido recebidas em algumas cidades europeias⁹⁹. O actor (considerado pouco talentoso) Cristiano Sousa, que deixou a sua carreira de juiz e a sua fortuna pessoal para seguir uma carreira de actor sem grande mérito¹⁰⁰ acompanhou estas duas artistas na sua estada no Funchal; o Teatro D. Maria Pia acolheu-os em Julho de 1903.

Nos meses de Abril e Maio do ano 1906 apresentam-se no Palco do Teatro D. Maria Pia a grande Palmira Bastos. Actriz de enorme importância no panorama artístico do Teatro Nacional, Palmira esteve integrada no elenco dos Teatros da Rua do Condes, no do Rato e até no Teatro Nacional D. Maria II. Casada com o importante empresário Sousa Bastos, fez uma carreira surpreendente em Portugal e no Brasil, sempre muito ovacionada e querida do público. Não foi diferente a recepção e o carinho que o público do Funchal lhe concedeu nos dois meses quando esteve no Teatro desta cidade a

96. BASTOS, *Dicionário do Teatro Português*, (1909), pp. 69.

97. *idem*, *Carteira do Artista*, (1898), pp. 301.

98. *idem*, (1898), pp. 632.

99. *idem*, (1898), pp. 131, 339, 447, 737 e 815.

100. *idem*, (1898), pp. 626.

representar, integrada na Companhia de Ópera Cómica do Teatro D. Amélia de Lisboa, dirigida por Sousa Bastos.

A mesma Companhia regressa dois anos depois ao Funchal e, além de promover o regresso de Lucília Simões, traz também Augusto Rosa, actor de relevância nacional que se estreou no Porto e foi ovacionado no Teatro Nacional D. Maria II (este actor, para além de ser co-empresário da empresa “Rosas e Brasão”, foi também societário, com o seu irmão João Rosas, do Teatro D. Maria¹⁰¹); comparece no principal palco do Funchal Chaby Ribeiro, também ele actor de importância no panorama artístico nacional.

O Teatro Municipal de Baltazar Dias, como hoje se chama o então designado “Teatro D. Maria Pia”, expõe, no seu átrio, placas com os nomes de muitas destas pessoas como testemunho da sua passagem pelo Funchal e como forma de tributo e recordação da presença destes actores no seu palco.

101. BASTOS, (1898).

3.3. Músicos e concertistas

Em Novembro de 1827, o “Teatro do Bom Gosto” recebe o “Benefício” do Professor de rabeca do conservatório de Paris, M. Guidou, que teria, na altura, cerca de vinte e seis anos. O jornal *O Defensor da Liberdade* refere que “não é facil exceder o beneficiado no instrumento” e que “não sabemos o que admirar mais nele, se a execução, se o conhecimento e bom gosto das peças, ou a firmeza com que manejava o arco sem que a sua fisionomia sofre a menor alteração”¹⁰²

Daniel Imbert, concertista de flauta, é um nome bem conhecido do público funchalense nos anos 50 do Séc. XIX, tendo realizado alguns concertos na sala da “Escola Lancasteriana” entre Novembro de 1852¹⁰³ e Janeiro de 1853. Durante os meses da sua estadia propõe-se dar lições de canto na hospedaria do Sr. Breciano. O seu último concerto neste espaço acontece a 15 de Janeiro de 1853¹⁰⁴.

O concerto de Mlle Anita é anunciado nas páginas do jornal *A Ordem* do dia 24 de Março de 1853, assegurando-se que é uma cantora que “tão aplaudida tem sido pelos amadores de boa música”¹⁰⁵. O mesmo jornal anuncia a chegada, no navio “Galgo”, do “transcendente, maravilhoso e singular pianista” austríaco Escar Pfeiffer. Nos jornais de Viena, São Petersburgo e o *La France Musical* conclui-se que “o seu mérito está muito acima dos maiores elogios”¹⁰⁶. Este intérprete fez grande sucesso em Espanha e nos Estados Unidos e o que “mais maravilha entre as (suas) peregrinas originalidades é que execute só com a mão esquerda o que duas ou mais mãos dificilmente executariam”¹⁰⁷; o pianista referido encantou de tal forma as plateias que foi obsequiado com uma condecoração por El-Rei D. Fernando e com vários presentes oferecidos pelo Duque de Leucktemberg.

No concerto executado no dia 12 de Março de 1856, o rabequista Charles Elliot também conquista uma plateia a que compareceram de duzentas pessoas, um número de

102. *O Defensor da Liberdade*, 1 de Dezembro 1827.

103. *O Progressista*, 6 de Janeiro 1852, nº 65.

104. *idem*, 8 de Janeiro 1853, nº 74.

105. *A Ordem* do dia 24 de Março de 1853.

106. *idem* do dia 23 de Março de 1853.

107. *idem*.

espectadores importante tendo em conta para a população da Madeira à época: “Mr. Elliot é daqueles artistas que, em se mostrando, excita em todos o desejo de o ouvir”¹⁰⁸, como se refere no folheto de *A Discussão* de 20 de Março de 1858. Elliot já era, então, um intérprete conhecido no Funchal, pois tinha já dado alguns concertos em anos anteriores.

Também a 16 de Julho de 1856, o jornal *A Ordem* anuncia o concerto único de Carolina Vietti, uma “insigne contralto que tem obtido os maiores aplausos em muitas cidade cultas”¹⁰⁹.

Agostinho Robio foi muito aplaudido no Palácio de São Lourenço quando, a 27 de Janeiro de 1866, se apresenta, entre amadores locais, num concerto de beneficência oferecido ao Asilo de Mendicidade e Órfãos, promovido pelo Visconde D’Andaluz.¹¹⁰, não sendo esta a primeira vez que se apresentava em palcos funchalenses, pois tinha em data anterior dado pelo menos um concerto no “Teatro Concórdia”, nomeadamente no dia 27 de Julho de 1843. Este compositor e violinista foi “discípulo distinto do imortal Paganini”¹¹¹, tal como refere *O Defensor da Liberdade* de 22 de Julho de 1843.

O periódico *A Discussão* refere-se a este artista como sendo “um robustíssimo talento musical, e por certo um violinista de primeira ordem em toda a parte onde se prezar a arte”. Após a sua estada no Funchal, onde apresentou alguns concertos na “Escola Lancasteriana” Agostinho Robio parte para Cádiz.

Artur Frederico Reinhardt, “mestre de música de marinheiros e hábil tocador de rabeção grande”¹¹², havia chegado de Lisboa e tencionava dar alguns concertos, o que aconteceu na “Escola Lancasteriana”. Natural da Alemanha, Reinhardt havia estudado rabeção na Holanda e na Bélgica, tendo, posteriormente, vindo para Portugal com o regimento de voluntários belgas que se pôs ao serviço de D. Pedro IV. Artur Frederico Reinhardt foi instrumentista na orquestra do Teatro São Carlos, onde foi, durante muitos anos, o primeiro “tocador de rabeção grande”, tendo igualmente tocado como solista em várias cidades do país, entre as quais Porto e Lisboa, sempre muito aplaudido, como se

108. *A Discussão* de 20 de Março de 1858.

109. *A Ordem*, 16 de Julho de 1856.

110. *A Voz do Povo*, 29 de Março 1866, nº 227.

111. *O Defensor da Liberdade* de 22 de Julho de 1843, nº 186.

112. *Gazeta da Madeira*, 20 de Fevereiro 1869, nº 100.

refere, por exemplo, em *A Gazeta da Madeira*, de 21 de Fevereiro de 1869, pelo “mimo, suavidade, frescura e sobretudo, indizível sentimento. Tudo se ali revela com notável arte”¹¹³.

Em 1870, Hermenegildo Liguori, um jovem pianista brasileiro, exalta o público num concerto realizado em Dezembro desse ano no Palácio de São Lourenço. No periódico *A Voz do Povo* considera-se que este é um “pianista distinto”, sobretudo na interpretação da peça “Miserere”, que tocou só com a mão esquerda¹¹⁴.

Ernesto Mascheck, violinista apreciado na França, Inglaterra, Alemanha e Rússia, traz, para o coadjuvar em alguns concertos, um pianista de Varsóvia e um violoncelista de Praga. No periódico *A Voz do Povo*, na sua edição de 4 de Janeiro de 1872, entende-se que sem a chegada deste músico “estávamos vendo passar o Inverno sem um concerto, sem que os nossos hóspedes pudessem distrair-se apreciando um bom artista”. Mascheck vive Alguns anos no Funchal, onde lecciona e tem uma prole de distintos alunos, despedindo-se desta cidade em 4 de Novembro de 1878, com um concerto organizado pela “Sociedade de Concertos Funchalense”¹¹⁵.

A 3 de Janeiro de 1873, o jornal *A Lâmpada* anuncia a chegada ao Funchal dos irmãos António e Rafael Croner, filhos do músico mestre da Banda de Infantaria 4. Os dois irmãos foram notáveis instrumentistas e professores do conservatório de Lisboa: António era flautista, aluno de Manuel Joaquim Botelho, de quem herdou a flauta que nunca deixou durante cerca de 50 anos e que permanece no conservatório de Lisboa como relíquia¹¹⁶; o seu irmão Rafael, clarinetista, teve grande sucesso e obteve aplausos em Londres, no Rio de Janeiro e em outras capitais; ao regressar a Lisboa em 1864 apresentou-se num concerto a tocar saxofone, instrumento inventado em 1840 e patenteado, em 1846, pelo belga Adolpho Sax (este instrumento foi introduzido em Portugal por Augusto Neuparth).

É justamente Rafael Croner que dá a conhecer ao público funchalense este instrumento, num concerto onde é pela primeira vez tocado saxofone no Funchal, em

113. *A Gazeta da Madeira*, de 21 de Fevereiro de 1869, nº 101.

114. *A Voz do Povo*, 1 de Dezembro de 1870, nº 460.

115. *idem*, 29 de Outubro 1878, nº 89.

116. *Grande Enciclopédia Luso Brasileira*, nº 8, pp. 129.

Fevereiro de 1873.¹¹⁷ Os irmãos, respectivamente clarinetista e flautista da Câmara de Sua Majestade o Sr. D. Luís, deram três concertos após os quais se retiraram para Lisboa.

Rafael Croner é contratado, por escritura datada de Abril de 1877, como primeiro oboé do “Teatro Lírico” de Sevilha, onde também deu concertos de saxofone. Ao que parece, estava previsto um concerto extra de beneficência para o asilo de mendicidade no Palácio de São Lourenço, mas por desentendimentos com a Comissão organizadora deste evento tal concerto não se realizou¹¹⁸.

O primeiro concerto de Anne Bishop no “Teatro Esperança” é comentado no *Diário de Notícias* de 17 de Dezembro de 1876. Os bilhetes estavam esgotados, mas a noite tempestuosa afastou os espectadores do concerto de estreia. No entanto, o mesmo jornal garante que “havia desejo de ouvir a afamada cantora, que durante longos anos havia feito as delícias dos amadores da mágica arte musical”¹¹⁹. A acompanhar esta cantora apresentou-se o pianista, compositor e cantor Charles Lascalles, “um superior talento musical, dotado de extrema maleabilidade na voz”¹²⁰ e ambos realizaram diversos concertos, todos no “Teatro Esperança”.

A secção de anúncios do *Diário de Notícias* de 26 de Janeiro de 1879 traz um enorme anúncio de três quartos de página, em francês, sobre a realização do concerto de Madame Mendellsohn e de Signor Orlandini no salão da “Sociedade de Concertos Funchalense”. Depois do concerto, no mesmo diário é relatado que “por largo espaço de tempo não nos visitarão artistas de tal ordem”¹²¹.

Vindos das Ilhas Canárias e de passagem para o Cabo da Boa Esperança, os músicos Madame Mendellsohn e de Signor Orlandini colaboram também num concerto de beneficência realizado no Palácio de São Lourenço, entre amadores locais. O último concerto dado pelos dois intérpretes ficou aquém do esperado em termos de assistência de público, precisamente por não se saber ao certo se seria realizado devido à incerteza da chegada do navio “Danúbio”, que os havia de transportar ao seu destino¹²².

117. *A Lâmpada*, 22 de Fevereiro 1873, nº 13.

118. *idem*, 29 de Março 1873, nº 18.

119. *Diário de Notícias* de 17 de Dezembro de 1876.

120. *idem*

121. *idem* nº 673 de 26 de Janeiro de 1879.

122. *idem*, 22 de Fevereiro 1879, nº 696.

No “Teatro D. Maria Pia”, foram inúmeros os concertistas nacionais e internacionais que passaram no seu palco: entre tantos, os mais importantes terão sido, em 1889, a cantora Madalena Xabregas e o pianista Moreira de Sá, num sarau musical. Em 1894, num outro sarau musical, apresentou-se o barítono Snazella, da Real Opera italiana, e o quarteto de banduristas e guitarristas Pignatti, vindos de Canárias.

Em 1885, deu um concerto no “Teatro D. Maria Pia” o importante concertista Vianna da Mota, que tinha estudado piano e composição na Alemanha, com uma bolsa do Rei D. Fernando (país onde também foi aluno de Franz Litz), acompanhado do também importante concertista e violinista Bernardo Moreira de Sá. É de notar que foi especialmente trazido de Lisboa, para os três concertos destes importantes músicos, um piano de cauda. Pode presumir-se que estes concertos tenham sido extraordinariamente apreciados pelo Funchal, tanto mais que o *Diário de Notícias*, na sua edição de 17 de Abril de 1895, refere que “nunca se ouviu nada assim”¹²³. Foi realizado um concerto extra por Vianna da Mota, no dia 22 de Abril, com bilhetes a preço único de 1000 reis. Ainda em 1895, a harpista Rachel Loisello deu um concerto de beneficência em favor dos pobres da Madeira.

Em 1903, a cantora Gilfillan e o célebre violinista negro Brindis de Sala, conhecido como o “príncipe negro do violino”¹²⁴, tendo este último regressado à Madeira em 1904 e 1905¹²⁵.

Em 1904, foi realizado no “Teatro D. Maria Pia” um concerto lírico e instrumental pelo tenor português Joaquim Tavares, além de diversos concertos interpretados pelo barítono Maurício Bensaúde, do Teatro Sacala de Milão; por Júlia Bensaúde, do Real Teatro de Madrid; por Paola Moretti, mezzo soprano do Teatro Fénix de Veneza; por Ivo Zaccari, tenor lírico do Teatro Carlos Félix de Génova e uma orquestra dirigida por Brinetti, director do Conservatório de Milão.

Em 1906, actuou no “Teatro D. Maria Pia” o sexteto da Quinta Santana, dirigido pelo professor Alvarez, ocasião em que o músico Torreló brilhou com a sua execução do contra-baixo.

123. *Diário de Notícias*, na sua edição de 17 de Abril de 1895.

124. ALBERTO ARTUR, *Das artes e da história da Madeira*, 1967; Cf. Bibliografia

125..idem

3.4. O Circo

Em pequenos grupos de saltimbancos ou individualmente, é plausível que vários artistas circenses tenham aparecido no Funchal ao longo de todo o Séc. XIX, até porque já anteriormente era habitual este tipo de prática (que ocorria em outras cidades portuguesas), mesmo se fosse de modo pouco organizado e sem um espaço específico para as suas actuações. As primeiras notícias de artistas de circo que aparecem nos periódicos, datam de Junho de 1878 quando a “Companhia Japonesa” aluga o Teatro Esperança para as suas actuações.¹²⁶ A 2 de Julho de 1878 o *Diário de Notícias* anuncia o “Benefício” de Ernest e Frank, trapezistas que se supõe serem duas crianças “nascidas no extremo oriente, em terras do Japão”, órfãos de pai e de mãe. Os seus nomes não indiciam haver origens orientais, mas eram anunciados como tal, assim como toda a companhia¹²⁷, mas os nomes dos artistas circenses Sany e Kajero soam de forma mais orientalizada. O “Benefício” destes dois artistas foi efectuado a 6 de Julho do mesmo ano, tendo agradado ao público, que encheu o Teatro, sendo digno de nota especialmente o exercício “Escada que se desfaz”.

Em Agosto de 1878, a “Companhia Japonesa” passa para o novo circo, onde consegue, já com condições mais apropriadas, trazer muito público para os seus espectáculos.

Ortogero e Nocon, outros dois artistas desta companhia, agradam bastante ao público, sobretudo “pela perícia da execução e nitidez em todos os lances”¹²⁸; Olimecha trabalha com os pés e faz furor junto do público e da crítica; Kagero, “que é japonês legítimo”, é trapezista e de corpo forte e musculado, de tal forma “que ombro para levar uma pessoa à Calheta dentro de uma rede”, como se refere o *Diário de Notícias* na sua edição de 13 de Outubro de 1878.

Manuel Garcel é aplaudido pelos seus “excelentes trabalhos acrobáticos”; tanto este como José Ibanez, director da Companhia e que artista “parece feito duma almofada

126. *Diário de Notícias*, 23 de Junho 1878, nº 498.

127. *idem*, 2 de Julho 1878, nº 498.

128. *idem*, 20 de Setembro 1878, nº 570.

de penas, onde não faz efeito uma bala de canhão”¹²⁹, não eram, de facto, japoneses e que, para bem da Companhia, se fazem passar por naturais do extremo oriente.

Pedro Pena, “célebre artista gymnástico” é contratado em Novembro de 1878 para reforçar a “Companhia Japonesa” com grandes enchentes para o ver.¹³⁰

A 13 de Março de 1879 estreia-se a “Companhia Equestre”, onde brilham o “clown” Tainha Pae, nome artístico de Joaquim Tainha, o equilibrista António Leandro, António Anau, o ginasta José Augusto dos Santos e Madame Arnosi.¹³¹

A estreia da “Companhia de Atletas Russos” acontece em Julho de 1879 e executam “maravilhosos exercícios de agilidade e graça”¹³². Sob a direcção de M. Feeley, esta Companhia traz como artistas principais a jovem trapezista Katty Feeley, o jovem “elástico” Willie Feeley, o “corajoso” domador de leões coronel E. Daniel Boone e a sua assistente, a Rainha dos Leões Milli Carlota, a menina Molli Feeley, de seis anos de idade, que faz “maravilhas no trapézio volante.

Todos estes artistas foram profundamente admirados e muito particularmente o domador Boone, que dava refeições de carne crua aos seus leões e se encerrava numa jaula com três leões africanos, que irritava e acalmava a seu arbítrio. Esta Companhia foi para o Continente, onde se estreou no Circo “Prince”, tendo tido frio acolhimento por parte do público, excepção feita ao domador Daniel Boone que com os seus leões teve êxito.¹³³

A 14 de Dezembro de 1879¹³⁴ anuncia-se a primeira função da Companhia “equestre, gymnastica, cómica, mímica e coreográfica” sob a direcção de Manuel Gaston. Nesta Companhia actuam os artistas César, Miss Desidéria, Ferroni, com trabalhos equestres, Helena Gastão, que efectuava exercícios equestres, Joaquim Paixão, que teve um acidente ficando sem poder trabalhar, pelo que lhe foi concedido o direito a um benefício especial para o qual colaboraram todos os artistas da Companhia.

O vapor “Luso”, que chega ao porto do Funchal no dia 7 de Dezembro de 1880, traz uma Companhia de Tambores”, para actuar no circo, de que era artista principal

129. *Diário de Notícias*, 13 de Outubro 1878, nº 590.

130. *idem*, 3 de Novembro 1878, nº 607.

131. *idem*, 12 de Março 1879, nº 710.

132. *idem*, 13 Julho 1879 nº 805.

133. *idem*, 24 de Outubro 1879, nº 891.

134. *idem*, 14 de Dezembro 1879, nº 933.

Maria Antónia Lopes; “A lanterna mágica” era um dos números mais apreciados dos espectáculos realizados por esta Companhia.

Houve, com certeza, muitos outros que se dignaram apresentar os seus espectáculos no Funchal no Séc. XIX. Encontrámos, nos exemplos acima mencionados, aqueles que, por diversas razões, nos pareceram mais importantes, quer pela reacção do público, quer pela recepção da crítica.

4. Artistas locais que actuaram no Funchal Oitocentista

Este capítulo será um dos mais importantes deste trabalho. Falará das pessoas que profissionalmente ou como amadoras contribuíram para que as artes do espectáculo fossem uma realidade no Funchal Oitocentista.

Por falta de espaços condignos e com as condições mínimas exigidas a este tipo de prática, estes artistas encontraram no fundo de si força anímica, imaginação, criatividade e uma grande vontade de trabalhar com o fim de tornar a vivencia cultural e artística da cidade um pouco mais aprazível. Conscientes da necessidade de “divertimentos” necessários para o entretenimento dos funchalenses e dos que nos visitavam, não se pouparam a esforços para tornar as tardes e as noites do Funchal menos monótonas.

Serão aqui consideradas tanto pessoas nascidas na Madeira, como outras, portuguesas ou estrangeiras que, por diversos motivos tenham vivido no Funchal durante um período mais ou menos longo, e que tenham contribuído para o enriquecimento dos espectáculos, sobretudo executados por amadores, e que se tenham envolvido de forma familiar ou social com os naturais da ilha.

4.1. O Teatro e o Bailado

O “Benefício” de Antónia Rosa, acontece num sábado, 24 de Novembro de 1821 no Teatro Grande. Seria mais um “Beneficio” não fosse Antónia Rosa uma das quatro órfãs que o empresário do Teatro, Raimundo Fidanza levou para casa, criou e ensinou a arte da Dança. Entre o restante programa do espectáculo, dançou-se a “bem conhecida dança” denominada “O Bacha de Tripoli”, na qual a beneficiada dançou um “padidu” com o também dançarino madeirense António Jordão.¹³⁵ Antónia Rosa é ainda alvo de outro benefício a 20 de Junho do ano seguinte.

135. *O Patriota Funchalense*, 21 de Novembro 1821, nº 41.

A propósito das comemorações do 24 de Agosto de 1820, em 1822, o Tenente-coronel M. F. Patrone e o Major Jerónimo Martins Salgado, apresentam em cena uma menina, provavelmente Julia Maria, filha de Patrone que presenteou o público com um elegante bailado, antes da representação do drama, escrito pelo dramaturgo madeirense Manuel Caetano de Pimenta Aguiar,¹³⁶ político e dramaturgo que se dedicou especialmente à tragédia¹³⁷

Figura importante para as comédias e dramas representadas no Funchal foi António Leandro da Câmara Leme do Carvalhal Esmeraldo Athouguia Bettencourt de Sá Machado, 2º Conde de Carvalhal, que junto com a sua família e amigos produzia espectáculos de teatro, uns de beneficência, outros de puro entretenimento, que eram representados no teatro do seu palácio ou nos salões da escola Lancasteriana. Eram seus companheiros destas aventuras teatrais as suas irmãs, D. Teresa Câmara Leme e D. Isabel de Câmara Leme, sua mãe D. Teresa Xavier Botelho, sua tia D. Julia de Xavier Botelho, amigos diversos como Eugénia de Freitas Branco, Dr. Branco, Luís Aranha, João Escorcio e Dr. Gonçalves. Se estes amadores seriam ou não dotados, não podemos afiançar. O que nos resta são as observações críticas publicadas nos periódicos, que atestam que, senão eram todos, pelo menos alguns seriam moderadamente talentosos. O próprio Conde de Carvalhal reservava para si papéis de personagens de baixa condição social, como o de lavrador ou de criado. Não sabemos se por divertimento próprio se por esses papeis serem de menor importância ou ainda por serem tipos que nada teriam a ver com a pessoa que seria, exercitando e expondo assim a sua queda natural para a representação.

Em 1854, os estudantes do Liceu apresentaram uma récita na sala da Escola Lancasteriana. Não seria isto de grande importância, se nela não tivessem participado alguns alunos que foram posteriormente protagonistas em outros projectos que envolveram, entre outros, a construção de um novo Teatro. Podemos referir como dos mais importantes Pedro de Alcântara Goes, Severiano Ferraz Junior e Júlio Galhardo de Freitas. Este ultimo já com alguma experiência de representação no extinto Teatro Concórdia, e que apesar da sua vida profissional de escrivão dedicou muito de si à

136. *O Patriota Funchalense*, 28 de Agosto 1822.

137. *Elucidário Madeirense*, 1ª edição fac-similada (1984), 4ª edição de 1998, vol I pp. 25-26.

representação teatral, como actor e como ensaiador. Júlio Galhardo de Freitas teve, posteriormente, a infelicidade de falecer precocemente de modo pouco comum, e a sua numerosa família foi alvo dum “Benefício” especialmente concorrido em Julho de 1879¹³⁸ no Teatro Esperança do qual foi fundador. Foi esse “Benefício” entendido como uma merecida homenagem a um homem que se entregou por inteiro à arte teatral e foi muito considerado pelos seus contemporâneos.

Luís Costa, companheiro de Júlio Galhardo de Freitas nas peças do Teatro Concórdia, era considerado verdadeiramente talentoso, não só no Funchal como em Coimbra onde, como estudante universitário, foi muitas vezes solicitado para representar os papeis principais nas peças de amadores representadas naquela cidade. Era tão considerado, que quando havia peça em que ele entrasse, os espectadores acompanhavam-no a casa após o espectáculo, aplaudindo-o com grande entusiasmo.¹³⁹ Tão respeitado era o seu talento que, na estadia de uma companhia de comediantes vinda de Lisboa para actuar no Teatro Concórdia em 1851, e perante o péssimo desempenho dos seus actores profissionais, o “Correio da Madeira” escreve:

“Corre que pediram ao Dr. Luis da Costa para os ensaiar: se assim é, obraram com acerto, e é a única maneira de se tornarem suportáveis; pois não se pode duvidar que aquele senhor é um dos maiores talentos cómicos de Portugal”¹⁴⁰

Outros grupos e sociedades amadoras foram acontecendo ao longo do Séc. XIX. A sociedade “Harmonia”, cujo presidente seria Francisco Jaques da Cunha, produzia os seus espectáculos no Teatro do Bom Gosto na década de trinta, e pela mesma altura, a sociedade “Thália” que além de actuar no Teatro do Bom Gosto, encontrou o seu espaço próprio no Largo do Pelourinho.

Um grupo de Sargentos de Infantaria 16, encontraram no Teatro Thalia espaço para as suas representações. A 3 de Novembro de 1858 o nº 54 do periódico “o Direito”

138. *Diário de Notícias*, 13 de Julho 1879, nº 805.

139. *O Progressista*, 27 de Dezembro 1851, nº 20.

140. *Correio da Madeira*, 10 de Maio 1851, nº 119.

refere: “No dia 30 do mês passado reuniram-se alguns artistas laboriosos e representaram uns vaudevilles, num pequeno teatro que arranjaram, em casa no Largo do Pelourinho” e embora fossem “mancebos sem quase nenhuma educação, entregues às suas próprias forças, sem ensaios proveitosos, sem experiencia”,¹⁴¹ é mencionado especialmente o nome do Sr. Pestana, que “tem muita habilidade e o seu talento pode ser desenvolvido pelo trabalho e pelo estudo”¹⁴². Os ditos mancebos viram posteriormente dificultada a sua acção artística por terem de pagar o aluguer do teatro e remunerar os músicos.¹⁴³

José Sequeira e Eduardo Ernesto Carvalho pisam o palco pela primeira vez em 11 de Junho de 1870. Foram considerados tão talentosos que “conquistaram acalorados e repetidos aplausos”¹⁴⁴ numa representação teatral que nesse dia aconteceu no Teatro Aurora Dramática. Estenderam-se os aplausos aos 2ºs sargentos de caçadores Pina e Celestino assim como a Tristão da Câmara. Alguns deles tiveram a seu cargo (como era ainda habito nessa época) o desempenho de papéis femininos. Tão bem o fizeram que a critica elogia-os dizendo que foi difícil “perceber que eram homens os que faziam aqueles papéis”.¹⁴⁵

Em 1877, no Teatro Esperança começa a série de espectáculos representados pela companhia de amadores denominada “Sociedade Protectora da Infância Desvalida” e que, como o nome indica faziam récitas com o fim de recheiar os cofres da instituição responsável pelo cuidado das crianças pobres e órfãs. No seu elenco destacaram-se Augusta Gomes, Eduardo Soares, Jaime Cruz, António Ferreira, Augusto, Escolastica, Pedro Santos, João de Castro, Filipe Acciaiuoli, António Pedro, Frederico Ferreira, Manuel Silvério (este sem grandes aplausos da critica) entre outros. Eram especialmente apreciados os desempenhos de Jaime Cruz, sobretudo nos papéis dramáticos e na declamação de poesia, que esteve com a companhia até Janeiro de 1878, tendo que abandonar os palcos por motivos de saúde, e voltando ao palco em 1879;¹⁴⁶ Pedro

141. *O Direito*, 3 de Novembro 1858, nº 54.

142. *idem*.

143. MELO, (1988).

144. *Imprensa Livre*, 15 de Junho 1870, nº 65.

145. *idem*.

146. *Diário de Notícias*, 27 de Janeiro 1878, nº 383.

Santos, considerado pela imprensa da época um “Cómico gracioso e ao mesmo tempo delicado, capaz de arrebatá-la a rir uma plateia por mais grave e circunspecta que seja”.¹⁴⁷

Em 1877, ajudados pela actriz profissional Maria do Carmo, vinda de Lisboa, este grupo de amadores encontra no Teatro Esperança espaço para a apresentação de algumas peças que ficaram memoráveis na história das artes performativas da cidade, pelo impacto que causaram e pelo número de espectadores que a ela assistiu, vindos de toda a ilha. A primeira chamava-se “Alda”, ou “A Filha do Mar”, original de César Perdigão, pseudónimo de Olimpia Pio Fernandes e em que a crítica foi especialmente benéfica com os actores Augusto Abreu (considerado “um gaiato esplêndido”), Eduardo Soares e Jaime Cruz, que “tiveram as honras do drama”¹⁴⁸. Em 1879, a peça chamava-se “Gabriel e Lusbel”, vulgo “Santo António” e foi representada pelo Sr. Tito Basílio de Sousa Drummond, que morreu precocemente em Outubro de 1881. Foi alvo de um “Benefício” em Abril desse ano, dado pelo Circo Funchalense, tendo a sua família recebido também “Benefício” no Teatro Esperança em Outubro, no papel de Lusbel “que se elevou à altura de um artista superior”. Manuel Câmara, que “mereceu a aprovação geral dos espectadores, que entusiasticamente o aplaudiram” e que foi considerado pela crítica “um razoável actor”, desempenhou o papel de Frei António. O Sr. Baptista no papel de frade ambicioso e amigo de Lusbel “andou, algumas vezes exagerado”. Frei Elias foi desempenhado por João de Castro que “foi por vezes admirável”. O papel de Marco Aurélio, distribuído ao Sr. Sérvulo, “teve um bom interprete neste artista”. Manuel Silvério que segundo o crítico “poderia ter desempenhado melhor o seu papel (...), embora revele uma “habilidade apreciável”, e Filipe Acciaiuoli, considerado “já um bom curioso e há-de vir a ser um artista de verdadeiro mérito”. Além da já mencionada Maria do Carmo, apenas uma outra artista entra na peça: a Sr^a Luísa não muito bem considerada pela crítica.¹⁴⁹ Esta peça, que foi neste ano um verdadeiro fenómeno de bilheteira, à qual acorreram espectadores de toda a ilha, foi em 1901, representada no Teatro D. Maria Pia, resultando num fracasso total: “Resultou numa tremendíssima pateada como até então

147. *A Liberdade*, 16 de Dezembro 1878 n.º 22.

148. *Diário de Notícias*, 24 de Junho 1877, n.º 201.

149. *idem*, 31 de Outubro 1878, n.º 897.

não havia memória no nosso Teatro; cenas de pancadaria no palco, actores contra actores, de que resultou brechas e contusões”¹⁵⁰

A referida “Sociedade Protectora da Infância Desvalida”, de madeirenses amadores, com mais ou menos a mesma composição, manteve-se no Teatro Esperança até Maio de 1879. Houve outros actores que pontualmente deram o seu contributo para as récitas representadas, mas a base seria a dos já mencionados.

Encabeçado por João dos Reis Gomes, o “Grupo Dramático Burnay” apresenta-se em 1901 no Teatro D. Maria Pia, com um elenco composto por uma série de madeirenses amadores que, pela sua contribuição, fizeram também história no teatro representado no Funchal. Eram eles Dulce Reis Gomes, irmã do mentor e dramaturgo da companhia, Francisca de Menezes Alves, Alexandra de Vasconcelos, Henriqueta Correia de Acciaiolly de Freitas e Sá, Catarina de Oliveira, Maria Augusta de França, Ana Augusta Camacho, Maria Antónia Larica, Eugénia de Oliveira, Maria E. Camacho, João Cabral, Francisco de Castro e Almeida, Alfredo Portugal da Silveira, João Leite Monteiro, Henrique Cabral, João Higinio Ferraz, Feliciano de Brito Correia, José da Camara Menezes Alves, António da Câmara Menezes Alves, David Adida, Leandro Camacho, Carlos Vaz e João da Câmara Menezes Alves. Eram todos estes membros do elenco figuras de vulto na sociedade madeirense. As suas experiencias teatrais encontraram no publico funchalense grande entusiasmo e aplauso.

Em Junho desse mesmo ano de 1901, a comédia, original de Matilde Sauvyre da Câmara “Morto à Força”, presenteia suas Majestades D. Carlos e D. Amélia, então de visita à Madeira. Foram os Reis obsequiados com uma sessão no D. Maria Pia, cujos protagonistas foram, além da própria autora, a sua irmã Maria das Dores, além de Júlia de Afonseca, Adelaide Pestana, Barão de Uzel, João de Menezes Cabral, o Comendador Luiz de Freitas Branco e João Leite Monteiro.

Em 1913, o D. Maria é palco de um momento histórico na peça “Guiomar Teixeira”, inserida na novela histórica madeirense “A Filha de Tristão das Damas” do já mencionado João dos Reis Gomes. Em quatro actos e cinco quadros. Momento histórico porque

150. ARTUR, Alberto, (1967).

“Foi o primeiro dramaturgo que em Portugal fundiu a acção do cinema com a do teatro, no último quadro da sua peça histórica “Guiomar Teixeira” em que se desenrola ao fundo na tela uma batalha entre cristãos e muçulmanos, comentada no primeiro plano pelos intérpretes que se consideram dentro da fortaleza de Safim”¹⁵¹

Foram intérpretes em palco Ema Trigo, Isabel de Oliveira, a já mencionada Maria Dulce Reis Gomes, Diolinda Trigo, Carmen Henriques, Maria Sales, Amélia Faria Sarmiento, José da Câmara Lomelino, José Mégre, Calisto Ferreira, Fialho de Almeida, Joaquim de Menezes Alves, o próprio dramaturgo, João dos Reis Gomes, Henrique Vieira de Castro, Alberto Artur Sarmiento, João Augusto Pina, Henrique Bruges, Frederico Bianchi, Henrique Tristão Bettencourt da Câmara, César Santos, Leandro Camacho, António Trigo, José Jardim, Jorge Ferreira, Francisco Bettencourt e Raúl Dória.¹⁵²

151. CLODE, (1983).

152. ARTUR, Alberto, (1967).

4.2. Músicos

O “Teatro do Bom Gosto” apresenta em Dezembro de 1827 no “Benefício” do professor rabequista francês M Guinou, Duarte Joaquim dos Santos, importante músico e compositor que, embora nascido em Olivença, contribuiu enormemente para a vida musical no Funchal, onde residiu e morreu aos 54 anos em 1855. Teve uma vida musical agitada, passando por várias cidades. Permaneceu em Londres alguns anos onde foi professor de D. Maria II. É notória a quantidade de peças que compôs, onde se incluem obras para piano solo e a 4 mãos, valsas, quadrilhas, rondós, divertimentos e “Alma” (redemptoris mater), obra sacra para coro e órgão. Terá acompanhado ao piano diversos artistas que vieram ao Funchal e participado como pianista e clarinetista nas orquestras de salão da cidade, naturalmente como intérprete regente.¹⁵³ Neste concerto específico, aparece acompanhando M Guinou como clarinetista e pianista merecendo grandes aplausos dum público composto por locais e estrangeiros visitantes.

Júlia de França Neto é uma figura incontornável nos concertos realizados no Funchal no Séc. XIX, como organizadora mas também como intérprete de grande talento. O seu nome figura à frente duma série de músicos intérpretes amadores que se dedicaram empenhadamente a inúmeros concertos de beneficência, que foram extremamente importantes no contexto daquela época. Jaime de França Neto e de D. Carolina Engrácia da Cunha Telo tiveram o bom senso de proporcionar à sua filha Júlia uma educação musical muito completa, passando pelas melhores escolas e professores da Europa. Entre esses professores conta-se Santis (professor de canto no conservatório de Roma), Mademoiselle Raffart (professor de piano), Francisco Bonoldi (professor de canto) e Bloc (professor de harmonia), todos do conservatório de Genebra. Aí, na conclusão do seu curso, obteve os primeiros prémios nas disciplinas de piano e canto. Estudou também em Paris com os professores Gerald, Foichi e Caçares, este último professor de música espanhola, com quem terá possivelmente estudado guitarra. Emigrada em 1832, a sua passagem pelos diversos países europeus possibilitou a esta intérprete, extremamente

153. ESTEIREIRO, (2008), p. 10.

dotada, não só essa formação, rara num madeirense da altura, como a sua actuação nos mais importantes salões europeus. Em Lisboa, Júlia era visita frequente nos saraus musicais do Conde de Farrobo, onde conheceu D. Fernando II.

A sua passagem por estes salões foi muitas vezes referida na imprensa dos respectivos países e sempre com grandes elogios ao seu talento, à sua voz e capacidade interpretativa.

Júlia de França Neto regressa com a família à Madeira em 1854, organizando entre 1854 e 1861 10 concertos que foram extremamente concorridos, participando em muitos outros, sempre de beneficência e organizados por terceiros. Aí onde a sua voz foi imensamente apreciada não só pelo público e pela crítica como pelos próprios músicos que a admiraram profundamente. O seu biógrafo Platão de Waxel descreveu-a como “a glória musical da Madeira e um dos talentos musicais que mais honram Portugal”¹⁵⁴. Waxel acrescenta: “Todas estas qualidades, raras em artistas, raríssimas numa amadora, fazem da Exma sr^a D. Julia de França Neto, uma das mais insignes cantoras portuguesas da época posterior à celebre Toddi”. Morreu no Funchal em 1903 depois de uma vida dedicada à beneficência e à música.

154. ESTEIREIRO, Paulo, *50 histórias de músicos na Madeira*, 2008, p. 10.



Ilustração nº 5: Júlia de França Neto. Fotografia de A. Fillon, Lisboa (Colecção Particular).

(in Mello, Luís de Sousa, “Virtuosi” e “Diletanti”, *Islenha* nº 9, Funchal, Julho a Dezembro de 1991)

Julia Araújo d'Ornelas, harpista, era também participante activa nos concertos de beneficência organizados por Julia de França Neto. Também marcavam a sua presença Maria Paula K. Rego, pianista, Carlota Cabral, e Cândido Drummond de Vasconcelos. Este ultimo tocava, entre outros instrumentos, o machete ou braguinha.

Muito pela inspiração de Cândido Drummond de Vasconcelos, o machete, instrumento popular sem grande potencialidades, passou a ser um instrumento de salão. Cândido Drummond de Vasconcelos, além de ser um exímio executante desse instrumento, compôs peças eruditas para machete, algumas ainda hoje tocadas, e que foram compiladas numa coleção de manuscritos musicais¹⁵⁵. Platão de Waxel também se refere a Drummond de Vasconcelos como um “hábil machetista”¹⁵⁶. Há que referir aqui Manuel Cabral, que também impunha a sua presença sobretudo como compositor.

Nestes concertos participavam também Júlia Araújo d'Ornelas, executante de harpa, a cantora Carolina Dias d'Almeida, que fez a sua primeira aparição pública num concerto no dia 2 de Fevereiro de 1856, e Maria Virginia de Sousa, pianista e harpista. Actuavam também o cantor Eduardo Maria Frutuoso da Silva, e António José Bernes, que havia estudado em Viena e Nápoles. Para abrilhantar o sarau, era possível Luis Ribeiro Mendonça dizer um poema, acompanhado ao piano muito provavelmente por José Sarmiento. Os coros seriam algumas vezes dirigidos por João França Bello, e a orquestra por Jorge Titel. Importantes para o sucesso destes concertos foram, sem dúvida, os contributos de estrangeiros que viviam na Madeira. Entre tantos, referimos Georg Friederich Sattler, alemão, também muito considerado professor de piano, Benjamim Beresovsky, russo, que frequentara o conservatório de S. Petersburgo, e muito particularmente a Platão de Waxel.

156. *O Clamor Público*, 11 de Fevereiro 1856, nº 91.



Ilustração nº 6: “Platão de Waxel com sua irmã Sophie Waxel de Faria Castro, casada com o madeirense José Carlos Faria Castro” (Berlim, 1970).

(Colecção Particular José Sainz-Trueva.)

Este intelectual aristocrata Russo, vindo para a Madeira com a intenção de poder curar a tísica de que sofria a irmã, é uma voz de barítono muito boa, segundo comentários dos periódicos, além de se interessar pelo estudo da música e dos músicos regionais. Deixou o seu cunho familiar na Ilha, casando a sua irmã Sofie com José Carlos Faria e Castro, natural da Ponta do Sol.¹⁵⁷ A sua contribuição foi fundamental para estes concertos de beneficência.

Num destes concertos, o de 13 de Abril de 1866, participaram também Margarida e Sara Araújo d’Ornellas, Colomba Correia, Cesar Pitta, Artur Perdigão (filho de 8 anos do Governador do Distrito), e Nuno Junior (de 6 anos), à altura considerados miúdos virtuosos.

157. MELO, (1991).

A orquestra foi composta por Anselmo, Costa, Coito, Fradesso Bello, João Alfredo, José Maria, Martins Sénior, Augusto Migueis, Nuno, Pestana, J. Sarmiento e Padre Vieira. Os coralistas foram Cristina, Isabel e Maria Corte Real Spinola, Maria do Monte, Almeida, António Maria Junior, Branco, Cabral, Castro, Costa, Dias, José Carlos, os irmãos Krohn e Sarmiento.¹⁵⁸ A importância deste concerto reveste-se do facto de ter sido a primeira vez em que se ouviu Robert Schumann na Madeira, compositor já com muita fama em outras cidades europeias.

Muitos destes músicos participavam também em concertos e saraus organizados pela Condessa de Farrobo no salão do Palácio de São Lourenço, sempre com objectivos caritativos.

Maria Paula Rego, por sua vez, também organizou alguns concertos no salão do Palácio de São Lourenço. Nesses concertos participaram, além de muitos dos já mencionados, a pianista Harriel Quintino de Freitas, a cantora Diolinda Jardim, o violinista Adelino J. Simões Demérito Izidro Franco, o cantor Eduardo M.F. da Silva, João Corado de Vasconcelos, Luis T. de Faria e Santos. Além de D. Maria Amélia de Câmara Leme, ainda criança, filha do Conde de Canavial, ao piano. Os concertos que organizava eram por vezes acompanhados pela Banda de Caçadores 12¹⁵⁹.

Um dos sítios onde eram organizados os melhores e mais importantes concertos era no Salão da Sociedade de Concertos Funchalense, à do Travessa do Surdo nº2. Muitos dos melhores executantes, visitantes e residentes, profissionais e amadores, tocaram neste importante palco. Agostinho Martins era o mentor da Sociedade, e cabia-lhe a organização dos eventos, além de dirigir a orquestra. Foi um violinista de grande actividade e iniciativa. Além de mentor da Sociedade de Concertos, fundou vários agrupamentos musicais, com destaque para a “Orquestra de Características Madeirenses”. Aí tocava machete, tendo actuado no Teatro D. Maria Pia no espectáculo oferecido a D. Carlos e D. Amélia em 1901. Devido às suas características e qualidade, foi até convidada para uma exposição em Chicago, nos Estados Unidos. A orquestra não chegou

158. *Gazeta da Madeira*, 19 de Abril 1866 nº12.

159. *idem*, 23 de Março de 1867, nº 54.

a ir por motivos logísticos, mas a sua importância ficou para a história da Música na Madeira.¹⁶⁰

Além de muitos dos executantes já aqui mencionados, era frequente a presença do violinista Eduardo Gomes da Silva, e das pianistas Maria Correia Sampaio Ravina, Leonor Ferraz, Filomena Martins, todas discípulas de Ernesto Mascheck.

Para haver tantos músicos amadores, é fundamental existir quem lhes ensine essa arte. Muitos foram aqueles que neste período se dedicaram ao ensino da música. João Fradesso Bello, mestre de capela da Sé do Funchal, foi um dos mais importantes. Maria Glória Sequeira Gomes também anuncia nos jornais que dá aulas de piano em sua casa. E um dos mais concorridos e apreciados foi Ernesto Mascheck, que tinha honras de levar os seus alunos a tocarem nos saraus do Palácio de São Lourenço.

Na altura em que no Teatro Esperança estava a Companhia de Ópera de Verdi, a orquestra era composta por residentes. Não eram muitos os profissionais que tinham à sua responsabilidade essa missão. Eram eles Augusto Migueis, Agostinho Martins, Demérito Franco,¹⁶¹ António Maria da Silva, António Pascoal, Rudolfo Coelho e Guilherme Lino¹⁶². Também fazia parte desta orquestra Anselmo Serrão, músico que tocou em diversos agrupamentos de salão e em filarmónicas, tendo sido regente da banda dos artistas entre 1887 a 1892. Esteve na fundação da filarmónica Recreio dos Lavradores. Dedicou-se especialmente à música sacra.

A orquestra era dirigida por Francisco Vila, músico que chegou ao Funchal integrado na Companhia Lírica de Verdi. Acabou por casar-se no Funchal, onde viveu durante 20 anos.¹⁶³ A orquestra foi alvo de “Benefício” no dia 2 de Fevereiro 1880.

Em 1892, já no Teatro D. Maria Pia, assiste-se a um concerto dado por Deolinda Rosa Silva que executa ao piano um concerto de sua autoria. Na mesma noite Agostinho Martins (ao violoncelo) e Francisco Villa (ao piano) deliciam os presentes. A noite acaba com as prestações dos cantores Abel Moniz (barítono) e José Ferreira (baixo),

161. *Diário de Notícias*, 21 de Dezembro 1879, nº 939.

162. *idem*, 31 de Janeiro de 1880, nº 969

163. *idem*.

acompanhados por uma grande orquestra formada por artistas das três filarmónicas do Funchal.

Em 1893, encontramos no Teatro D. Maria Pia a já mencionada “Orquestra Característica Madeirense”, de que se apresenta a seguinte ilustração.



Ilustração nº 7: “Orquestra Característica Madeirense” (13 de Abril de 1890)

(Photographia Museu-Vicentes.)

Sob a direcção de Agostinho Martins, a orquestra era composta por: ao Machete, Henrique Augusto Rodrigues, Carlos de Bettencourt Leça, João Alfredo de Alencastre, Manuel Gonçalves e António Paulino Mendes. Na viola, Anselmo Serrão, Benjamim Wilbraham, Vicente Gomes da Silva Junior, Júlio Pereira da Encarnação, Anselmo Rodrigues e José Ferreira. Ao rajão, João Anacleto Rodrigues. E à concertina Artur Adolfo Sarmiento, importante músico que encontrou nesse instrumento e no canto, com a sua voz de Baritono, os seus instrumentos de eleição. Participava sobretudo nas liturgias religiosas. O seu irmão José Sarmiento, músico dos mais importantes na segunda metade do Séc. XIX, encontrou o seu mentor e professor em Platão de Waxel. Foi organista da Sé Catedral e posteriormente mestre Capela. Foi não só músico mas um intelectual que

viajou pela Europa onde privou com diversas personalidades, incluindo o famoso compositor e pianista húngaro Franz Litz.

Cora Cunha e Olga Freitas, jovens pianistas, acompanham o tenor português Joaquim Tavares num concerto lírico em 1904. Carolina Vieira de Castro cantou, aos 7 anos de idade, uma barcarola napolitana num sarau artístico que contou com outras crianças de tenra idade. Deliciaram o público do Teatro D. Maria Pia, cantando e dançando. Em 1911, as alunas de piano de Mme. Angélique de Beer Lomelino, pianista habitual nos concertos e soirées, fizeram as honras no palco do Teatro D. Maria Pia, tocando em vários saraus que agradaram muito ao público presente.

4.3. As Bandas Filarmónicas

Em 1850, no dia 18 de Fevereiro, é criada uma sociedade de música denominada “Os Artistas”. Dentro desta sociedade, formou-se uma banda filarmónica de muita importância, na medida em que tocava com as bandas militares às Quintas e Domingos na Praça da Constituição ou na Praça Académica. Era, logo de princípio, a única considerada à altura de poder tocar com êxito nestes importantes palcos. Alguns investigadores defendem a origem burguesa desta banda, mas parece-nos que terá sido bem mais popular. A nossa teoria assenta em dois pontos: Em primeiro lugar, a expressão “artistas” era geralmente usada no Séc. XIX para definir “artífices”. Em segundo, e para reforçar este argumento, o periódico *A Discussão* na sua edição de 6 de Março de 1852, escreve o seguinte:

“(…) Há dois anos que alguns mancebos de diversas profissões mecânicas se reuniram em sociedade para dedicarem ao estudo da música as horas que lhes ficam livres das suas ocupações(…)”



Ilustração nº 8: Filarmónica dos Artistas Funchalenses, actual Banda Municipal do Funchal (Agosto de 1887)

(Fotographia “Museu-Vicentes” Funchal.)

O que parece sem discussão, é que o grande impulsionador e mentor desta banda foi Severiano Ferraz, que mereceu os agradecimentos da mesma, nos seus dias de aniversário. A casa de ensaio foi inicialmente situada no extinto Convento de São Francisco, para onde levava a banda, os amigos e apoiantes nos dias festivos.

Esta banda, já tão importante no Séc. XIX, mantém esse estatuto entre as bandas civis nacionais, e é a mais antiga do país em permanente actividade.

Um dos primeiros regentes desta filarmónica foi Augusto José Migueis, natural de Setúbal. Residiu no Funchal desde o início dos anos 60, vindo a falecer nesta cidade em 1900.¹⁶⁴ A sua actividade enquanto músico não se limitou às bandas filarmónicas. Actuou nos concertos organizados pela Sociedade de Concertos Funchalense, e tinha um grande protagonismo nos bailes e “soirées” organizados em clubes sociais e casas particulares. Aí tocava e dançava polcas, valsas, galopes e outros ritmos em voga na segunda metade de Oitocentos. A propósito de um concerto da Banda dos Artistas, diz *A Voz do Povo*:

“Os nossos artistas (...) continuam a oferecer-nos belíssimas peças de música executadas com bastante gosto.

Ao Sr. Migueis devem eles o aperfeiçoamento a que têm chegado; é um professor hábil e incansável no cumprimento dos seus deveres; além disso, como bom cidadão é um bellissimo moço e tem sabido ganhar a estima e simpatia dos filhos da Madeira.”¹⁶⁵

Para além da Banda dos Artistas, haviam outras bandas que, sem terem a veleidade de tocar nos locais mais importantes da cidade, eram fundamentais nos coretos dos adros das igrejas, nas festas dos respectivos órgãos. Havia também um coreto na Ponte do Ribeiro Seco, onde era habitual a presença dessas filarmónicas de menos importância. Falamos da Banda Artística Madeirense ou da Banda Philarmonica Funchalense, ou a dos “Papoulas”, que é objecto de crítica de um leitor do *Correio do Funchal*:

“está animada da melhor boa vontade, mas o que é certo é que não está suficientemente habilitada para tocar tão publicamente no centro da

165. *A Voz do Povo*, 23 de Abril 1863, nº 151.

Cidade, sem que nos comprometa e vexa aos olhos dos estrangeiros que nos visitam”

E acrescenta que:

“(…) o que posso asseverar é que muitos estrangeiros estavam a rir na Praça, por ouvir as “gaitadas” dissonantes da banda de música que se apresentou a tocar na Praça mais concorrida pela sociedade da terceira cidade do reino”¹⁶⁶

As bandas militares eram, no entanto e como ainda hoje, as mais importantes e as que mais agradavam. Tinham a incumbência de tocar na Praça da Constituição todas as Quintas feiras e Domingos, em horário que diferia conforme a estação do ano. É de ressaltar que muitos dos músicos que compunham estas bandas eram muitas vezes integrados em agrupamentos de outros géneros musicais, tendo alguns deles dado um forte contributo para o desenvolvimento musical no Funchal, sobretudo nas filarmónicas civis. Numa época em que pouca havia para fazer, estes concertos semanais eram verdadeiramente apreciados, e muitos solistas destas filarmónicas eram ouvidos com verdadeiro prazer e entusiasticamente aplaudidos.

166. *Correio do Funchal*, 11 de Dezembro 1867, nº 23.

5. Gestão, promoção e divulgação das Artes Performativas no Funchal Oitocentista

Se a produção e gestão de espectáculos é, nos dias de hoje uma actividade profissional, no Séc. XIX, a realidade era diferente.

No período em estudo, todos os espectáculos, até mesmo os profissionais, eram organizados de forma amadora. Embora houvesse empresários, o papel de produtor ou de organizador, era muitas vezes assumido por um dos actores ou pelo próprio empresário.

Como tudo o que implica gastos e trabalho, os espectáculos são um negócio. Independentemente da sua causa, o retorno líquido que justifique o investimento tem de ser uma realidade.

Nesta perspectiva, e sempre pensando no retorno líquido, há que atrair o público, por forma a ter o maior número de espectadores possível e, conseqüentemente, o maior número de bilhetes vendidos. Se hoje, essa realidade é função complicada que exige uma série de estratégias, no Funchal Oitocentista, tal tarefa seria muito mais fácil. Os divertimentos seriam escassos e uma ida ao espectáculo constituía uma oportunidade de escapar à rotina duma vida familiar de serões previsivelmente monótonos sem a tecnologia de entretenimento que hoje conhecemos.

É fácil, também de concluir, que, dada a escassez de espectáculos, e, partindo do princípio que só haveria um por dia, quando havia, não seriam necessárias estratégias de marketing muito elaboradas.

Para além dos cartazes que anunciavam e, no qual contava o conteúdo dos espectáculos, era sempre habitual contar com a notícia na imprensa. Os anúncios pagos nos jornais eram fundamentais, e dependendo do público a que se destinavam, alguns eram escritos em inglês ou francês. Porque um espectáculo numa pacata cidade como seria o Funchal seria um acontecimento relevante, os próprios jornais noticiavam, recomendavam, e finalmente, tinham normalmente alguém no próprio espectáculo que, posteriormente redigia um comentário uma crítica, que podia ser (e muitas vezes o era) arrasante.

Outros processos podiam ser utilizados. Eram, por vezes oferecidos prémios sorteados de entre o numero do bilhete adquirido como forma de aliciar potenciais espectadores, sobretudo no circo.

Outras estratégias para anunciar um espectáculo foram a que encontrou Madame Tournour, empresária e artista de circo que lançava foguetes para angariar espectadores. E desta empresária o seguinte anúncio:

“Madame tournour, faz saber ao respeitável público desta cidade, que o espectáculo anunciado para o dia 22 do corrente não teve lugar em consequência do mau tempo, e por algumas pessoas lho haverem pedido.

D’hora em diante os espectáculos terão lugar todas as quartas feiras, Sábados e Domingos começando às 7 horas da noite, sendo anunciado por foguetes ao meio dia e às 5 da tarde. Se em alguma destas noites houver chuva, não serão lançados ao ar foguetes às cinco da tarde, o que bastará para prevenir o publico de que não há função nessa noite”¹⁶⁷

Outra das estratégias utilizadas, sobretudo mais para o fim do Séc. XIX, era a de fazer crer que havia rivalidades entre artistas do elenco, sobretudo femininas. Seria forma certa de aumentar a receita de bilheteira. Era encontrar os jovens cavalheiros entusiasmados, aficionados de uma ou outra artistas a irem assistir a todos os espectáculos em que o objecto da sua admiração participasse.

167. *A Voz do Povo*, 26 de Novembro 1863.

5.1. Gestão das Artes Performativas no Funchal Oitocentista

As companhias que apresentavam os espectáculos, tinham, à partida de contar com algum dinheiro para as despesas que a montagem, estadias, alimentação e toda a manutenção da companhia. Para isso, recorria, logo de início às récitas de assinatura, que consistia aliciar o público a comprar vários espectáculos, mesmo antes de estes entrarem em cena. É mesmo de considerar que algumas companhias nem viriam sem a certeza de que tinham já vendido um número de récitas de assinatura considerável. O espectador que adquirisse estes ingressos prévios, tinha certas regalias para além de ter sempre o seu lugar cativo no teatro. Desta forma, as secções tinham a venda de bilhetes garantidos e os lugares ocupados. Os lugares que ficavam vagos após a cativação dos assinantes, eram vendidos avulso. Todas as secções que não obedeciam a este preceito de Récita de assinatura, eram chamadas récitas extraordinárias, em que os que tinham bilhete de assinatura perdiam as suas regalias e todos os bilhetes eram vendidos avulso.

Avulso, eram também vendidos bilhetes dos espectáculos de benefício dum determinado artista ou qualquer outro trabalhador necessário ao espectáculo. Há registos de benefícios a orquestras, coros, guarda roupa, contra-regras e até porteiros e camaroteiros. Os artistas, tinham os seus contractos com valores prévios estabelecidos em termos de salário a auferir. Nos contractos constava também o número e em que altura da campanha seria o seu benefício que permitia ao beneficiado complementar o seu salário com a receita de bilhaeteira do seu benefício, após pagas todas as despesas inerentes ao espectáculo. Em agosto de 1821, Raimundo Fidança, Empresário de Teatro Grande, assina contrato com a Companhia Grotasca com os seguintes valores e condições:

“1º- O sr. Fabri com obrigação de Compôr danças, e fazer as partes do primeiro bailarino, e dançar de grotesco e a sua senhora.....rs. 60:000
O sr. Vitali e sua senhora.....rs. 50:000
O sr. Carmine.....rs. 30:000

Além destes ordenados mensalmente, terá um benefício cada pessoa.

2º- Terem os 5 grotescos a segunda récita nas quintas feiras, como até agora tinham nas sextas feiras, e com as mesmas clausulas que ajustaram e assinaram; começando no meados de Outubro quando o Teatro se abrir para assinatura.”¹⁶⁸

168. *O Patriota Funchalense*, nº 15, 22 de Agosto 1821, 2º aditamento.

5.2. Despesas de promoção, montagem e realização de espectáculos

Os empresários tinham que pagar, além dos artistas, propaganda, adereços, guarda roupa, etc. todas as despesas de aluguer, funcionamento, iluminação, carpinteiros ou outros artífices necessários ao espectáculo, policiamento e limpeza dos teatros.

A companhia Dramática Lisbonense, num espectáculo realizado no Teatro Esperança no dia 12 de Novembro de 1866, tem a seguinte despesa:

Aluguer do Teatro.....	6\$000
Orquestra.....	7\$200
Direitos da propriedade da Zarzuela, música e cópia....	2\$200
Petróleo para iluminação, três galões.....	1\$950
Fiel do Teatro, 6 dias.....	1\$440
Gratificação ao camareiro.....	4\$000
Aluguer de guarda roupa.....	3\$600
Dito de cabeleira.....	\$480
Gratificação ao ensaiador.....	1\$000
Mulher que trata do guarda roupa e veste os comparsas.	\$240
Carpinteiros de movimento.....	\$500
Stearina, 3 litros e meio.....	\$770
Foguetes.....	\$300
Para ajuda do gasto feito com o fato de baile.....	4\$000
1 Porteiro de caixa.....	\$080
Gratificação ao menino António.....	\$480
Dia e meio de trabalho a um carpinteiro.....	\$900
Macas- Lumes e pólvoras.....	\$160
Comidas, vinhos e espletas.....	1\$740
Cartas, papel, subscritos, programas e bilhetes.....	4\$700
Soma.....	42\$740 ¹⁶⁹

169. *A Voz do Povo*, nº 260, 22 Novembro 1866.

5.2.1. Preços do aluguer e utilização dos espaços para espectáculos

Cada teatro tinha as suas tabelas de preços que dependiam das condições apresentadas no teatro, número de lugares e outras. A tabela de preços de aluguer variava também com o tipo de espectáculo a apresentar. Assim, e como ilustração do já referido, em 1888, o Teatro D. Maria Pia apresentava uma tabela de preços que poderá ser consultada nas imagens que se seguem.

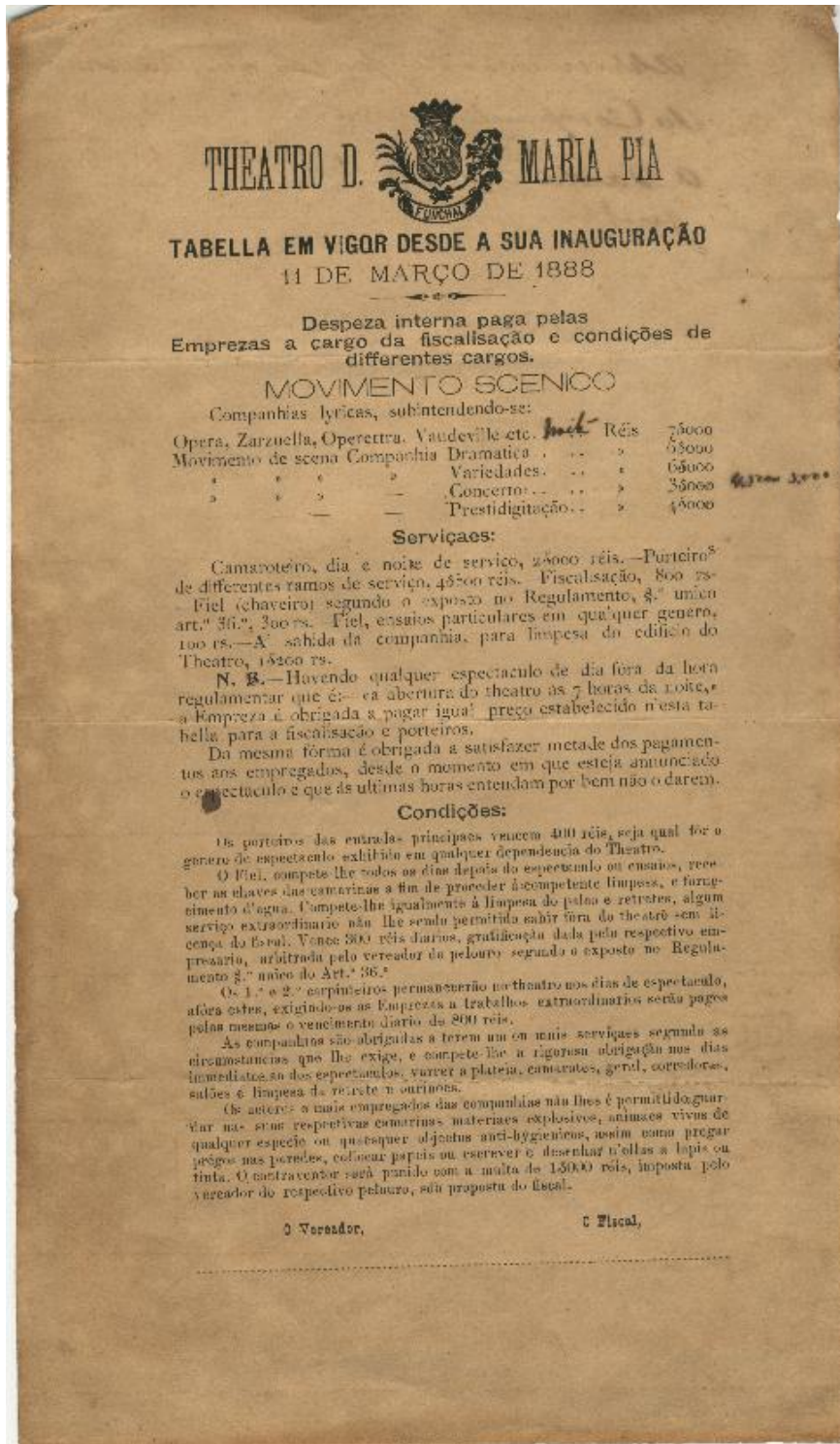


Ilustração nº 9: “Tabella em Vigor” do Teatro D. Maria Pia (1888) [frente].
(Acervo do Teatro Municipal Baltazar Dias).

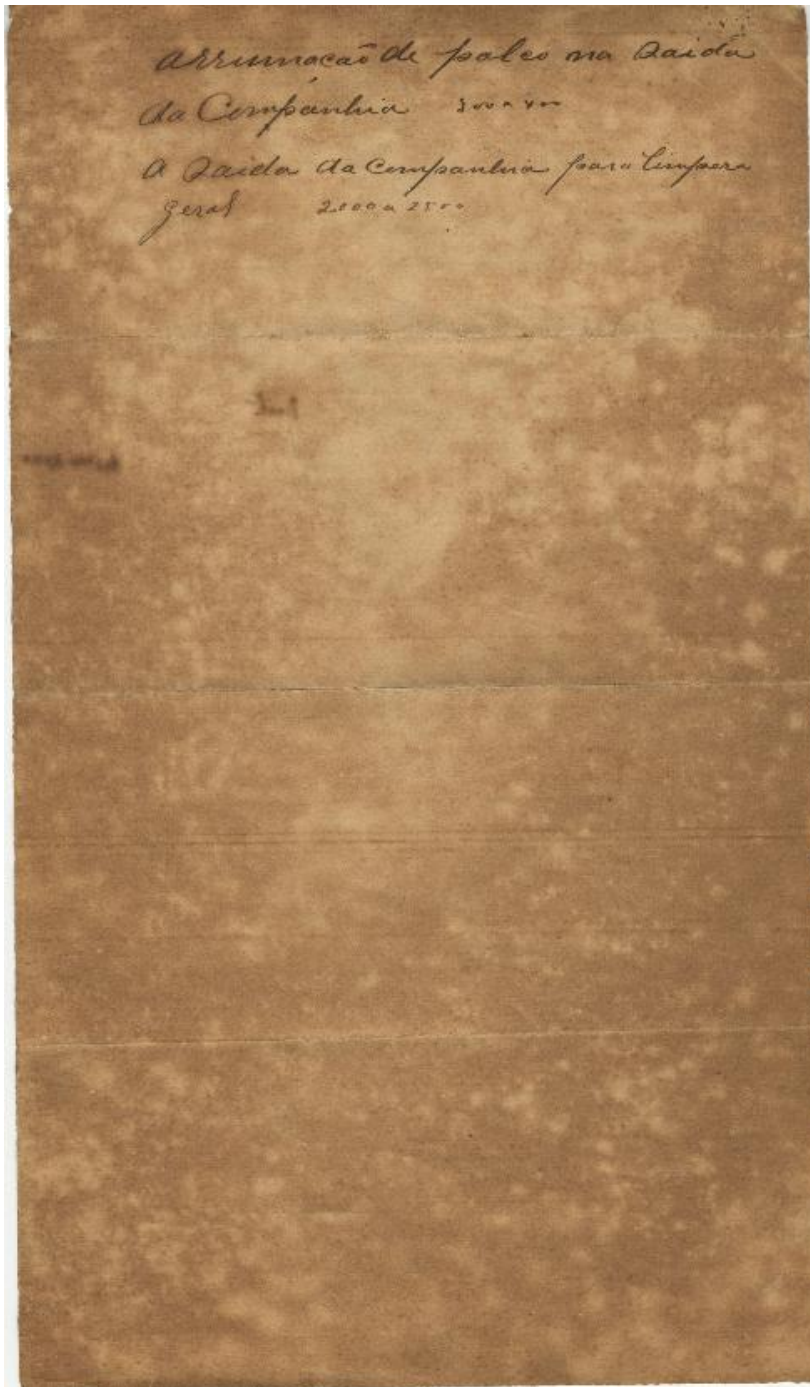


Ilustração nº 10: “Tabella em Vigor” do Teatro D. Maria Pia (1888) [verso].
(Acervo do Teatro Municipal Baltazar Dias).

5.3. Custos e receitas dos espectáculos

Através de pesquisa realizada no Teatro Municipal de Baltazar Dias, num importante acervo onde se encontra depositada a maioria dos cartazes referentes aos espectáculos aí realizados desde a última década do Séc. XIX até 1911¹⁷⁰, foi possível obter informação precisa acerca dos custos e das receitas desta casa de espectáculos da cidade do Funchal.

Tratando-se do principal espaço da cidade para a realização de espectáculos, pensamos que o inventário dos custos e das receitas pode constituir uma referência para se aferir a relação entre receitas e despesas das outras casas de espectáculos do Funchal.

O cartaz mais antigo que faz parte deste acervo data de 12 de Fevereiro de 1889 e anuncia a “Grande Companhia de Zarzuela e Corpo Coreográfico”, dirigida por D. Frederico Reparáz e D. Manuel Rojas.

No cartaz aparece o preço dos bilhetes para o espectáculo: Frisas para 6 pessoas – 3\$600 reis; Frisas para 4 pessoas - 2\$400 reis; Camarotes de 1ª ordem para 6 pessoas – 3\$500 reis; Camarotes de 1ª ordem para 4 pessoas – 2\$400 reis; Camarotes de 2ª ordem para 6 pessoas – 2\$500 reis; Camarotes de 2ª ordem para 4 pessoas – 2\$000 reis; Fauteils – 600 reis; Cadeiras – 500 reis.

Este é um dos muitos cartazes onde aparece escrito à mão, a caneta, o resultado da receita, a despesa e o lucro envolvidos no espectáculo. No caso deste primeiro cartaz, a conta aparece da seguinte forma:

Receita – 315\$660
Despesa 109\$118
Lucro 206\$542

170. Este acervo foi depositado – pelo Departamento de Cultura da Câmara Municipal do Funchal – no Arquivo Regional da Madeira, para poder ser devidamente tratado e preservado para futura consulta pública.

Será fácil de verificar que, ao contrário do que acontece nos dias de hoje, os espectáculos eram lucrativos. É certo que o Teatro Municipal de Baltazar Dias tinha o dobro de lugares para espectadores sentados (cerca de 700), comparado com os actuais 350, pois era utilizado o balcão que hoje não pode ser usado por razões de segurança. A plateia tinha cadeiras mais pequenas, o que permitia incluir lugares sentados para uma maior número de espectadores e os camarotes e frisas laterais (de 4 lugares) eram vendidos, por assinatura ou avulso, situação que não se verifica hoje pelo facto de estes não proporcionarem visibilidade adequada para o palco.

Além da lotação, através dos registos das despesas que constam anotadas nos cartazes, é com certeza lícito pensar que a deslocação, o *cachet*, a estadia e a alimentação das Companhias que se deslocavam ao Funchal não deviam ser tão onerosas como acontece hoje. Será também possível deduzir que o público seria mais assíduo aos espectáculos, sendo este Teatro frequentemente uma casa cheia nos anos iniciais do seu funcionamento.

Sobre os espectáculos apresentados no Teatro Municipal de Baltazar Dias pela “Companhia de Excentricidade e Originalidade”, dirigida pelo artista italiano professor Ernesto (que promete um espectáculo de “hipnotismo de animais, espiritualismo e comida grátis ao público”), existem dois cartazes: um do dia 1 de Junho e um outro do dia 4 do mesmo mês. No dia 11 do mês de Setembro de 1889 a conta de bilheteira foi:

Receita 110\$340

Despesa 51\$217

Lucro 59\$123

Os outros cartazes referentes a esta companhia, são dos dias 13, dia 15, dia 19 e dia 21.

A Companhia que, posteriormente, parece ter tido importância no Teatro Municipal de Baltazar Dias é a “Companhia Lírica Italiana”, pois esteve em cena mais de dois meses, sempre com um assinalável número de espectadores. A “Companhia Lírica Italiana” tinha a direcção do maestro V. Petri e trazia no seu elenco Augusto Castelli e a

100

prima-dona Luiza Fons, ao que parece uma grande diva da arte do Bel Canto à altura. A série de cartazes que anunciam esta companhia começam no dia 15 de Novembro de 1889, com a apresentação da ópera “Rigoletto” de Verdi.

No dia 27 de Novembro deste ano a mesma peça resulta na seguinte conta de bilheteira:

Receita	308\$100
Assinatura	<u>57\$120</u>
	365\$220
Despesa	<u>113\$310</u>
Lucro	251\$910

No dia 1 de Dezembro de 1889, está registada a seguinte conta de bilheteira:

Receita	188\$350
Despesa	<u>84\$600</u>
Lucro	103\$750

“A Traviata” de Verdi foi o espectáculo do dia 3 de Dezembro de 1889, e no dia 4 deste mês a conta de bilheteira atesta a seguinte receita:

Receita	151\$250
Assinatura	<u>32\$120</u>
	183\$250
Despesa	<u>88\$600</u>
Lucro	94\$650

No dia 7 de Dezembro 1889 esta Companhia apresenta a ópera “Lucrecia Borgia”, de Donizzetti. Mesmo se mais modesto, não deixou de existir lucro:

Receita	41\$000
Assinatura	<u>57\$120</u>

98\$120
Despesa 48\$400
Lucro 19\$820

No dia 8 de Dezembro de 1889 a ópera em cena foi “Ernani” de Verdi, e a conta de bilheteira foi a seguinte:

Receita 216\$450
Despesa 94\$000
Lucro 119\$450

No dia 11 de Dezembro de 1889, possivelmente para descanso da companhia, ou porque a próxima ópera se encontrava ainda em preparação, o programa um concerto composto por árias das óperas em cena. O lucro deste espectáculo foi:

Receita 53\$300
Assinatura 131\$350
184\$650
Despesa 77\$728
Lucro 106\$922

O dia 12 de Dezembro de 1889 teve por programa “A Somnambula” de Bellini. A bilheteira rendeu o seguinte montante:

Receita 186\$000
Assinatura 32\$000
218\$000
Despesa 85\$736
Lucro 132\$256

“A Sonmanbula”, de Bellini, volta no dia 14 de Dezembro, e o lucro de bilheteira desse dia foi de 95\$420.

No dia 17 de Dezembro de 1889, está em cena “O Trovador” de Verdi, e no dia 19, volta “A Somnambula” de Bellini. A receita deste espectáculo foi a seguinte:

Receita	66\$200
Assinatura	<u>169\$700</u>
	235\$900
Despesa	<u>91\$325</u>
Lucro	144\$575

No dia 21 de Dezembro, estreia a ópera “Lúcia de La Mermoor”, de Donizetti, com a seguinte conta de bilheteira:

Receita	137\$010
Assinatura	<u>57\$120</u>
	194\$130
Despesa	<u>87\$000</u>
Lucro	107\$130

O dia 22 de Dezembro 1889, volta à cena a ópera “O Trovador” de Verdi; no dia 23 de Dezembro é apresentado um programa variado de ária, instrumentais e duetos, e no dia 26 regressa a ópera “Lúcia de Lamermoor”, de Donizetti, com o seguinte lucro:

Receita	149\$120
Assinatura	<u>32\$520</u>
	181\$640
Despesa	<u>101\$300</u>
Lucro	80\$340

Em Janeiro de 1890, a “Companhia Lírica Italiana” mantém-se em cena, mas com um novo director, que vem substituir Petri. A companhia é agora dirigida pelo maestro J. Calvera, e os cartazes vão desde o dia 2 de Janeiro ao dia 2 de Fevereiro. As peças em cena são mais ou menos as mesmas, com a excepção do dia 2 de Janeiro em que se canta “A Favorita”, de Verdi, e os dias 8 e 12 de Janeiro, em que a ópera levada à cena é “O Barbeiro de Sevilha”, de Rossini, sendo o último cartaz referente a esta Companhia datado de 17 de Fevereiro, em que a prima-dona Luísa Fons, oferece uma festa artística aos madeirenses

Do dia 20 de Abril de 1890, há um cartaz que anuncia um “Grande Concerto Vocal e Instrumental” organizado pelo maestro F. de Vila e Dalman, “onde fazem parte uma série de músicos funchalenses e um sexteto composto por vários professores da cidade”. O programa é composto por várias obras vocais e instrumentais, sendo que a primeira parte começa por um coro que canta “A Portuguesa” de Alfredo Keil eh. Lopes de Mendonça.

Nos meses de Maio, Junho e Julho, a companhia em cena era a “Companhia Dramática Lisbonense”, dirigida por Augusto Menezes, que contava com Emília Brazão como actriz principal. Os cartazes ainda existentes, referem os dias 1 (com um lucro de 184\$761 reis) e os dias 4, 6, 8, 11, 15, 18, 22, 25 e 29 de Maio. Nos dias 1, 4, 5, 15 o lucro é de 28\$422, e o dos dias 26 de Junho e 13 de Julho registam a receita de 26\$449.

Para este ano, não aparecem mais cartazes até 12 de Outubro, data em que em que aparece um cartaz a anunciar uma companhia chamada “Sociedade Artística” (ao que parece, portuguesa), em que os actores principais são Lucinda do Carmo, Marília Brazão e Carlos Santos. Da presença desta Companhia no Teatro Municipal Baltazar Dias há cartazes relativos aos dias 12, 14, 16 e 21 de Outubro (em que a receita é de 101\$130 reis);

Do ano 1892 não restaram cartazes.

Em Março e Abril do ano de 1893, esteve no Teatro a “Grande Companhia de Zarzuela Hespanhola”, sob a Direcção de D. José Barcia e D. Manuel Cidrom. Os preços de entradas, que estão tabelados nos cartazes, são os seguintes:

Cadeiras – 620 reis; Fauteils – 720 reis; Frisas para 4 pessoas – 2\$880; Frisas para 5 pessoas – 3\$600; Frisas para 6 pessoas – 4\$320; Camarotes de 1ª ordem para 4 pessoas – 2\$800; Camarotes de 1º ordem para 5 pessoas – 3\$600; Camarotes de 1ª ordem para 6 pessoas – 4\$320; Camarotes de 2ª ordem para 4 pessoas – 2\$080; Camarotes de 2ª ordem para 5 pessoas – 2\$600; Camarotes de 2º ordem para 6 pessoas – 4\$120; Geral, frente - 270 reis; Geral, lado - 180 reis; Entradas avulso para camarotes – 250 reis

No dia 2 de Julho, o cartaz da sessão única de “Prestidigitação e Physica instrutiva e recreativa pelo notável professor A. Rosa Blanc”. Este contrato foi firmado em 30 de Junho de 1893^{171 (1)}.

Em Dezembro de 1893 o Teatro recebeu a “Companhia Russa” dirigida por Cavalleiro Gordano, em contracto firmado a 14 de Dezembro^{172 (2)} que trazia a “Câmara Escura”, além de outras habilidades. Existem cartazes para os dias 26,27 e 28 com matinés infantis, nos dias 17,20 e 23, a meio preço.

Os preços desta companhia russa, que se manteve no Teatro com os seus espectáculos de “Prestidigitação, Mechanica, Canto e Baile” e “Aparições de espectros vivos no gabinete negro”, no mês de Janeiro de 1894 e dos quais persistem cartazes relativos aos dias 4, 6, 7, 14, 18 (data em que, pela primeira vez na cidade, é representada a desapareição de um cavalo vivo) e 21 de Janeiro de 1894 eram os seguintes:

Fauteil – 600 reis; Cadeira – 400 reis; Frisas para 4 pessoas – 2\$400; Frisas para 6 pessoas – 3\$600; Camarotes de 1ª ordem para 4 pessoas – 2\$400; Camarotes de 1ª ordem para 6 pessoas – 3\$600; Camarotes de 2ª ordem para 4 pessoas – 1\$600; Camarotes de 2ª

¹⁷¹ Santos, Rui, (1994, p. 100)

¹⁷² *idem*, p. 100.

ordem para 6 pessoas – 2\$400; Geral, frente – 180 reis; Geral, lado – 120 reis; Avulso para camarotes – 200 reis.

Para além da companhia russa atrás mencionada, não existem outros cartazes para este ano, e nenhum para o ano de 1895.

Confirma-se o contrato assinado a 16 de Janeiro com Júlio Luís Zamorano para uma companhia espanhola de zarzuela durante os meses de Fevereiro a Abril e para a primeira quinzena de Maio, assim como, a 24 de Setembro, com Luís Navarro para uma outra companhia de zarzuela^{173 (3)}, a “Companhia Hespanhola de Zarzuela”, dirigida por D. Gaspar Galinier e D. Juan Redondo.

A outra companhia de Zarzuela com quem havia sido assinado contrato era “Companhia de Zarzuela Hespanhola”, dirigida por D. Ramon Navarro e D. Thomaz Calamita. Esta Companhia actuou em Setembro de 1896 (existindo cartazes referentes aos espectáculos dos dias 16, 18, 20, 26 e 27 deste mês).

O cartaz do dia 1 de Outubro refere que “não houve espectáculo. Às 6 ¼ da tarde havia 6\$050”, assim como o do dia 3 que diz: “não houve espectáculo”. A estas horas havia na gaveta o valor de 3\$450, mas os cartazes confirmam espectáculos nos dias 4, 6, 10 e 11. No dia 13 voltou a não haver espectáculo “porque na hora só havia 400 reis na bilheteira”, mas houve nos dias 16 (com um espectáculo de gala comemorativo do aniversário natalício de S.M. a Rainha D. Maria Pia), no dia 18 e no dia 20. No dia 29 o espectáculo foi “a favor dos náufragos do lugre “Comércio”.

Do ano 1897 só restam cartazes dos espectáculos referentes aos dias 19, 20, 22, 23, 25, 27, 29 e 30 de Maio, e aos dias 1, 3, 5, 6 e 7 de Junho, levados a cena pela “Grande Companhia de Zarzuela”, dirigida por D. José Jimenez.

Os cartazes que perduram relativos ao ano de 1898 referem os espectáculos de uma companhia portuguesa de variedades, dirigida por Francisco Franco. Esta companhia

¹⁷³ *ibidem*, p. 101.

entrou no Teatro em Dezembro do ano anterior (havendo espectáculos nos dias 23, 26, 27 e 30 de Dezembro de 1897), e continua com espectáculos até Fevereiro de 1898.

Não há nenhum cartaz para os anos de 1899 e 1900.

Não há cartazes relativos ao ano 1902.

A 17 de Março de 1904, há um concerto dirigido por Maurigio Bensaude, com Madame Julia Bensaude (Soprano dramática do Real Teatro de Madrid), Signorina Paola Moretti (Mezzo-soprano do Teatro Phenice de Veneza), Signor Mauricio Bensaude (Barítono do Teatro Scala de Milão), e o Signor Ivo Zaccari (Tenor lírico do Teatro Carlo Felice de Génova). A orquestra acompanhante era dirigida por G. Binetti do Conservatório de Milão. O programa incluía obras de Chopin, Meyerbeer, Tosti, Pochielli, Mozart, Rossi, Leoncavallo e Gounod. Para um concerto tão especial, os bilhetes de entrada custavam:

Frisas e Camarotes para 4 pessoas – 4\$000; Frisas e camarotes para 5 pessoas – 5\$000; Frisas e camarotes para 6 pessoas – 6\$000; Feuteil – 1\$000; Cadeiras – 700 reis; Geral, frente – 300 reis; Geral, lado – 200 reis; Avulso para camarote – 500 reis.

Não restaram cartazes para os espectáculos do ano 1905.

De em 1906 foram preservados cartazes dos espectáculos executados pela “Companhia de Opera Cómica do Teatro D. Amélia de Lisboa”, que trouxe diversas operetas dirigida por Sousa Bastos. Nos principais papéis aparece o grande nome de Palmyra Bastos. Há cartazes relativos aos dias 23, 25 e 28 de Abril, a 2 de Maio, mas segundo o contrato, a companhia deveria ter efectuado uma série de espectáculos entre os dias 1 de Abril e 31 de Maio¹⁷⁴.

¹⁷⁴ Idem, *ibidem*, p.109

Não foram encontrados cartazes do ano 1907.

Os únicos cartazes existentes do ano de 1908 são da “Companhia de Teatro D. Amélia de Lisboa”, dirigida por Sousa Bastos, que integra como actores principais Lucília Simões, Augusto Rosa e Chaby Ribeiro. O contrato tinha sido assinado a 7 de Novembro de 1907, pelo visconde de Braga ⁽⁶⁾. Esta Companhia trouxe várias peças ao Funchal, entre as quais “O Outro e Eu”, O tio Milhões”, O leque “Casa em Ordem” e “A Rajada”, distribuídas pelos dias 26 de Abril, 3, 7, 9, 10, 12, 13, 14, 15 e 16 de Maio, e os preços eram:

Cadeiras – 550 reis; Feuteil - 750reis; Frisas e Camarotes de 1ª ordem para 4 pessoas – 3\$000; Frisas e Camarotes de 1ª ordem para 5 pessoas – 3\$750; Frisas e Camarotes de 1ª ordem para 6 pessoas – 4\$500; Camarotes de 2ª ordem para 4 pessoas - 2\$000; Camarotes de 2ª ordem para 5 pessoas – 2\$700; Camarotes de 2ª ordem para 6 pessoas – 3\$200; Geral (frente) – 250 Reis; Geral (lado) – 200 Reis; Entrada para Camarote avulso – 500 Reis.

Este ano houve também espectáculos de 4 a 24 de Julho, cujos cartazes anunciam diversas e variadas fitas, para uma empresa que trazia o novíssimo “cinemetophone”, com preços de 150 Reis, 100 Reis e 60 Reis.

O ano de 1909 tem um único cartaz que anuncia, no dia 12 de Outubro, a primeira apresentação de “Sciencia Nova” – uma revista em 3 actos e 4 quadros, original de Sousa Brazão e Gabriel Camacho, com música de Alfredo Graça, e um grande elenco de actores, provavelmente amadores madeirenses.

Com Adelina Nobre, Sarah Coelho e Carlota de Sousa, dirigida por Alves da Silva, é no mês de Abril de 1910 que a “Companhia de Teatro Aguia D’Ouro do Porto” se apresentou com as suas peças de drama, comédia e vaudeville. Existem ainda cartazes

dos dias 9,10,12,20,22 de Abril e 4 de Maio. O contrato foi assinado no dia 28 de Fevereiro.

Esta companhia tinha estado em Janeiro em Ponta Delgada e em Março em Angra do Heroísmo, onde foi insultada pelo jornal conservador o “Correio dos Açores”, no seu número de 4 de Março.

Os preços praticados para a entrada nos espectáculos eram:

Frisas e Camarotes de 1ª ordem para 4 pessoas – 2\$800; Frisas e Camarotes de 1ª ordem para 5 pessoas – 3\$500; frisas e Camarotes de 1ª ordem para 6 pessoas – 4\$200; Camarotes de 2ª ordem para 4 pessoas – 2\$000; Camarotes de 2ª ordem para 5 pessoas – 2\$500; Camarotes de 2ª ordem para 6 pessoas – 3\$000; Feuteil – 700 Reis; Cadeiras – 500 Reis; Geral (frente) – 200 Reis; Geral (lado) – 150 Reis ; entradas avulso para camarotes – 500 Reis.

No ano de 1911, os cartazes já não ostentam o nome “Teatro D. Maria Pia”, mas sim o de “Teatro Funchalense”. Não existem cartazes de espectáculos de companhias nacionais ou europeias, mas apenas alguns anunciando esporadicamente concertos e comédias apresentados por actores e músicos amadores madeirenses. Estes espectáculos tinham como função angariar fundos para obras de caridade ou instituições que de um modo ou doutro a praticassem.

6. O público espectador das Artes Performativas no Funchal Oitocentista

6.1. Um retrato da sociedade funchalense de Oitocentos

No início do Séc. XIX, a Europa respirava comércio, negócios e bem-estar. As Constituições francesa e americana vão encontrando eco social numa civilização ocidental cada vez mais egocêntrica, liberal, romântica e burguesa. Portugal não foge a esta tendência. A antiga nobreza que rodeava a monarquia perde a sua pujança, e circunstâncias historicamente diversas vão-se avolumando, para resultarem numa revolução em 1820 que, além de conferir este ascendente burguês na sociedade portuguesa, dota o país duma constituição que vai satisfazer as necessidades sociais, políticas, culturais e económicas desta nova classe, agora dominante.

Todo este sentir, novo e empolgante, contagiou também as gentes e a sociedade funchalense. Adentro das limitações e da distância dos grandes centros europeus, o Funchal foi-se envolvendo em todo este processo de transformação sociocultural.

Para o desenvolvimento deste novo modo de estar, contribuíram alguns factores de grande importância, sem os quais tudo teria sido certamente diferente, devido ao espaço geográfico da cidade, situada numa ilha pequena, com uma população conservadora, pobre e com muito poucos recursos:

- o desenvolvimento da indústria e da economia europeias;
- a maior capacidade de consumo de novos produtos;
- antigos tratados internacionais que permitiam o desenvolvimento de relações privilegiadas com determinados países;
- algumas guerras, revoluções e ocupações;
- maior facilidade de deslocação de pessoas e bens.

Atendendo ao facto da ilha produzir já na época o famoso vinho Madeira, o Funchal atraiu vários comerciantes, sobretudo britânicos, que encontraram nas gentes locais excelentes parceiros para a produção e comercialização deste produto tão apreciado em outros países. Foi desta parceria que surgiu um franco desenvolvimento económico, facto que vai fazer surgir uma população ávida de bem estar e de sucesso.

O clima ameno da ilha era recomendado por especialistas de então como sendo excelente para a cura da tuberculose. Essa doença era contagiosa e incurável, portanto com altas taxas de mortalidade. Assim, muitos dos abastados europeus procuravam esta amenidade climática na expectativa da cura para as suas maleitas.

A própria ilha, para além do clima considerado terapêutico e das possibilidades do comércio do vinho, é também dotada de grandes belezas naturais. A conjugação desses factores vai atraindo cada vez mais visitantes, muitos dos quais acabam por se fixar.

Todas estas situações permitiram às populações locais o convívio com as novas formas de pensar o mundo. O Funchal vai-se aburguesando e essa nova realidade exige o conforto e a diversão devidas. Havia que conviver, estar em sociedade, ser visto, e até o acasalamento é feito e pensado de outra maneira.

Ir ao concerto das bandas militares ou dos “Artistas Funchalenses” na Praça da Constituição à quinta e ao domingo, era um prazer acessível a todos, e era também uma oportunidade de convívio.

Uma ida por exemplo ao “Teatro do Bom Gosto” não estaria ao alcance de todos, muito pelo contrário, mas isso fazia parte da necessária estratificação social, e trazia a possibilidade à nova classe emergente de se encontrar e fazer-se confundir com os superiores. Havia que, além de gozar o espectáculo, pavonear o vestido novo, ser galante e ainda, conforme o caso, contribuir para beneficência.

É claro que, embora “o antigo mundo elegante dorme, de há muito tempo, não há bulício nem animação, há, quanto muito intriga de desasados narcisos”,¹⁷⁵ para uma camada mais próspera, e sobretudo socialmente elevada, havia os clubes onde havia bailes e saraus, e eventualmente concertos. Entre os mais importantes, salientamos o Clube Funchalense como o mais selecto e onde só era permitida a entrada a alguns escolhidos. A esse clube frequentavam “quase todos os cavalheiros distintos e a maior parte das belas damas da nossa terra”¹⁷⁶. O já falado no capítulo anterior, Ricardo Profírio de Fonseca, músico, foi presidente deste Clube elitista, tornando os seus bailes verdadeiros e memoráveis eventos sociais e musicais.

175. *A Justiça*, 7 de Abril 1858, nº 26.

176. *O Direito*, 27 de Outubro 1858, nº 53.



Ilustração nº 11 – Retrato de Ricardo Porfírio da Fonseca.

(AA.VV, 50 *Histórias de Músicos na Madeira*, coordenação de Paulo Esteireiro, Funchal, Associação de Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística, s.d.)

O príncipe D. Luís, durante a sua visita à madeira, fez-se presente num destes bailes no dia 28 de Outubro de 1858¹⁷⁷ O Conde de Carvalhal, foi também obsequiado com um baile no Clube Funchalense no 1 de Janeiro de 1860, retribuindo aos organizadores, com um “lunch” na sua Quinta do Palheiro Ferreiro.¹⁷⁸

As casas particulares eram também local de encontro social. Nas mais importantes, eram organizados baile, saraus, *soirés*, concertos e teatro. Eram autênticas tertúlias culturais e sociais. Há várias referências a encontros destes, sobretudo no Palácio do Conde de Carvalhal, nas casas de Mr. Gordon ou na de Mr. João H. March, na de Augusto Bianchi ou na de Roberto Wilkinson. O periódico descreve o baile de Mr. March da seguinte maneira:

“A casa estava lindamente arranjada, e era de ver o efeito que produzia a numerosa oficialidade da nação americana e inglesa, que bastante concorreram a abrilhantar as salas de tão esplendido baile – achavam-se no

177. *O Direito*, 17 de Outubro 1858, nº 53.

178. *A Voz do Povo*, 7 de Janeiro 1860, nº4.

baile quase todas as famílias distintas desta cidade, portuguesas e estrangeiras. – O baile foi bem servido e bem animado. Terminou toda esta festa às 7 horas da manhã.»¹⁷⁹

179. *O Clamor Público*, 23 de Junho 1856, nº110.

6.2. Frequentadores dos espectáculos e relatos dos seus comportamentos

Os espectáculos não seriam acessíveis a todos os bolsos. No entanto alguns espectáculos seriam mais acessíveis do que outros.

É certo que o Teatro Grande teve vários tipos de frequência ao longo da sua existência. É de deduzir que a partir de certa altura a camada mais importante da sociedade madeirense nem de lá se aproximasse, preferindo a selecção social do Teatro do Bom Gosto.

Um leitor do *Patriota Funchalense*, que se intitula “O censor do teatro”, desabafa:

“Nos melhores teatros nunca deixa de haver bulha; mas esta nunca deve ser excessiva, e acompanhada de sandices proferidas pelos espectadores, como se observa nos teatros portugueses, mas com particularidade no Teatro do Funchal, onde meia duzia de parvos, e demais a mais grosseiros, e incivis, fazem e dizem o que lhes vem à cabeça desde o principio até ao fim da opera, obrigando os actores, quando baco os espiritualiza mais a cantarem o Hino Nacional intempestivamente no meio das intermezes (...)”¹⁸⁰

A indignação de um outro leitor do mesmo periódico, que se intitula “Um negociante da praça”, é manifestada do seguinte modo:

“ A rogos de minha mulher e filhas fui obrigado a tomar um camarote na noite de sexta feira 11 do corrente, a verem as habilidades das italianas, que agora nos fazem o favor de nos divertir, aliviando as nossas bolças do bem ganhado numerário; e julguei-me afortunado em logo obter lugar na primeira ordem, onde o exmº Governador, o Estado Maior e os srs. Ingleses estão de posse. Porem, julgue v.m. qual seria o meu espanto, vendo ao lado da minha família uma vil mulher, enfeitada com penachos, e com os dedos cheios de aneis de perolas, e topásios para fazê-la mais notória, acompanhada com uma velha, que parecia sacada do purgatório, tão feia era”¹⁸¹

180. *O Patriota Funchalense*, 14 de Setembro 1822.

181. *O idem*, 19 Outubro 1822.

Continuando indignado, o “negociante da praça” lamenta e avisa a família que “enquanto pessoas daquela qualidade fossem admitidas nunca elas lá iriam”, e sugere que se “essa raça de gente, se vão à Opera, que se ponham em lugares remotos e escondidos, e não na face de cidadãos honrados, e de pessoas que merecem ser distinguidas”.

A rigidez social e a prática da moral e bons costumes tinha fundamentalmente de ser respeitada sob pena de castigo bem penoso, como no Teatro Esperança em que as senhoras se organizaram em protesto total no dia em que:

“Uma pobre mulher que vive com um colega nosso do “Direito”, tendo comprado um bilhete de varanda destinado para senhoras, quando foi sentar-se no lugar que lhe pertencia, todas as senhoras que ali se achavam se retiraram, segundo parece, por conselho de seus maridos ou cavalheiros que as tinham acompanhado ao espectáculo”¹⁸².

O redactor continua repreendendo o colega:

“Desculpe-nosso nosso colega, mas parece-nos que S. S^a se houve um pouco inconsideradamente em mandar colocar entre pessoas de bem uma mulher que deve lembrar-se que se retirou da vida de meretrícia em que vivera e não tem ainda decorrido bastante tempo para fazer esquecer os seus precedentes pouco honestos”.

O periódico “A Voz do Povo” chama a atenção para a “maneira pouco delicada com que alguns meninos se comportam no Teatro” queixando-se o redactor de que quem ia ao Teatro estava sujeito a “tal desordem e anarquia” por:

“alguns meninos ignorando as leis da sivilidade fazem do Teatro uma cavaliçã ou um campo de tourada, onde a gaiatagem se distingue pelas algazarras e vozearias com que costumam mimosear os ouvidos das pessoas honestas e sensatas”

182. *A Voz do Povo*, 13 de Setembro 1866.

Fazendo tal barulho com as bengalas e os tacões, que incomodam todos os espectadores assim como o próprio espectáculo¹⁸³

Deduz-se que haveria rígidos códigos sociais de comportamento, que tinham de ser respeitados e cujos desvios não seriam muito bem aceites. No Teatro Esperança, havia um aviso que dizia: “É expressamente proibida a entrada no teatro a pessoas que não saibam conservar o decoro preciso”. Os códigos estendiam-se ao próprio vestuário. O chapéu usado pelas senhoras merecia particular atenção: deviam ser com “enfeites muito ligeiros de seda ou tule e outros inteiramente composto de penteados com pente”¹⁸⁴

Os espectáculos tinham uma hora habitual para se realizarem, excepto quando uma figura de maior relevo os desejava a outra hora. É o caso dum concerto de beneficência organizado pela Condessa de Farrobo e por Júlia de França Neto no Salão do Palácio de São Lourenço, em que Sua Majestade Imperial a Imperatriz da Áustria, que se encontrava na Madeira com o objectivo de curar as suas maleitas da tísica, indica o horário das duas da tarde para o concerto acontecer.¹⁸⁵ Poderá parecer estranho querer um concerto a essa hora. A verdade é que se a Imperatriz estava doente, não seria prudente sair à noite. Não devem, no entanto ter faltado pessoas ao concerto

Embora uma ida ao Teatro fosse privilégio de uma elite social e economicamente mais abastada, havia excepções. O conde de Carvalhal permitia a entrada de pessoas mais humildes no ensaio geral. O Clamor publico anuncia que:

“O Senhor conde de Carvalhal encarregou-nos de acrescentar ao programa da representação teatral o seguinte: que a entrada do ensaio geral não é simplesmente permitida aos criados, criadas e crianças, mas também à classe dos artistas e de suas famílias”¹⁸⁶.

183. *A Voz do Povo*, 25 de Outubro 1866 n° 256.

184. *idem*, 2 de Abril 1863 n° 148.

185. *idem*, 14 de Março 1861.

186. *O Clamor Público*, 17 de Dezembro 1855, n° 83.

Acrescente-se que o preço de bilhete para este espectáculo era de 1000 reis, sendo a entrada para o referido ensaio geral, 200 reis, o que possibilitava a entrada das já referidas pessoas menos abonadas.

Uma das curiosidades, em termos de comportamento do público, e de que se conhece relato já em 1888, é o facto de, quando as companhias que vinham à Madeira tinham mais de uma atriz principal, o público se dividir em apoiantes de uma ou de outra. É o caso da companhia de Zarzuela que inaugurou o Teatro D. Maria Pia que trazia as duas “tiples” (expressão usada pelos espanhóis para designar as vozes de soprano): Montagut e Carolina Mendez. Destas preferências resultavam verdadeiras rivalidades entre facções, muitas vezes alimentadas pela imprensa e pela própria companhia. Eram frequentes batalhas de flores, atiradas à “tiple” de eleição de cada grupo apoiante. Nos respectivos “Benefícios”, era ver quem enchia mais o Teatro. No benefício de Carolina Mendez,

“Era animadissimo desde as sete horas da tarde o aspecto do largo do teatro, notando-se um movimento continuo e desusado nesta terra pacata e até sonolenta. Pouco antes das oito horas começavam a esntra figuras gentilissimas de mulheres trajando toilettes numa alegre variedade de tons; gentlemen e casaca e gravata branca acotovelavam-se correndo em procura das portas, e os infelizes que não tinham arranjado bilhete estacionavam no passeio aguardando algum bamburrio da ultima hora.

Nos carolinos deslisavam sorrisos trinfantes, ao mesmo tempo que um traço de altivez ameaçadora cortava a fisionomia dos montaguts”¹⁸⁷

O circo não seria tão elitista. Um bilhete de entrada era menos oneroso e o ambiente era mais popular. Esta maior facilidade de acesso também provocava mais desacatos e problemas entre os espectadores, como por exemplo no dia em que o policia do circo teve de prender um António Fernandes de Castro por ter feito “bulha” no Circo Funchalense, “batendo na bancada com todo o furor de entusiasta (...)”, durante a

187. *Diário de Notícias*, 15 de Abril 1888, nº 3383.

actuação dum artista que fazia o seu numero a cavalo. O cavalo espantou, o artista caiu e o espectáculo foi interrompido¹⁸⁸. Ou quando António Fernandes entendeu de fazer de modo a alterar a ordem do espectáculo, tendo ainda falado desrespeitosamente com os guardas de serviço. O Diário de Notícias denuncia que “não é a primeira vez que é desacatada autoridade naquele circo”¹⁸⁹. Vários outros relatos demonstram que episódios destes eram recorrentes entre os espectadores do circo.

6.3. O repertório teatral

O público funchalense, já com mais conforto económico, ávido de novidades e entretenimentos, começa a exigir o que de melhor se faz no que respeita a espectáculos.

Nos anos vinte do Séc. XIX, embora o romantismo já imperasse nos meios intelectuais europeus, o Teatro Grande oferecia comédias, tragédias, dramas sentimentais, danças, farsas ou pequenas comédias jocosas, às quais chamavam “entremezes”. Foram especialmente apreciadas as comédias “As Quatro Nações”, “O Plenipotenciário dos Corcundas em Leibarck”, “O Patriotismo Laureado”, “O Duque de Viseu”, as danças “O Bachá de Tripoli”, “O convidado de Pedra”, “A Morte de Átila”, “Os Selvagens Domesticados” e “Rinaldod’Asti”. Os “entremezes” “Frenezim”, “A Mestra Abelha” e “As Máximas do Calotismo”. A tragédia “Zaida” e dramas como “A Festa do Olimpo”.

É importante referir que neste período se apresentavam no Teatro Grande peças do político e importante dramaturgo madeirense Manuel Caetano Pimenta de Aguiar.

Embora fossem estas as escolhas da maioria dos frequentadores do Teatro Grande, havia quem se sentisse ultrajado com algumas peças consideradas menos próprias. Chegavam até a solicitar a intervenção de “quem de direito”, no sentido de pré-visualizar e censurar os espectáculos do Teatro. Um leitor descontente escreve:

“Desculpamos os erros dos actores e das actrizes porque a pouquidade da sua educação não lhes permite mais, mas queríamos ao mesmo tempo ter mais decência nas expressões e nas acções. Muitas vezes nos tem enchido de vergonha, o vemos os camarotes cheios de senhoras, espectadoras

188. *Diário de Notícias*, 19 de Maio 1880, nº 1055.

189. *idem*, 14 de Maio 1881 nº 1346.

involuntárias das maiores desvulturas. É necessário haver um pouco mais de policia, a este respeito e rogariamos ao ministro respectivo quisesse rever, ou mandá-lo fazer por outrem todas as peças teatrais que se pretendessem por em cena para se evitarem tais escandalos. Nos Teatros portugueses em lugar de se representarem as boas peças que ainda nos restam onde se respira a liberdade, a honra e a probidade, não se faz em geral, se não ensinar particamente as mulheres a enganarem os maridos, as filhas os pais, e mais, os filhos a desobediencia, etc. etc., e muitas outras coisas que passamos em silencio porque a modéstia assim o requer”¹⁹⁰.

No Teatro Concórdia, e já nos anos 50 do Séc. XIX, as danças e “entermezes” são postas de parte e o público pede comédias e dramas: As comédias “Luiza”, “Dois Estudantes e um Par de Botas” e “Os Desejos” vão a cena, assim como o drama “Casado e Solteiro”.

As peças representadas pelo Conde Carvalhal eram comédias e Vaudeville, umas em português, outras em francês. As comédias “A Granja Primorose”, “Falar a Verdade a Mentir” ou “Pas de Fumée sans Feu”, ou a vaudeville “La Corde Sensible” faziam parte do repertório.¹⁹¹

Em Dezembro de 1860, houve um “Beneficio” no Teatro Esperança para angariação de fundos, com o fim de erigir um monumento a Camões. Do repertório desse “Beneficio” constavam um prólogo em verso composto expressamente para a ocasião, um hino com coro, um drama chamado “A Virtude Premiada”, uma cena dramática intitulada “Camões e o Jáu”, a cena cómica “A Medicina em Miniatura” e o vaudeville “O Marido que é Vítima das Modas”.¹⁹²

Em Janeiro de 1861 João de Nobrega Soares, jornalista e homem dedicado à escrita para ser representada, leva à cena no Teatro Esperança a sua peça “Lágrimas e Flores”¹⁹³, e em Março de 1862, no mesmo Teatro, a comédia de sua autoria “Pedrinho”, com grandes elogios da crítica. Fizeram parte desse mesmo espectáculo “o Tio

190. *O Defensor da Liberdade*, 4 de agosto 1827.

191. *O Clamor Público*, 15 de Outubro 1855, nº 74.

192. *A Voz do Povo*, 20 de Dezembro 1860 nº 32.

193 *idem*, 31 de Janeiro 1861, nº 37.

Torquato”, peça muito representada nessa altura, e “De Noite Todos os Gatos São Pardos”, representação que pouco agradou ao público. Também foi levada à cena “A Paixão de André Gonçalves”, e a muito aplaudida paródia “Os Zuavos” .

Almeida Garrett entra no Teatro Esperança com a peça “O Alfageme de Santarém” pela mão da Companhia Teatral Lisbonense. A companhia trouxe, além desta peça, vários dramas e comédias: “Fillipe Mauvert” (drama em 5 actos), “Precisa-se de uma Senhora para Viajar” (comédia em um acto), “O Laço de Fitas” (comédia em dois actos em que os actores se vestem ao tempo de Luis XV)¹⁹⁴. Trouxeram também as peças “Um Par de Mortos”, original de Duarte Sá, “O Ultimo Acto” de Camilo Castelo Branco” e o Drama Histórico “Joana a Doida”. A Companhia Dramática que tinha por actor principal Montedonio estreou-se com o drama em cinco actos “Conde de São Germano”¹⁹⁵. No tempo em que ficou no Teatro Esperança Montedonio representou, entre outras, a vaudeville “Cada um no seu Lugar”.

O grupo dramático “Sociedade Funchalense” encontra no Teatro Esperança palco para a comédia-drama em 3 actos, ornada de coros e couplets, original de P.A. Chaves “Estrela do Norte”. Não foi nada bem recebida, pois a critica diz que a peça foi “uma infeliz escolha”¹⁹⁶

Mendes Leal é uma dos autores escolhidos para ser representado no teatro Esperança. Dele foram postas em cena “A Pobre das Ruínas” e “A Pobreza Envergonhada”. “Os Homens Sérios” de Ernesto Biester foi uma peça muito aplaudida. Nos mesmos espectáculos representavam-se comédias ligeiras com nomes sugestivos, como “O Homem Distráido” ou “Já Ouvi Espirrar esse Nariz”. “Os Mistérios Sociais” e o drama histórico “Primeiro de Dezembro de 1640”, original de Alfredo Hogan, completavam o panorama

A companhia de Montedonio apresentou também obras de Camilo Castelo Branco, autor muito recorrente no repertório desta companhia e muito aplaudido pelo publico.

194. *A Voz do Povo*, 29 de Agosto 1863 nº 170.

195. *idem*, 6 de Setembro 1866, nº 249.

196. *Gazeta da Madeira*, 10 de Maio 1866, nº 14.

As companhias amadoras representavam muitas vezes peças de autores madeirenses. É o caso da peça “As Ancoras de Misericórdia” de João Fortunato D’Oliveira, muito aplaudida.

Embora muitas das peças representadas fossem traduções de peças de autores estrangeiros, sobretudo de língua francesa, muitos autores portugueses faziam a preferência nos repertórios das companhias que iam ao palco do Teatro Esperança. É o caso de Aristides Abranches, com a sua peça “A Mãe dos Escravos”, ou do madeirense João António Monteiro Teixeira, que escrevia composições poéticas para grupos de amadores, ou ainda do actor Tito de Sousa Drummond, que compunha cenas cómicas que o próprio representava encontrando grande aceitação do público.

Uma das peças que mais teve mais aceitação do público, levando ao Teatro Esperança muitos espectadores de vários pontos da ilha, foi “Alda” ou “A Filha do Mar”, drama em dois actos escrito por Olimpia Pio Fernandes, que assinava com o nome de Cesar Perdigão por entender que uma senhora devia ter outras funções mais modestas do que as de escrever peças para serem representadas no Teatro. A crítica referencia esta obra muito positivamente, e o seu êxito foi tal que os bilhetes para as suas diversas representações esgotavam ao ponto de se anunciar nos periódicos a venda de bilhetes por preço mais caro por quem os tinha anteriormente comprado mais barato. Esteve em cena no Teatro Esperança por uma companhia de amadores madeirenses em Junho de 1877, e foi das peças que fez correr mais tinta nos periódicos, tanto pela crítica a que foi sujeita, como por diversas crónicas e cartas de leitor.

Para além da peça “Alda”, a Sociedade Protectora da Infância Desvalida agradou ao público que enchia o Teatro Esperança com as peças “A Filha do Barão”, “Um Alho”, “Doido por Convivência”, e a comédia /drama em três actos de João Lacerda “Coroa do Artista”. E também com a comédia de Aristides Abranches “Quem Tem Medo”, com a peça “Nodoas de Sangue”, com as comédias “Não Tem Título”, de Baptista Machado, “Os Sargentos da Revolta”, “Ressonar sem Dormir” e “a Timidez” de Corneli Guerra. E com o drama em quatro actos “Gaspar, o Serralheiro” de Baptista Machado, peça que obteve grande êxito junto do público.

A abertura do Teatro D. Maria Pia encontrou o gosto pelas Zarzuelas. Muitas companhias vindas de Espanha ou de Canárias estiveram no Funchal onde apresentaram, com grande êxito, este género de espectáculo exclusivamente espanhol, com carácter alegre e feição nacional, próximo da opereta. As zarzuela incluíam também canções e danças populares de ritmos espanhóis como malagueñas, boleros, ou até marchas patrióticas.

As companhias portuguesas que se apresentavam no Teatro D. Maria Pia trouxeram sobretudo espectáculos de Revista. A Revista tinha aparecido no ano de 1851 em Lisboa, no Teatro Ginásio com a peça de Latino Coelho “Lisboa 1850”. O espectáculo espelhava com sátira o que se tinha passado social e politicamente no ano anterior, passando-se a chamar a esse género de espectáculos, nesse início, “Revista do Ano”. Fialho d’Almeida classificou-a como “único espectáculo sugestivo, racional, compreensível, justo, que actualmente fornece ao nosso paladar, ávido de novidades e de vida, a literatura dramática nacional”. E isto porque nelas “desfilam natural e simplesmente, vistas à sua verdadeira luz, com o relevo próprio e a linguagem adequada, as culminâncias do nosso tempo, os tipos mais populares e salientes da nossa sociedade”(…) ¹⁹⁷.

Essas companhias, oriundas de Portugal continental, traziam, além de espectáculos do género Revista, comédias e também musicais, muito apreciados em todo o país continental, nas ilhas, nas colónias africanas e no Brasil. Para o Brasil ou África se dirigiam ou de lá voltavam, quando os navios de passagem pelo Porto do Funchal as deixavam na cidade, a fim de fazer uma temporada artística.

6.4. O repertório musical

Charles Elliot tocava rabeça no salão da Escola Lancasteriana em Março de 1856. De Charles Beriot, de quem tinha sido aluno, constava a quinta ária com variações no repertório, assim como as Variações brilhantes dedicadas a Paganini de Mayseder e o

197. REBELLO, (1984).

“Carnaval de Veneza”, andante, aria e variações burlescas. O acompanhamento ao piano esteve a cargo de Fradesso Bello.¹⁹⁸

Platão de Waxel tinha por costume cantar árias do russo Mikhail Glinka, com a natural vontade de fazer conhecer a obra deste seu conterrâneo. Fazia-o com frequência, como aconteceu em concerto dado em Fevereiro de 1866 no salão do Palácio de São Lourenço. Nesse concerto Cândido Drummond de Vasconcelos tocou machete, e foi executado o trio de piano a 6 mãos sobre o motivo do trovador de Panzini, o Carrullon de Eggharo e a ária de ópera de Macbet de Verdi.¹⁹⁹ Em Março tocava-se, no mesmo sítio, a sinfonia de Guilherme Tell de Rossini executada ao piano num arranjo para a 8 mãos de Czerny, a sinfonia da ópera “A Muda de Portici” do compositor francês Daniel Auber, e “Maria e Rossio”, um dueto de Campana. Executou-se também um preludio e uma ária de Haendel, outro de Bach, além do côro da ópera “A Flauta Mágica” de Mozart e o côro da Norma de Bellini, isto na primeira parte, porque na segunda, se interpretou o “Trovador” de Verdi por um trio de piano a seis mãos. Para além disso, Platão de Waxel cantou uma ária da opera Martha do Alemão Friedrich von Flotow, e um dueto de Rossini com Carolina Dias D’Almeida. Tocou-se também uma valsa e uma mazurka de Chopin,²⁰⁰ além de mais algumas peças de Rossini que, como se verá, com Bellini e Donizati, são compositores de grande preferência entre os executantes e o público. Em termos de preferências, o compositor polaco Frédéric Chopin também tinha reunido consenso. Este compositor, falecido em 1849, deixou uma obra pianística notável e muito respeitada na Europa. Na década de 60 do Séc. XIX, o Funchal deliciava-se com as suas obras, executadas muitas vezes por amadores. Para essa preferência generalizada contribuía os factos de, em primeiro lugar o romantismo profundo que caracteriza a obra de Chopin ser bem ao gosto da época, e em segundo lugar essa obra ter sido escrita originalmente quase toda para piano, o que facilitava logisticamente a sua execução e agradava ao público.

Há que referir que, particularmente nos concertos organizados no Palácio de São Lourenço, geralmente executados por amadores, os diversos compositores e as obras

198. *A Discussão*, 20 de Fevereiro 1856.

199. *Gazeta da Madeira*, 1 de Março 1866 n.º 5.

200. *idem*, 8 de Março 1866, n.º 6.

normalmente apresentadas ao público demonstram um conhecimento musical bastante interessante para uma cidade ultra periférica. Tocava-se e cantava-se, além dos compositores já mencionados, Gounod, Herold, Klinisvski, Litz, Verdi (este com muita frequência), Schubert, Gluck, Haydn, Weber, Mendelssohn e Wagner.

É claro que tudo isto levou algum tempo. As modas e o gosto europeu demoraram a chegar, e o que fazia, social ou culturalmente nas outras cidades europeias, chegava aqui com alguns anos, ou mesmo com algumas décadas de atraso.

Os concertos eram muito variados, tendo cada intérprete uma ou duas peças à sua responsabilidade, por vezes acompanhados por pequenos grupos orquestrais de 12 ou 13 instrumentistas, e grupos corais mistos com o mesmo número de executantes.

É neste contexto que se ouve pela primeira vez Robert Schumann no Funchal, como já foi mencionado noutra capítulo, num concerto que aconteceu em Abril de 1866 no Palácio de São Lourenço.

A partir de meados do Séc. XIX, estando o público dos concertos no Funchal habituado a ouvir música instrumental (tocada muitas vezes com arranjos para piano), passam a ser apresentados também e com alguma frequência, concertos com interpretações vocais de árias de ópera com acompanhamento ao piano. Foi assim o público madeirense se vai familiarizando com as mais populares árias sem, no entanto, conhecer as obras integralmente. “(...) grande parte dos frequentadores do Teatro Esperança apenas tem uma ideia dessas composições musicais pelo que incompletamente ouvem nas praças, nos templos, nas salas ou no realejo que atordoam os ouvidos “moendo” música em detrimento da divina arte.”, publica o Diário de Notícias a 21 de Novembro de 1879.

Eis que nos finais da década de 70, mais precisamente em 1879, a Companhia Verdina resolve arriscar trazer ao Teatro Esperança a apresentação de óperas integrais. Embora a imprensa tivesse avisado a companhia do problema que seria encontrar público suficiente que fosse à ópera para justificar a grande despesa que isso representaria, Verdini seguiu teimosamente o seu objectivo. A verdade é que o público respondeu, superando as expectativas de todos. O Teatro Esperança enchia com um público ávido de conhecer o que melhor fazia a companhia. O Funchal teve assim, e pela primeira vez, oportunidade para desfrutar (embora com orquestra reduzida e cenários não muito

elaborados) de importantes obras líricas. Foi possível ouvir e ver, integralmente e com guarda-roupa apropriado, obras como a “Favorita” “Lucia di Mamermoentre” ou “Mariadi Rohan” de Donizetti, “La Traviata”, “Il Trovatore” “Il Rigoletto” de Verdi e outras. O público funchalense recebeu estes espectáculos com muito agrado.

As bandas filarmónicas também tinham grande cuidado na escolha do repertório que apresentavam ao público. Era frequente ouvir-se, com arranjo para um solista específico, árias de ópera. Alguns solistas tinham muito apoio do público, e até alguma fama entre os habituais espectadores, que vinham aos espectáculos em número cada vez maior.

Como exemplo, na tarde do dia 18 de Outubro de 1860 a banda de música do regimento 2 executou o seguinte programa:

1ª Parte

Sinfonia original do professor Francisco Norberto dos Santos Pinto

Ária do 3º acto da ópera “O Hebreu”

Ária do soprano do 2º acto da ópera “Nabuco de Nosor”

2ª Parte

Preludio e introdução da ópera “O Bravo”

Ária do contralto do 2º acto da ópera “A Favorita”

Ária do 2º acto da ópera “O Campo dos Desafios”

Um Tango²⁰¹

Não é de estranhar este cuidado, atendendo a que as bandas rivalizavam entre si por um espaço nos melhores palcos da cidade.

201. *A Voz do Povo*, 18 de Outubro 1860, nº 23.

Conclusão

Numa tentativa de resposta às necessidades específicas do público e da sociedade da época, o Funchal do Séc. XIX tenta desenvolver uma actividade performativa de qualidade, diversa e com a maior regularidade possível.

Com este objectivo, a cidade teve de criar espaços para espectáculos, que servissem não só a população local, mas também os visitantes, oriundos de várias proveniências, cuja presença na ilha se tornava cada vez mais fundamental para a sua economia.

Após a demolição do “Teatro Grande”, o Funchal esteve um longo período sem espaços edificados de raiz que pudessem acolher espectáculos, encontrando, no entanto, imaginação para transformar espaços edificados para outros fins em salas ou teatros alternativos. Assim, uma série de estruturas improvisadas foram surgindo na cidade, aparecendo com elas as questões decorrentes da sua gestão e funcionamento. Existiram problemas financeiros, de escolha de espectáculos, de gestão de públicos e de organização de diversos eventos. Nos espectáculos apresentados neste período, no Funchal, demonstrava-se não só o gosto das pessoas, mas também as suas necessidades em termos de contactos e disputas de ordem social.

Depois de criados, geridos e utilizados vários espaços para espectáculos, o Teatro Municipal Baltazar Dias foi inaugurado no fim do Séc. XIX, após uma árdua e longa batalha, entre particulares e instituições, em que se empenharam muitas figuras importantes da sociedade madeirense.

Desde a sua inauguração, o Teatro Municipal Baltazar Dias foi-se progressivamente afirmando como uma estrutura fundamental na vida cultural da cidade, situação que curiosamente se mantém até aos dias de hoje.

Aspectos particulares da gestão e funcionamento dos espaços destinados a espectáculos são expostos neste trabalho, tentando-se assim contribuir para a melhor compreensão desta época histórica na ilha.

A vida cultural de uma cidade espelha todas as outras condicionantes que a construíram, tentando-se deste modo contribuir para um melhor conhecimento da sociedade funchalense e da sua evolução.

Este trabalho permitiu recolher elementos que espelham um retrato vivo da sociedade funchalense no período de estudo, nomeadamente no que respeita às suas relações sociais, à ocupação dos seus elementos e às suas necessidades culturais e de entretenimento da população funchalense. Através desta investigação pensamos detectar o gosto artístico generalizado, principalmente nas camadas mais abastadas, e a sua relação com as correntes artísticas internacionais.

No comportamento dos públicos, dos artistas e dos empresários, pode-se visualizar a evolução económica da ilha, e a sua relação com os acontecimentos políticos que se iam passando no País.

Bibliografia Citada

Em volume

Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira 1986, Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1989.

ALMEIDA, Ana Paula Teixeira de, *Lugares e pessoas do Cinema na Madeira, apontamentos para a História do Cinema na Madeira de 1897 a 1930*, Funchal, CEHA, 2010

BAPTISTA, Elina Maria Correia, *Emigração e Teatro em Portugal no Séc. XIX. Retratos da Madeira e dos Madeirenses*, Funchal, Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

BASTOS, Glória e Vasconcelos, Ana Isabel Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no Tempo da Primeira República*, Lisboa, IPM, Museu Nacional do teatro, 2004.

BASTOS, Sousa, *Carteira do Artista*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos, 1898

BASTOS, Sousa, *Dicionário do Teatro Português*, Lisboa, Imprensa Líbano da Silva, 1908.

BORGES, Jorge e outros, *50 Histórias de Músicos na Madeira*, Funchal, Associação dos Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística, sd

CALDEIRA, Abel Marques, *O Funchal no Primeiro Quartel do Séc. XX*, Funchal, Eco do Funchal, 1995.

CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é Morrer ou O Teatro de São carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do Séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, s.d.

CLODE, Luiz Peter, *Registo Bio-Bibliográfico de Madeirenses – secs. XIX e XX*, Funchal, Edição da Caixa Económica do Funchal, 1983.

ESTEIREIRO, Paulo, *50 Histórias de Músicos na Madeira*, Funchal, Associação de Amigos do Gabinete Coordenador de Educação Artística, 2008.

FREITAS, António Jacinto de, *Uma Época Administrativa da Madeira e Porto santo a contar do dia 7 de Outubro de 1846* (vol. 3), Funchal, Typografia Nacional, 1852.

GOUVEIA, Claudia Faria, *Phelps, precursor de uma família britânica na Madeira de oitocentos*, Funchal, Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

LOJA, António, outros, *A Madeira na História – Escritos sobre a Pré-Autonomia*, Lisboa, Âncora Editores, 2001

MARQUES, A. H. de Oliveira, *História de Portugal, volume III, Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, Lisboa, Editorial Presença, 1998.

MELO, Luis Francisco de Sousa e Carita, Rui, *100 Anos do Teatro Municipal Baltazar Dias*, Funchal, Câmara Municipal do Funchal, 1988.

MORAIS, Manuel (coordenação), *A Madeira e a Música – Estudos (entre 1508 e 1974)*, Funchal, Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008

NEPOMUCENO, Rui Firmino Faria, *A Madeira vista por Escritores Portugueses (Séc. XIX e XX)*, Funchal, Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

PEIXOTO, Fernando, *História do Teatro Europeu*, Lisboa, edições Silabo, Lda, 2006

REBELLO, Luis Francisco, *História do Teatro Revista em Portugal*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1984.

RODRIGUES, António Simões, coordenador, *História de Portugal em Datas*, Lisboa, Temas e Debates, 2007.

RODRIGUES, Paulo Miguel, *A Madeira entre 1820 e 1842: Relações de Poder e influência Britânica*, Funchal, Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

ROSENTHAL, Harold e Warrack, Jonh, *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, New York, Oxford University Press, 1979.

SANTOS, Rui, *A Construção do Teatro D. Maria Pia*, Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1994.

SCHWANITZ, Dietrich, *Cultura, Tudo o que é Preciso Saber*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2004.

SEQUEIRA, Matos, *História d Teatro Nacional D. Maria II*, vols. I e II, Lisboa, Publicação Comemorativa do Centenário 1846-1946, 1955.

SILVA, Padre Fernando Augusto da e Menezes, Carlos Azevedo de, *Elucidário Madeirense*, fac-simile da edição de 1940-1946, 4ª edição, volumes 1, 2 e 3, Funchal, Direcção regional dos Assuntos Culturais, 1998.

SILVA, António Marques da, *Passaram pela Madeira*, Funchal, Empresa Municipal “Funchal 500 Anos”, 2008.

STEHMAN, Jacques, *História da Música Europeia das origens aos nossos dias*, Lisboa, Livraria Bertrand, S.A.R.L., 1964.

VASCONCELOS, Ana Isabel P. Teixeira de, *O Teatro em Lisboa no tempo de Almeida Garrett*, Lisboa, IPM, Museu Nacional do Teatro, 2003.

Publicações Periódicas

ARTUR, Alberto, “Teatros Antigos da Madeira”, in *Das Artes e da História da Madeira*, nº 37, 1967.

BRANCO, Maria dos Remédios Castelo, “Testemunhos de Viajantes Ingleses sobre a Madeira” in *Actas do I Colóquio Internacional de História da Madeira 1986 (vol. I)*, Funchal, Direcção Regional dos Assuntos Culturais, 1989.

GUERRA, Jorge Valdemar, “A casa da Ópera do Funchal – breve memória”, in *Islenha* nº 11, Funchal, Julho-Dezembro 1992, pp. 113 a 149.

MELLO, Luis Francisco de Sousa, “O Theatro Concórdia”, in *Atlântica* nº 11, Funchal, 1987, pp. 227 a 232.

MELLO, Luis Francisco de Sousa, “Teatro: intervalo”, in *Atlântica* nº 15, Funchal, 1988, pp. 173 a 177.

MELLO, Luis de Sousa, “Notícias do Teatro Grande”, in *Atlântica* nº 1, Funchal, 1985, pp. 4 a 7.

MELLO, Luis de Sousa, “Virtuosi e dilettanti”, in *Islenha* nº 9, Funchal, Julho – Dezembro 1991, pp. 76 a 80.

MELLO, Luis de Sousa, “Teatro Municipal, compasso de espera”, in *Islenha* nº 14, Funchal, Janeiro – Junho 1994, pp.32 a 36.

SAINZ Trueva, José de, “Quinta do Palheiro Ferreiro”, in *Atlântica* nº 15, Funchal, 1988, pp. 222 a 231.

SILVA, António Ribeiro Marques da, “Almeida Garrett e o *Patriota Funchalense*”, in *Atlântica* nº 8, Funchal, 1986, pp. 289 a 291.