

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



O BAIRRO TEATRAL: RECREIO DA VIDA PORTUENSE

DANIEL RODRIGUES MICAEL ROSSA

Tese orientada pela Professora Doutora Maria João Brilhante, especialmente elaborada
para a obtenção do grau de Doutor em Estudos de Teatro

2013

Resumo

A presente dissertação pretende reconstituir a realidade teatral do Porto entre o início da segunda metade do séc. XIX e a primeira década do séc. XX, com especial enfoque para a formação de um bairro teatral, espaço urbano onde casas de espectáculo e outros equipamentos devotos ao entretenimento se articulam geográfica e humanamente em prol do negócio teatral. Não sendo esta dissertação um estudo urbanístico, ela convoca alguns dos conceitos e perspectivas que permitem inserir a vida teatral na vida da cidade. Estudar os edifícios teatrais como pólos de civilização e negócio acrescenta alguma coisa ao entendimento da cidade e explica, por outro lado e em larga medida, o surpreendente dinamismo das actividades ligadas ao lazer, quando este conceito começa a existir.

Inicialmente, procuraremos entender o processo de modernização urbana sofrido pela cidade desde finais do séc. XVIII, que transferiu o centro cívico para a Praça D. Pedro. Estudados, da mesma forma, os divertimentos da época, essenciais para o entendimento das novas dinâmicas do lazer, passaremos a recuperar a memória das instituições teatrais que começaram a nascer um pouco por toda a cidade e, em especial, na rede originária do fenómeno urbano que era o Bairro teatral.

O estudo desse fenómeno teatral e urbano terá como ponto de partida 1854, data simbólica do seu nascimento, estendendo-se ao início do último quartel do séc. XIX. Após este ponto, que nos proporcionará uma percepção individualizada sobre cada teatro, iniciar-se-á o estudo do todo que é o Bairro teatral, procurando perceber a sua fisionomia urbana, os acontecimentos que caracterizaram a vivência conjunta dos seus protagonistas e a dinâmica que explica a sua constituição, modelação e reconfiguração. Para terminar, estudaremos com detalhe a sua definitiva emancipação, na alvorada do séc. XX, até à data de 1908, altura em que o Teatro S. João é consumido por um incêndio e uma nova realidade programática – a do Cinema – ameaça mudar a gestão dos teatros e, conseqüentemente, as dinâmicas sociais e culturais do Bairro teatral.

Palavras-chave:

Teatro/ Bairro Teatral/ Porto/ Século XIX/ Século XX

Abstract

This dissertation attempts to reconstitute the Oporto's theatre reality between the second half of the 19th century and the first decade of the 20th century, with special focus on the constitution of a theatre district, an urban space where theatres and other entertainment equipments articulated themselves geographically and humanely towards the theatre business. This dissertation is not an urban study; however, it summons some concepts and perspectives that allow us to insert the theatre life in the city's life. Studying theatre buildings as civilization and business centres helps us to understand the city and largely explains the surprising dynamism of the activities related to leisure, when this concept was still new.

First, we will try to understand the urban modernization process experienced by the city since the end of the 18th century, which changed the civic centre to the D. Pedro Square. After having studied the entertainments of that period, essential to understand the new leisure dynamics, we will recover the memory of the theatre institutions that started to slowly appearing all over the city especially in the original network of the urban phenomenon that was the theatre district.

The study of this theatre and urban phenomenon will start on the year of 1854, year that symbolizes the birth of this phenomenon, and end at the last quarter of the 19th century. After this study, which will provide us with a perception of the individual history of each theatre, we will start studying the Theatre District, looking for to understand its urban organization, the events that characterized the experience of its actors and the dynamics that explains its constitution, model and reconfiguration. Finally, we will study with particular detail its definitive emancipation, in the dawn of the 20th century, until 1908, year when the S. João Theatre is consumed by a fire and a new programmatic reality - the Cinema - threatens to change the social and cultural theatres management and, therefore, the social and cultural dynamics of the Theatre District.

Keywords:

Theatre/ Theatre District/ Oporto/ 19th Century/ 20th Century

Índice

Resumo	2
Abstract	3
Agradecimentos	6
Abreviaturas	7
Introdução	8

CAPÍTULO I

1. O Porto do Romantismo: enquadramento histórico, social e cultural	21
1.1. A cidade entre 1763 e 1896: constituição do novo centro cívico	21
1.2. <i>La Joie de Vivre</i> : os divertimentos	33
2. Os Teatros Oitocentistas: identidade programática e públicos	51
2.1. O Teatro de São João	55
2.2. Os primórdios do Teatro do Príncipe Real	92
2.2.1. O <i>circo de cavalinhos</i> de 1846	92
2.2.2. O <i>theatro da rua de Santo António</i> de 1854	94
2.2.3. O novo Teatro-Circo de 1858: a <i>rotonda</i> de pedra	96
2.2.4. O Teatro do Príncipe Real	108
2.3. O Teatro Baquet	110
2.4. Os Teatros (in)visíveis	127

CAPÍTULO II

1. Todos os caminhos vão dar ao Príncipe Real	140
2. Um Bairro teatral mais sólido	154
3. A crise teatral de 1879	162
4. O utópico Teatro da Rainha	174
5. Sarah Bernhardt no Porto	178
6. O novo coração do Bairro teatral: o eixo Príncipe Real-Baquet	182
7. Ernesto Rossi e Marcella Sembrich	188
8. O Teatro dos Recreios (D. Afonso): o renascer dos teatros populares	192
9. O princípio do fim da crise lírica: a empresária Juliette Helder	197

10. <i>Todos os teatros ardem</i> : a tragédia do Baquet	207
11. David e Golias: O atrevimento lírico de Ciriaco de Cardoso no Teatro D. Afonso	216
12. Crónicas do Bairro teatral em final de século	220
13. Luz nas trevas teatrais	228
14. Afonso Taveira e o filão brasileiro: O canal transatlântico teatral entre o Brasil e o Porto	234
15. Os anos dourados do Bairro teatral	237
CAPÍTULO III	
1. No virar do século: os rebentos tardios de Oitocentos	244
2. Uma rede teatral bem articulada	249
3. A inoportuna paralisação do Bairro teatral: A “zona suja ou o outro cerco do Porto”	254
4. A gloriosa retoma	256
5. O <i>boom</i> cinematográfico	267
6. Os últimos suspiros de um Teatro	273
7. O <i>pós-1908</i>	275
Conclusão	285
Índice Onomástico	290
Bibliografia	299
Periódicos	305

Agradecimentos

Os meus mais sinceros agradecimentos:

À minha orientadora, Professora Doutora Maria João Brilhante, pela dedicação e disponibilidade demonstrada ao longo destes quatro anos.

Aos que acreditaram na minha candidatura a bolsa e que sempre me acolheram com carinho, tanto hoje como ontem: Professora Doutora Natália Ferreira-Alves e Professor Doutor Jaime Ferreira-Alves, Professor Doutor Manuel Loff, Prof. Arquitecto Alexandre Alves Costa e Dr. Ricardo Pais.

Aos professores Guilherme Filipe, Maria Helena Serôdio e Maria João Almeida, pelos ensinamentos e pela amizade, e ao Prof. Arquitecto Luís Soares Carneiro, pelos sábios conselhos.

Aos meus colegas do Centro de Estudos de Teatro, Filipe Figueiredo, Paula Magalhães, Andreia Martins, Cláudia Oliveira e Marta Rosa, pelo incondicional apoio.

A todos os funcionários – incluindo vigilantes – da Biblioteca Pública e Municipal do Porto e do Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner, da Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, por terem tornado a exaustiva pesquisa em periódicos um pouco menos solitária. Em especial, uma palavra de apreço para o Dr. Paulo Vieira e Dr.^a Débora Portela.

À Margarida, por tudo.

Abreviaturas

A. H. M. P. – Arquivo Histórico e Municipal do Porto

B. P. M. P. – Biblioteca Pública e Municipal do Porto

Ca. – Cerca

P. – Página

Pp. – Páginas

S. – São

Séc. – Século

Sécs. – Séculos

Introdução

O tema central da presente dissertação consiste no fenómeno urbano, social, económico e cultural ao qual propomos chamar Bairro teatral, contextualizado no universo das práticas teatrais da cidade do Porto. Para o compreendermos, procuraremos conhecer a história daqueles lugares que formaram e delimitaram este espaço de entretenimento entre os anos de 1854 e 1910: os teatros.

Tomando como ponto de partida os meados do século XIX, altura em que o centro cívico cidadão já se havia estabelecido na Praça D. Pedro (onde é hoje a Praça da Liberdade), em detrimento da Praça da Ribeira, empreenderemos a (re)construção da realidade histórica teatral de então, de forma a tentar perceber a sociedade e os fluxos estabelecidos por uma malha urbana em remodelação na qual se viriam a inserir os teatros e outros espaços de lazer e boémia que compunham a rede do Bairro teatral. De facto, é este um dos principais objectivos desta dissertação: perceber como ele se constitui, física e culturalmente.

A data de início da nossa análise do fenómeno teatral na cidade do Porto, 1854, justifica-se em três pontos: dois de carácter histórico e um outro metodológico. Corresponde ao início da segunda metade do século XIX, altura em que se chegava, finalmente, ao fim de uma instabilidade política que se arrastava desde 1820, dando origem a um dinamismo económico e demográfico que terá impulsionado a edificação teatral, melhoramentos materiais ao serviço do divertimento de uma população agora com novos hábitos e possibilidades económicas. Era a “tendência histórica do teatro” em atender às transformações da sociedade (HENDERSON 1973: 3), encontrando-se a frenética construção de teatros da segunda metade do séc. XIX intimamente ligada às mudanças e transformações que se faziam sentir na cidade, transformações essas urbanas mas, sobretudo, sociais. É também o ano da inauguração do novo Teatro-Circo, futuro Teatro Sá da Bandeira, e, a nosso ver, o começo de uma nova era na exploração teatral, encarada como um negócio, mais comercial e com uma oferta alargada às várias camadas sociais que agora podiam pagar por um bilhete de teatro. Do ponto de vista metodológico, 1854 é igualmente o início da publicação do periódico *O Comércio do*

Porto, fonte impressa que, devidamente analisada e ponderada, será a nossa fonte primária para construir as bases históricas daquilo que foi o Bairro teatral portuense.

A escolha de um periódico em particular partiu do nosso prévio conhecimento das três publicações que melhor poderiam auxiliar-nos na reconstrução do fenómeno teatral, a citar, *O Comércio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e *Jornal de Notícias*. *O Comércio do Porto*, para além de ser a publicação mais antiga e, assim, a que nos permite retroceder (quase) até ao início da segunda metade do séc. XIX, pareceu-nos a mais completa no que se refere à informação fornecida sobre as novidades teatrais. Por outro lado, foi por nós constatada, em relatos do próprio periódico, a importância dada pelos empresários teatrais aos jornalistas deste periódico em particular, ao serem convidados para os seus teatros, mostrando que desde cedo estariam bem por dentro dos bastidores do teatro, que seriam conhecedores dos seus protagonistas e dominariam a especificidade dos seus discursos. Para além disto, a leitura sistemática deste periódico, dia após dia, percorrendo um total de 56 anos (1854-1910), permitiu-nos entender a sua “linguagem” e discernir entre juízos de valor parciais ou imparciais que pudessem condicionar o rigor da nossa reconstrução histórica. Tais factores levaram-nos a utilizá-lo de uma forma sistemática; porém, tal opção não quer dizer que não tivéssemos feito uso das outras duas publicações. De facto, em momentos considerados por nós marcantes para a realidade teatral da época, como, por exemplo, a construção de um novo teatro ou o desaparecimento do Teatro de S. João, foram feitas pesquisas nas três publicações, de forma a extrair o máximo de informação possível.

A designação proposta – Bairro teatral – é, não literal mas simbolicamente, traduzida por nós do conceito londrino e norte-americano de *theatre district*, tomando como exemplos mais notáveis os de Londres (West End Theatre) e Nova Iorque (42nd Street / Times Square), centros de cultura e entretenimento que tinham como motor de expansão os espaços teatrais. Tal como no Porto, eram espaços urbanos onde a concentração de casas de espectáculo era grande, e muito se lucrava graças à, igualmente forte (e consequente), concentração social. É também desta comparação do caso portuense com os internacionais que surge a nossa “teoria gravitacional”, verificável em ambos os fenómenos: os novos teatros são construídos nas imediações dos “velhos”, aproveitando os fluxos de público que estes teatros maduros geravam. Por outro lado, a gravitar à volta do teatro, surgiriam outros equipamentos intimamente

associados ao lazer e ao entretenimento, como os cafés ou os salões de baile, como veremos adiante.

A apropriação da expressão e do conceito parece-nos, assim, óbvia, visto assentar na coexistência de vários teatros (cada um com a sua “especialização” em termos de repertório visando um determinado público), reunindo nele toda a população, desde as elites, até às camadas populares. Era o recreio de todos. Por outro lado, acreditamos ser proveitosa a utilização deste conceito, dado termos constatado que no Bairro se verifica um sentimento de “comunidade”: a tal “rede” de que falamos. Dar um nome a essa comunidade permite definir esse espaço urbano do qual os portuenses teriam, no mínimo, uma noção mental, servindo igualmente de ferramenta para o seu estudo.

O conceito urbano dos *theatre districts*, traduzido para português como “Bairro teatral”, é, a nosso ver, um fenómeno global. O de Nova Iorque obedeceu, tal como o do Porto, a uma lógica comercial intrinsecamente ligada à corrente social da época.¹ A análise urbana sustentada na nossa teoria gravitacional encontra eco no *theatre district* nova-iorquino. À medida que se começaram a erguer teatros no seu espaço, na 42nd Street e em Times Square, outros equipamentos rapidamente floresceram para servir a nova dinâmica social², tal como viria a ocorrer no caso londrino³.

Estas aglomerações, quer do Bairro teatral, quer dos *theatre district* nova-iorquino e londrino, com uma forte finalidade comercial e procurando os empresários teatrais nelas uma oportunidade de negócio viável, fomentavam e cimentavam a indústria em que o teatro se havia tornado ao longo da segunda metade do século XIX, em detrimento do seu reconhecimento enquanto arte.⁴ Não é por acaso que os teatros construíram cafés, restaurantes e bilhares no seu próprio edifício, incorporando em si

¹ «The tremendous surge of theatrical activity after 1850 was a direct response to the changes that were taking place in the city. The expansion and continued diversity of the population led to a broader theatrical fare. The growing prosperity of its citizen created many theatres, more, perhaps, than the city could realistically support.» (HENDERSON 1973: 118)

² «As the theatres went up, the area in and around Forty-second Street and Times Square blossomed. Hotels, restaurants, souvenirs shops, and other businesses that would attract crowds by day and night replaced the brownstones and other lower buildings.» (AA. VV. 2008: 25)

³ «The concentration of new venues in the West End in the mid to late 19th century had its own momentum, tied up with the area’s evolving fashionableness, with its plethora of shops, restaurants, hotels and gentleman’s clubs.» (AA. VV. 2003: 15)

⁴ «The theatre as an institution was being quickly transformed from an art into an industry. (...) In a age when success was measured in terms of profits, it is not surprising that a system which could produce consistent revenues for managers, actors, playwrights and theatrical craftsmen would favored over one which was traditionally risky and unstable.» (HENDERSON 1973: 135-136)

todos os serviços que faziam parte da “ida ao teatro”. Os proprietários procuravam rentabilizar a sua propriedade, enquanto que os empresários começariam, gradualmente, a procurar um fio condutor programático que lhes trouxesse maior proveito económico, em detrimento de apostas arriscadas que pudessem comprometer a saúde financeira da sua empresa.

São, como dissemos, fenómenos globais, sendo relativamente fácil de encontrar inúmeras semelhanças. A título de exemplo, a Praça da Batalha, coração do Bairro teatral, podia ser comparada a Times Square, coração do *theatre district* nova-iorquino. Ambos “centros” não eram apenas lugares onde se encontravam os teatros. Eram, eles próprios, um teatro, em que o espectáculo era a vida diária dos actores, das raparigas do coro, dos (no caso do Porto) burgueses abastados que por aqui deambulavam à procura de entretenimento, dos salões, dos hotéis e de todos os episódios rocambolescos que aí aconteciam. Times Square, tal como a Praça da Batalha, tinha sempre algo a oferecer para qualquer pessoa que ali procurasse divertimento (TRAUB 2004: 27). Também a Academy of Music, de Nova Iorque, construída em 1854 numa área residencial pública, desprovida de qualquer estabelecimento cultural ou comercial a “gravitar” à sua volta, pode muito bem ser comparado ao Teatro de S. João. Ambas estas casas, direccionadas para a oferta lírica, exerceram um efeito catalisador para a formação do *theatre district* nova-iorquino e do Bairro teatral portuense, respectivamente. A sua implantação em determinado tecido urbano, fez com que vários negócios e teatros se erguessem na sua vizinhança, fazendo com que o seu espaço urbano se tornasse no centro teatral da cidade (HENDERSON 1973: 113).

Merece, pois, ser recuperada para a nossa reflexão a definição de cidade que Lewis Mumford propôs em 1937.⁵ A ideia de “urban drama”, de que foi pioneiro, para caracterizar a organização da cidade como “encenação” e “dramaturgia” das acções sociais e seus actores, pode iluminar o processo de construção do Bairro teatral.

Tal como no caso do Bairro teatral, é difícil definir os limites geográficos do *theatre district* londrino, igualmente caracterizado pelo, como acima referimos, carácter mutável, quer a nível de casas de espectáculo, quer a nível urbano. Porém, nunca

⁵ «The city in its complex sense, then, is a geographic plexus, an economic organization, an institutional process, a theater of social action, and an aesthetic symbol of collective unity. The city fosters art and is art; the city creates the theater and is the theater. It is in the city, the city as theater, that man’s more purposive activities are focused, and work out, through conflicting and cooperating personalities, events, groups, into more significant culminations.» (MUMFORD 2007: 87)

deixaria de se manter praticamente no mesmo local.⁶ Para a sua compreensão urbana deve-se ter consciência da dificuldade em limitá-lo ou defini-lo geograficamente. Uma tentativa de contextualizá-lo com exactidão seria, a nossa ver, contraproducente. O Bairro teatral está em constante expansão, redefinindo constantemente os seus limites. Assim, os “limites” apresentados nesta dissertação são proposta nossa, a nossa aportação para o início de uma discussão acerca do mesmo, não existindo qualquer pretensão de os assumir como inquestionáveis. A definição de tais fronteiras para o Bairro teatral resultou da nossa observação do fenómeno teatral portuense dentro das datas apresentadas e acreditamos que a adaptação do conceito se verifica válida, apropriada e de extrema utilidade para o retrato social da época, no que aos divertimentos diz respeito.

Para além desta analogia, a designação por nós usada no caso portuense assenta em dois princípios. A cidade de meados do século XIX fora dividida por decreto-lei em dois bairros⁷, o Ocidental, para os lados da Praça Carlos Alberto, e o Oriental, centrado na Praça da Batalha. Assim, é no bairro Oriental que se inclui o nosso Bairro teatral, centrado na referida praça e estendendo-se para as artérias afluentes, Rua de Santo António (actual 31 de Janeiro) e Rua de Santa Catarina, numa primeira fase, juntando-se, numa segunda, as ruas de Sá da Bandeira, Passos Manuel e Alexandre Herculano. O Jardim de S. Lázaro constitui um apêndice do mesmo, podendo ser ou não integrado no Bairro teatral. A nossa decisão passou por incluí-lo, visto fazer parte da rotina da “ida ao teatro”. O governo da cidade pelo Estado implicou, como no caso da construção dos grandes “boulevards” por Haussmann, que David Harvey criticamente estudou⁸, uma reorganização do espaço público para responder às expectativas e necessidades da «vida moderna» e a uma vivência da burguesia que procurava criar as suas zonas de circulação e exposição pública na cidade.

Note-se que o conceito de Bairro teatral emerge da análise de que resulta esta dissertação. Apesar de não conhecido como tal na época abordada, acreditamos que os portuenses de então tinham uma consciência espacial do mesmo, tal como os

⁶ «It was constantly being made and remade, demolished and made over, abolished and renewed; but always upon the same, or almost the same, acre of ground.» (BRATTON 2011: 42)

⁷ «Por decreto de 21 de Outubro de 1868 foram mandados reduzir os tres bairros a dous, dividindo a cidade em dous bairros Oriental e Occidental. Occidental comprehende a freguezia de Cedofeita, Foz, Lordello, Miragaia, Massarellas, S. Nicolau, Victoria; Oriental, comprehende as freguezias da Sé, Bomfim, Campanhã, Santo Ildefonso e Paranhos.» (PINTO 1869: 8)

⁸ David Harvey, 2006, “The political Economy of Public Space”. *The Politics of Public Space*, ed. Low, Setha e Smith, Neil. London and N. York: Routledge, 2006, pp. 17-34

empresários teatrais e outros homens de negócio sabiam dos proveitos que advinham de estarem inseridos nesta “rede” formada, maioritariamente, por casas de espectáculos. Numa lógica comercial, os teatros irão concentrar-se na mesma malha urbana. Uma opção que, porventura, poderia dar origem a uma concorrência feroz, irá dar origem a um espaço urbano no qual cada teatro tem a sua oportunidade de negócio, graças aos fluxos sociais gerados por cada um e à consciência de definir a sua linha programática consoante o todo que era o Bairro teatral.

A observação do fenómeno teatral fora desta “rede” torna-se igualmente importante: a verificação de casos de sucesso e fracasso fora do Bairro teatral atesta a sua própria pertinência enquanto “centro cultural” e lugar onde os negócios ligados ao entretenimento aconteciam, para além, como é óbvio, do contributo que trazem para conhecer um pouco mais da história destas casas de espectáculos, tarefa que assumimos como prioritária.

Ainda a este respeito, a apresentação profusa de dados sobre a programação dos teatros responde a duas vontades. A primeira consiste em procurar entender a identidade de cada teatro e o papel desempenhado dentro do Bairro (ou fora dele). A segunda cumpre o desígnio de fornecer o máximo de informação possível – repertório, companhias, empresários, etc. – que sirva de matéria-prima para futuros estudos mais especializados.

Procuraremos assim perceber as razões para a formação deste “centro cultural” que, para além dos habituais teatros, fomentou a criação de outras infraestruturas que podemos considerar como complementares para o entretenimento e lazer dos que frequentavam este espaço urbano: hotéis, restaurantes, cafés, salões de baile, livrarias (como centros de divulgação cultural) e, mais tarde, cine-teatros e cinemas. Convém perceber que o estabelecimento destes espaços que gravitavam à volta dos teatros era uma oportunidade de negócio, tal como foi a construção de teatros ditos “menores” na periferia dos “maiores”, de que é exemplo, o primitivo Teatro de S. João. Estes negociantes, empresários ou simples homens de negócios não só aproveitavam o fluxo social gerado pelo primeiro teatro da cidade, como o intensificaram e expandiram, dando forma e atmosfera a um espaço urbano que se viu multifacetado, boémio, requintado e atraente ao exterior.

Consideram-se também importantes para o consolidar do Bairro teatral os locais de culto religioso que se encontram na sua malha urbana, como a Igreja dos Congregados, na esquina da Praça D. Pedro, ou a Igreja de Santo Ildefonso, à Praça da Batalha. Eram “serviços” que capitalizavam ainda mais população a esta área. Outros espaços, como alfaiatarias, lojas de retalho ou joalharias, sobretudo ao longo de artérias fortemente comerciais, como era o caso das ruas de Santa Catarina ou Santo António, faziam com que o Bairro teatral se visse ocupado por homens de negócio que, como é óbvio, complementavam as compras com o entretenimento.

O Porto, uma cidade inicialmente provinciana e muito atrás de Lisboa cultural e civilizacionalmente, irá construindo a sua fama e ganhando prestígio ao longo da segunda metade do século XIX, incluindo-se na rota internacional das grandes companhias, entre as quais as italianas com as suas afamadas divas, que traziam à cidade não só o seu charme como a dotavam de uma atmosfera tempestuosa, requintada e rica culturalmente ao nível dos grandes centros urbanos europeus.

Assumindo que não nos interessa somente contar uma História dos Teatros da cidade – nem temos essa pretensão, dada a magnitude de tal empresa –, abriremos as suas portas e observaremos a teatralidade das acções dos que pertencendo a vários estratos sociais vagueiam pelas ruas, no *antes* e *depois* da ida ao teatro. Viviam-se, em plena segunda metade do século XIX, segundo uma “cultura da aparência”⁹, promovida pela burguesia, agudizada pelo progresso da fotografia: representava-se na esfera pública¹⁰ uma falsa indiferença, um falso alheamento proveniente da pose fotográfica, aliada a uma palidez e a uma diferenciação social nutrida através da maneira de vestir e de estar. E, claro, havia todo um conjunto de comportamentos a assumir na frequência do espaço público por excelência, aquele em que toda a sociedade se reunia e se via: os teatros. Era nestes locais, como noutros, que se apresentavam pública e ostensivamente, fazendo transparecer o seu estatuto social. Apenas conhecendo estes comportamentos da população, abordando, por exemplo, os prévios passeios pelos jardins da burguesia abastada ou as incursões às hospedarias por parte das camadas populares, é que

⁹ Veja-se Daniel Roche, 1989, *La cultures des apparences. Une histoire du vêtement XVIIè-XVIIIè siècle*, Paris: Fayard, para o estudo do sistema complexo de vestuário em França no Antigo Regime e para compreender a importância da cultura sensível e material na história social dos comportamentos.

¹⁰ Entende-se o conceito de esfera pública, segundo J. Habermas, como o conjunto de discursos e comportamentos constituídos a partir do século XVIII pela burguesia, classe então emergente, que se manifestam através da opinião pública consensual com a qual o Estado passa a ter de negociar para o governo da nação. (HABERMAS, Jürgen [1989 (1962)], *The structural transformation of the Public Sphere*. Cambridge, MA: MIT Press)

acreditamos ser possível restaurar e sentir o pulsar da cidade e, daí, compreender melhor o que acontece ao passarmos as portas dos teatros.

Por tudo o que foi dito, a primeira parte do nosso estudo terá como objectivo contextualizar brevemente o leitor, passeando-o pela cidade de então e dando-lhe a conhecer o que movia os seus habitantes quando as horas de lazer e ócio ocupavam a sua vida. Assim, nada fica de fora. Numa altura em que (ainda) não havia cinema, rádio ou futebol, veremos como se divertia a sociedade de então, com os passeios pelos jardins e arrabaldes da cidade, as idas às feiras citadinas ou às touradas, a moda dos banhos no mar, e, no final, como o teatro e os seus agentes se adaptavam a essa realidade social.

Num segundo ponto, daremos a conhecer os teatros e os seus protagonistas, os pioneiros do Bairro teatral, que se encontravam em funcionamento ou que foram construídos entre 1854 e 1875, altura das grandes reformulações urbanas que se consumaram com a abertura das ruas de Sá da Bandeira e Passos Manuel. Não faremos incursões exaustivas na descrição arquitectónica destes espaços – apenas quando se justificar dar conta do estado da arte – visto já se encontrarem, a nosso ver, bem documentados pelas preciosas apertações de Joaquim Jaime Ferreira-Alves (FERREIRA-ALVES 1994) e Luís Soares Carneiro (CARNEIRO 2002). O que nos interessa realmente é recuperar a identidade daqueles espaços, perguntar-lhes que repertório e que públicos acolhiam, para, de forma singular, sentir a atmosfera de cada um. Será importante conhecer não só os principais teatros, como o Teatro de S. João, o Príncipe Real ou o Baquet, frequentados pela burguesia, mas igualmente os “barracões” que iam sendo construídos um pouco por toda a cidade, entendendo que o divertimento teatral se havia alargado, desde a segunda metade do séc. XIX, a todos os grupos sociais. A partir destes estudos de caso, e já com uma percepção individualizada de cada teatro, poderemos fazer o estudo e a compreensão tanto quanto possível integral do Bairro teatral portuense.

Ao longo da segunda parte, escolhemos construir uma narrativa onde analisaremos a vida no Bairro teatral, desde o ano de 1875 até aproximadamente 1910, dois anos após o trágico incêndio que consumiu o Teatro de S. João. O extremo final do nosso balizamento histórico tem, como será de supor, o seu significado histórico intrínseco. Verificar as consequências sociais e teatrais do vácuo criado pelo

desaparecimento do primeiro teatro da cidade; o crescente e implacável interesse pelos espectáculos cinematográficos que ameaçava a própria sobrevivência da arte teatral e obrigaria os teatros a repensarem a sua funcionalidade; e, por fim, a implantação da 1ª República. Apesar de ser do nosso intuito tecer considerações sobre a realidade *pós-1908* (pós incêndio do Teatro de S. João) até, aproximadamente, meados do século XX, altura em que o Bairro teatral atinge o seu clímax em termos de infraestruturas – o novo Teatro de S. João, Cinema Batalha, Coliseu do Porto, Teatro Rivoli, etc. – acreditamos que essa mudança transcende o presente trabalho e que merece, no futuro, ser devidamente abordada nos mesmos moldes em que o fazemos nesta dissertação.

Em relação à metodologia utilizada, há ainda a dizer que sentimos uma necessidade de regressar aos arquivos, fazendo uso de fontes primárias, com especial ênfase para os periódicos, já que documentação produzida pela actividade dos diferentes teatros continua inacessível, reconstruindo, a partir destes, uma primeira narrativa.¹¹ Ir beber às fontes primárias, bem como à literatura e memórias contemporâneas da época em apreço, parece-nos fulcral no processo de criação de conhecimento que, tendo em conta o estado da arte, é, na maioria dos casos, original. Só após essa fase é que avançaríamos para o cruzamento da informação coligida com a bibliografia sobre o tema. A convicção de que encontraríamos matéria original e rica que seguramente nos permitiria trilhar caminhos não considerados nos estudos já existentes, assim como a vontade de não nos deixarmos influenciar por perspectivas que desejávamos justamente interrogar levou-nos a optar por esta metodologia.

Interessava-nos descortinar nos textos oitocentistas maneiras de enunciar as representações discursivas da dinâmica do Bairro teatral. Por outras palavras, e como afirma Prost (PROST 1998: 130), procuramos analisar os discursos para entender como se falava de teatro e de divertimentos públicos na cidade do Porto, e através deles restaurar a vida teatral na sua diversidade tipológica e de escala.¹²

¹¹ Apesar de amplamente discutida pelos historiadores ao longo do século XX, numa reacção à história positivista que fez largo uso da narrativa na escrita da história, optei deliberadamente, ainda que procurando respeitar a neutralidade da enunciação que a “nova história” preconiza, pelo registo narrativo na apresentação dos dados presentes nas fontes e por mim analisados e cruzados. A este respeito vide Philippe Garrard, 1992, *Poetics of the New History, French historical Discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press (especialmente o capítulo “Dispositions”).

¹² Sobre questões de história cultural vide também Jean-François Sirinelli, [1998 (1997)], “Elogio da complexidade” in *Para uma História Cultural*, direc. Jean-François Rioux e Jean-François Sirinelli, Lisboa: Editorial Estampa:

Um primeiro reconhecimento do estado da arte foi, portanto, uma das razões que nos levaram a enveredar pelo tema apresentado. Após algumas pesquisas, a título profissional e pessoal, que nos conduziram até às obras de Sousa Bastos, Jaime Ferreira-Alves e Luís Soares Carneiro, ficámos com a impressão de que havia existido no Porto um espaço urbano onde, ao contrário dos dias de hoje, residia quase exclusivamente o entretenimento de uma população. Os nossos passeios pela cidade do Porto – que foram muitos no decorrer desta dissertação – revelavam teatros e cinemas quase abandonados, outros já sem vida, mas que pareciam ter tido uma vida plena e uma história para contar, não apenas individual mas, sobretudo, colectiva.

Para compreender a cidade de outrora, foram bem mais estimulantes os preciosos estudos de Monteiro de Andrade, Agostinho Rebelo da Costa, Jaime Ferreira-Alves, José Augusto França, Gaspar Martins Pereira, Luís A. Oliveira Ramos ou Alberto Pimentel, para citar alguns dos mais importantes. E para esta pesquisa, encontramos igualmente outros autores que poderiam proporcionar uma ou outra curiosidade que ajudasse a completar o *puzzle*. Foram os casos dos conhecidos escritores Júlio Couto, Germano Silva e Hélder Pacheco.

Quanto aos divertimentos da população Oitocentista, fizemos igualmente uso das obras acima citadas, que nos ofereceram algumas referências que, porém, não nos eram suficientes. A ajuda veio de uma, cremos, arrojada aposta nossa, fazendo uso de romances de autores como Júlio Dinis ou Eça de Queirós, e de outros um tanto esquecidos mas cujas obras são autênticos mananciais por descobrir, como Lourenço Pinto ou João Grave, que nos permitiram um conhecimento muito mais alargado dos usos e costumes da população que nos interessava conhecer. A ficção literária veio assim contribuir para uma imersão nas mentalidades e nos discursos do momento histórico em estudo, da mesma forma que foi relevante pela informação que contém.

No campo teatral, e para o objectivo que tínhamos em mente, encontramos um estado da arte quase inexistente. Havia a certeza de que devíamos voltar aos arquivos. Mesmo assim, encontramos uma boa base para conhecer a história – sobretudo arquitectónica – dos edifícios teatrais mediante a referida obra de Jaime Ferreira-Alves

«Porque a realidade, tal como ele [o historiador] pode tentar reconstruí-la – pelo menos parcialmente –, nunca foi apreendida na sua pureza cristalina pelos contemporâneos. Passada através da peneira da «consciência dos homens vivendo em sociedade», ela era, muito simplesmente, representação. E a função do historiador, paralelamente à sua tentativa de reconstituição da realidade bruta, é igualmente a de analisar e integrar na sua tentativa estes fenómenos de representação.» pp. 409-410.

e, sobretudo, a de Luís Soares Carneiro. Outro estudo interessante veio sob a forma de três volumes, publicados já no decorrer da preparação da nossa dissertação, intitulado *Casas da Música no Porto*, que trouxeram mais algum saber sobre a vida teatral e, neste caso particular, sobre o panorama musical portuense. Neste aspecto, e procurando apostar nas fontes primárias – mais uma vez, nos periódicos – procuramos outras obras que nos pudessem fazer perceber um pouco melhor o mundo do teatro e, particularmente, do teatro no Porto. Para tal, e para além dos romancistas já citados, foram extremamente úteis as memórias escritas das gentes do teatro, nacionais ou estrangeiros, que passaram pelo Bairro teatral: Adelaide Ristori, Sousa Bastos, Eduardo Brasão, Carlos Leal ou Augusto Rosa são alguns dos exemplos.

Para o estudo do conceito de Bairro teatral, ou seja, para a sua conceptualização a partir do fenómeno londrino e nova-iorquino, o *theatre district*, aproveitámos uma investigação fora de Portugal para obter algum desenvolvimento nesse sentido. Se numa fase inicial esta preocupação não existiu, ao verificar-se que, de facto, parecia haver uma consciência espacial do Bairro teatral no imaginário dos portuenses – ainda que, obviamente, sem dar por esse nome –, e à medida que se avançou na pesquisa, sentiu-se uma necessidade cada vez maior de validar a nossa tese: de que havia existido esse mesmo espaço, no Porto, e que nele se concentrava o entretenimento; que dessa sua característica urbana tiravam proveito os homens de negócios e agentes teatrais que ali operavam. Dessa forma, fizemos uso das obras de Marshall Berman e Anthony Bianco, no caso nova-iorquino, e de Jacky Bratton ou John Pick, no londrino, apenas para citar alguns exemplos sobre um tema já bem estudado. Este estudo “fora de portas” fez com que adquiríssemos uma consciência ainda mais profunda do insuficiente conhecimento acerca do nosso próprio tema, o que aguçou ainda mais o nosso sentimento de dever e responsabilidade.

Não podemos deixar de referir o contributo, já manifestado nas páginas anteriores, da leitura de algumas obras sobre história cultural que, para além de problematizarem questões fulcrais como o posicionamento do historiador perante a documentação recolhida ou as decisões discursivas que este deve tomar perante a narrativa histórica e a descrição das fontes, inspiraram a nossa opção pelo estudo da história material e social do teatro na cidade do Porto. Partiu daí também a necessidade de investigar, ainda que de modo meramente instrumental, os estudos sobre a cidade, o urbanismo e o espaço público desenvolvidos por eminentes geógrafos, estudos esses

que alargaram a nossa perspectiva acerca da construção e transformação das vivências em sociedades urbanas.

As fontes iconográficas dispostas ao longo desta dissertação têm como objectivo auxiliar o nosso enquadramento da cidade, contextualizando visualmente os lugares descritos, sobretudo a nível do Bairro teatral. O critério de escolha assentou em imagens de fácil acesso e disponíveis no domínio público, bem como outras que fomos resgatando dos periódicos consultados e que nos pareceram pertinentes para a compreensão física do Bairro teatral.

CAPÍTULO I

1. O Porto do Romantismo: enquadramento histórico, social e cultural

1.1. A cidade entre 1763 e 1896: constituição do novo centro cívico

Para uma adequada compreensão urbanística e social da cidade que se apresenta perante nós no findar de Oitocentos, vemo-nos obrigados a retroceder até meados do século XVIII, de forma a entender a totalidade do processo de transição e afirmação do novo centro cívico da cidade a partir da zona ribeirinha para a cota alta da cidade. Para tal decidimos balizar esse mesmo estudo entre duas datas que consideramos marcantes: 1763, ano em que se iniciam os trabalhos da Junta das Obras Públicas, da mão dos Almadás¹³, e 1896, altura em que, segundo a nossa opinião, se conclui todo um processo em nome do progresso, «o eterno progresso» (ANDRADE 1943: 17), com a chegada do primeiro comboio à estação de S. Bento. Articula-se definitivamente, após diversos arranjos urbanísticos e melhorias nos meios de transportes, toda a malha urbana à volta do novo centro cívico do Porto: a Praça D. Pedro.



Figura 1 – A Praça de D. Pedro (actual Praça da Liberdade) na 1ª década do séc. XX. Ao fundo, o edifício dos Paços do Concelho. (Edição de Alberto Ferreira, B. P. M. P.)

Em resposta ao aumento da população e conseqüente crescimento urbano desgovernado da cidade extramuros, apoiada no forte crescimento económico¹⁴, a Junta de Obras Públicas irá tomar como primeira medida a regularização desta expansão

¹³ João de Almada e Melo (1703-1786) e seu filho, Francisco de Almada e Mendonça (1757-1804).

«Cidade rica e cidade de trabalho (...), o Porto teve, num alto funcionário da confiança de Pombal, de quem era primo, João de Almada e Melo, um agente propulsor das suas necessidades. Almada no Porto em 86 [1786], deixando uma obra notável – obra que seu filho, Francisco de Almada e Mendonça, continuou até 1804, data da sua morte (...).» (FRANÇA 1981: 56)

¹⁴ Devido «ao comércio dos vinhos do Alto Douro e à crescente importância do seu porto (...) já que pela barra do Douro (...) se fazia um intenso comércio com as colónias, nomeadamente o Brasil, e com os portos europeus, com destaque especial para as intensas relações entre Portugal e a Grã-Bretanha (...).» (ALVES 1988: 4)

urbana que germinava, sobretudo, a partir das portas da cidade, efectivas vias de comunicação com o exterior. A freguesia mais populosa em finais do século XVIII e onde se verificava este crescimento desmedido extramuros, demográfico e consequentemente urbano, era a de Santo Ildefonso, onde o Bairro teatral se inseria:

De todas as freguesias a de maior índice populacional era a de Santo Ildefonso, que possuía também a área mais extensa, apresentando um duplo aspecto – urbano e rural. O primeiro, pela aglomeração de casas que se foi fazendo na zona extramuros – era aquilo que podemos considerar como a região privilegiada da expansão urbana. Essa expansão incidia principalmente ao longo das ruas-estradas que, partindo das diversas portas, ligavam o Porto intramuros ao exterior e à província. O segundo, devido às numerosas quintas, que existiam na freguesia, algumas delas «urbanizadas» na época dos Almadás. (ALVES 1988: 4)

Apesar de ser a freguesia que contava com mais população, não foi citada por nós apenas por tal facto. Será na mesma que se constituirá a Praça da Batalha, originária da junção do Largo do mesmo nome com o de Santo Ildefonso, onde veremos implementado, em 1798, o teatro lírico do Porto – o Real Teatro de São João – construído em cima da antiga muralha fernandina, então demolida.¹⁵ A importância deste espaço urbano enquanto lugar de chegada e partida de pessoas, que aqui se hospedavam e desfrutavam dos cafés e casas de pasto que se prolongavam pelas ruas de Entreparedes e de Rodrigues de Freitas, a caminho da estação (AA. VV. 1990: 44), ver-se-á continuamente reforçada do ponto de vista urbano, cultural e, consequentemente, social.



Figura 2 – Vista da Praça (ou Largo) da Batalha na 1ª década do século XX (Edição de Alberto Ferreira, B. P. M. P.)

¹⁵ «Com o notável crescimento extramuros e o desenvolvimento de algumas concorridas vias de tráfego nessa zona, ganha peso a ideia de destruir em certos pontos a velha muralha fernandina que já não faz sentido. (...) Rompe-se a muralha entre as portas de Cimo da Vila e do Sol, após 1792, dando lugar à construção de importantes edifícios públicos como o Teatro de S. João (...).» (RAMOS 2000: 380)



Figura 3 – Praça da Batalha (Largo de Santo Ildefonso) na 1ª metade do século XX (A. H. M. P.)

A reformulação urbana da segunda cidade do Reino, na «época dos Almadás» (1757-1804) (ALVES 1988: 17), teve como principais vectores de acção, além da preocupação primária já mencionada, a criação de novas praças públicas e ruas, bem como o alargamento das já existentes (ALVES 1988: 12). Inerentes aos mesmos estão os conceitos de estética e higiene, «comuns ao urbanismo das luzes» - pretendiam-se ruas largas e arejadas, com passeios, onde, em harmonia funcional, «se aliaria o prazer de viver a uma fácil circulação» (ALVES 1988: 12-13). Esta última citação pode muito bem ser o mote para compreender não só o fervilhar construtivo e evolutivo da cidade até finais do século XIX, mas também o novo pulsar cidadão, refletido na vida boémia da burguesia, nas idas ao teatro ou no hábito de frequentar o café.

Sentir-se-á igualmente este arranjo urbanístico no que respeita à ligação da Praça da Ribeira com o então Campo (ou Sítio) das Hortas, futura Praça D. Pedro. Apesar da ligação com a zona alta da cidade, no sentido de melhorar a comunicação entre os dois pólos citadinos, a Praça da Ribeira não será descurada. Logo na segunda metade do século XVIII, a Junta das Obras Públicas irá centrar os seus esforços na reformulação do «centro comercial da urbe», com o intuito de lhe conferir uma maior dignidade e monumentalidade. (RAMOS 2000: 378)

No que toca à abertura e arranjo de ruas poderíamos enumerar várias acções levadas a cabo de forma a modernizar a cidade. Porém, foquemo-nos antes em dois empreendimentos em particular: a abertura da Rua de São João e a articulação entre a Rua de Santo António (actual 31 de Janeiro) e a Rua dos Clérigos. A primeira empresa

teve uma clara intenção: a tão desejada ligação entre a cota baixa da cidade com a cota alta. Partindo da Praça da Ribeira, poderíamos caminhar agora ao longo desta artéria até ao amplo Largo de São Domingos; ali chegados, tomaríamos a Rua das Flores – importante artéria comercial da altura – para chegar ao nosso destino: a Praça das Hortas. Ligados estes dois pólos, faltava articular os outros dois, como quem diz, a «cidade oriental» com a «cidade ocidental», descritas neste passo de Júlio Dinis:



Figura 4 – Vista da Praça da Ribeira no início do século XX (Arnaldo Soares, B. P. M. P.)

Esta nossa cidade (...) divide-se naturalmente em três regiões, distintas por fisionomias particulares.

A região oriental, a central e a ocidental.

O bairro central é o português propriamente dito; o oriental, o brasileiro; o ocidental, o inglês.

No primeiro predominam a loja, o balcão, o escritório, a casa de muitas janelas e de extensas varandas, as crueldades arquitectónicas, a que se sujeitam velhos casarões com o intento de os modernizar; o saguão, a viela independente das posturas municipais e à absoluta disposição dos moradores das vizinhanças; a rua estreita, muito vigiada de polícias; as ruas em cujas esquinas estacionam galegos armados de pau e corda e os cadeirinhas com o capote clássico; as ruas ameaçadas de procissões, e as mais propensas a lama; aquelas onde mais se compra e vende; onde mais se trabalha de dia, onde mais se dorme de noite. Há ainda neste bairro muitos ares do velho burgo do Bispo, não obstante as aparências modernas que revestiu.

O bairro oriental é principalmente brasileiro, por mais procurado pelos capitalistas que recolhem da América. Predominam neste umas enormes moles graníticas, a que chamam palacetes (...). Pelas janelas quase sempre algum capitalista ocioso.

O bairro ocidental é o inglês (...). Predomina a casa pintada de verde-escuro, de roxo-terra, de cor de café, de cinzento, de preto... até de preto! – Arquitectura desprezível, mas elegante; (...) o peitoril mais usado do que a sacada. – Já uma manifestação de um

viver mais recolhido, mais íntimo, porque o peitoril tem muito menos de indiscreto do que a varanda. Algumas casas ao fundo dos jardins; jardins assombrados de acácias, tílias e magnólias e cortados de avenidas tortuosas; as portas da rua sempre fechadas. (...) Ninguém pelas janelas. Nas ruas encontra-se com frequência uma inglesa de cachos e um bando de crianças de cabelos loiros e de babeiros brancos.» (DINIS 2007: 47-48)

A zona oriental – a do Bairro teatral –, que nos interessa caracterizar, é a que se estendia para os lados da Praça da Batalha, e a ocidental a que ia até a antiga Praça dos Ferradores, mais tarde apelidada de Praça Carlos Alberto. Ambos os espaços eram importantes no que toca à ligação da cidade com o exterior, daí a extrema pertinência em criar, a partir da Praça das Hortas, um eixo de circulação central para ambos os lados da urbe, dando assim origem a uma «concepção unitária da cidade»¹⁶: a solução passou pela efectiva articulação das ruas de Santo António e Clérigos, «unindo numa ampla perspectiva os Clérigos e a Igreja de Santo Ildefonso» (RAMOS 2000: 379-380). Outros importantes arranjos urbanísticos convêm serem citados, já que se apresentam pertinentes para o nosso trabalho: o alargamento e regularização das ruas de Santa Catarina – na qual se irá erguer o Teatro com o mesmo nome – e Direita de Santo Ildefonso, esta última que irá estabelecer a comunicação entre a Praça da Batalha e o Jardim de São Lázaro, este último importante centro de sociabilidade na segunda metade de Oitocentos.

Após os progressos verificados em finais de Setecentos e início de Oitocentos, muito graças aos projectos almadinos, a cidade ver-se-á forçada a refrear as suas obras públicas. Toda uma conjuntura político-económica provocará a mais profunda inércia na modernização da cidade – as Invasões Francesas, o Cerco do Porto, a estagnação demográfica seriam rudes golpes para uma cidade que vivia, efectivamente, «voltada para o rio» (RAMOS 2000: 382), criando uma grave instabilidade social e crise comercial¹⁷.

¹⁶ «Dois anos antes de morrer, João de Almada fez aprovar pela Municipalidade uma série de projectos de melhoramentos urbanísticos que (...) traduzem um interesse notável pelo melhoramento da cidade. Eles coroam uma actividade anterior, iniciada já em 60 (...), que levava a traçar e romper novas ruas. Para isso, já então e depois, deitaram-se abaixo monumentos, mandaram-se desfazer torres e muralhas antigas (1794), obedecendo a planos parciais que a irregularidade do burgo explica – até que em 1784, os planos almadinos, na sua estrutura radiocêntrica, possam finalmente traduzir uma concepção unitária da cidade.» (FRANÇA 1981: 56-57)

¹⁷ «Depois das grandes obras que, nos finais de Setecentos e nos princípios do século, vimos multiplicarem-se, numa forte arquitectura que o comércio do Port-Wine influenciava, o Porto detivera-se também neste domínio. As Invasões, que lhe deram mais sofrimento do que à capital, o prolongamento do cerco que, «cidade invicta», suportou durante a guerra civil, foram fenómenos impeditivos de planos urbanísticos, ou de traçados monumentais.» (FRANÇA 1981: 341-342)



Figura 5 – A Rua dos Clérigos na 1ª metade do séc. XX, vista a partir da Praça D. Pedro (B. P. M. P.)

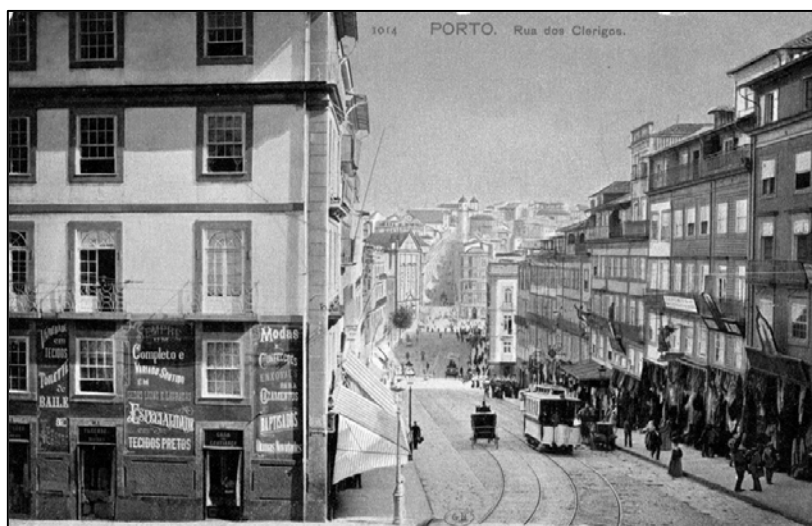


Figura 6 – Vista da Rua dos Clérigos e a sua ligação com a Praça de D. Pedro e Rua de Santo António, na 1ª metade do séc. XX. Ao longe, no culminar desta última, a Igreja de Santo Ildefonso (B. P. M. P.)

A própria actividade teatral e conseqüente desenvolvimento cultural da cidade ver-se-á fortemente afectada por tais acontecimentos históricos. De facto, entre 1828 e 1834¹⁸, o Teatro de S. João não foi mais visitado por companhias estrangeiras. Ainda que não tendo fechado portas, apresentando nesse período de turbulência várias companhias nacionais de teatro, o “único” problema eram as noites que o público saía da sala, «sob a metralha, vomitada pelos canhões da Serra do Pilar.»¹⁹ Os trabalhos de arranjo urbano apenas serão retomados, em grande parte, na segunda metade do século

¹⁸ *O Tripeiro*, 3ª série, nº 16, Porto, 1926, p. 252

¹⁹ *O Tripeiro*, 1ª Série, Ano II, nº 42, Porto, 1909, p. 91

XIX e verificar-se-á um forte impulso nos anos 40 e 60-70 (em resposta ao grande aumento demográfico e conseqüente «saturação» urbana nas velhas freguesias), graças aos empreendedores Luciano de Carvalho, no primeiro período, e Francisco Pinto Bessa, no segundo (FRANÇA 1981: 342-343).

Afirmando-se a Praça D. Pedro, assim designada a partir de 1834 após a vitória liberal, como novo centro cívico da cidade, sobretudo por aí se situar o edifício dos Paços do Concelho, ocupado pela Câmara²⁰, a nova sociabilidade ligada ao lazer e aos divertimentos irá agora sentir-se mais intensamente nesta zona urbana, muito graças a uma burguesia que, após o Cerco do Porto, havia reforçado o seu poder, impondo «um novo conceito de cidadania, uma nova ordem nos espaços e nas relações» (RAMOS 2000: 385). Por outro lado, a sua periferia, a zona extramuros, continuaria a crescer exponencialmente e a zona ribeirinha a degradar-se. Quem pode sai do antigo burgo em direcção à zona alta da cidade. A grande concentração urbana, que levava ao risco de contágio de doenças, a isso mesmo obrigava, ficando por lá os «mais pobres», sendo, na óptica de Luís Oliveira Ramos, «um momento importante no reordenamento espacial e social da cidade, o tempo em que a burguesia abandona o burgo para viver no recato dos palacetes, entre jardins murados, longe dos cheiros, dos barulhos, dos contágios da cidade antiga» (RAMOS 2000: 384).

A Praça D. Pedro e a sua periferia não deixará de ser beneficiada e alvo de todas as atenções. Porém, o carácter rural e pitoresco da cidade, que até aos dias de hoje se verifica, manter-se-á. Um centro cívico que se pretendia, à imagem das restantes capitais europeias, luxuoso e requintado, com belos edifícios, cintilantes lojas de moda e requintados cafés, seria no Porto um misto desta nova vontade urbana, mais racional, e o carácter rural que o Porto manterá durante séculos:

A Praça de D. Pedro é o coração da cidade, um ponto de reunião, e um lugar elegante. Os logistas estabelecidos tratam todos de o tornar mais agradável (...), tornando as suas lojas um templo da moda. Ao pé porem, logo, das lojas do snr. Padua, da *Ville de Paris*, &c, aparece uma loja de bacalhau, exhalando um cheiro desagradável. Não sabemos qual o meio legal de remover dalli aquelles estabelecimentos; se o soubessemos já o teriamos lembrado ha muito. Aos donos das casas convinha-lhes não os consentir alli, pois que o embelesamento e voga de um lugar augmenta o valor dos alugueis. Muito seriamente lembramos a remoção daquelles estabelecimentos. (*O Comércio do Porto*, 31.05.1855, p. 3)

²⁰ «Porém, no seu conjunto, o Porto parece afastar-se do rio. Se o centro comercial permanece na zona baixa, a Praça Nova [Praça D. Pedro], arborizada em 1838, afirma o seu lugar de centro cívico, reforçado com a presença da Câmara Municipal que, desde 21.08.1819, passara a funcionar permanentemente no edifício do lado norte (...).» (RAMOS 2000: 384)



Figura 7 – Vista geral da Praça D. Pedro. (*O Ocidente*, nº 286, 12.1886, p. 269)

A partir da segunda metade do século XIX, reaviva-se a frenética reformulação urbanística e novamente se sente o fervilhar de arranjos em prol do centro cívico e respectiva periferia, consequências de um novo impulso demográfico e económico. Em 1876 rasga-se, confluindo com a Praça da Batalha, a Rua Nova da Batalha (futuramente conhecida como Rua Alexandre Herculano), numa clara atitude de ligar a zona de Campanhã ao centro da cidade. Em 1877 abre-se a Rua Mouzinho da Silveira, «ampla artéria de trânsito», estabelecendo-se assim uma importante via de comunicação entre o centro comercial (Praça da Ribeira) e o centro cívico (Praça D. Pedro).

A modernização da cidade dá-se em vários sentidos. Assim, o progresso nos transportes acompanham a reformulação da malha urbana, procurando facilitar uma (cada vez mais) intensa circulação de pessoas. Constroem-se pontes e melhora-se a circulação entre as duas margens (Porto e Gaia): substitui-se a Ponte Pênsil²¹, inaugurada em 1841, pela ponte de dois tabuleiros D. Maria Pia, por onde chegará o

²¹ Outrora importante progresso impulsionador do comércio citadino, constituindo um «notável melhoramento para a cidade, por tornar fáceis e contínuas as comunicações do norte com o sul.» (ANDRADE 1943: 124)

comboio até Campanhã, não tendo aqueles que vêm do Sul do país, de ficar-se pela estação de Devesas e realizar, nos «americanos», o demorado percurso até a cidade.

Culturalmente, o progresso do caminho-de-ferro – e dos transportes em geral – irá aproximar o Porto da sua periferia, da província, trazendo aos seus teatros aquele que podemos chamar de “público móvel”, que aqui chegava vindo de fora da urbe. Observa-se isso mesmo a propósito da representação da ópera *O Barbeiro de Sevilha* no Teatro de S. João, a 22 de Janeiro de 1866, quando se anuncia que as plateias estavam «litteralmente cheias de gente, a maior parte vinda no comboio de recreio, chegado na manhã d’esse dia» (*O Comércio do Porto*, 23.01.1866, p. 2). Ao findar dos espectáculos no primeiro teatro da cidade, havia diligências na própria Praça da Batalha que aguardavam esse mesmo público para o levar de volta ao seu local de origem. Na crónica transcrita, podemos verificar isso mesmo, bem como testemunhar parte do ambiente vivido ao Bairro teatral em pleno século XIX:

Com as festas realizadas no teatro [de S. João], com a animação das receitas, com a frequência dos artistas, o largo da Batalha e os estabelecimentos animavam-se. Os hotéis celebravam a vinda das companhias pela concorrência dos hóspedes da província; os cafés (...) eram ponto de reunião onde os artistas e os frequentadores da plateia mais renovavam as impressões recebidas nos espectáculos e mais discutiam as empresas.

Nas noites de espectáculo a concorrência na Batalha e ruas próximas era sensível (...). A formatura dos trens, o alinhamento das segas, a série de carroções com os bois deitados no chão, a fileira das cadeirinhas, guardadas apenas por algum dos gallegos vigilantes, e o agrupamento dos lampeões, defendidos pelos creados menos dormentes, isto em volta do teatro, parecia um acampamento. (*O Tripeiro*, 3ª série, nº 14, 15.07.1926, p. 216)

Um dos momentos de maior impacto nesta determinação em articular e facilitar a circulação de pessoas entre o Porto e outras cidades foi, de facto, a ligação directa de Lisboa à estação do Pinheiro em Campanhã, em 1877, graças à finalização da ponte D. Maria Pia, projectada por Eiffel. A importância do desenvolvimento do caminho-de-ferro prescinde praticamente de qualquer argumentação mas, leia-se, a título de curiosidade, algumas passagens a respeito da situação anterior a este melhoramento:

Havia-se concluído recentemente a linha ferrea de Lisboa ao Porto. Foi esse um acontecimento que alvoroçou de júbilo o nosso pequeno paiz, onde as jornadas eram longas, perigosas e medonhas. Os salteadores infestavam os caminhos, povoavam as montanhas. As pessoas que viajavam em diligências – vehiculos puxados a cavallos ou mulas, e que só por antiphrase podiam chamar-se diligências – procediam a disposições testamentarias antes de saír para alguma parte. (PIMENTEL 1878: 236)

Há 150 anos, sensivelmente, a ligação do Porto a Braga fazia-se numa diligência puxada a... bois. Saía do Porto ao escurecer e viajava toda a noite e todo o dia e parava em

Famalicão, onde se pernoitava. A jornada continuava no dia seguinte ao nascer do Sol e chegava-se a Braga à noite, já a horas mortas. Cada viagem era uma epopeia. (SILVA 2009: 151)

Dois anos antes, outros importantes avanços haviam sido efectuados: a finalização da linha do Minho até Nine ou a ligação a Penafiel e à Régua. Assim, as ligações ferroviárias «tiveram, sem dúvida, um papel importante na urbanização das zonas circundantes» (RAMOS 2000: 388) à Praça D. Pedro.

A centralidade da Praça D. Pedro vê-se reforçada com a construção da estação de S. Bento, após a demolição do Convento da Ave-Maria, «conjunto que pela sua área e volume dominava o centro da cidade (...)» (ANDRADE 1962: 9). Era a resposta ao apelo de uma «Estação Central» que trouxesse as linhas férreas de Campanhã ao centro da cidade, sem que, para partir do centro da cidade ou a ele chegar, fosse necessário atravessar toda a cidade desde e até Campanhã (ANDRADE 1962: 8-9). O primeiro comboio chegaria à estação no dia 7 de Novembro de 1896, envolto por um entusiasmo generalizado da população. Na realidade, teríamos que esperar até ao século XX para observar o real impacto deste novo progresso:

Passada a euforia da inauguração da Ponte D. Maria (...), ligando Santa Apolónia a Campanhã, os tripeiros começaram a matutar que o seu terminal de carga e passageiros ficava um pouco à margem do coração da urbe. E quando Lisboa – com um problema análogo – inaugurou a sua estação central do Rossio, em 1890, já no Porto se preparava a ligação de Campanhã à Feira de S. Bento, sacrificando o edifício do Convento de Avé-Maria e a respectiva cerca (...).

A estação, porém, não existia, pois o convento lá continuava a desafiar o melhoramento. Em 1899 funcionavam apenas parte da plataforma, algumas linhas e o cais de passageiros; estes abrigavam-se, com as mercadorias, no armazém da Rua da Madeira. Em 1900 ficou resolvida a demolição do convento (demorada devido aos custos do trabalho). Em 1904, era aprovado o projecto do edifício principal da estação, do arquitecto Marques da Silva (...). No dia 1 de Maio de 1915 inaugurou-se finalmente, a Estação (...). (PACHECO 1984: 19)

Também o desenvolvimento dos transportes urbanos – os “americanos” na década de 70 e o eléctrico na de 90 – veio contribuir para uma circulação cada vez mais centrada na Praça D. Pedro, aproximando a cidade dos seus subúrbios e dinamizando ainda mais a vida portuense do último terço do século XIX:

Entre todos os serviços urbanos são os transportes públicos os que mais alterações parecem provocar na vida portuense do último terço do século. Sem abandonarem o carro de bois e outros meios de transporte tradicionais, como os caleches e trens, ou as diligências para maiores distâncias, os portuenses conheceram a rapidez dos carros americanos desde 1872. Em breve cruzariam a cidade em vários sentidos. (...) Em

1895, o sistema moderniza-se com a implantação dos carros eléctricos sobre carris. (RAMOS 2000: 393)

Este melhoramento beneficiou fortemente a ligação do lado oriental com o ocidental, centrado à Praça Carlos Alberto, outrora “dos Ferradores”, por então um importante ponto de diligências para o Norte do País.

A iluminação a gás, já em 1855, e a luz eléctrica, que começara a ser utilizada a partir de 1886, viriam alterar a noite portuense e, por consequência, alguns aspectos do «modus vivendi» da população, modificando a sua «noção de tempo» (RAMOS 2000: 392). O local privilegiado pela iluminação pública seria o eixo social e comercial estabelecido pela Praça da Batalha, Rua de Santo António, Praça D. Pedro e Rua dos Clérigos. Os negociantes das ruas de Santo António e Clérigos viriam mesmo a gastar do seu bolso para pagarem a «instalação de candeeiros suplementares, destacando-se, assim, essa zona comercial pelo brilho nocturno, que atraía passeantes a mirarem as montras até mais tarde» (RAMOS 2000: 392).

Em frente da casa onde vivia Luís havia uma loja de modas, com largas montras de cristal, que à noite resplandeciam sob jorros faiscantes da luz eléctrica. Os caixeiros dormiam no terceiro andar, recolhendo abatidos quando o estabelecimento, pelas vinte horas, fechava as portas. (GRAVE 2004: 26)

Torna-se claro, e ainda mais para o nosso estudo, que opções de iluminação demonstram a importância dada a determinadas zonas urbanas em detrimento de outras. É consensual admitir-se que tal investimento só faria sentido em espaços em que houvesse uma maior circulação de pessoas durante o período nocturno. Como é óbvio, o espaço urbano que constituía o Bairro teatral seria especialmente beneficiado com tal melhoramento.

Graças aos diversos melhoramentos, sobretudo aos observados a nível dos transportes, o comércio transfere-se definitivamente para as imediações do centro cívico, principalmente ao longo das ruas de Santo António e Clérigos, e a Praça D. Pedro tornara-se o núcleo da vida política e comercial, autêntico passeio público e local de encontro de negociantes, políticos e intelectuais.

No que respeita ao entretenimento, ao Bairro teatral, o desenvolvimento urbano beneficiara o já existente Teatro de São João, graças à preponderância ganha pela Praça da Batalha como importante via de tráfego e ponto de encontro. O Teatro do Príncipe Real e o Teatro Baquet irão igualmente beneficiar das reformulações efectuadas no último quartel do século, sendo suprimida a má afamada Viela da Neta²² para dar origem à Rua Sá da Bandeira, tendo ambos os teatros construído fachadas viradas para esta nova e importante via de circulação. Em 1875 tinha sido igualmente aberta a Rua Passos Manuel – articulando-se com a de Sá da Bandeira e Santa Catarina – onde, já bem entrado o século XX, se viriam a instalar o Teatro Cinema Olympia, o Salão-Jardim Passos Manuel e, mais tarde, o Coliseu do Porto.

Chegados a este ponto, observa-se um espaço urbano – o do Bairro teatral – já bem articulado, definido pelas rotinas diárias dos que por ali circulavam: do passeio pela Praça D. Pedro e habitual romaria aos seus cafés, subindo e passando pelas montras reluzentes dos «luveiros, alfaiates e cabeleireiros da moda» (RAMOS 2000: 388) da Rua (da moda) de Santo António, percorrendo os seus teatros até à Praça da Batalha, ceando nas suas hospedarias e pernoitando nos seus hotéis após uma ida ao lírico Teatro de S. João; aos Domingos, subindo a Rua Sá da Bandeira, atravessar a nova fachada de um renovado Teatro do Príncipe Real, assistir às suas *matinéés* e terminar desembocando num passeio pelo Jardim de S. Lázaro; ou, numa fase mais tardia, um passeio pela “rua do cinema”, a de Passos Manuel, definitivamente articulada ao longo da 1ª metade do séc. XX com o Bairro teatral, hesitando o seu visitante na sessão cinematográfica a frequentar.

Estava dado o mote para o novo século que se avizinhava, no sentido de prosseguir a modernização da cidade do Porto. Do ponto de vista urbano e social, iremos encontrar muitas reminiscências de Oitocentos na nova centúria. Indo mais longe: o dobrar de século só ocorreu na sua forma numerária, e o que supostamente termina, arrasta-se ainda nas primeiras décadas do século XX. A vida boémia, dos bailes e das idas ao teatro, da agitação dos cafés e das hospedarias, das aspirações do operariado aos divertimentos, da “cultura da aparência” da burguesia, irá perdurar na transição de século.

²² «(...) muito tortuosa e acanhada, nada a recomendava e apenas consistia numa servidão de que chegaram a aproveitar-se os Teatros «Baquet» e do «Príncipe Real», antes do rompimento da actual rua de Sá da Bandeira.» (ANDRADE 1943: 119)



Figura 8 – Confluência da Rua Sá da Bandeira com a de Santo António (B. P. M. P.)



Figura 9 – A Rua Sá da Bandeira. À direita, a nova fachada do Teatro Sá da Bandeira (B. P. M. P.)

1.2. *La Joie de Vivre*: os divertimentos

Andavamos em *tournée*; chegamos a Espinho, e como n'essa noite não tínhamos espectáculo, depois do jantar metemo-nos n'um *tramway* de abalada até ao Porto, que eu também ansiava por conhecer. (...) Não havia ainda S. Bento; apeámo-nos em Campanhã, galgando quasi de um salto o Teatro do Principe Real, onde o Taveira tinha a sua optima companhia. (...) O espectáculo, porém, pouco nos interessava... Os olhares percorriam nervosamente os camarotes, como a procurarem algo que nos trouxesse o imprevisto, quando um dos colegas grita: olha a Angela! – Efectivamente n'um camarote estavam trez divindades da epoca: Angela Pinto, Georgina Pinto e Carmen Cardoso. Voamos pelas escadarias, sempre bulhentos, e ao batermos á porta do camarote e simultaneamente entrando, tenho ainda hoje a impressão que o teatro estremeceu! (...) Conversou-se, gargalhou-se, com o desespero dos camarotes dos

lados, e como o sitio estava sendo improprio para as nossas radiosas expansões, deliberamos, antes que o espectáculo terminasse, convidal-as para uma ceia alegre, como se todos fossemos rapazes. (...) De escantilhão, sempre estridentes, fomos até ao *restaurant* Lisbonense, onde ceamos e estralejamos o *champagne*; viveu-se e não se disse mal dos outros, porque só nos ocupámos de nós. (...) De madrugada, já com as esturdias cabeças um tanto aquecidas (...) fomos para a rua em procura de hotel para repousar o estonteamento cerebral d'aquela noite feliz e... honesta, cabendo a sorte ao Continental, à Batalha. (LEAL 1920: 195-197)

Os divertimentos da sociedade oitocentista constituem um conjunto de práticas sociais imprescindíveis para a compreensão do passado teatral que nos interessa retratar. A nossa prioridade é perceber por onde circulavam os fluxos sociais no antes e depois do clímax de uma jornada de ócio, que era a ida ao teatro. E o acto de ir ao teatro incluía, em si, todas essas práticas. Por outro lado, outras que não pareçam intimamente relacionadas com este acto – como o passeio aos arrabaldes ou as touradas – servem para deixar perceber melhor o indivíduo da época e as alternativas à frequência do teatro. Outras rotinas – como a ida aos banhos, por exemplo – permitem-nos entender como, ao invés de ser o indivíduo a ir à procura do teatro, é o teatro que vai ao encontro do indivíduo. Ou seja, se os divertimentos gravitavam à volta do Bairro teatral em forma de equipamentos urbanos – cafés, salões de baile, etc. – também o teatro e os seus agentes tiveram que adaptar-se constantemente aos gostos de uma sociedade/sociabilidade em constante mutação.

A frequência de espaços verdes por parte da população permite-nos constatar esta tese: perceber o espírito ocioso que movia o portuense da época e entender como essa prática se inseria – quando se inseria – na rotina teatral.

Abandonar o bulício, o alarido atroador das ruas, o movimento das praças, deixar a cidade durante horas de suavidade, para aspirar, em haustos fundos, o ar salubre das várzeas e encantar os olhos na verdura e na serenidade da paisagem, era para o amanuense triste, por temperamento e por índole, um dos maiores regalos. (GRAVE 2000: 28)

Os jardins ganham desde cedo um lugar especial na sociabilidade da burguesia que se havia deslocado para as zonas altas da cidade. Os passeios ao longo da zona ribeirinha, envoltos em momentos de verdadeiro júbilo, haveriam de ser rapidamente substituídos pelas jornadas ociosas nos jardins. O primeiro a surgir foi o jardim público de S. Lázaro, aberto em 1839, tornando-se rapidamente num dos espaços de eleição das famílias burguesas. Outros despontariam em vários sítios da cidade, dos quais convém

destacar o da Cordoaria, que viria a tornar-se outro dos sítios predilectos dos portuenses que, para além do deleite vagaroso com que passeavam pelos seus recantos, aproveitavam para ouvir sair dos instrumentos das bandas marciais que ali regularmente actuavam, os seus trechos de ópera favoritos:

Chegou, enfim, o calor, e com elle a necessidade do refugio ás noutes nos lugares em que a ramagem dos arvoredos e o livre curso da aragem suavizam por algumas horas o mal estar de um dia em que o sol nos beija inexoravel com os seus raios incandescentes. Por esse motivo o passeio da Cordoaria esteve (...) muitissimo concorrido, amenisando as primeiras horas da noute a bem dirigida banda da guarda municipal, que executou com a sua costumada pericia algumas das peças do seu escolhido repertorio. (*O Comércio do Porto*, 6.07.1878, p. 2)



Figura 10 – Vista do Jardim da Cordoaria na 1ª metade do século XX (Edição de Alberto Ferreira, B. P. M. P.)

Os jardins, tal como as fugas citadinas aos arrabaldes, onde a “civilização” ainda não havia chegado, eram locais onde a população procurava retemperar o espírito das intempéries da vida urbana. Essa comunhão entre o Homem e a Natureza era um dos temas mais recorrentes na literatura contemporânea dessa época. São, de facto, preciosos e úteis os relatos de vários escritores para perceber não só a dinâmica destes espaços de “natureza domada”, mas igualmente toda a panóplia de sentimentos imbuídos naqueles que os procuravam. Retrata assim, nesse contexto, o escritor Júlio Grave, o ambiente vivido aos domingos no jardim da Cordoaria:

Aos domingos, depois da missa, passeavam ou demoravam-se, às tardes, pela Cordoaria, sítio apazível pela frescura das suas sombras e pela verdura dos seus

arvoredos. Tocava quase sempre uma banda militar, toda reluzente de metais e espantosa de penachos vermelhos (...).

Na avenida [do jardim], estendendo-se como uma fita clara entre faias e plátanos cobertos de murmúrio e do ouro do sol, erravam soldados, de fardas cheias de nódoas e mãos nos bolsos das calças, dizendo atrevidamente brutalidades às criadas de servir, vivazes como rosas, nas suas vestes domingueiras; caixeiros de marrafa e bochecha rubra apareciam, torcendo petulantemente a penugem do bigode; e pelos bancos pintados de verde, recostadas com abandono, saboreando os ócios suaves do dia santificado, famílias burguesas repousavam da canseira, contemplando a multidão vagorosamente. (GRAVE 2000: 71)

Que a ida aos jardins constituía uma fuga ao turbilhão social da urbe, sempre em mutação sob a égide do tão aclamado avanço civilizacional, era, de facto, uma realidade. A fuga para os arrabaldes era o expoente máximo dessa mesma vontade do indivíduo em se desligar da azáfama urbana, da absorvente roda-viva citadina. O objectivo era claramente o despojamento de etiquetas e o abandono aos sentidos, à mera e pura contemplação, ao descanso. Neste sentido, com razão podemos afirmar que os jardins públicos serviam para manter o equilíbrio mental do próprio indivíduo e mais ainda quando se fala de uma população que, em grande medida, tinha raízes no campo. Esta natureza presente nos jardins, ainda que moldada pela mão do Homem, colmatava essa nostalgia e tornava-a cada vez mais importante à medida que a urbe evoluía. A própria evolução urbana da cidade do Porto e a evolução dos meios de transportes que, para além de trazer pontualmente a designada “população móvel” dos meios rurais, a convidava a instalar-se definitivamente, seduzida pela oportunidade de uma vida melhor, fez com que os jardins públicos fossem autênticos refúgios para estes novos inquilinos da cidade. Claro que cada jardim teria a sua própria identidade, moldada por aqueles que os frequentavam e pelos eventos que neles tinham lugar, à imagem dos teatros, mas era porventura o local onde existia uma maior confluência das mais variadas classes sociais. Essa mesma confluência social era visível, sobretudo, nas famosas feiras, como veremos mais adiante.

Os jardins eram minúsculos meios rurais, (quase) desprovidos de qualquer “civilização”. O mencionado equilíbrio mental necessário ao indivíduo é constatado na obra de Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras*, um óptimo exemplo sobre o conflito entre a “civilização” e a natureza, ou seja, entre o meio urbano e o rural.

Tomando a dita obra como exemplo, a questão civilizacional é imediatamente abordada, aquando da caracterização do dia-a-dia de uma das personagens principais, Jacinto, que habitava em Paris, reflexo figurado de uma sociedade na senda da

“civilização”. E desde logo se manifesta essa falta de equilíbrio entre a vida frenética da cidade e a convivência com as raízes rurais, em claro déficit e com a balança fortemente inclinada para a palpitante vida urbana, abundante em sufocantes “etiquetas”:

Na Cidade findou a sua liberdade moral: cada manhã ela lhe impõe uma necessidade, e cada necessidade o arremessa para uma dependência: pobre e subalterno, a sua vida é um constante solicitar, adular, vergar, rastejar, aturar; rico e superior como um Jacinto, a Sociedade logo o enreda em tradições, preceitos, etiquetas, cerimónias, praxes, ritos, serviços mais disciplinares que os de um cárcere ou de um quartel... A sua tranquilidade (...) onde está, meu Jacinto? (QUEIROZ, s/d: 86-87)

Jacinto, que venerava os avanços da “civilização”, materializava essa sua personalidade no requinte da sua habitação, o luxuoso “202”, no frequentar dos melhores teatros, no coleccionar e fazer-se rodear de tudo o que era livros e enciclopédias. Porém, cedo ver-se-á numa autêntica revolução espiritual, ou, se quisermos ser mais moderados, num retorno às origens, desdenhando, a pouco e pouco, os “horrores” da cidade.

Após deixar-se passear pelos arredores de Paris, em Montmartre, a pedido do seu companheiro, Zé Fernandes, este profundamente ligado ao meio rural, Jacinto começa a sentir a necessidade de equilibrar os requisitos da cidade com os passeios e a vida contemplativa no seio da natureza insubmissa. A tranquilidade tão procurada nos jardins públicos do Porto ou nos arrabaldes é, quanto mais avançamos no romance de Eça de Queiroz, bem materializada, numa altura em que Jacinto já havia abandonado Paris, juntamente com Zé Fernandes, a caminho da serra. Ali chegados, à quinta de Tormes, e finalmente instalados, eis que surge, de forma evidente, a primeira revelação para o “civilizado” homem da cidade que era Jacinto. Narra a personagem Zé Fernandes:

Dentro da «nossa sala», ambos nos sentámos nos poiais da janela, contemplando o doce sossego crepuscular que lentamente se estabelecia sobre vale e monte. No alto tremeluzia uma estrelinha, a Vénus Diamantina, lânguida anunciadora da noite e dos seus contentamentos. Jacinto nunca considerara demoradamente aquela estrela, de amorosa refulgência, que perpetua no nosso Céu católico a memória da deusa incomparável – nem assistira jamais, com a alma atenta, ao majestoso adormecer da Natureza. E este enegrecimento dos montes que se embuçam em sombra; os arvoredos emudecendo, cansados de sussurrar; o rebrilho dos casais mansamente apagado; o cobertor de névoa, sob que se acama e agasalha a frialdade dos vales; um toque sonolento de sino que rola pelas quebradas; o segredado cochichar das águas e das relvas escuras – eram para ele como iniciações. Daquela janela, aberta sobre as serras, entrevia uma outra vida, que não anda somente cheio do Homem e do tumulto da sua obra. E senti o meu amigo suspirar como quem enfim descansa [sublinhado nosso]. (QUEIROZ, s/d: 142)

Este claro retorno às origens por parte de Jacinto terminaria por se consumir numa bucólica ociosidade, a mesma que levava as pessoas a passear pelos jardins públicos do Porto ou a perder-se nos arrabaldes da cidade, imersos numa simples jornada:

Sobre a sua arrefecida palidez de supercivilizado, o ar montesino, ou vida mais verdadeira, espalhou um rubor trigueiro e quente de sangue renovado que o virilizava soberbamente. Dos olhos, que na Cidade andavam sempre crepusculares e desviados do Mundo, saltava agora um brilho de meio-dia, resoluto e largo, contente em se embeber na beleza das coisas. (QUEIROZ, s/d: 154-155)

De tarde, depois da calma, fomos vaguear pelos caminhos coleantes daquela quinta rica (...). Ah, mas agora, com que segurança e idílico amor ele [Jacinto] se movia através da Natureza, donde andara tantos anos desviado por teoria e por hábito! (QUEIROZ, s/d: 159)

- Mas é por estar nela [Natureza] suprimido o pensamento que lhe esta poupado o sofrimento [refere Jacinto]! Nós, desgraçados, não podemos suprimir o pensamento, mas certamente o podemos disciplinar e impedir que ele se estonteie e se esfalte, como na fornalha das cidades, ideando gozos que nunca se realizam, aspirando a certezas que nunca se atingem!... (QUEIROZ, s/d: 162)

O meu Príncipe [Jacinto] era então uma alma que se simplificava (...). (QUEIROZ, s/d: 182)

Mas desengane-se aquele que pensa que os jardins eram somente votados ao descanso e contemplação. Por vezes tornavam-se ainda mais turbulentos do que a própria cidade de finais de Oitocentos, inícios de Novecentos, arquitectando-se por lá verdadeiros parques de diversões. Foi o caso da entusiástica abertura do jardim da Praça Marquês de Pombal, tendo o seu coreto sido inaugurado a 2 de Abril de 1899, com a participação da «banda dos Bombeiros de Gaya», apresentando uma «iluminação á veneziana» e perspectivando concertos todos os Domingos, «como nos demais jardins públicos» (*O Comércio do Porto*, 1.04.1899, p. 1). As iluminações nos jardins em meados do séc. XIX, com recurso ao gás (e com maior incidência no jardim de S. Lázaro), eram realizadas na maioria das vezes com um intuito beneficente, cobrando-se uma entrada a quem desejasse “contempla-las” e ainda deliciar-se com alguns trechos de música saídos dos instrumentos das bandas marciais, podendo também retemperar-se nas habituais barracas de “comes e bebes”. Aqueles que não podiam – ou não pretendiam pagar do seu bolso para ver a iluminação – fariam com que alguns organizadores deste tipo de eventos tomassem medidas, por certo curiosas, que provocariam algum que outro dissabor junto da população:

A comissão administrativa do Recolhimento das Raparigas Abandonadas tem sido incansável para que a iluminação que amanhã deve ter lugar no jardim de S. Lázaro seja o mais brilhante possível. Além dos 4 arcos iluminados a gaz tem preparadas

outras inovações. (...) Aproveitamos esta ocasião para pedirmos á illustre commissão que não imite a mesquinha lembrança de circundar com lonas o jardim para que aquelles que não podem concorrer com a sua esmola para um fim tão philantropico possam tambem gosar o divertimento a que de certo concorreriam se as circunstancias lho permitissem. (*O Comércio do Porto*, 5.07.1856, p. 2)



Figura 11 – Coreto dos jardins do Palácio de Cristal na 1ª década do século XX (Edição Alberto Ferreira, B. P. M. P.)

Afastado do centro da cidade, não podemos deixar de fazer alusão aos passeios pelos jardins do Palácio de Cristal, empresa iniciada em 1861. Construção que primava pela sua polivalência espacial, servindo a sua nave central (ou “Teatro Popular”) para exposições, bailes, concertos e espectáculos que iam do lírico às variedades, incluindo ainda na sua fisionomia um pequeno Teatro – o de Gil Vicente. Eram, porém, os seus deslumbrantes jardins que atraíam a sociedade elegante portuense e a colónia inglesa para os seus recantos. Era neles que se davam festas ao ar livre durante a época de Verão, “roubando” algum público aos teatros da urbe. Foi este espaço requintado que levou a melhor sobre o jardim de S. Lázaro ao longo da segunda metade do século XIX: o povo frequentava agora o citado jardim e o da Cordoaria; as «camadas superiores» reuniam-se ao Palácio de Cristal (PIMENTEL 1878: 17-18). Apesar da aparente hierarquização dos espaços, os vários estratos da sociedade portuense, não se coíbiavam de frequentar os mesmos espaços, sendo as feiras o exemplo por excelência dessa confluência e harmonia social.

Depois de terem começado por ser mercados abastecedores (...), as feiras foram perdendo essa primitiva função até se transformarem em locais de diversão popular, com a multiplicação de barracas de “comes e bebes” e dos espaços de entretenimento, como carrosséis e figuras de cera, barracas de pim pam pum e tiro ao alvo, exposições de animais amestrados e aberrações (...), cicloramas e cafés-cantantes, marionetas e fantoches. Mas, durante muitos anos, foram os teatros o principal atractivo destas feiras, criando inclusivamente uma geração de artistas que ficariam famosos pela sua prestação nestes palcos de terceira ordem. (MAGALHÃES 2011: 107)

As feiras citadinas, tomando como exemplo a de S. Lázaro, realizada no Campo 24 de Agosto, eram verdadeiros acontecimentos que divertiam qualquer estrato da população. Nesta, o recinto era inundado pelos mais «variados passatempos» (*O Comércio do Porto*, 16.04.1899, p. 2): desde os já habituais concertos oferecidos pelas bandas marciais, até aos espectáculos circenses e teatrais. Temos notícias de teatro itinerante nestas feiras, que lá armavam o seu efémero palco apresentando maioritariamente espectáculos de fantoches, especialmente dirigidos ao público infantil. Temos o caso específico do Teatro Guiñol, que se apresentou em 1901, na citada feira. Pode ler-se num anúncio impresso numa revista da época:

Não há petisada que resista, indo à Feira, a uma *recita* de fantoches e assim se explica a numerosa concorrência que enche todas as noites este teatro. Aos fantoches, petizada! (*Os Pontos*, 31.03.1901, p. 7)

Estas companhias itinerantes faziam autênticas épocas nas feiras que se realizavam um pouco por toda a cidade. Terminadas as mesmas, debandavam para outras paragens. Era cada vez mais um tipo de espectáculo que, juntamente com as touradas, seduzia a população, normalmente nos meses quentes de Verão, quando esta optava, justamente, por actividades ao ar livre. Sobre a Feira de S. Miguel, que se estendia, por então, desde a Torre dos Clérigos até ao Hospital de Santo António, encontrámos igualmente notícias de espectáculos teatrais e de variedades, também direccionados ao público infantil:

Próximo da Casa da Roda (...) actuavam os Dallots, de que fazia parte o célebre palhaço Tainha, por quem o público em geral, mas os mais miúdos em especial, nutriam uma desmedida simpatia por causa dos seus chistosos apartes, ditos atempadamente e sem ofender. (SILVA 2009: 229)

Ainda a título de exemplo e a propósito da Feira de S. Miguel de 1867, podiam frequentar-se «dous theatros»:

«Um é o dos ratos sabios. E' uma vulgaridade (...).» O outro «vale a pena ver-se; é o teatro assombro, segundo se intitula. N'uma travessa que abrange as arestas da empena do frontispicio, lê-se: Companhia Portuguesa. O teatro é principalmente bem ventilado. A sua superficie mede alguns metros quadrados e conteem-se nelle tudo o

que ha nos grandes theatros. Se elle é o theatro do assombro! Ha plateia superior, inferior e cremos que media. Ha camarotes, ha lugares para meninos, para soldados; é uma especie de armario onde podem estar por sua ordem as pessoas de todas as classes e idades. Dentro faz cousas surprehendentes o rei dos tambores. Madame Carolina faz o somno aereo. O somno aereo é uma cousa que tambem se faz nos grandes theatros. Alli ha apenas a differença... de preço. Se o leitor quer entrar, não se envergonhe (...)» (*O Comércio do Porto*, 6.10.1867, p. 2)

As feiras do Porto nunca abdicariam do teatro, tendo desempenhado um papel preponderante, na sua implementação neste contexto festivo, os irmãos Dallot, com especial protagonismo, no decorrer da segunda metade do século XIX, de Joseph Dallot, que se desdobrava entre o teatro de feira e a sua actividade como empresário de alguns dos teatros populares da cidade do Porto (Teatro das Variedades e Teatro da Trindade, respectivamente):

Das barracas de passatempos a que, sem duvida alguma, obtem maiores lucros é a da companhia infantil de Joseph Dallot, contando-se as enchentes pelo numero de representações. Dallot é sempre o mesmo, activo, incansável e devotado á exploração do seu modo de vida. Cá fóra, no varandim da barraca, elle atrôa os ares esganiçada e penetrante, gritando uma algarvaria ao povo, a quem excita a concorrer aos seus espectaculos, unicos no genero, esplêndidos de cousas nunca vistas. Lá dentro, no tablado, anda n'uma roda viva, servindo de ponto, de contra-regra, acudindo a qualquer falta de comediantes (...). Aquillo não é um homem, é uma frieira nos bolsos do povo. (*O Comércio do Porto*, 4.10.1881, p. 2)

Os teatros de feira, com o aproximar do século XX, evoluiriam quer a nível de repertório, quer a nível espacial, procurando os seus empresários uma maior diversidade em termos de actividade e uma maior comodidade a nível das suas instalações. Aproximando-nos de uma realidade em que praticamente já não se distinguiam as diferenças entre um teatro de feira e um teatro citadino de segunda ordem (MAGALHÃES 2011: 116), estes melhoramentos – e alterações, como a introdução do teatro declamado nos seus programas – tornavam-se cruciais para absorver a população que acudia às feiras, em detrimento de outros teatros que ali marcavam presença. Estes teatros seriam importantes para empresários e actores se prepararem para outros palcos com, obviamente, outras exigências. Por outro lado, a confluência despreconceituosa de toda a população tornava-os um filão que, apenas quando esgotado, levou os seus empresários, agora munidos de experiência suficiente, a explorar os teatros ditos “fixos”. Joseph Dallot e o seu percurso no Porto é, neste aspecto, um reflexo dessa realidade a explorar.

Outro divertimento no Porto de então eram as touradas, encontrando-se notícias das mesmas logo no romper do século XX, no Porto (Rua da Alegria), Matosinhos e

Gaia, à Serra do Pilar. Este tipo de espectáculo estendeu-se, já em finais do século XIX, por diversos locais da cidade e sua periferia, acudindo a população às mesmas em verdadeiras romarias. Se alguns, como referimos, se deliciavam com passeios na quietude dos arrabaldes, outros iam às touradas, divertimento caracteristicamente popular e ritmado pela folia, principalmente nos meses quentes:

Os passeios [da cidade] enchiam-se novamente duma irrequieta multidão satisfeita e jovial, que voltava dos arrabaldes por onde andara em merendas todo o dia, da tourada, das frescas solidões campestres. Numa carruagem tirada ao trote largo duma parelha fogosa e rodando sobre as pedras num grande estridor de ferros, iam toureiros na soberba pompa das suas jaquetas curtas com galões de ouro, estendendo a perna esticada em meias de seda cor de carne, que a população delirante saudava com brados em que se confundiam palavras espanholas. Uma sevilhana, parando na rua diante deles, teve um furioso e ardente ondular de corpo, abriu e fechou o leque e atirou uma entusiástica exclamação, que causou riso entre caixeiros que passavam de flor ao peito e gravata encarnada e que murmuravam em ar de ironia *olés* e *saleros*, numa voz metálica e dura. O cortejo enorme desenrolava-se pelas calçadas fora, num ruído formidável, marchando adiante, em linha como soldados, um batalhão de gaiatos levando aos ombros cabos enfeitados de garrochas. Clara via da sua varanda o desfilar da longa procissão, com um desejo indomável, que a possuía toda, de saborear também esses divertimentos que tanta alegria e tanto contentamento causavam aos outros. (GRAVE 2000: 62-63)

Daí em diante, saía aos domingos, em estúrdias alegres pela cidade, admirando as belas mulheres que se cruzavam no seu caminho e cujas cabeças delicadas emergiam, como flores raras, das sedas e das rendas; lendo os cartazes rutilantes dos teatros [havia sempre as *matinéés* nos teatros de cariz mais popular], que enchiam as esquinas, indo aos toiros quando tinha bilhete para um dia ao «sol». (GRAVE 2000: 42)

Esse dia «ao sol» mencionado pelo escritor, é uma alusão aos lugares onde o público popular assistia às touradas, zona denominada como “galeria do sol” que, a par dos camarotes, compunham o espaço que era também chamado “circo” ou “praça tauromáquica”. Como constatamos no excerto acima citado, a ida às touradas constituía verdadeiras procissões cidadinas, que encontraram eco em vários autores contemporâneos deste divertimento. No romance de Júlio Lourenço Pinto, *O Senhor Deputado* (PINTO s/d: 27-34), pode constatar-se o que seria o ambiente à volta deste tipo de espectáculos. Previamente, parte da população enchia as tabernas onde, em «rumoroso ajuntamento», se comia e «os litros viravam-se» (não muito diferente do que acontecia antes da frequência dos teatros), antecedendo aquela que seria a romaria do povo até ao recinto da praça tauromáquica, acompanhado pela «philarmonica [que] caminhava a passo de carga em direcção ao circo». Já no recinto, apinhado de «gente irrequieta, avida de espectáculo, desafogando a impaciencia em berros (...), gestos descompostos, violentos», o público ocupava os seus lugares. Desengane-se aquele que

pense tratar-se de espectáculos meramente direccionados às camadas populares: estas ocupavam, naturalmente, as já citadas “galerias do sol”, pelos preços dos bilhetes que encontravam paralelo ao que os seus bolsos comportavam. Era nestes lugares que a «plebe rugia ébria». Por outro lado, podia-se observar «ares afidalgados» na «velha madeira ennegrecida dos camarotes, afestoados em bambolins de murta, revestidos triumphalmente de colchas de damasco».

A moda de ir a banhos passaria a ser, logo em meados do século XIX, outro dos divertimentos predilectos da burguesia portuense, que fugia ao claustrofóbico centro da cidade, pernoitando alguns deles em hotéis, pensões ou em casas de famílias que aproveitavam este êxodo para alugar quartos.

A sua alegria, porém, era banharem-se. (...) Os dois camaradas queriam acabar dignamente a sua bela vida de liberdade e esqueciam-se até noite fechada na areia da «Baía do Tesouro». ²³(ZOLA, s/d: 43-45)

Não seria de estranhar que com tamanha afluência de banhistas na época balnear, compreendida entre os meses de Maio e Outubro, a Foz fosse um lugar atractivo para o surgimento de várias associações e colectividades de carácter lúdico, sobretudo após a abertura da estrada Porto-Foz, em 1865, e da linha de carris, em 1872. Poderíamos mencionar vários espaços que tinham especial destaque por essa altura, como a Assembleia da Foz, o Club da Foz ou o próprio Teatro Vasco da Gama, mas importa sobretudo verificar a rotina ociosa daqueles que revigoravam o espírito por estas paragens e o tipo de divertimentos que encontravam ao seu dispor. Veremos assim, a estreita ligação dos portuenses a várias formas de divertimento, mesmo em época balnear e de ócio, das quais faziam parte os espectáculos, o que pensamos deixar bem clara a importância que a cidade foi concedendo, no seu plano urbanístico de modernização, à edificação de Teatros ou à criação de locais mais ou menos efémeros direccionados ao entretenimento.

A maior parte destes espaços culturais de carácter estival e efémero, organizavam *soirées* e festas deveras concorridas, algumas delas bastante selectivas no que toca aos seus potenciais frequentadores, acessíveis apenas a associados. Para alguns esta estadia regia-se por uma forte obediência à “cultura da aparência” que a maior parte

²³ Por maiores que fossem as contrariedades da vida – nos negócios, na saúde, no amor – havia sempre esta “alegria de viver”, bem representada metaforicamente, neste romance de Emílio Zola, na “Baía do Tesouro” e no reconforto dos seus banhos. Era a força retemperadora dos seus banhos, do puro ócio ou lazer, como remédio à realidade da rotina diária do turbilhão vivencial das urbes.

da burguesia fomentava, começando um dia normal e rotineiro «bem cedo com as idas a banhos (...) e, da parte da tarde, depois da nortada levantar, havia que dar passeios e frequentar as associações assistindo a sessões de teatro, recitais de música e jogando verdadeiras fortunas nos casinos» (AA.VV. 2009: 132). Para outros, e a propósito de um passeio de um casal pela Foz, a jornada era bem mais simples, como bem narra Júlio Grave:

E pelo caminho foram conversando em futilidades, no baile, à noite, no Clube, com todo o adorável desmancho da vida das praias, natural, simples, sem apurados olímpicos nem *toilettes*. (GRAVE 2000: 89)

A deslocação para outras estâncias mais longínquas da cidade ocorreria à medida da própria expansão do caminho-de-ferro. Ao longo da costa, onde quer que chegasse e houvesse uma estância balnear atractiva, esta população em fuga à cidade acabava por lá se estabelecer durante a época balnear. Eram exemplo disso estâncias que ganhariam particular importância no findar do século XIX, como a praia de Espinho. O caminho-de-ferro (e outros meios de transporte) aproximava o local de trabalho do local de lazer, reduzindo drasticamente os tempos de viagens. Era agora mais fácil e rápido chegar ao local de retempero balnear. E o caminho-de-ferro ainda tornavam a viagem mais atractiva do ponto de vista económico, estabelecendo viagens de recreio a várias localidades e bilhetes de ida e volta com desconto na época balnear, podendo os veraneantes marcar a sua partida e chegada consoante lhes conviesse, ficando a validade do bilhete compreendida entre os meses de Junho e Outubro (*O Comércio do Porto*, 15.08.1882, p. 2).

A Invicta era uma cidade muito teatreira. A chegada duma companhia, a estreia duma peça, a festa duma actriz, significavam acontecimentos que interessavam a cidade e alimentavam as conversas dos cafés e das casas particulares, onde se discutia com paixão tudo o que se relacionava com a vida teatral. (*O Tripeiro*, V Série, Ano V, nº 1, Porto, 1949, p. 6)

Na verdade, os cafés eram autênticos centros da vida cívica, ponto de encontro por excelência da sociedade portuense, lugar de lazer onde se assistia às mais acesas discussões literárias e onde todas as companhias teatrais eram julgadas, como se de uma espécie de tribunal teatral se tratasse. Eram, sem hipérbole adjacente, uma extensão dos próprios teatros. Cada café tinha o seu cunho e relevância na sociabilidade portuense, mas certamente o mais famoso deles todos foi o Guichard, de Heitor Guichard, disposto estrategicamente na esquina da Igreja dos Congregados com a Praça de D. Pedro, virado para o antigo largo de S. Bento, actual Praça de Almeida Garrett. Era este o espaço

«preferido pelos políticos, pelos janotas, pela rapaziada aliteratada e desordeira» (SILVA 2009: 217), local predilecto de uma das figuras mais conhecidas (e extravagantes) do Porto Romântico de então, Camilo Castelo Branco. O referido botequim, e a sua ambiência, estavam bem no epicentro dessa cidade imbuída no turbilhão “ultra-romântico”:

É a cidade elegante, que se pretende herdeira do Romantismo (...) e frequenta, com um entusiasmo difícil de encontrar em qualquer outra, as temporadas líricas do S. João. Começa também a iniciar-se no «vício» do café e do dominó – no Guichard prepara-se o ultra-romantismo, no Lisbonense discutem-se negócios, no Águia d’Ouro, à tarde, joga-se, à noite, organizam-se rusgas de cacete na mão, em nome de uma dama do lírico. (RAMOS 2000: 488)

Foi êsse o tempo dos versos lânguidos, das meninas cloróticas e dos mancebos olheirentos e de grande cabeleiras. (...) Era a idade das paixões alucinadas, dos raptos, dos duelos, e dos suicídios por desgostos de amor. Morrer corroído pela tísica era moda. Era o tempo, igualmente, dos grandes boémios e das grandes aventuras galantes, era, em suma, o tempo da mocidade tumultuosa e alegre de Camilo, cuja indiferença pelas prosápias da alta burguesia, e pelo onnipotente capital foram o expoente máximo da irreverência e rebeldia dos rapazes românticos daquela época. (BASTOS 1943: 137)

Além do estabelecimento de café, propriamente dito, onde, às noites, os moços de então, de melena revolta e a alma ardendo em labaredas românticas, «iam escorropichar copinhos de hortelã-pimenta enquanto declamavam Lamartine e Soares de Passos», havia uma ampla sala de jogo. O ambiente de fumo que nela se respirava e o brilho dos panos verdes, que cobriam as mesas do jogo, como que encadeavam e aliciavam pacatos estroinas e morgados da província, que ao jogo do monte perdiam somas avultadas e às vezes dissipavam fortunas inteiras. (...) o Guichard foi durante muitas décadas o centro de reunião de poetas, dos literatos e dos românticos que vinham do tempo das agitações do Cerco, que atravessavam a Patuleia e que, entre dois copos de licor e uma fumaça de charuto, decidiam resolutamente dos destinos da arte, da literatura e da política. (SILVA 2009: 217-218)

Seguiram-lhe as pisadas mais tarde, ao novo centro cívico, o Camacho e o Suíço (este último antes conhecido por Portuense) que, em sintonia com o Passeio das Cardosas²⁴ (também conhecido por “Pasmatório dos Lóios”, “Aquário dos Imbecis” ou “Real Clube dos Encostados”, onde artistas e homens das letras se reuniam durante o dia para discutir política, a actualidade teatral e literária ou, simplesmente, a beleza feminina que por lá passava) fomentaram a confluência da geração romântica para a Praça de D. Pedro (AA. VV. 1990: 38).

²⁴ Passeio das Cardosas foi a designação dada após 1832, com a extinção dos conventos, ao Convento dos Lóios, que se situava no lado Sul da Praça (e que ainda hoje perdura).



Figura 12 – Esquina da Praça D. Pedro onde se situava o Café Guichard, na 1ª década do séc. XX. Outros cafés surgiriam ao longo da Rua de D. Pedro (Arnaldo Soares, B. P. M. P.)

É de frisar a grande importância destes locais na sociabilidade portuense, tal como as hospedarias, as casas de pasto e os botequins que despontavam por todo este novo centro cívico. Eram efectivamente parte integrante do Bairro teatral e, por consequência, do acto de “ir ao teatro”, onde se aqueciam os ânimos antes da romaria aos teatros e se reatava o que nestes havia começado: as violentas disputas entre os partidários de uma ou outra dama lírica, no tempo das pateadas no Teatro de S. João. O antes resumia-se assim à ida aos cafés ou às hospedarias e casas de pasto espalhadas pela cidade. Aqueles que não os frequentavam assiduamente, davam «um giro pelas ruas mais movimentadas a passo vagaroso, gosando as perspectivas da opulencia e da moda, (...) afagando com lentos olhares os aspectos das vitrines mais flammejantes (...)» (PINTO 1889: 47-49). Já no teatro, e mais propriamente no lírico Teatro de S. João, são vários os relatos que podemos encontrar na literatura da época. Aqueles que tinham como hábito instalar-se nos lugares da plateia, vestiam-se formalmente para a ocasião e reclinavam-se nos seus lugares com «ares pomposos (...), passando em revista» os camarotes com os seus binóculos. Este “voyeurismo” verificar-se-ia uma prática comum a quem fosse ao teatro e se instalasse nos lugares da plateia ou nos camarotes. Estes últimos eram normalmente ocupados pela chamada “sociedade elegante”, *distinguée*, famílias que faziam parte do que «havia de mais chic, a fina flôr

da sociedade», a «primeira sociedade», umas vezes objectos de admiração e outras de puro desdém, pelo seu misto de «brazileiros ennobrecidos» e «burguezes opulentados» (PINTO 1889: 47-49).

Era moda ir ao Lírico no Teatro de S. João. Nas temporadas de 1848-49 a cidade vibrara com a luta de facções que escolhiam as cantoras do lírico como bandeira. (RAMOS 2000: 492)

Outra trincheira célebre nos fastos sociais do Pôrto de então foi o Teatro Lírico – o velho S. João – onde por essa época com frequência se desencadearam, entre os ardentes partidários de cada *prima-donna*, verdadeiras batalhas, que transbordavam para as ruas, e para os cafés ou botequins. De entre estes o de maior fama na época dourada do romantismo foi o Guichard, na Praça Nova. (BASTOS 1938: 136-137)

Sobre a Praça D. Pedro, os seus cafés e respectiva ambiência, confira-se também algumas passagens do romance de José Augusto Viera, *A Divorciada*, que nos proporciona uma percepção da sua atmosfera:

Um ruído de cidade, como um latejo palpitante de vida, se concentrava na praça. A intervallos os americanos passavam, pachydermes gigantes, de movimentos vagorosos, n'um trote miúdo de muares; o povo esfervilhava, trajes variegados das lavradeiras dos arrabaldes, d'uma vivesa crua de colorido, os da cidade com os seus fatos claros, caminhando depressa (...). Os trens infileiravam-se a um dos lados, os cavallos pacíficos, de cabeça baixa, quebrados pela ardência do calor, em quanto ao centro o Rei-Soldado, golpeado pelo sol, com uma grande intripidez de estatua (...). Na Baviera, no Camacho, no Suisso, homens entravam, pedindo gelo, refrescos, sorvetes de morango; quem passava via o loiro da cerveja nos copos estreitos, e individuos recostados, abanado-se com os chapeus; na Moré os janotas, estoirando as luvas, cumprimentavam, bocejando, na grande nostalgia de cerebros vasiaos e quando succedia que alguma senhora ao subir dos passeios mostrava a leveza elegante do pé, olhares esgaseados, d'uma sensualidade sorna as procuravam, mordendo-as com o desejo surdo de calcinações febris; e logo os brazileiros em casa do Guimarães, sentandos nos mochos do estabelecimento, bamboleando-se, se acotovellavam cochichando (...). (VIEIRA 1881: 65-66)

Mudavam-se, todavia, no findar do século XIX, os locais de sociabilidade: o café Guichard perdia interesse em detrimento da hospedaria Águia d'Ouro, onde se começa a reunir, juntamente com os seus “ancestrais” frequentadores, a «nova geração» de estudantes. A Praça da Batalha, que se transformara simbolicamente no coração do Bairro teatral, por conter em si o templo lírico – o Teatro de S. João –, começa a ganhar cada vez mais protagonismo na vida boémia da nova cidade, protagonismo esse que se traduzirá em mais cafés, teatros e, futuramente, casas de espectáculo dedicadas à nova arte do Cinema. Transformar-se-á a Praça da Batalha, num curto período de tempo, no centro cultural por excelência do Bairro teatral. Se tardes eram passadas na Praça de D. Pedro, ponto de encontro e reunião, as noites seriam vividas efusivamente na Praça da Batalha e suas artérias afluentes.



Figura 13 – O Largo de Santo Ildefonso (Praça da Batalha). À esquerda, a Igreja de Santo Ildefonso; a direita, o Teatro Águia d’Ouro. Ao fundo, a Rua Direita de Santo Ildefonso, que fazia a ligação com o Jardim de S. Lázaro (Edição de Alberto Ferreira, A. H. M. P.)

Os bailes, principalmente os carnavalescos, proporcionados pelos teatros e outras associações recreativas (ou meros salões de baile), eram igualmente um dos divertimentos predilectos da sociedade portuense e um dos eventos onde, porventura, mais se diluíam as diferenças sociais (ou se mascaravam as mesmas). Os bailes de Carnaval eram muito frequentados, movendo-se a população constantemente entre a rua, os teatros e os salões, entrando e saindo em autêntico sentimento de folia.

Amores faceis, defluxos facillimos, cotoveladas de muitos, conhecimentos com todos, eis o que está certo de encontrar quem se ingerir na multidão que invade os lugares d’estes ajuntamentos chamados bailes de mascarar. (*O Comércio do Porto*, 5.03.1867, p. 2)

No século XIX, eram famosos os realizados no Teatro de S. João, que ganhariam forte concorrência com o despontar de novos teatros, novos salões de baile e, sobretudo, com o surgimento do Palácio de Cristal.

Os bailes realizados no Palácio de Cristal, principalmente os de Carnaval, seriam muito frequentados ao longo da segunda metade do século XIX. Era, nesta quadra, o local de eleição da burguesia e da comunidade inglesa. Tendo como espaço escolhido a sua nave central (Teatro Popular), sempre profusamente decorada, tornara-se atractivo igualmente pelas curiosas medidas tomadas pela sua administração, sendo uma delas, a título de exemplo, os descontos atribuídos aos frequentadores do sexo feminino. A

medida não era de estranhar, sendo que a administração, além de acolher desta forma mais gente nos afamados bailes, pretendia igualmente dotar estes bailes de Carnaval de “figurinos” ao nível da já profusa decoração do espaço. Assim, e tomando como exemplo o anúncio do Carnaval de 1878, a administração alertava que «só ás pessoas mascaradas será permittido tomar parte da dança (...)» e que as «damas mascaradas e decentemente vestidas com trage proprio de divertimentos do carnaval» teriam direito a «entrada gratis, até ás 10 horas da noute», recebendo ainda «um bilhete de admissão em todos os seguintes bailes de mascaras.» (*O Comércio do Porto*, 1.02.1878, p. 3)



Figura 14 – Vista da Casa Mattos e Serpa Pinto à Rua Sá da Bandeira, a propósito do cortejo carnavalesco de 1905 (A. H. M. P.)

Nas casas burguesas eram habituais os serões entre famílias e seus convidados. Nelas proporcionavam-se divertimentos como em qualquer clube, salão ou, inclusive, teatro. Entre conversas ouvia-se música, trechos das óperas mais célebres; dançavam-se quadrilhas ou valsas ao som de um piano, tal como se dava em alguns cafés; recitava-se poesia:

Os homens amontoaram-se logo uns sobre os outros, nas entradas da sala, ávidos de sensações lyricas. As senhoras, tomando um ar admirativo e profundo, mal agitavam os seus labios, ciciando phrases curtas, cheias de sentimentalismo. (VIEIRA 1881: 20)

Serões musicais e bailes também aconteciam nas diversas sociedades de recreio do Porto, situadas, as mais significativas, no espaço urbano do Bairro teatral. Delas destacamos o Ateneu Comercial do Porto, à Rua de Passos Manuel, desde 1885, e o Clube Fenianos Portuenses, sediado, entre 1904 e 1935, no 1º andar do Teatro Águia d'Ouro, à Praça da Batalha. Acreditamos que estas vivências mais íntimas e hierarquizadas, bem como os serões em casa, são merecedores de um estudo mais aprofundado, de forma a perceber a dinâmica do ócio, entre o público e o privado. No que para a nossa tese importa destacar, fica exposta a evidente vontade destas associações em se estabelecerem no Bairro teatral, onde circulavam os fluxos sociais que lhes interessava captar, sobretudo devido a circulação da população entre os teatros e outros espaços de divertimento e boémia.

Viveram-se, no século XIX, tempos de progresso, de desenvolvimento económico, de renovação urbana, de aumento demográfico, que se traduziram numa melhoria do nível de vida e num aumento do tempo disponível para o ócio. Tal facto, juntamente com a nova (e intensa) sociabilidade que privilegiava a rua como ponto de encontro e discussão, tornou evidente a necessidade de criação dos mais variados espaços de lazer e boémia, de forma a preencher esse “tempo livre”. Os salões de baile, os jardins, as sociedades recreativas ou os teatros foram uma clara resposta a essa procura que, como é óbvio, fortaleceria ainda mais a ambiência sociocultural da cidade, sobretudo ao longo da segunda metade do século. Por outro lado, é esta época caracterizada por uma «homogeneidade sociocultural», promovida pela cultura burguesa, que se observa «nos concertos populares, na frequência mista dos espectáculos das temporadas líricas do S. João, do Teatro Baquet, da Filarmónica e das praças públicas» (RAMOS 2000: 452). E é esse mesmo fenómeno que devemos ter presente quando olharmos para os teatros ao Bairro, de forma a perceber a sua dinâmica. Ainda que, a título de exemplo, vermos um Teatro de S. João frequentado pelas elites, há o sonho, a aspiração social de uma classe laboriosa em o frequentar, típica do Porto Romântico. Também estas elites não terão qualquer problema, como vimos, em “divertir-se” em espaços mais populares. Ainda que os teatros apresentassem uma programação diversa que, factualmente, definiria o seu público, a ideia era que fossem acessíveis a todos, numa óptica de alargamento da oferta cultural a toda a população.

2. Os Teatros Oitocentistas: identidade programática e públicos

Os tempos conturbados que o primeiro terço do séc. XIX traria, não dariam oportunidade para mais [que a construção do Teatro de S. João]. E quando a conturbação tivesse passado, os gostos, interesses e possibilidades, seriam já outros. (CARNEIRO 2002: 227)

Melhoramentos municipaes, novas ruas arborisadas, elegantes edificações (algumas até sumptuosas), commodos de viação publica na cidade, desde os trens americanos até os da praça, theatros numerosos, aceiados, e concorridos [onde destacava o Teatro do Príncipe Real e o Teatro de S. João], um palacio de crystal com um parque formosissimo digno das melhores cidades da Europa, novos jardins, chalets de construção tão leve como um sonho da noute de S. João; eis a tela vastissima que se desdobra á vista extasiada de quem volta a contemplar o Porto, annos depois de o haver deixado. (*O Comércio do Porto*, 24.01.1875, p. 1)

A carta publicada em 1875 pelo Visconde de Benalcanfôr na imprensa da época, cujo extracto acima expomos, resume bem aquela que era a nova geografia urbana do Porto de finais do século XIX, constituindo uma excelente conclusão para o retrato que acabámos de fazer da transformação sofrida pela cidade do Porto na segunda metade do século XIX. A entrada para o último quartel do século XIX é o marco de uma nova realidade ao Bairro teatral, à do seu alargamento consumado, em termos teatrais, para lá da Praça da Batalha, iniciado com a inauguração do Teatro do Príncipe Real.

A abertura das ruas de Sá da Bandeira e Passos Manuel são verdadeiros marcos para a emancipação do recreio de eleição dos portuenses. É graças a estes arruamentos que, mais tarde, o Bairro teatral atingirá o seu clímax. Senão vejamos: a abertura da Rua de Sá da Bandeira irá beneficiar a sua vizinha Rua do Bonjardim, onde se virá a instalar o Teatro Nacional (futuro Teatro Rivoli); por seu lado, a Rua Passos Manuel transformar-se-á na “rua do Cinema”, com a construção do Salão-Jardim Passos Manuel (onde mais tarde viria a ser edificado o Coliseu do Porto) e o Teatro-Cinema Olympia. Tudo isto já numa altura em que se vivia o que denominamos, mais à frente, de *boom cinematográfico*, já no romper do novo século.

Contudo, o aspecto mais relevante é que a emancipação do Bairro teatral coincidiu, como é óbvio, com a emancipação do teatro e dos seus agentes. Assim, constituindo o ano de 1875 a data escolhida como ponto de partida para o estudo do Bairro teatral como um todo, consideramos fundamental fazer um ponto prévio onde, caso a caso, trataremos de recuperar a identidade de cada teatro a partir do início da segunda metade do século XIX até ao referido ano. Esta opção, para além de poder ser, por si só, um valioso testemunho histórico, ser-nos-á útil para se entender, mais à frente,

a dinâmica de cada teatro dentro do Bairro e o papel que cada um desempenhou na concepção desta rede de circulação cultural e social.

Analisaremos, portanto, a vivência e ambiência de cada teatro, desde os que detinham maior visibilidade – Teatro de S. João, Teatro Baquet e Teatro do Príncipe Real – até àqueles que, apesar da sua pouca pertinência de um ponto de vista patrimonial como “monumentos”, serviram pequenas comunidades e ganharam o seu lugar no Bairro teatral, como foi o caso especial do Teatro D. Afonso. Para tal seguiremos as temporadas de cada teatro, pela relevância que têm na gestão e administração dos teatros e suas empresas, ontem como hoje, condicionando opções artísticas, financeiras e, como veremos, a própria construção da rede de divertimentos e sociabilidade na cidade.

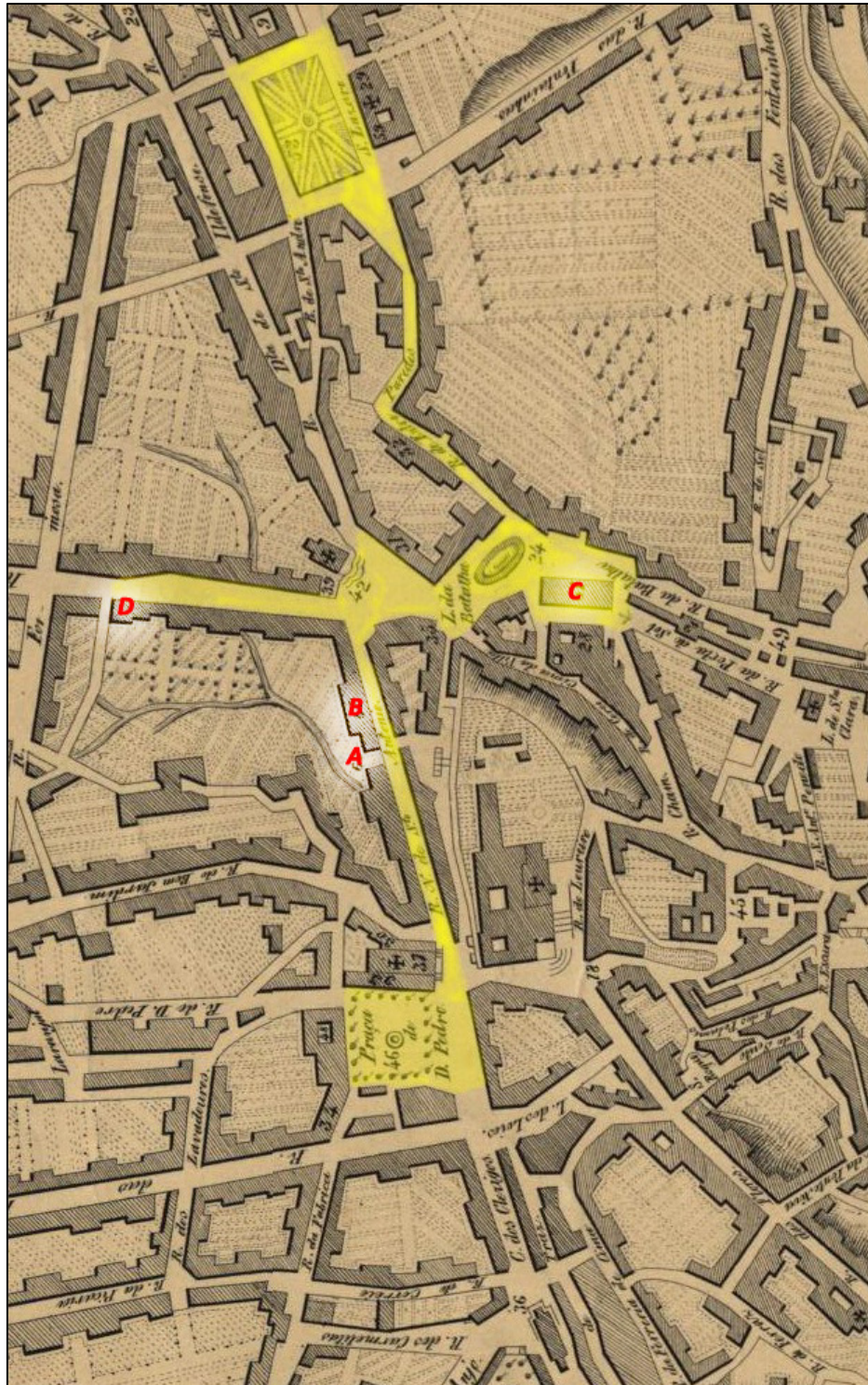


Figura 15 – Detalhe da planta da cidade do Porto de Perry Vidal (c. 1865). A amarelo (da nossa autoria), as ruas e praças que formavam o embrionário Bairro teatral (1854-1875). Apesar de não incluir neste conceito urbano a Rua de Entreparedes e o Jardim de S. Lázaro (parte superior da imagem), por não apresentarem qualquer edificação teatral na sua malha, a sinalização a amarelo representa a sua relevância no acto de ir ao teatro. Assim, o Bairro teatral na sua forma primitiva era formado pela Praça de D. Pedro (parte inferior da imagem), seguindo pela Rua de Santo António, onde se encontrava o Teatro-Circo (A) e o Teatro Baquet (B), desaguando na Praça da Batalha (ao centro), “residência” do Teatro de S. João (C). Daí, podia-se ainda seguir caminho pela rua de Santa Catarina (ao centro, à esquerda), onde encontrávamos o Teatro do mesmo nome (D). VIDAL, F. Perry - *Planta da cidade do Porto contendo o palácio de Christal, nova alfândega, e diversos melhoramentos posteriores a 1844*. Lisboa: Off. de Vasques & c^a., 1865. A. H. M. P.)

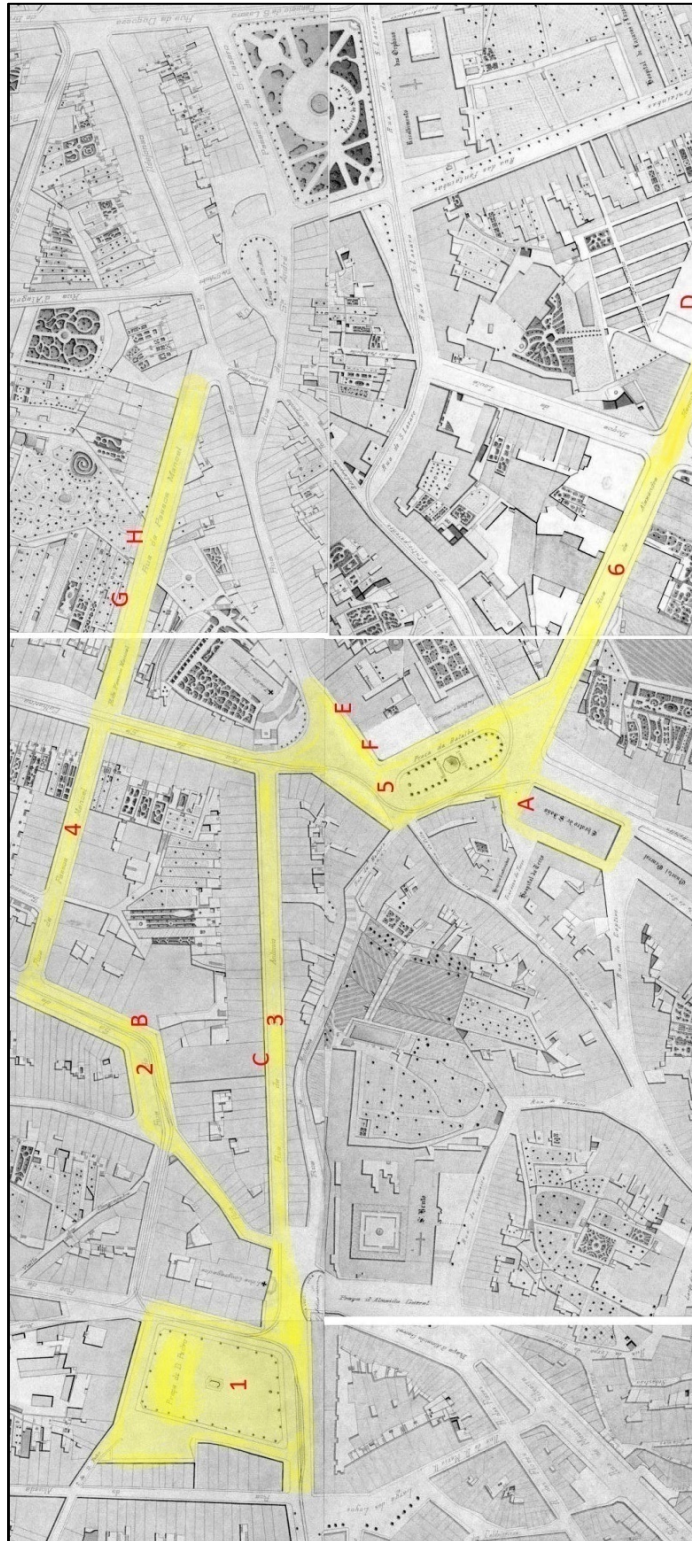


Figura 16 – Edição nossa a partir da planta de Telles Ferreira (1892): principais ruas, praças e casas de espectáculo do Bairro teatral entre o último quartel do séc. XIX e a primeira metade do séc. XX. Legenda: Praça D. Pedro (1), Rua Sá da Bandeira (2), Rua de Santo António (3), Rua Passos Manuel (4), Praça da Batalha (5), Rua Alexandre Herculano (6); Teatro de S. João (A), Teatro do Príncipe Real (B), Teatro Baquet (C), Teatro D. Afonso (D), Teatro Águia d'Ouro (E), Novo Salão High-Life (F), Teatro-Cinema Olympia (G), Salão-Jardim Passos Manuel (H). (*Planta topográfica da Cidade do Porto de Telles Ferreira, 1892. A. H. M. P.*)

2.1. O Teatro de São João

«Se externamente não se constituira em paradigma de edificação [Teatro de S. João], antes exemplificava uma situação exaltadora de um espaço no qual assumiria, progressivamente, a típica situação de um edifício/monumento, internamente era um espaço logrado cultural e sociologicamente e cumpria a sua “empresa civilizadora”».
(CARDOSO 1992: 591)



Figuras 17, 18, 19 – Em cima, o primitivo Teatro de S. João (Edição de Alberto Ferreira, B. P. M. P.); em baixo, à esquerda, o novo teatro inaugurado em 1920 (A. H. M. P.); em baixo, à direita, o teatro já como Cinema (A. H. M. P.)

O Teatro de S. João, ou Real Teatro de S. João, foi o rebento que espoletou o Bairro teatral portuense. Nascido a 13 de Maio de 1798 (dia do aniversário do Príncipe

D. João) por iniciativa de Francisco de Almada e Mendonça e resultante do imaginário arquitectónico do arquitecto italiano Vincenzo Mazzoneschi, foi um importante passo na maturidade cultural do Porto, tendo em conta que vinha substituir casas de espectáculos tão prestáveis como o fora, por exemplo, o Teatro do Corpo da Guarda, uma «simples adaptação de uma cocheira e de muito limitadas condições» (CARNEIRO 2002: 227). Até ao início da segunda metade do século XIX, altura em que começaremos a retratar a sua vivência, foi palco de todos os géneros teatrais, «desde o tragico ao picaro», ficando na memória, nos primeiros 50 anos de existência, as delirantes épocas líricas, «com as suas cantoras, os seus apaixonados, as suas turbulencias, que tanto deram que falar pelo seu escandalo e pelo seu ruido» e «que profundamente impressionaram e alvoraçaram o cerebro e o coração dos portuenses» (BASTOS 1994: 368-369).

Entre os anos 1854-56 observamos a vinda de várias companhias líricas italianas para representar naquele que era o primeiro teatro da cidade. Para além das habituais óperas e concertos, espectáculos especialmente direccionados à sociedade elegante portuense, o Teatro de S. João receberia igualmente no seu palco várias companhias nacionais que começavam a ganhar especial interesse pela representação de dramas e comédias:

Hontem á noite quem estivesse no largo da Batalha veria por ali transitar successivamente um grande concurso de gente, que correndo apressada se encaminhava para o theatro de S. João. O receio de chegar tarde e não obter lugar fazia com que todos se dessem pressa em ser os primeiros (...) Meia hora ou mais antes de começar o espectáculo já não havia bilhetes á venda, e a sala do theatro achava-se apinhada de espectadores. (...) era a estreia do snr. Taborda, cuja reputação despertára a todos o desejo de avaliarem o que havia de verdade no que a fama lhes apregoava (...). Não houve quem deixasse de apreciár o subido merecimento de tão excellente actor, como nunca outro igual no seu genero se apresentara no palco do S. João. (...) O snr. Taborda foi entusiastamente applaudido no «Miguel o Torneiro» e chamado duas vezes ao proscénio. (*O Comércio do Porto*, 14.11.1856, p. 2)

Diz-se que o snr. Taborda está por tal forma penhorado pelo acolhimento com que fôra recebido dos portuenses, que tenciona conseguir que no anno futuro toda a companhia do Gimnasio venha dar algumas representações no nosso theatro. (*O Comércio do Porto*, 17.11.1856 p. 2)

Tal acontecimento chama a atenção para a carência de uma casa de espectáculos que pudesse receber esta tipologia de representações, não obrigando o Teatro de S. João a oscilar entre estas duas vertentes programáticas, entre o teatro declamado e o lírico. Mesmo que o fizesse, havia agora procura suficiente para o surgimento de mais casas de espectáculo devotas ao teatro declamado.

Ficou assim aberto o caminho para a futura emancipação teatral do Teatro do Príncipe Real (conhecido por esta altura como Teatro da rua de Santo António e apresentando condições espaciais muito rudimentares), e para o ainda a inaugurar Teatro Baquet, que adoptaria, desde o início, a corrente programática do teatro declamado, cada vez mais do gosto dos portuenses.

A crescente procura por divertimento, neste caso teatral, abria portas a uma oportunidade de negócio e começava a definir os espaços do Bairro teatral. Construir um teatro – conscientes desta procura – na principal artéria que comunicava a Praça D. Pedro com a Praça da Batalha, na Rua de Santo António, parecia uma aposta naturalmente ganha, pela forte circulação de pessoas e pelas motivações (boémias) com que estas deambulavam de um pólo para outro. Torna-se também evidente que o Teatro de S. João parecia não chegar para receber as companhias teatrais que vinham ao Porto, cujas digressões, a julgar pela reacção do público e da crítica, eram bastante rentáveis. Por outro lado, o primeiro teatro da cidade apresentava um carácter um tanto elitista e os preços a pagar por um bilhete poderiam parecer exorbitantes para a maior parte da população. O Teatro de S. João via-se assim incapaz de responder a uma procura crescente e, sobretudo, diversa.

Hontem fez a sua estrêa neste theatro [S. João] a companhia do Gymnasio que ultimamente chegara da capital. Houve, como era d’esperar, uma completa enchente. As comédias (...) foram perfeitamente representadas, e a companhia recebeu merecidos e geraes applausos, sendo chamada ao proscenio, e alli victoriada. (*O Comércio do Porto*, 30.06.1857, p. 2)

A Companhia do Gymnasio tem continuado a atrahir ao theatro, em todas as representações, gente a mais não caber. (...) É no geral a sociedade selecta do Porto, que corre o risco d’asphyxia, só pelo prazer da boa representação dramatica. A razão é clara. Ha tantos annos que o Porto não tinha theatro de declamação! (*O Comércio do Porto*, 21.07.1857, pp. 1-2)

Após a despedida da companhia lisboeta do Teatro do Ginásio, numa noite em que «choraram-se entre scenas lagrimas não fingidas!» (*O Comércio do Porto*, 10.08.1857, p. 1), tal foi a apoteose e o reconhecimento da sua carreira triunfal no primeiro teatro da cidade, chegaria novamente a temporada lírica pela mão do empresário Ângelo Alba. Porém, a passagem da companhia do Ginásio havia dado o mote para o filão programático que se avizinhava, derivado da alteração de gostos por parte do público portuense:

Outrora dizia-se que o theatro nacional no Porto, não podia prosperar, porque o publico o desprezava. A Companhia do Gymnasio veio dar desmentido a esta asserção. (*O Comércio do Porto*, 17.08.1857, p. 1)

Com a temporada lírica de 1857-1858 a cidade ganhava vida e voltava-se a sentir a saudosa atmosfera boémia. Em Outubro de 1857, a escassos dias de se estreiar a companhia lírica italiana do empresário Ângelo Alba, previa-se mais uma apaixonante e turbulenta época de espectáculos, entre aplausos e pateadas, intrigas e aceras discussões, que se haviam de estender noite dentro na penumbra dos botequins. A esse respeito, não resistimos a transcrever algumas palavras de uma crónica que dava bem conta da ansiedade que se fazia sentir nas ruas:

Está por dias a abertura do theatro lyrico e de declamação. Quem passar no largo da Batalha, já observa um certo movimento que denuncia o proximo começo das representações. Vêm-se caras desconhecidas, e com ares de quem se acha tambem entre desconhecidos; ouvem-se vozes de coro, ou a sólo, que partem da sala de ensaios; finalmente vê-se e ouve-se tudo o que é preliminar das representações theatraes. Ainda se não sabe o que será a companhia lyrica, e já se agitam questões sobre o seu merito! Os amigos da empreza, na fé d'uma informação mais ou menos suspeita, põe tal ou tal artista nas nuvens. Os musicos que não entram na nova organização da orchestra, e os seus *protectores* e amigos, principiam já o tiroteio da guerra que se propõe fazer, insinuando opiniões anticipadas de desfavor; e o que é mais, mendigando pateada para a primeira noite de theatro! (...) No numero de condições, que se diz foram oficialmente impostas á empreza (...) figura a de obrigar o empresario a retirar de scena toda a opera pateada uma vez (...). (*O Comércio do Porto*, 17.10.1857, p. 1)

O teatro declamado no Teatro de S. João – alternando com os espectáculos líricos – seria empresa da companhia de Couto Guimarães, perspectivando-se como representação de estreia o drama *Um Auto de Gil Vicente*, da autoria de Almeida Garrett. Destacava-se a presença nesta companhia da celebrada actriz Emília das Neves, que se estrearia neste palco com o drama de Alexandre Dumas (filho) *Dama das Camélias*. Acabada a época balnear, que tanta gente roubava à cidade, os banhistas da Foz e Leça, «recolhendo os penates», preparavam-se finalmente «para a quadra de prazeres, de theatro [e] bailes» (*O Comércio do Porto*, 17.10.1857, p. 1). A época teatral havia de ficar na memória dos portuenses, dando o público aval à renovação dos contratos com as duas empresas para a seguinte temporada de 1858-1859. No final desta renovada época, a companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, depois de ver frustrada a tentativa de voltar ao Porto, nomeadamente, ao Teatro Camões (que inclusive entrou em

obras para a receber)²⁵, haveria de voltar a pisar o palco do S. João na época de Verão (*O Comércio do Porto*, 7.05.1858, p. 2).

Decorrendo faustosamente a nova temporada de 1859-1860, dedicado o Teatro de S. João exclusivamente ao lírico, eis que pisa este palco com a sua companhia dramática italiana a cotadíssima trágica Adelaide Ristori. A sua estreia na tragédia *Medeia*, de Ernest Legouvé, em Novembro de 1859, provocou uma autêntica enchente, confluindo ao teatro «as primeiras famílias do Porto, e algumas de fóra da terra», terminando o espectáculo numa verdadeira apoteose como já não se via há alguns anos no Porto. Os relatos em relação à quinta e última representação da actriz nesta cidade deixam transparecer essa mesma loucura, num dos acontecimentos mais marcantes que tiveram lugar no Bairro teatral:

A noite de hontem deve ficar eternizada nos fastos theatrais d'esta cidade. (...) Para evitar que alguns espectadores agenciassem bilhetes, para os revender por preços fabulosos, o snr. administrador do 1.º bairro resolveu intervir, ordenando que com a sua assistencia, na competente casinha, ás 3 horas da tarde. Uma hora antes da marcada, estavam já reunidas, junto do theatro, algumas centenas de pessoas, que invadiram e occuparam litteralmente o atrio, apenas as portas da entrada se abriram. Vendo o snr. administrador a impossibilidade de se effectuar a venda dos bilhetes no meio d'aquelle tumultuar immenso de gente, e mesmo porque os bilhetes não chegavam para nove decimos do numero de pessoas que os pediam, mandou sahir toda a gente (...). Quando, á noite, se abriu o theatro, era ainda immensa a gente que solicitava meio de obter entrada; e invadiriam a plateia, se a porta não fosse guardada por duas alas de soldados. (...) No fim da tragedia, o entusiasmo passou a delirio. As senhoras, de pé, nos camarotes, agitavam os lenços; a chuva de flores sobre o palco não cessava; nas plateias agitavam-se os chapéos e os lenços no meio de freneticos applausos (...). Quasi toda a gente que estava na plateia foi esperar Ristori á sahida do theatro, e a acompanhou até ao seu hotel, victoriando-a com vivas (...). (*O Comércio do Porto*, 29.11.1859, p. 2)

Seguindo a sua digressão com destino a Madrid, Ristori manteria uma íntima relação com o público português, respondendo aos apelos dos portuenses logo em Fevereiro do ano seguinte.

Dans les premiers jours d'octobre 1859, je me rendis en Portugal où je donnai, à Lisbonne et à Oporto, une série de vingt-quatre représentations. Quel pays délicieux! Quelles charmantes impressions j'ai conservées dès séjours que nous y avons faits! Chaque fois que j'y suis revenue, j'ai trouvé le public dans les mêmes dispositions. (RISTORI 1887: 242-243)

²⁵ O Teatro de Camões passaria a designar-se então por “Teatro Variedades”, inaugurando esta nova fase da sua existência no dia 5 de Junho de 1858 com uma companhia de teatro declamado. Após as obras remodelação e “embelezamento”, dizia-se que o mesmo iria «notabilisar-se e tomar ares de fidalgo», tendo inclusive a sua empresa contratado elementos à «companhia de baile» do Teatro S. Carlos. Porém, as expectativas criadas acabariam frustradas. (*O Comércio do Porto*, 5.06.1858, p. 1)

A «repugnancia que tem [o público] ao local do theatro» havia de ser fatal para a sua existência. (*O Comércio do Porto*, 10.07.1858, p. 1)

Paradoxalmente, passado o delírio Ristori, temiam agora os frequentadores do Teatro de S. João que este não abrisse portas na nova temporada lírica de 1860-1861. No período compreendido para o arrendamento do teatro não surge nenhuma proposta efectiva. De facto, em épocas anteriores, as únicas propostas que chegaram a concurso haviam sido as de Ângelo Alba, para a época lírica, e Couto Guimarães, para a época de teatro declamado. Não era de todo fácil explorar um espaço como o Teatro de S. João e dele tirar dividendos. De facto, era uma autêntica odisséia comercial que, no final, dependeria não só da qualidade da companhia e das óperas apresentadas, mas também da bipolaridade dos seus frequentadores.

Felizmente para o Bairro teatral, a nova temporada havia de ficar assegurada em Julho de 1860, quando o Concelho Fiscal do Teatro de S. João aprova um contrato de arrendamento submetido, atribuindo a exploração a José Domingos Lombardi, que irá usufruir do subsídio atribuído a esta casa de espectáculos por um período de dois anos. O empresário acordara arrendar «todo o teatro, tanto para a companhia lyrica como para a portugueza de declamação» (*O Comércio do Porto*, 16.07.1860, p. 2).

De facto, e mais nesta fase embrionária do Bairro teatral, em que novos teatros procuram afirmar-se e outros se idealizam, era preciso um Teatro de S. João activo. Este atraía a si um grande número de pessoas, sobretudo as elites e uma alta burguesia endinheirada, com possibilidades de investimento. Recorde-se que já se havia inaugurado o Teatro-Circo e o Teatro Baquet. Estes, porventura ainda numa fase de experimentação e procurando “formar” o seu público, beneficiavam (e muito) com o facto de “gravitar” à volta do primeiro teatro da cidade. Assim, um Teatro de S. João de portas fechadas faria com que não fossem tão intensos os fluxos de pessoas a subir e a descer a Rua de Santo António, prejudicando, como é óbvio, o afirmar destas casas de espectáculos.

A nova companhia lírica estreava-se a 5 de Novembro de 1860 com a ópera *O Poliuto* de Donizetti, obra ainda inédita na cidade do Porto, mas que pouco convenceu devido ao fraco desempenho do seu elenco, traduzindo-se a sua recepção numa pateada geral. A imprensa da época sentenciaria de imediato a empresa de Lombardi, alertando para a necessidade urgente em contratar novos elementos para a companhia sob pena de «sem esta (...) aquisição» não haver ópera que «possa sustentar-se em scena» (*O Comércio do Porto*, 20.11.1860, p. 2):

Hontem foi a primeira representação da opera «O Trovador», pela actual companhia (...). Esta lindissima opera, tão popular, e tão conhecida, dá desvantagens a todos os artistas, que a cantam no nosso theatro, pois lutam com confrontos, e recordações de artistas, que n'ella enthusiasmaram o publico. Porém ainda levando isto em conta, manda a verdade se diga, que hontem a execução d'esta partitura, poderá apenas, quando muito, qualificar-se soffrivel, no todo. (*O Comércio do Porto*, 28.11.1860, pp. 2-3)

Remediava-se a situação com a contratação da soprano ítalo-argentina Carolina Briol, que devolveria algum público e alegria ao Teatro de S. João, numa altura em que o Teatro Baquet e o Teatro Circo da Rua de Santo António centravam em si as atenções e se debatiam para atrair público aos seus concorridos bailes de máscaras²⁶. Briol estreiar-se-ia com a ópera de Verdi *Rigoletto*, passando-se da chuva de pateadas à de *bouquets*. Escusado será dizer que, graças ao desempenho da soprano, a ópera havia de ser repetida constantemente, tentando a empresa recuperar o prejuízo financeiro e o prestígio perdido após sucessivas manifestações de desagrado que marcaram o início da temporada. Ainda assim, e passado o efeito Briol, o entusiasmo haveria de ser efémero e o enfado do público pelo desempenho da companhia traduzido em pateadas e pedidos de restituição do valor monetário dos bilhetes:

Annunciou-se para hontem a opera «O Elixir de Amor» com algumas mutilações. O publico, que descrêra do medico Dulcamara, perdeu toda a sua fé no seu *elixir*, e de antemão projectou uma ruidosa manifestação de desagrado. Ao dar signal para começar a orchestra, rompeu uma pateada atroadora, que durou alguns minutos (...). O snr. administrador do 1º bairro dirigiu-se então ao público, dizendo que todos aquelles a quem não agradasse o espectáculo anunciado se podiam retirar, porque, sendo assignantes, se lhes não contaria a récita, e aos que o não fossem se restituiria o dinheiro do bilhete de entrada. (*O Comércio do Porto*, 9.02.1861, p. 3)

A época foi tão sofrível que a maioria dos artistas decidira, literalmente, adoecer. Muitos espectáculos foram cancelados devido à doença «repentina» de «damas, tenores, baritono, baixo», mal esse considerado pela imprensa da época de «chronico» (*O Comércio do Porto*, 12.03.1861, p. 3). Logo recuperados, e levada a cena a ópera *Sonâmbula*, «foi uma completa paródia», conta a imprensa, «que de certo faria estremecer os manes de Bellini» (*O Comércio do Porto*, 13.03.1861, p. 2). Apesar de lhe ter sido atribuído o subsídio por dois anos, o empresário José Domingos Lombardi encetaria conversas com o ex-empresário deste teatro, Ângelo Alba, de forma a passar-lhe o testemunho (*O Comércio do Porto*, 11.04.1861, p. 2) através do trespasse da sua empresa lírica. Tomando posse da companhia lírica, e de forma a não repetir o fracasso

²⁶ «No sabbado repetiu-se a opera «O Rigoletto». A concorrência foi diminuta, como era de presumir, havendo, como houve, bailes de mascaras nos dous theatros da rua de Santo António.» (*O Comércio do Porto*, 28.01.1861, p. 2)

de Lombardi, Alba vê-se obrigado a contratar vários elementos novos, medida que ia ao bolso dos assinantes e restante público, com o anúncio do aumento do preço das récitas para a nova temporada lírica de 1861-1862.

O Teatro de S. João recuperaria algum fôlego com a vinda da companhia do Teatro do Ginásio na habitual *tournée* de Verão, sendo a quinta vez que esta companhia se apresentava na cidade do Porto (*O Comércio do Porto*, 13.07.1861, p. 4). A dita companhia acarinhava um teatro e um público que se havia visto privado de teatro declamado, escolhendo apresentar-se neste espaço em detrimento do Teatro Baquet. Tal opção deve-se provavelmente à procura de um maior retorno financeiro, visto poder praticar preços de bilheteira mais elevados, já que se apresentava num teatro de maior prestígio.

Com o retorno do empresário Ângelo Alba, o Teatro de S. João voltaria a apresentar uma companhia lírica e uma companhia dramática portuguesa, esta última sob a direcção de João Manuel Martins Costa. Esta, enquanto se davam óperas no primeiro teatro da cidade, apresentava o seu repertório no Teatro Variedades (Camões), principalmente no formato de espectáculos de benefício para com os artistas que faziam parte da companhia, que servia sobretudo para assegurar a sobrevivência financeira destes. Estrear-se-ia no palco do Teatro de S. João com o drama *Aristocracia e Dinheiro*, de César de Lacerda, e a comédia *Os Zuavos*, de António Mendes Leal. A companhia lírica, por seu lado, iniciaria a temporada de 1861-1862 com a ópera de Giuseppe Verdi, *Luisa Miller*.

No final da temporada, a administração do Teatro de S. João decidiu atribuir a exploração do teatro a Ângelo Alba por um período de dois anos, apesar dos intentos de Manuel Machado, por então administrador da companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa. Apesar de a proposta do empresário lisboeta ter sido, no início, tida em consideração, a que reunia mais consenso entre os administradores e membros do Conselho Fiscal era a de Alba (*O Comércio do Porto*, 13.05.1862, p. 2).

Apesar da ausência de teatro declamado na temporada de Inverno de 1862-1863, a época de Verão que lhe sucederia seria riquíssima na oferta de espectáculos dramáticos. Logo no início do mês de Abril de 1863, pisa o palco a Academia Dramática de Coimbra, composta na sua maioria por estudantes daquela cidade, revertendo uma percentagem significativa da verba arrecada com a venda de bilhetes

para o auxílio das «victimas polacas da Revolução Nacional da Polónia» (*O Comércio do Porto*, 9.04.1863, p. 2). Imediatamente após, a companhia do Teatro Ginásio ocuparia novamente o primeiro teatro da cidade, contando no seu elenco com actores como Taborda, Simões, Isidoro ou Brás Martins. Ainda nesta época de Verão, voltaria ao Porto, pelo segundo ano consecutivo, a Companhia dos Meninos Florentinos, do empresário Joseph Soldaini (*O Comércio do Porto*, 31.07.1863, p. 4). Anunciada como uma companhia «lyrica, dramatica e coreographica» composta por jovens elementos, vinham animar a «quadra calmosa» com zarzuelas, comédias, trechos de ópera e bailes coreografados pelo próprio empresário, agradando pela graciosidade e inocência do seu elenco (*O Comércio do Porto*, 18.08.1863, p. 2).

Caricata, fúnebre e funesta, por esta ordem, serão os adjectivos qualificativos da nova temporada lírica de 1863-1864. Inicialmente correu o boato, na imprensa da época, que o Porto se arriscava a não ter espectáculos líricos já que o «governo, por esquecimento (...) não incluiu na lei da despeza o subsidio para o teatro lyrico do Porto.» No meio de todo o alarido que se originou a partir desta notícia, o empresário arrendatário do Teatro de S. João confirmava o pior, colocando a hipótese de rescindir o contrato assinado com a administração do teatro, justificando que sem subsídio não teria meios financeiros para levar avante a temporada lírica prevista. Ficou igualmente expressa, pelos jornalistas d’*O Comércio do Porto*, a indignação pela diferença de trato entre o Porto e Lisboa, tendo-se afirmado que o teatro lírico da capital havia sido «largamente subsidiado pelo cofre do Estado» e confiando «que o governo procurará mostrar, porque não faltam meios quando ha boa vontade, que não houve no esquecimento intuito de desconsideração para uma cidade que tem valiosos titulos para ser considerada» (*O Comércio do Porto*, 11.09.1863, p. 2).

Como se já não bastasse todo este alvoroço, falece tragicamente, poucos dias depois destes anúncios, o próprio empresário Ângelo Alba. O receio de não haver espectáculos líricos aumentava consideravelmente. Com a notícia do falecimento, surgiriam rapidamente «tres ou quatro candidatos a empresarios», dispostos a inverter a situação (*O Comércio do Porto*, 24.09.1863, p. 2). A exploração do teatro seria entregue a António José de Oliveira Basto²⁷, que teria que assumir a companhia previamente

²⁷ A administração do Teatro de S. João concederia ao novo empresário «as mesmas condições e fiança do contracto de arrendamento que tinha com o empresario ultimamente fallecido.» (*O Comércio do Porto*, 28.09.1863, p. 2)

escriturada pelo falecido empresário. Os artistas que faziam parte do elenco da companhia apressaram-se em comunicar telegraficamente desde Itália, que aceitavam tomar parte da nova empresa (*O Comércio do Porto*, 26.09.1863, p. 2). Assegurada a companhia lírica, o teatro declamado neste teatro ficaria a cargo da Companhia Nacional Dramática de Emília das Neves, recém-chegada de uma deslocação à Corunha, Espanha. O empresário António Basto abdicava assim da exploração do teatro com uma segunda companhia, de teatro declamado (medida contemplada no contrato), centrando-se na companhia lírica e deixando essa responsabilidade para Emília das Neves (*O Comércio do Porto*, 9.10.1863, p. 2), tendo esta já convidado o dramaturgo José Romano para vir ao Teatro de S. João «pôr em scena (...) tres das suas mais populares composições dramáticas» (*O Comércio do Porto*, 28.10.1863, p. 2).

A Companhia dos Meninos Florentinos partiria em finais de Outubro para Coimbra, apresentando-se no Teatro D. Luís²⁸, dando-se então início à época teatral de 1863-1864 no Teatro de S. João. A companhia lírica estreava-se a 31 de Outubro de 1863 com a ópera de Verdi *Vésperas Sicilianas* e Emília das Neves com *Joana a Doida*, a 21 de Novembro. Ambas estreias reuniram o mesmo consenso, prometendo uma proveitosa temporada teatral. De referir apenas que a estreia tardia da companhia de teatro declamado se deveu aos preparativos para receber no Teatro de S. João o Rei D. Luís I e a Rainha D. Maria Pia, que se encontravam, por então, de visita ao Porto. É curioso observar que, enquanto a Companhia Nacional Dramática se encontrava em ensaios para receber os Reis de Portugal, a companhia lírica prosseguia a sua carreira no Teatro Baquet, de forma que este pequeno interregno não prejudicasse as contas no final da época. Interessante é também constatar, sendo este facto um exemplo disso, a facilidade e celeridade com que os empresários do Bairro teatral negociavam entre si, criando uma saudável rede de interesses. O perfil e a acção dos empresários portugueses constituem, aliás, matéria a merecer no futuro um estudo aprofundado que se afigura muito promissor, se tivermos em conta aquilo que os dados aqui apresentados permitem entrever. Aparentemente poderosos, têm de negociar esse poder com o público e com os artistas e os seus interesses.

Ao longo da época teatral, Emília das Neves apresentaria um vasto e interessante repertório, sempre do agrado do público. Contavam-se nele peças como o drama

²⁸ E, mais tarde, no Teatro de S. Geraldo, em Braga. (*O Comércio do Porto*, 30.12.1863, p. 2)

Adelaide, a tragédia bíblica *Judith*, o drama-sacro *Os Mártires da Germânia*, entre outras peças. Por outro lado, e reatados os espectáculos líricos, terá início a fase funesta que anunciamos. O descontentamento do público em relação à mediocridade da companhia lírica aumenta e a única solução parecia passar pelo reforço do elenco de artistas:

Hontem repetiu-se (...) a opera «Os Capuletos». A plateia estava quasi erma. A opera foi friamente representada, e ainda mais friamente recebida. O diminutissimo numero de espectadores tacitamente explicava que aquella frieza não provinha da baixa temperatura atmospherica, comquanto muito sensivel, como é proprio d'esta quadra, mas sim da ausência de attractivo no espectáculo. Distribuiu-se ao publico uma declaração impressa em que o empresario declara que já escrevera para Italia com o fim de ver se lhe será possivel substituir os artistas da companhia que menos satisfazem as exigências do publico. (*O Comércio do Porto*, 16.12.1863, p. 2)

O desempenho da companhia lírica fazia com que jornalistas e público se encontrassem cerca de decretar uma autêntica calamidade teatral. Pode ler-se nos relatos da época que, logo terminada a ópera de Ricci *Conrado de Altamura*, todo o teatro, desde a plateia aos camarotes, irrompeu numa monumental pateada, tendo o seu público, num acesso de fúria, começado a arrancar e a arremessar cadeiras para o palco, obrigando à intervenção por parte da polícia, reforçada nesse dia mediante pedido prévio do empresário António Basto. As notícias dos periódicos, no rescaldo dos acontecimentos, falam em «crise» no teatro lírico e no «medo» dos artistas que faziam parte da companhia em enfrentar similares reacções adversas por parte do público ao pisar novamente o palco. As autoridades policiais, juntamente com um delegado da Inspeção dos Teatros, consideraram ser de bom senso a interrupção da actividade no Teatro de S. João, no que à temporada lírica dizia respeito, e ordenaram ao seu empresário, António Basto, «que não dessem representações lyricas em quanto as exigencias do publico, com relação ao pessoal da companhia [contratação de novos elementos], não fossem satisfeitas» (*O Comércio do Porto*, 28.12.1863, p. 2). Aproveitaria esta pequena crise e consequente interregno a Companhia Dramática Nacional da actriz Emília das Neves, que passaria a ocupar com maior regularidade o palco do Teatro de S. João.

O empresário lírico António Basto tentaria rescindir contrato com alguns elementos que faziam parte da sua companhia, de forma a poder contratar outros, não oferecendo qualquer indemnização ou contrapartida, apenas dispondo-se a pagar as despesas de deslocação para os seus locais de origem (*O Comércio do Porto*,

31.12.1863, p. 2). Estes, como seria de imaginar, recusaram categoricamente, deixando o problema sem fim à vista, já que o empresário não se via capaz de suportar financeiramente a actual companhia e o extra que seria a contratação de novos elementos de forma a prosseguir a temporada lírica sem mais interrupções. E, claro está, quantas mais interrupções menos tempo para récitas e mais prejuízos no balanço final de contas. Mesmo sem dados financeiros precisos, é fácil compreender o risco económico do negócio no mundo do espectáculo.

Já com os pés no novo ano de 1864, outra solução procurada pelo empresário, assumindo que não podia apresentar a companhia sem «gente nova», foi a de aumentar o preço dos bilhetes tentando assim viabilizar financeiramente a contratação de «elementos novos». Os «assignantes (...) regeitaram a proposta» mantendo a empresa lírica num novo impasse. Segundo relatos da época que davam a conhecer a situação gravíssima do primeiro teatro da cidade, alertava-se que, por este andar, o Porto se encontrava «ameaçado de ficar sem theatro lyrico n'este inverno!» (*O Comércio do Porto*, 4.01.1864, p. 2) Aos tropeções, lá se foi negociando com alguns artistas e a empresa anunciou aos seus *habitués* que «a prima dona Lafon e o tenor Lamberti» haviam já partido com destino ao Porto para reforçar a companhia lírica. Na sequência deste anúncio, pediu às autoridades competentes (entre elas a Inspeção dos Teatros) e ao público que lhes fosse permitido dar espectáculos enquanto não chegassem os novos artistas escriturados, de forma a minimizar o prejuízo financeiro. Ambas as partes dariam o seu aval e, obtida a autorização de prosseguir com a temporada, anunciou-se de imediato a representação da ópera *Ernani*, de Giuseppe Verdi.

Pois bem, no dia em que realizaria o espectáculo, assinantes e demais público que havia adquirido bilhete, bateriam com o nariz na porta, dando de caras com um anúncio que referia que não haveria espectáculo por «justos motivos» (*O Comércio do Porto*, 20.01.1864, p. 2). Para os seus *habitués*, porventura já habituados a estes contratempos no primeiro teatro da cidade, restava-lhes aproveitar a boa temporada que se encontrava a realizar a companhia de teatro declamado de Emília das Neves. Infelizmente, e atirando mais achas para a fogueira, a companhia dissolver-se-ia em finais do mês de Fevereiro de 1864, aparentemente devido a quezílias entre alguns dos seus elementos, deixando o Teatro de S. João também sem teatro declamado (*O Comércio do Porto*, 11.02.1864, p. 2).

A ópera de Verdi acabaria por ser representada sensivelmente uma semana depois, com um desempenho «sofrível». Ainda assim, o público ajuizou positivamente, já que alguns artistas «se fazem valer mais, empregando para isso cuidado e esforços» (*O Comércio do Porto*, 26.01.1864, p. 2). A temporada lírica teria assim sequência mas era precisamente esse cuidado que era necessário para que o Teatro de S. João não voltasse a assemelhar-se a um vulcão em plena erupção. A pausa para os folguedos carnavalescos viria igualmente a pôr alguma água na fervura.

No reatar, estreou-se o novo tenor Limberti, na ópera de Verdi *A Traviata*, «cuja execução ganhou muito com este cantor», terminando assim de forma pacífica o burburinho de dúvidas que envolvia a companhia e o respectivo valor dos novos artistas contratados, podendo a temporada lírica prosseguir sem percalços de maior envergadura. A primeira-dama Lafon estreou-se na ópera de Bellini *Norma*, conquistando igualmente o público (*O Comércio do Porto*, 11.02.1864, p. 2).

Teatro à parte, acontecimento notável no Teatro de S. João dá-se em inícios de Março de 1864. A empresa de António Basto anuncia a vinda ao Porto de Giovanni Vailati²⁹, «concertista de mandulino (...) professor academico, correspondente do Real Instituto musical de Florença (...) e membro da camara musical de Sua Magestade o Rei de Italia» (*O Comércio do Porto*, 3.03.1864, p. 4). A noite de 5 de Março haveria de ficar na memória (e nos ouvidos) dos portuenses por muito tempo, e as actuações de Giovanni Vailati só não terão chegado a ser sublimes devido às condições acústicas do teatro (considerado demasiado “grande” espacialmente para esta tipologia de espectáculos) que assim não o permitiram:

Nos dous ultimos entre-actos da opera [*Norma*, de Vicente Bellini] tocou o famoso artista Geovani Vailati uma phantasia sobre motivos do «Trovador», no mandolim de 6 cordas, e o «Carnaval de Veneza», variado, no mandolim, com uma só corda. O entusiasmo do publico foi o que era de esperar, em presença de uma tal maravilha. O prodigioso artista era a cada passagem interrompido com bravos e phreneticas palmas, e teve de repetir, a pedido do publico, e de ambas as vezes, uma parte de cada uma das peças. (...) E' que aquillo é realmente admiravel! Vailatti dá alma e vida a um instrumento, que ninguem presumiu nunca capaz de tanto. A grandeza do teatro e talvez as suas desfavoraveis condições acusticas diminuem o valor dos pianissimos prolongados, com que imita os da rebecca, e que n'uma sala são de surpreendente effeito (...). (*O Comércio do Porto*, 7.03.1864, p. 2)

²⁹ O artista em questão seria cego. A indicação é-nos dada por um periódico no rescaldo de uma “sublime” actuação: «Deus lhe dêra nos dedos a luz de que o privára nos olhos.» (*O Comércio do Porto*, 21.03.1864, p. 2)

Após este parêntesis, volta-se à discussão em torno da questão do subsídio atribuído anualmente para a subsistência do Teatro de S. João. O empresário António Basto, após grande esforço financeiro, vê-se na impossibilidade de pagar o acordado com alguns artistas, devido ao atraso na (devida) entrega do subsídio à empresa exploradora, ao qual tinha direito «por lei». Referem os periódicos que a «a falta do pagamento do subsidio (...) seria, além de tudo, um grande mal para o theatro do Porto, porque o exemplo seguramente affugentará os que de futuro desejassem tomar a empreza do nosso theatro lyrico» (*O Comércio do Porto*, 10.03.1864, p. 2). Apesar de, poucas semanas após estes apelos, o assunto ter sido resolvido com a atribuição (tardia) do referido subsídio, a afirmação citada seria premonitória. Resta destacar que, no meio deste prejuízo financeiro e cultural, a primeira-dama Lafon e o tenor Limberti, juntamente com a sempre regular prestação da companhia de Emília das Neves, foram um autêntico oásis no deserto nesta época funesta.

Ainda em relação à polémica da atribuição do subsídio, foi feito um apelo por parte da Administração do Teatro de S. João ao Rei D. Luís I para que houvesse equidade de tratamento entre o Teatro de S. João e o lisboeta Teatro de S. Carlos, com o intuito de evitar situações como a da presente época. Pedia-se igualmente um aumento para a companhia lírica e que fosse atribuído um subsídio à «companhia portuguesa», ou seja, ao teatro declamado:

(...) os actuaes administradores do mesmo theatro [S. João] solicitam, esperando que o governo de V. M. se dignará torná-la effectiva [lei de atribuição do subsídio] estabelecendo para este theatro, relativamente ao subsidio, a mesma epocha de concurso e as mesmas condições de permanencia, que se acham estabelecidas para o theatro de S. Carlos (...). (*O Comércio do Porto*, 7.04.1864, p. 3)

O Governo toma medidas e torna-se senhor do Teatro de S. João, entregando somente a sua exploração futura a quem se mostrasse mais habilitado para levar avante a nova temporada. Não sabemos em que moldes assumiu tal papel ou quais as condições do contrato estipulado mas certamente que, ao disponibilizar-se a atribuir um subsídio à empresa lírica, queria ter poder de decisão na sua escolha, escolhendo porventura aquela que lhe desse maiores garantias financeiras. Porém, a iniciativa não duraria muitos anos e o Governo rapidamente se desresponsabilizaria de tais funções, passando a administração do Teatro a decidir novamente.

A empresa lírica, apesar de subsidiada, acabaria em autêntica crise, terminando a sua carreira na penúltima récita de assinatura. A indignação geral instala-se e aponta-se

sobretudo o dedo ao empresário, que devia os respectivos honorários a todos os elementos da companhia. Os credores esses não sabiam a quem reclamar já que o empresário se havia tornado «invisível». A empresa lírica, não pagando nem declarando falência, forçou assim a intervenção da Inspeção Geral dos Teatros para tentar apaziguar este clima de tensão. Houve artistas que nem esperaram por soluções, começando a «debandar» para outras paragens, sendo a primeira a dar o exemplo a «dama Garulli [para Madrid], deixando pessoa authorisada para fazer valer o seu direito á cobrança do que a empreza lhe deve» (*O Comércio do Porto*, 4.06.1864, p. 2).

São geraes os clamores contra a empreza lyrica, que na sua bancarrota envolveu toda a gente empregada no teatro! (...) Os cantores que ainda se acham no Porto tomaram a generosa resolução de darem a representação que falta para completar a assignatura, e mais duas ou tres, cujo produto será proporcionalmente repartido por todos os credores da empreza. (...) E' na verdade lamentavel que a empreza levasse as cousas ao ponto de se verem os artistas obrigados a cantarem em sociedade para obterem meios de se transportarem ao seu paiz (...). (*O Comércio do Porto*, 8.06.1864, p. 2)

Porém, os artistas acabariam por desistir da ideia porque «muitos dos assignantes não quizeram ficar com os seus camarotes para as projectadas representações supplementares» (*O Comércio do Porto*, 13.07.1864, p. 1). Partiriam de bolsos vazios.

No início da época de Verão de 1864, a companhia do Teatro D. Maria II fez a sua estreia no Teatro de S. João a 2 de Julho com a representação do drama de Ernesto Biester *Homens Ricos*.³⁰ João Anastácio Rosa, Joaquim José Tasso, Emília Adelaide e Rosa Júnior (João Rosa) seriam generosamente vitoriados ao longo da sua carreira no Porto, garantindo o repertório apresentado inúmeras noites de entusiásticas ovações. O teatro declamado ganhava assim, ano após ano, mais força e espaço nas preferências do público portuense, essa forma de representar que se baseava no «espectaculo da vida humana e na imitação de sentimentos e caracteres.» Era precisamente nesse acto, dizia-se, que se encontrava a «principal causa do prazer dramático» que, para ser induzido ao público, apenas existe um modo: «a perfeição artística» (*O Comércio do Porto*, 18.07.1864, p. 2).

É de louvar o desempenho exibido por esta companhia, atraindo enchentes ao Teatro de S. João, numa altura do ano em que o êxodo para as estâncias balneares era

³⁰ Grande parte do repertório trazido ao Porto era constituído por peças da autoria de Ernesto Biester (os dramas *Pobreza Dourada* e *Jogo*, entre outras), que foram bem recebidas pelo público portuense. Outras peças que destacamos desta *tournee*: o drama de Eduardo Garrido, *Pecados Velhos*, e *Martim de Freitas*, de José da Silva Mendes Leal.

grande e as previsões para as noites no teatro eram de asfixia, devido ao calor que se fazia sentir nesta quadra:

Mas depois das convivências da natureza (...), é preciso um esforço sobrehumano para se ir absorver o halito ardente, saturado de amoníaco, dos nossos theatros, e vasculhar assumpto de chronica no lixo da cidade, através da secura empoeirada, que polvilha e requeima as calçadas, faiscentes como fornalhas incandescentes. (*O Comércio do Porto*, 7.08.1878, p. 1)

Nem com a companhia do Teatro do Ginásio se verificou, em anos transactos, tal afluência, quando esta se apresentava na cidade do Porto entre os meses de Maio e Junho, quanto mais se actuasse, como foi o caso da companhia do Teatro D. Maria II, em plenos meses de Julho e Agosto, «dous mezes de maior calor e da ausencia de numerosas familias, que n'esta quadra vão para as Caldas, para o campo e para as praias de banhos» (*O Comércio do Porto*, 3.09.1864, p. 2). Muito deste êxito deveu-se aos artistas que compunham a companhia e que, por si só, atraíam gente ao teatro pelo carisma da sua pessoa.

Hontem deu a companhia do theatro normal [D. Maria II] a primeira representação do drama original do snr. E. Biester «Fortuna e Trabalho». Foi um novo triumpho para o author e actores. Apesar do intenso e ardente calor, que, mesmo em pleno ar, custa a soffrer, houve grande concorrência. (*O Comércio do Porto*, 12.08.1864, p. 2)

(...) tão excitada tinha sido a curiosidade do publico com a noticia da primeira representação, que, apesar do insupportavel calor, não houve camarote nem lugar nas duas plateias que ficasse desoccupado. (...) No final do ultimo acto a ovação parecia não ter fim, pois o publico não se cansava de chamar e victoriar o author do drama [Ernesto Biester] e os actores que tão magistralmente o representaram. (*O Comércio do Porto*, 15.08.1864, p. 2)

A última representação, e consequente despedida, da companhia lisboeta ocorreu a 31 de Agosto com a peça mais celebrada do dramaturgo Ernesto Biester, *Fortuna e Trabalho*. No total, levaram a cena 41 representações em pouco menos de dois meses:

No fim do espectáculo foi delirante a ovação, pois durou quasi uma hora! O publico depois de chamadas repetidas ás primeiras actrizes, e principaes actores, chamou todo o pessoal da companhia, e até o ponto, que teve de apparecer no palco! Nos camarotes e plateia agitavam-se lenços entre salvas incessantes de palmas e bravos. As actrizes commovidas respondiam agitando tambem os seus lenços. Era eloquente aquelle mudo-adeus! (*O Comércio do Porto*, 1.09.1864, p. 2)

O processo de arrendamento do teatro para a nova temporada de 1864-1865 perpetuava a dificuldade que era gerir o Teatro de S. João. Foram abertos um total de seis concursos para o efeito (o último em pleno mês de Dezembro!), não tendo surgido

nenhuma empresa habilitada que se prestasse a fazer carreira no Teatro de S. João³¹. Falava-se neste ou naquele mas de facto não passavam de boatos. A realidade traduzia-se na evidente dificuldade de encontrar um empresário teatral que quisesse fazer frente ao exigente público portuense. Este, para além de ter que constituir uma companhia competente em tempo recorde, teria que apresentar um elenco de artistas que apresentasse um repertório digno do primeiro teatro, fazendo esquecer a (catastrófica) imagem deixada pelo anterior empresário:

O descredito que a ultima empresa deu ao theatro, é a maior difficuldade do momento (...). (*O Comércio do Porto*, 21.07.1864, p. 2)

Os jornalistas d'*O Comércio do Porto* criticavam o próprio Governo, que havia, como vimos, chamado a si a responsabilidade de tratar do arrendamento daquela sala de espectáculos, impondo regras porventura demasiado rigorosas – número elevado de récitas, obrigatoriedade em apresentar óperas por estrear no Porto e artistas de renome que satisfizessem o público – para a empresa que quisesse tomar o teatro. Após o fracasso em chegar a acordo com alguns empresários teatrais, a administração do Teatro de S. João manifestou a intenção de rescindir contrato com o próprio Governo, por este não ter cumprido «a cláusula expressa de dar companhia lyrica na epocha propria» (*O Comércio do Porto*, 1.12.1864, p. 2). Porém, tratou-se mais propriamente de uma medida intimidatória de forma a pressioná-lo a realizar esforços no efectivo arrendamento do teatro. A administração não admitiria que a obrigação prevista em contrato não fosse cumprida adequadamente, tendo deixado bem claro que não se sujeitavam a que se realizassem «espectaculos improprios da sua categoria de primeiro theatro do Porto» (*O Comércio do Porto*, 3.12.1864, p. 2).

Enquanto a nova temporada lírica não se definia, apresenta-se no Teatro de S. João em Dezembro de 1864 o prestidigitador húngaro Mr. Velle (Joseph Velle), servindo como complemento dos frequentados espectáculos a actuação da Orquestra Portuense, sob a direcção do *maestro* Carlos Dubini, e de uma outra composta por artistas franceses sob a direcção de E. Bouillon (*O Comércio do Porto*, 4.12.1864, p. 3). No campo teatral, e para combater o marasmo generalizado que se fazia sentir na cidade do Porto, vem do Teatro D. Luís I (Coimbra) a Companhia Dramática Conimbricense, onde despontava como maior figura do seu elenco a actriz Carlota Veloso. Estreava-se, no final do mês de Dezembro, dando início a uma curtíssima estadia, com o drama *Mãe*

³¹ O primeiro concurso tinha sido aberto a 16 de Junho de 1864. (*O Comércio do Porto*, 9.10.1864, p. 2)

dos Escravos, da autoria de Aristides Abranches (*O Comércio do Porto*, 27.12.1864, p. 2). Porém, apesar de se verificar actividade noutras casas de espectáculo, como era o caso do Teatro Baquet e do Teatro-Circo, a ausência de espectáculos líricos provocava uma profunda mágoa e apatia no âmago do público que tinha por hábito frequentar o Teatro de S. João:

O Porto morre de fastio nas intermináveis noites de inverno que está passando. Abre a boca, espreguiça-se, atíça o lume do fogão e aconchega para si o fato, torna a abrir a boca, assobia baixinho por entre os dentes uma reminiscência do teatro lyrico, rufa com os dedos nos joelhos, boceja outra vez, deixa descahir a cabeça carregada com todo o peso no somno do aborrecimento, pede á cama um remédio para tamanho mal (...). Mas não ha remédio (...). [Os jornais] do Porto nada lhe dirão elles de novo, porque bem sabe que o Porto está morto, hirto, inteiriçado debaixo do gelo das camadas inferiores de uma atmosphera polar. (*O Comércio do Porto*, 4.01.1865, p. 2)

Finalmente, e já virada a página no novo ano de 1865, chegar-se-ia a acordo com o empresário e barítono Paolo Giorgio Paccini (*O Comércio do Porto*, 22.01.1865, p. 2), ao qual se juntariam o *maestro* Carlos Dubini, as primeiras damas Luiza Chiaramonti Giustini e Angelica Peroni, e o tenor Conrado Conti. Estreava-se a nova companhia lírica a 18 de Fevereiro com a ópera *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti, tendo sido a concorrência «aquella que o teatro comportava» (*O Comércio do Porto*, 19.02.1865, p. 2). Apesar do longo interregno lírico que se fez sentir na cidade, a companhia acabaria por ter um arranque morno devido à qualidade do seu elenco de artistas, porventura medíocre para se apresentar no primeiro teatro da cidade. Devido a algumas manifestações de desagrado, o empresário mandou distribuir pelo teatro uma circular pedindo ao público alguma paciência, anunciando a contratação futura de novos elementos para a companhia. Esta prosseguiu com o seu repertório, levando a cena óperas como *Maria de Rohan*, de Donizetti, e *Ernani*, podendo «ser ouvida sem enfado» (*O Comércio do Porto*, 24.02.1865, p. 2).

Para grande alegria dos *dilettanti*, Paccini anunciaria a vinda da afamada cantora lírica Maria Adelaide Borghi-Mamo por cinco récitas, encontrando-se até aí a representar em Lisboa. Antecipavam já os periódicos da época que esta viria a alcançar igual êxito ao obtido aquando da passagem fulgurante por este teatro da “outra” Adelaide, a Ristori (*O Comércio do Porto*, 22.03.1865, p. 2).

A sua estreia, na ópera de Donizetti *A Favorita*, provocaria tal enchente que alguns espectadores se viram obrigados a saltar para «dentro do espaço occupado pela orchestra (...) já [que] não puderám obter melhor lugar.» O facto de algumas famílias

não verem o seu pedido atendido pelo empresário Paccini, o de permitir a entrada de mais gente nos seus camarotes, levou a que, no decorrer do espectáculo, se desse origem a algumas «indisposições (...) contra o empresario, que teve de lhes soffrer as consequências, como artista, no palco!» Em boa verdade, e fora estas peripécias menos positivas, o público presente teve o privilégio de assistir a um memorável espectáculo, afirmando-se que o Porto «nunca ouviu uma cantora assim tão completa, e que tão magistralmente diga as bellezas do canto». (*O Comércio do Porto*, 4.04.1865, p. 2).

Ainda em relação à manifestação de desgosto para com o empresário que era, ao mesmo tempo, parte integrante da companhia lírica como barítono, clamam os periódicos que «racionalmente se não explica é que seja pateado no artista o empresario, e isto porque este não poupa diligencias nem dinheiro no intuito de satisfazer o publico!» Curiosa esta crítica em torno de questões éticas de como o público se deveria comportar no teatro, que poderia dar origem, inclusive, a uma espécie de tratado sobre a pateada. Dizia-se ainda a este respeito que seria porventura «por estas e outras que (...) não haverá quem queira ser empresario no Porto» (*O Comércio do Porto*, 4.04.1865, p. 2).

«Uma despedida assim só Adelaide Ristori nos lembra se fizesse», referem os periódicos aquando da partida de Borghi-Mamo. Consequência disso foi o sucesso de venda das imagens disponibilizadas pela cantora, um fenómeno que revela bem a importância dada a essa forma de publicidade na mitificação de certos artistas, também entre nós. O público que teve o privilégio de assistir aos seus espectáculos procurou avidamente adquirir, como recordação, o retrato da actriz, «desejo (...) tal, que os retratos que estavam á venda na casinha dos bilhetes não chegaram para todas as pessoas que os queriam» (*O Comércio do Porto*, 11.04.1865, p. 2).

Terminada a breve temporada lírica, e antes da vinda da “Sociedade empresária do Teatro do Ginásio dramático de Lisboa” para o Teatro de S. João, onde despontava o aclamado actor Taborda, anunciou-se que pisaria o palco deste teatro uma companhia de zarzuela que se encontrava, até então, «a funcionar no theatro-Circo Price, em Lisboa», sendo o seu «director de scena» o conhecido empresário do público portuense Isidoro Pastor, que já explorara anteriormente o Teatro Baquet. Porém, tal não se verificou, desconhecendo-se os motivos (*O Comércio do Porto*, 2.07.1865, p. 2). Por outro lado, a Companhia do Teatro do Ginásio não viria a desiludir, apresentando um vasto

repertório³² de onde destacamos a representação da comédia da autoria de Aristides Abranches *Os Médicos* e o soberbo papel desempenhado por Taborda, contagiando o riso a cada récita:

Taborda effectivamente é um portento de chiste, uma especie de nuvem de gargalhadas que, dispersando-se sobre cada espectador, communica a todos o delirio do riso. Não há fronte enrugadas nem labios que se não desfranzam quando elle falla. (*O Comércio do Porto*, 4.08.1865, p. 2)

Na nova temporada lírica de 1865-1866 tornara-se arrendatário do Teatro de S. João o empresário Manuel Machado, que procurou de forma célere constituir uma companhia lírica e outra de teatro declamado. Refira-se que Manuel Machado era, por então, arrendatário deste teatro e do Teatro Baquet (*O Comércio do Porto*, 25.07.1865, p. 2), detendo, por assim dizer, o monopólio teatral no Bairro. Rapidamente o novo empresário “despacharia” a Companhia do Teatro do Ginásio para o Teatro Baquet, aproveitando o embalo da excelente carreira que se encontrava a fazer no Teatro de S. João, apresentando desta forma o mais atempadamente possível a nova companhia lírica, que se estrearia a 20 de Setembro com a ópera *A Traviata*³³. A estreia, que contava com a presença do Rei D. Luís, foi um autêntico sucesso.

O novo empresário era um homem de negócios e estava determinado a obter dividendos do arrendamento do Teatro de S. João. Com efeito, não alterou sequer a hora da ópera de estreia “só” pelo facto do Rei D. Luís I marcar presença no teatro nessa noite:

S. M., tendo de ir ao theatro Circo antes de apparecer no de S. João, mandou [o empresário] que se não esperasse por elle para começar o espectáculo, a fim de que o publico se não impacientasse, e assim se fez. (*O Comércio do Porto*, 21.09.1865, p. 2)

O barítono Paccini, agora encarregado por Manuel Machado de compor a companhia lírica, voltaria a sentir o dissabor da intolerância do público. Este irrompeu, logo nas primeiras récitas, em tremendas pateadas, o que levou à retirada de muitas famílias dos seus camarotes, em consequência destas «cenas vergonhosas» que ocorriam, normalmente, no seio da plateia. Apesar dos esforços do barítono em apresentar um elenco competente, transparece a ideia de que o maior divertimento de

³² *Coração de Pai* (drama, imitação de Aristides Abranches), *Pecados da Mocidade* (comédia, imitação de Brás Martins), *O Diabo atrás da porta* (comédia, autoria de Pedro Maria da Silva Costa), *Os projectos de minha tia* (comédia, autoria de Paulo Midosi), entre outras.

³³ Seguindo-se *O Barbeiro de Sevilha* (Rossini), *A Sonâmbula* (Bellini), *Os Puritanos* (Bellini), *Os Lombardos* (Verdi), entre outras.

alguns que frequentavam o Teatro de S. João era o de gerar contendas entre si e determinados artistas.

Assim, a conseqüente «suspensão das recitas tornou-se uma medida de urgente necessidade depois dos tristes acontecimentos (...) que rebaixaram o nosso primeiro theatro a condições mais ínfimas que as de uma praça de touros do mais obscuro logarejo.» E os jornalistas eram os primeiros a denunciar este tipo de atitudes, afirmando que «muito folgaremos e connosco folgarão também todas as pessoas sensatas, que se ponha ponto nas desagradáveis scenas que já tornaram tristemente celebre a presente epocha lyrica.» Decerto que as (prévias) jantaradas regadas a vinho por parte de alguns grupos que frequentavam o teatro em nada ajudavam à sensatez que se pedia.

Com espectáculos tão tumultuosos, os cantores não podem desempenhar cabalmente os seus papeis, e o que é pior, retrogradamos muito na senda da civilização. (*O Comércio do Porto*, 25.11.1865, p. 2)

A chegada do barítono Antonio Morelli para reforço da companhia faria com que se pudesse retomar a actividade no teatro. Mesmo assim, as autoridades policiaes tomaram medidas, muito provavelmente a pedido de Paccini, para que não voltassem a ocorrer os tristes episódios das primeiras récitas:

No atrio do theatro esteve affixado nas duas noutes [de retoma das récitas] um edital do snr. administrador do 1º bairro, que é o superintende na policia daquela casa, recommendando ao publico o regulamento dos theatros, approved em 1860. Em virtude d'este, o snr. administrador proibe aos frequentadores do theatro de S. João, o interromperem os espectaculos e patearem nos camarotes, e recomenda-lhes que despejem a sala logo que terminem os espectaculos. (*O Comércio do Porto*, 21.11.1865, p. 2)

Entende-se esta última medida de forma a evitar os habituais conflitos entre grupos rivais dentro do teatro. Porém, o mesmo não poderíamos dizer quanto à sua (natural) extensão – hospedarias, cafés ou a própria rua...

Perspectivara a administração do Teatro de S. João, praticamente a meio da temporada lírica, a vinda, de Lisboa, da Companhia do Teatro de S. Carlos, algures entre Abril e Maio de 1866. A iniciativa tomou-a a própria empresa do S. Carlos e não é de estranhar tendo em conta a proveitosa carreira levada a cabo, nesse mesmo período, pela Companhia do Teatro D. Maria II no ano anterior. A ideia agradou de sobremaneira aos *dilettanti* portuenses, tendo em conta a mediocridade da actual companhia, já que desta forma «o Porto possa ter ao menos por dous mezes uma companhia lyrica, como

raro será, senão impossível, vêr-se nesta cidade na temporada propria» (*O Comércio do Porto*, 10.12.1865, p. 2).

A época de Inverno na urbe havia sido como o próprio tempo: fria e convidativa a ficar em casa, desfrutando os seus habitantes, na falta de divertimentos do seu agrado, de serões com a família. Havia apenas a já citada companhia lírica no Teatro de S. João e alguns concertos musicais esporádicos no Teatro Baquet que havia ficado órfão de teatro após a despedida, a 18 de Janeiro de 1866, da Companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 19.01.1866, p. 2). Obviamente que o início de actividade lúdica por parte do Palácio de Cristal e o grande fluxo de pessoas que atraía terá tido alguma culpa na escassez de público ao Bairro teatral. O que nunca faltaria seriam os eternos bailes de Carnaval, que por este ano se desdobravam pelo Teatro-Circo, Teatro Baquet, Teatro das Variedades e pelos mais variados salões, de onde destacamos o do Corpo da Guarda.

Voltando ao Teatro de S. João e à temporada lírica, destacamos alguns pontos altos por entre a declarada mediocridade de espectáculos apresentados, como o foi a produção da ópera de Charles Gounod, *Fausto*, com cenografia, maquinaria e figurinos a cargo de Eugénio Luccini e Lamberti. Antes da sua apresentação, a expectativa dos *dilettanti* encontrava-se bem alta devido ao tempo tomado para ensaiar a peça e o grande aparato cénico que se anunciava para a sua estreia a 3 de Março de 1866:

Effectivamente é innegavel que o «Fausto» é uma das óperas mais bem ensaiadas que se tem representado no nosso theatro. (...) A concorrência foi extraordinaria. (*O Comércio do Porto*, 6.03.1866, p. 2)

De facto, a ópera *Fausto*, repetida 15 vezes, foi um pequeno renascimento para a empresa lírica de Paccini. O único senão fora a longa extensão da ópera de Gounod e os intermináveis intervalos a propósito das necessidades de mudança de cenários e ajustamento da maquinaria aos mesmos. Terminaria ainda a temporada lírica debaixo de uma... «tempestade de applausos», com a vinda de dois elementos novos a incorporar à companhia: o conhecido tenor italiano Pietro Mongini e a primeira-dama Elisa Volpini, enviados à cidade do Porto a custas da própria empresa do Teatro de S. Carlos (*O Comércio do Porto*, 8.04.1866, p. 2). Apresentar-se-iam no palco em Abril de 1866, entrando nas óperas *Sonâmbula*, *Fausto* e *Rigoletto*, num total de sete récitas. O êxito foi tremendo e a habitual corrida aos retratos dos dois artistas foi frenética, querendo todos ficar com uma recordação daquelas belas noites.

Despediu-se o tenor Mongini debaixo de uma apoteótica ovação, a 12 de Abril, após festa em seu benefício. Seguiria de malas feitas para o «Teatro de Sua Majestade», em Londres: «Tão cordeal [recepção] tenha elle no theatro de Londres, para onde vai, com a que teve entre os «dilletanti» portuenses» (*O Comércio do Porto*, 9.05.1866, p. 2). Volpini ficaria para mais alguns espectáculos, despedindo-se aquando da sua récita de benefício, a 19 de Abril.

Com este final de temporada, que em certa medida salvou a imagem de uma época deveras modesta, o empresário lírico Paccini ponderou apresentar uma proposta, tendo, poucos dias depois, anunciado a sua desistência. Isso não o impediu de apresentar uma proposta de última hora, no último dia do concurso de arrendamento do Teatro de S. João, altura em que a administração deste ainda não havia recebido um único contacto para a exploração da nova temporada de 1866-1867. Porém, e mesmo nesta cartada de última hora, como que aproveitando-se emocionalmente do facto de não ter havido qualquer intenção por parte de terceiros para explorar o principal teatro portuense, Paccini veria a sua proposta recusada. Determinado em arrendar o Teatro de S. João, partiria a expensas próprias para «Madrid e d'alli para Italia (...) a fim de escripturar cantores para a proxima estação theatral» (*O Comércio do Porto*, 17.06.1866, p. 2), numa dupla tentativa de sensibilização, quer da administração, quer do público *habitué*.

Enquanto os concursos de arrendamento abriam e fechavam um a seguir ao outro, teria início a habitual época de Verão, não com a prevista companhia lírica do Teatro de S. Carlos, mas com a companhia espanhola de zarzuela que até então ali se tinha apresentado, sob a direcção de José María Fuentes (*O Comércio do Porto*, 23.05.1866, p. 2). Curiosa é a integração de Isidoro Pastor no elenco de artistas, tendo este já passado pela cidade do Porto como empresário, mais concretamente, no Teatro Baquet. Não sendo a primeira vez que tal ocorre (lembre-se Paccini, que desempenhava funções de barítono), a dualidade empresário/actor era uma ocorrência comum neste período. Estrear-se-ia a companhia a 6 de Junho de 1866 com a zarzuela *El secreto de una dama*, de Luis Rivera, com música de Francisco Asenjo Barbieri.

Porventura entregue à sua sina, o Teatro de S. João, pobremente subsidiado quando comparado com o Teatro de S. Carlos, acaba por atribuir a exploração do teatro, uma vez mais, ao empresário Paccini:

Estamos longe de pretender que o snr. Paccini escripture cantores como os que costumam ser escripturados para o theatro de S. Carlos, por isso que o subsidio é muito superior ao que está votado ao S. João. (*O Comércio do Porto*, 12.09.1866, pp. 1-2)

Mesmo assim apelava-se à aplicação do escasso subsídio na contratação de uma «companhia regular» e que não fosse gasto o montante atribuído em «artistas de pouco mérito.» Pedia-se igualmente, facto que viria a concretizar-se, que Paccini não viesse a «accumular as suas funções com as de barytono» (*O Comércio do Porto*, 12.09.1866, pp. 1-2), focando-se nas suas tarefas enquanto empresário. Assim, a companhia lírica estreiar-se-ia a 21 de Outubro de 1866, com a ópera *Ermani*.

Um aspecto recorrente de outras temporadas líricas e que aconteceu na estreia da actual, foi o facto de os artistas pisarem o palco praticamente no dia seguinte a serem contratados pela empresa. O resultado traduzia-se, como se afirma nos periódicos, na estreia de uma peça mal ensaiada. Com o entrosamento do elenco e um particular cuidado em não repetir os erros da estreia, a companhia optou por um breve interregno para proceder aos ensaios da ópera *Um Baile de Máscaras*, mais uma do repertório de Verdi³⁴. O entusiasmo foi generalizado e efémero ao mesmo tempo, voltando a companhia a sentir a habitual «frieza» de anos anteriores, tudo a propósito encenação da ópera *Lucrecia Bórgia*, manifestando-se o «publico já cansado de a ouvir, porque, desde muitos annos, em raríssimas epochas tem deixado de ir á scena» (*O Comércio do Porto*, 11.11.1866, p. 2) Esta apática manifestação, juntamente com a falta de ensaios das peças, único modo de apresentar as récitas previstas em contrato, eram problemas recorrentes das empresas líricas que arrendavam o teatro, resultando numa evidente falta de empatia do público para com o “seu” teatro.

Neste segundo semestre de 1866, de todas as casas de espectáculos portuenses, o Teatro de S. João era a única activa, à qual se viria a juntar, somente em finais de Novembro, o Teatro-Circo da rua de Santo António, com a companhia equestre de Marcos Casali (*O Comércio do Porto*, 16.11.1866, p. 2) e o Teatro Baquet, com a companhia de teatro sob a direcção de Apolinário de Azevedo. No virar de ano para 1867, mudou-se o repertório italiano para uma ópera da autoria de Francisco de Sá Noronha, *O Arco de Sant’Anna*. O público continuaria pouco entusiasta, consequência do pobre desempenho da companhia. A obra em questão viria a interessar sobretudo por

³⁴ Seguir-se-iam as óperas do mesmo autor *Rigoletto* e *O Trovador*, com boa receptividade e afluência por parte do público.

uma «vista nova» do desaparecido arco e saudar-se-ia a sua retirada de cena para a *mise-en-scène* da ópera *Fausto*.

Passada a modesta temporada e preparando-se a nova, após a passagem da companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa no decorrer do mês de Junho³⁵, obrou-se a tentativa de constituição de uma empresa lírica por parte de José Cândido Correia Guimarães e António Soller, para que «o Porto não ficasse na proxima estação sem *theatro lyrico*», depois de abertos e fechados três concursos de arrendamento sem ter sido apresentada qualquer proposta (*O Comércio do Porto*, 12.09.1867, p. 2). Apesar das boas intenções, o intento viria a ser boicotado pela não aquisição de acções por parte de terceiros.

O arrendamento do Teatro de S. João não parecia, pelo que temos constatado até ao momento e como já referimos, um negócio rentável. E se já tínhamos essa imagem do primeiro teatro da cidade, eis que, a propósito de um espectáculo musical em benefício do antigo arrendatário, surge uma indicação que reforça esta tese ao apontar a indispensável sensatez que deveriam ter os empresários, levando-os a não acumular funções:

No proximo sabbado, 21 do corrente, haverá no *theatro* de S. João um concerto em benefício do *emprezario* das tres ultimas companhias lyricas, o snr. P. J. Paccini. O motivo que obriga o snr. Paccini a dar esse concerto é a sua falta de recursos, proveniente de ter perdido perto de tres annos da sua carreira artistica. (*O Comércio do Porto*, 17.09.1867, p. 2)

Acontecimento inédito, e consequência directa dos concursos abertos e fechados sem sucesso, ocorre para infelicidade dos *dilettanti* da cidade do Porto: não haveria temporada lírica em 1867-1868. Convém também deixar claro que muitos teatros fechavam portas temporariamente devido à forte concorrência do Palácio de Cristal, onde se organizavam sedutores concertos e se apresentava teatro, como veremos adiante, sobretudo comédias e tragédias, na sua nave central (apelidada de Teatro Popular³⁶):

Amanhã tem lugar no *theatro* de S. João a reunião ordinaria da assembleia geral dos accionistas do *theatro* de S. João para apreciar os actos e contas da administração que finda, e eleger a nova administração que tem de servir no anno de 1868 e 1869. No

³⁵ Estreou-se a 16 de Junho com a comédia *Um aguaceiro conjugal* e *Gato por homem*. (*O Comércio do Porto*, 15.06.1867, p. 3)

³⁶ «*Theatro Popular* – Representação pela companhia dramática portuense. – A tragedia original portuguez em 5 actos. – D. IGNEZ DE CASTRO. – Terminando o espectáculo com o apparatuso acto da – COROAÇÃO.» (*O Comércio do Porto*, 5.01.1868, p. 3)

relatório enviado aos accionistas acompanhado da conta da receita e despeza, mostra a administração os esforços que empregou para conseguir o arrendamento do teatro para companhia lyrica, o que não pôde conseguir apesar de todas as diligencias e dos melhores desejos, por não apparecer arrendatário. (...) principalmente se deve attribuir á má sorte que tiveram as duas ultimas empresas, e á desfavorável situação que o Palácio de Cristal pelas condições que reune e pelo modo como é e tem sido explorado, creou para os theatros. (*O Comércio do Porto*, 7.03.1868, pp. 1-2)

A propósito de um concerto do pianista Artur Napoleão e da violinista Catherine Lebouys, evidencia-se a “ressaca” sentida pelos *habitués* do Teatro de S. João e o natural descontentamento pela ausência de temporada lírica. Pode ler-se, no rescaldo do citado espectáculo, que «o teatro de S. João (...), abandonado e deserto ha tanto tempo, se encheu dos seus antigos frequentadores (...)» (*O Comércio do Porto*, 31.01.1868, p. 2). Para piorar ainda mais a actual situação do Teatro de S. João (e não só), algumas companhias lisboetas optam por se apresentar no Palácio de Cristal, em detrimento dos teatros do centro da cidade. A propósito da vinda de Lisboa, em Março de 1868, da companhia do Teatro da Rua dos Condes³⁷ pode ler-se:

A empresa do teatro da rua dos Condes, de Lisboa, resolveu vir dar a esta cidade alguns espectaculos com a companhia que funciona n'aquelle teatro, pondo em scena algumas magicas (...), e escolheu para apresentar ao publico esta diversão o teatro popular do Palácio de Crystal. (*O Comércio do Porto*, 12.03.1868, p. 2)

O Palácio de Cristal era, de facto, sedutor para algumas companhias em digressão, sobretudo pelo espaço constituir uma novidade (havia sido inaugurado em 1865). Porém, a apresentação de companhias teatrais neste espaço seria pontual e só aconteceria no futuro quando os teatros do Bairro se encontrassem já ocupados. Era nestes que alcançavam uma maior rentabilização monetária da sua estadia e usufruíam de melhores condições espaciais para a representação teatral (acústica, etc.).

Mas havia companhias que de forma alguma descuravam a sua passagem pelo Teatro de S. João, e, na época de Verão de 1868, quase como compensação da ausência de temporada lírica, apresentam-se em palco duas companhias lisboetas: a do Teatro da Trindade e a do Teatro do Príncipe Real. Destacamos a primeira por trazer no seu elenco grandes nomes do teatro português como Taborda, Tasso e Emília Adelaide, esta última considerada pela imprensa como «digna rival de Emilia das Neves, de quem imita alguns dos gestos e modo de declamar» (*O Comércio do Porto*, 7.07.1868, p. 1). A companhia anunciaria que só iria permanecer na cidade entre 4 e 6 de Julho,

³⁷ Estrear-se-ia com a mágica *Os sete castelos do Diabo*, da autoria de Carlos Augusto da Silva Pessoa.

propondo um total de 3 réцитas³⁸. O entusiasmo daqueles que encheram a sala e pisaram o palco fez com que se sentisse tal acontecimento como um pequeno renascimento do Teatro de S. João:

(...) ontem houve espectáculo no S. João. Não lembra um acontecimento d'estes! Parece ter sido um desforço contra os que o julgavam, morto não, mas arruinado e incapaz de servir para o que foi destinado. (*O Comércio do Porto*, 5.07.1868, p. 1)

Tanta era a sede de espectáculos no primeiro teatro da cidade que a companhia do Teatro da Trindade havia de prolongar a sua estadia para além das três réцитas anunciadas. Se no início a empresa se mostrou pouco flexível em demorar-se no Teatro de S. João – estratégia que denuncia a intenção de atrair mais público para os três espectáculos iniciais – a companhia, depois de ter “testado” a receptividade do público portuense, enchendo o teatro em plena época de Verão, só haveria de se despedir a 12 de Julho. Dar-lhe-ia sequência, como referido, a companhia do Teatro do Príncipe Real de Lisboa, trazida pela mão do empresário Pinto Basto, que, até aí, havia dado algumas réцитas no Teatro Popular do Palácio de Cristal. Esta, que obteve grande sucesso no Teatro de S. João graças à opereta *A Grã-Duquesa de Gerolstein*³⁹, viria a desdobrar-se entre os dois espaços.

Terminada a época de Verão, volta-se ao dilema do sempre difícil retorno do género lírico ao Teatro de S. João. O pessimismo havia tomado conta dos seus *habitués*, cansados e desanimados de tão longa espera:

Ninguém diria isto quando há alguns anos o recinto do templo elevado á arte pelo genio emprehendedor de Francisco de Almada resoava com as ovações feitas a alguns dos filhos de Italia mais distintos entre os cultores d'ella. (*O Comércio do Porto*, 5.09.1868, p. 2)

A organização da empresa lyrica para o teatro de S. João tornou-se commettimento tão difficil como uma viagem de exploração ao polo (...). Todas as tentativas até hoje feitas para que no Porto houvesse mais uma vez theatro lyrico antes do juizo final teem-se gorado (...). Alguns rebentos da geração actual, chegados à idade da razão depois da banca-rota da ultima empresa, perguntam admirados para que serve aquella casa grande da Batalha, pintada côr de rosa e responde-se-lhe com accento triste: «Alli era d'antes o theatro lyrico». (*O Comércio do Porto*, 21.10.1868, p. 2)

Foi um pobre final de ano ao Bairro teatral. O Palácio de Cristal havia atingido uma certa hegemonia na captação de público, quer pela sua diversidade programática –

³⁸ Primeira réцитa, a comédia *A família Benoiton* (autoria de Victorien Sardou); segunda réцитa, o drama *Suplício de uma mulher*; terceira réцитa, a peça *As pupilas do senhor Reitor* (de Júlio Diniz, adaptação de Alfredo Miranda).

³⁹ Da autoria de Henri Meilhac, Ludovic Halévy e Jacques Offenbach, com tradução de Eduardo Garrido.

música, teatro, circo, etc. –, consequência directa da sua versatilidade espacial, quer por se tratar de uma novidade e assumir-se, arquitectonicamente, como um ícone do avanço civilizacional e do progresso da sociedade. Pelo contrário, no Bairro teatral, só o Teatro Baquet e o Teatro-Circo apresentavam actividade, ainda que muito irregular.

Mas, colocando um ponto final nos suspiros dos *dilettanti* portuenses, eis que regressam os espectáculos líricos a esse Bairro teatral. A companhia fora organizada pelo empresário António da Fonseca Pasqual e a direcção da mesma ficaria sob alçada do já conhecido *maestro* Carlos Dubini (*O Comércio do Porto*, 21.11.1868, p. 2). Estrear-se-ia a 12 de Novembro de 1868 com a ópera *O Trovador*, tendo obtido grande afluência, visto que se havia posto fim às «longas e pesadas noites de dous invernos (...), monotonas e lentas, sem que na sala do teatro de S. João [se ouvissem] as harmonias inspiradas pelo genio musical dos Meyerbeer, dos Rossini, dos Donizetti, dos Verdi e outros estimados maestros» (*O Comércio do Porto*, 13.12.1868, p. 2). Além deste aspecto, é de mencionar o lisonjeiro êxito da ópera *Os Capuletos e os Montecchio* de Bellini, pelo facto de o próprio público portuense sentir uma expressa «necessidade de mudar de repertorio» (*O Comércio do Porto*, 18.01.1869, p. 3).

A tão ansiada temporada lírica terminaria com a partida da companhia, a 11 de Abril de 1869, para o Teatro de S. Geraldo, em Braga. No final da récita de despedida, seria efusivamente saudado o seu empresário, António Pasqual, que «sem subsidio da nação e com expectativa de avultado [prejuízo]» se predispôs, desde o início, a proporcionar ao público portuense «tão civilisadoras diversões, como são os espectaculos lyricos» (*O Comércio do Porto*, 11.04.1869, p. 2). As noites no Teatro de S. João, agora mais quentes, seriam preenchidas pela companhia do Teatro de D. Maria II e, posteriormente, pelo actor Tommaso Salvini e a sua companhia dramática italiana (*O Comércio do Porto*, 17.06.1869, pp. 2-3), contratada esta pelo empresário António Moutinho de Sousa.

A companhia lisboeta, na qual despontavam o actor Tasso e a actriz Emília Adelaide, apresentaria um número limitadíssimo de récitas – apenas quatro – despedindo-se, a 27 de Junho, com a peça que mais sucesso havia alcançado em Lisboa na temporada de Inverno, *A morgadinha de Valflor*, da autoria de Pinheiro Chagas (*O Comércio do Porto*, 29.06.1869, p. 2). A companhia italiana, por seu lado, faria a sua estreia a 2 de Julho com o drama *O Filho das Selvas*, da autoria de Friedrich Halm.

Porém, a afluência que se registava no Palácio de Cristal ofuscava a sua presença. Por lá dava cartas a companhia do Teatro da Rua dos Condes de Lisboa, apresentando as suas sedutoras mágicas de grande êxito, sendo exemplo de uma delas *A Pêra de Satanás*, de Eduardo Garrido. A justificação para tal disparidade de afluência era simples: o Palácio de Cristal era, uma vez mais, um espaço mais acolhedor para as quentes noites de Verão, pelos seus jardins e concertos ao ar livre que antecediam os espectáculos teatrais. Era a época de procurar refúgio das altas temperaturas e é evidente que o Palácio de Cristal a isso respondia na perfeição.

A verdade é que o Palácio de Cristal viria a crescer nas suas ambições e apresentar no seu Teatro Popular um leque de espectáculos em todo semelhante ao Teatro de S. João. Para além dos requisitados concertos que ocorriam em ambas as casas de espectáculos, eis que, para a temporada lírica portuense de 1869-1870, se perspectivavam duas companhias, uma para cada um dos espaços citados:

Além da companhia lyrica que este anno haverá no theatro de S. João, para o que, como noticiamos, já partiu o snr. Moutinho de Souza para Italia a fim de escripturar os cantores, parece que haverá outra no Palacio de Crystal, para a qual, segundo nos informam, a empreza já tem contractado alguns artistas. (...) Este facto é tanto mais para receber gratamente, quando é sabido que ainda ha dous annos nem uma apenas, como era costume, se podia sustentar no nosso theatro lyrico. (*O Comércio do Porto*, 26.08.1869, p. 1)

Para tal, e para uma apropriada apresentação de espectáculos líricos, a direcção do Palácio de Cristal viu-se na obrigatoriedade de proceder a obras de reformulação na sua nave central ou, como era conhecida, no “Teatro Popular”. Estas obras visavam, sobretudo, melhorar as condições acústicas do espaço:

Para melhorar as condições acusticas da grande nave, onde se acha o theatro popular, em que a companhia dará as suas récitas, está-se procedendo a algumas obras, com as quaes se espera conseguir senão totalmente ao menos em grande parte o resultado desejado. Estas obras consistem em vedar completamente o espaço que occupa o theatro do resto da nave, por meio de um tapamento e de formar uma segunda abobada para diminuir a grande altura do salão, altura que se torna prejudicialissima ao effeito das vozes.» (*O Comércio do Porto*, 22.10.1869, p. 2)

A companhia lírica do Teatro de S. João estreava-se a 8 de Novembro com a ópera *O Trovador* (*O Comércio do Porto*, 9.11.1869, p. 2). A afluência de público à sua estreia e récitas posteriores deixava claro que a concorrência do Palácio de Cristal neste campo seria pouca, para não dizer nula, não constituindo uma ameaça ao primeiro teatro da cidade. Apesar da pouca afluência ao Palácio de Cristal quando se verificavam espectáculos líricos em ambas as casas, este viria a colmatar, em termos de oferta, alguns

interregnos na temporada lírica do Teatro de S. João, devido às habituais doenças repentinas de alguns artistas ou à necessidade de escriturar um ou outro elemento novo que viesse a cair nas boas graças do público e, desta forma, ganhar algum tempo para a companhia.

A propósito destes interregnos e «depois de uma interrupção de perto de dous mezes» (*O Comércio do Porto*, 28.01.1870, p. 2), a companhia de Moutinho de Sousa só voltaria a pisar o palco a 29 de Janeiro de 1870 com a ópera *A Favorita* em 5ª (!) récita de assinatura (estando já os “carnavais” à porta...), interrompendo, praticamente de seguida, a sua actividade à 7ª récita, tendo alguns dos elementos da companhia debandado para Itália devido a desavenças com o referido empresário. E foi nessa altura que a companhia lírica do Palácio de Cristal, recém-chegada de uma fugaz *tournée* por Coimbra e Lisboa, estreou, a 17 de Fevereiro, com toda a pompa e circunstância, a ópera *D. Carlos*, com cenografia vinda de Itália da autoria de Cesare Recanatini.

Para agrado dos *habitués* do Teatro de S. João, anuncia-se a vinda da companhia dramática do Teatro D. Maria II de Lisboa, contando esta dar 10 récitas. A companhia de Tasso e Emília Adelaide estreava-se a 15 de Março com o drama *D. Frei Caetano de Brandão*, da autoria de Silva Gaio (*O Comércio do Porto*, 16.03.1870, p. 2). O teatro declamado partilharia o palco com a instável companhia lírica, que entretanto havia retomado actividade mas que pouco agradava a quem se prestava a assistir às suas récitas:

Não se verificou hontem a segunda representação do «Ernani», apesar de ter sido anunciada no atrio do teatro e nos jornaes. Informam-nos que a causa d'isto foi o ter tido mau exito o desempenho da opera na sua primeira representação, e querer a empreza evitar que alguns dos seus artistas soffressem demonstraçoens de desagrado. (*O Comércio do Porto*, 25.03.1870, p. 2)

A temporada lírica de 1870-1871 arrancaria supostamente em... Janeiro de 1871. Na sua récita inaugural, onde se previa a *mise-en-scène* da obra lírica de Errico Petrella *Ione*, seria apresentada a ópera *Rigoletto*, em virtude de ainda não haver «chegado a dama Bianca Blume, primeira soprano» (*O Comércio do Porto*, 29.01.1871, p. 2). Apesar da alteração, muitos contra-anúncios eram afixados à entrada do teatro dando conta do adiamento (constante) da estreia da companhia lírica, justificando-se nas recorrentes “indisposições” sentidas por alguns artistas. Para piorar, a ópera *Rigoletto* foi a cena no dia 7 de Fevereiro, numa demonstração de péssimo *timing* por parte da empresa lírica, mas que também não se encontrava em posição de adiar muito mais a

sua estreia. De facto, irrompiam por essa data os bailes carnavalescos e, num estado de espírito que, para o público portuense, era muito mais apetecível, os dramas e as comédias que se repetiam, todos os dias, no Teatro Baquet, pela mão da companhia dramática portuense do ensaiador Romão António Martins, que era composta por actores que já haviam caído, há muito, nas graças do público, como Taborda ou Lucinda Simões.

Ione chegaria a ir a cena, com a chegada da primeira-dama Blume, seguindo-lhe as óperas *Lucrecia de Bórgia* e *Fausto*. Mesmo assim, a desilusão já se havia entranhado nos seus *habitués* em resultado das já citadas, e ainda recorrentes, doenças repentinas de alguns artistas (alguns curiosamente “colhidos” na sua própria festa de benefício!), dos contra-anúncios, das atabalhoadas suspensões e transferências de récitas, toda uma instabilidade traduzida nas violentas pateadas que há já muito não eram ouvidas no Teatro de S. João. Inclusive a imprensa da época deixou de fazer menção ao desempenho da companhia lírica, limitando-se a anunciar apenas as poucas récitas que iam tendo lugar em plena agonia de desempenho e afluência teatral. Uma notícia a propósito da reposição da ópera *Rigoletto* resume aquilo que foi a temporada lírica:

De ordinario a concorrência a um espectador serve de thermometro para avaliar o entusiasmo que elle causa. Pois bem; Julgue-se da representação do «Rigoletto» hontem, imaginando-se uma concorrência que, incluídos os cantores e a orchestra, daria muito um total de cem pessoas. Por vezes figurou mais gente no palco do que havia na plateia. Faltam tres récitas; se restassem mais, era para receiar que os cantores tivessem por únicos ouvintes os empregados do theatro. (*O Comércio do Porto*, 12.05.1871, p. 2)

A época terminaria com os assinantes a serem indemnizados pelo incumprimento do número de récitas previsto pela empresa.

Para a nova temporada lírica de 1871-1872, a administração do Teatro de S. João arrenda o teatro a António da Fonseca Pasqual por um período de 3 anos, em detrimento das propostas apresentadas pelos espanhóis Francisco Roquero, oriundo de Cádiz, e Juan Molina, originário de Sevilha (*O Comércio do Porto*, 2.05.1871, p. 2). Porém, o empresário rescinde o contrato por «não ter sido pela respectiva administração entregue o theatro no 1º Junho, como era condição por elle imposta» e ainda não ter recebido o subsídio atribuído ao teatro lírico (*O Comércio do Porto*, 4.06.1871, p. 2). O empresário não se mostra, desta forma, disponível para organizar companhias da noite para o dia como parecia já ser habitual em anteriores épocas e, muito menos, sem a segurança que

o subsídio trazia para a contratação de artistas credenciados e consequente subsistência da companhia.

Assegurado mais tarde o subsídio por parte da administração, chega a acordo com António Pasqual para o arrendamento do Teatro de S. João pelo período de um ano. Ficava o empresário obrigado a apresentar um total de 50 récitas líricas e livre de contratar uma «companhia portugueza» de teatro declamado.

A companhia lírica, cuja *maestro* e ensaiador fora Carlo Casulani e estreando-se a 16 de Novembro com a ópera *A Traviata*, apresentou nessa temporada um total de 61 récitas (*O Comércio do Porto*, 13.03.1872, p. 1) ao longo de toda a temporada lírica, número insólito pela sua quantidade. Apesar de ter sido uma época com poucas novidades a nível de repertório, pode-se considerar de sucesso tendo em conta o passado recente do teatro. A boa planificação da mesma por parte do empresário António Pasqual, tendo arrendado o teatro logo no primeiro concurso e concorrido ao subsídio atempadamente (que lhe foi pago às prestações), bem como as correctas escriturações dos artistas que iriam compor a companhia e o fim da temporada dentro do prazo (mês de Março, cumprindo e inclusive superando o número de récitas definidas em contrato), proporcionaram-lhe uma exploração benéfica em prol dos interesses dos *dilettanti* portuenses e dos seus, demonstrando ser um verdadeiro homem de negócios.

Logo em inícios de Abril, António Pasqual volta a apresentar uma proposta de arrendamento para a nova temporada. Porém, o conselho fiscal do Teatro de S. João resolve «por unanimidade regeitar a proposta, autorizando a administração do theatro a proceder como entender mais conveniente com respeito ao aluguer do (...) theatro.» Esta medida do conselho fiscal não seria de admirar, pois o empresário não havia concorrido ao subsídio para constituição de companhia lírica; havia-o sim feito (e sozinho), em inícios de Março, outro empresário de nome António Pereira dos Santos. Apesar disso, António Pasqual, como homem de negócios que era, não perdeu tempo em negociar com o dito empresário, de forma a assegurar a temporada lírica de 1872-1873:

O snr. Antonio Pereira dos Santos acaba de fazer cedência ao snr. Antonio da Fonseca Paschoal tanto do arrendamento do theatro como do subsidio que for votado para a empreza lyrica no futuro anno de 1872-1873. (*O Comércio do Porto*, 19.05.1872, p. 2)

Ficava o arrendatário esta temporada obrigado a apresentar, para além das 50 récitas por parte da companhia lírica, «algumas récitas com companhia portuguesa de declamação, composta de artistas de primeira ordem» (*O Comércio do Porto*, 23.04.1872, p. 2).

Poucos meses depois anuncia-se a vinda ao Teatro de S. João da companhia dramática italiana do empresário Moutinho de Sousa, com estreia prevista para antes do início dos trabalhos da companhia lírica subsidiada. A citada companhia encontrava-se sob a direcção do «actor comendador» Achille Mayeroni, da qual fazia igualmente parte a distinta actriz Elvira Pasquali, tendo realizado a sua estreia a 15 de Julho de 1872, com o drama de Dumas (filho) *A Dama das Camélias*. Apresentaria um total de 6 récitas⁴⁰ onde se incluíram peças como *Os dois sargentos franceses* (Carlo Roti), *Calúnia* (Eugenio Scribe) ou *A força da consciência* (L. Gualticoi).

Na perspectiva de uma temporada lírica regular, eis que esta sofre um rude golpe com a inesperada morte do empresário arrendatário do teatro, António Pasqual. Encontrava-se, aquando da sua morte, em Itália a terminar de escriturar os respectivos artistas para a nova temporada:

Não se sabe por enquanto se teremos companhia lyrica este anno (...), visto o deploravel acontecimento que poz termo á existencia do primitivo empregario. (...) Agora espera-se de Lisboa que o snr. Antonio Julio de Castro Pereira, cunhado [e fiador] do falecido snr. Paschoal, mande dizer se quer tomar a seu cargo a empreza da companhia lyrica ou se desiste d'ella. (*O Comércio do Porto*, 18.09.1872, pp. 1-2)

O falecimento do empresário seria uma autêntica bola de neve. A comissão de empregados do Teatro de S. João, temendo pelos seus postos de trabalho, não perderia tempo em deslocar-se ao teatro de forma a reunir-se com a administração do mesmo e expor a situação precária em que ficariam no caso de não haver temporada lírica. A administração, obrigada a consultar o conselho fiscal, apenas se remeteu a dizer que era sua intenção encontrar uma solução, pois seria benéfico não só para o Teatro de S. João e os seus empregados mas igualmente para a própria cidade, que não deveria ver-se privada «d'aquella agradável diversão» (*O Comércio do Porto*, 20.09.1872, p. 2). A administração entraria de imediato em contacto com o «agente» da companhia (Limberti) que se encontrava a ser escriturada pelo falecido empresário para que este, se possível, «sustentasse até segunda ordem os contactos que o fallecido empregario tinha

⁴⁰ Curiosa a apresentação, no final das récitas anunciadas, a 24 de Agosto, duma «scena dramatica em um acto, dedicada a invicta cidade do Porto» denominada de *Os últimos instantes de Carlos Alberto no Porto*. (*O Comércio do Porto*, 22.08.1872, p. 3)

contrahido com os diversos cantores.» Por outro lado, perante a recusa do fiador da empresa lírica de António Pasqual, o já citado António Pereira, que se limitou a dizer, por telegrama, que «nada tinha a fazer n'esta cidade [Porto]»⁴¹, não se viu a administração com mais opções do que procurar nova empresa que quisesse arrendar o teatro (*O Comércio do Porto*, 24.09.1872, p. 2).

O conflito entre a administração do teatro e o fiador da empresa lírica de António Pasqual avançaria para tribunal. E na perspectiva de não haver mesmo temporada lírica, eis que surge um autêntico D. Sebastião, um «abastado capitalista» residente da cidade do Porto, que, «vendo a falta que ocasionara a muita gente o não haver este anno theatro lyrico», ofereceu-se a colocar à disposição do empresário Eduardo de Araújo Viana o montante necessário para este “tomar” a empresa da companhia lírica de Limberti (*O Comércio do Porto*, 10.10.1872, p. 1). Era necessário agir com prontidão pois alguns dos artistas contratados pelo falecido empresário podiam vir a «rescindir as escripturas que tinham feito (...), attendendo a estar muito proxima a estação do theatro lyrico» (*O Comércio do Porto*, 11.10.1872, p. 2). Felizmente, Eduardo Viana responderia ao apelo e a companhia lírica italiana sob a direcção de Limberti estreava-se a 14 de Novembro de 1872:

Quando tudo parecia conspirar-se para que o theatro de S. João ficasse este anno fechado aos interpretes da divina arte de Rossini, Mozart e Meyerbeer, aplanaram-se as dificuldades, venceram-se os obstáculos e a estação lyrica de 1872-1873 acaba de inaugurar-se com a «Norma». (*O Comércio do Porto*, 15.11.1872, p. 2)

Após uma temporada amena, sem grandes sucessos mas igualmente sem prejuízo⁴², Eduardo Viana perfilava-se novamente como empresário lírico para a temporada seguinte. Anunciava-se a vinda, pela segunda vez à cidade do Porto, da célebre trágica Adelaide Ristori. Tal não viria a concretizar-se, mas serve para mostrar a ambição do empresário e as saudades do público do Bairro teatral em reviver o passado glorioso do Teatro de S. João:

O snr Jovani Tessero, sobrinho e representante da snr.^a Adelaide Ristori, acabou de concluir com a direcção do theatro de S. João o contracto de arrendamento do mesmo theatro de Outubro, a fim de dar n'elle uma serie de récitas a companhia dramatica

⁴¹ A administração do Teatro de S. João recorreria a tribunal para responsabilizar o fiador pelo que se encontrava estipulado em contrato. Este ver-se-ia obrigado a pagar os prejuízos caso não houvesse temporada lírica.

⁴² No relatório final de contas referente à época em questão (1872-1873), ainda surge o nome de... Paccini: «As maiores verbas da despeza foram: (...) 431\$000 eliminação da divida P. G. Paccini, por incobavel (...).» (*O Comércio do Porto*, 7.03.1873, p. 2)

italiana da qual faz parte a célebre tragica a snr.^a Adelaide Ristori. (*O Comércio do Porto*, 4.06.1873, p. 2)

Entretanto, para a época de Verão, apresentava-se no Teatro de S. João a companhia do Teatro Nacional D. Maria II, sob a direcção do actor Carlos dos Santos. Estreava-se a 2 de Julho com o drama de Paolo Giacometti, traduzido por Ernesto Biester, *Maria Antonieta*. A estreia, «se não foi entusiastica, foi pelo menos auspiciosa, como era de esperar e tanto como o permittia o merecimento da peça, extensissima e fastidiosa ás vezes» (*O Comércio do Porto*, 3.07.1873, p. 2). Apesar de uma carreira menos entusiástica do que era comum para a companhia lisboeta, houve um ponto alto na sua estadia no Porto: a representação da peça *Tartufo*, de Molière, traduzida pelo «visconde de Castilho». No final, o actor e director da companhia Carlos dos Santos teve «uma completa ovação», com «immensos ramos que lhe choveram aos pés» (*O Comércio do Porto*, 24.07.1873, p. 2). Visto o êxito obtido com a peça, seria repetida até à récita de despedida da companhia, a 27 de Julho de 1873. Seguir-lhe-ia, em pleno mês de Agosto, uma companhia formada pela actriz Emília das Neves e outros artistas que pertenciam à companhia do Teatro D. Maria II (*O Comércio do Porto*, 12.08.1873, p. 1). Esta teria a sua estreia a 14 de Agosto com o drama *Joana a doida* e, mais uma vez, o triunfo do desempenho da peça foi total muito graças à actriz Emília das Neves:

Se (...) alguma cousa ha a mencionar, é o phenomeno que se dá com a snr.^a Emilia das Neves, de, nem a fadiga de uma longa carreira enfraquecer o seu genio artistico, nem o curso dos annos, que sempre destroem, ter alterado sensivelmente os seus dotes physicos. Quem a conheceu ha 11 ou 12 annos admira-se hoje de a ver ainda tão louça, como se algum bom genio lhe insuflasse a cada passo o vigor da mocidade para conservar-nos uma das nossas glorias theatrais. E' que ha seres tão privilegiados, que o tempo, ao querer tocar-lhes com a sua mão gelada, parece recuar arrependido de ousadia, e estremecer com a lembrança de que iria anniquilar com um sôpro um talento que nos é tão precioso. (*O Comércio do Porto*, 15.08.1873, p. 2)

Os periódicos dedicariam a sua mais profunda admiração pela actriz e o público portuense manifestou-se em sintonia com esse declarado apreço. Não foi por acaso que na sua estreia, a «casa estava completamente cheia, tendo-se retirado muitas pessoas por falta de bilhetes» (*O Comércio do Porto*, 15.08.1873, p. 2). Êxito idêntico atingiria a companhia com a representação da tragédia *O gladiador de Ravena*, traduzida por Latino Coelho. Despedia-se esta com o drama *A dama das camélias* a 30 de Agosto de 1873.

A companhia lírica organizada pelo empresário e arrendatário do Teatro de S. João Eduardo Viana teria a sua estreia marcada para 15 de Novembro, arrancando assim

a temporada lírica correspondente a 1873-1874. A ópera escolhida foi *Ruy Blas* de Filippo Marchetti, com *libretto* de Carlo d'Ormeville (adaptação do drama de Victor Hugo), que suscitou pouco entusiasmo por parte do público, apesar de ter sido «cuidadosamente ensaiada» e o «vestuário e a mise en scene» se distinguiu pelo primoroso trabalho do guarda-roupa Monteiro e de Pedro Veras (*O Comércio do Porto*, 18.11.1873, p. 2). O elenco, considerado por alguns como medíocre, dividiria os espectadores que acudiram às primeiras récitas, oscilando o ambiente no interior do teatro entre manifestações de «palmas, de bravos, de pateada e de assobios» (*O Comércio do Porto*, 19.11.1873, p. 2). É óbvio que muitos aplaudiam o regresso da oferta lírica ao Bairro teatral; porém, a habitual exigência qualitativa por parte do público preocuparia o empresário Eduardo Viana que, como é evidente na citação que se segue, pretendia dialogar com este para que a situação de desagrado não escalasse:

A empresa do teatro lyrico de S. João fez affixar cartazes, em que declara que, tendo sempre em vista satisfazer os assignantes e o publico e não se eximindo a despezas, pede que deixem cantar os artistas em outra opera do seu repertorio, a fim de melhor poderem ser avaliados e quando de todo não agradem, os fará substituir mesmo com grande sacrificio. (*O Comércio do Porto*, 20.11.1873, p. 1)

O empresário viu-se obrigado, como outros em seu tempo, a responder com prontidão às exigências do público. Este último tinha uma grande influência não propriamente no delinear inicial do repertório mas no seu desenrolar. As palmas ou as pateadas ditavam se uma ou outra ópera permaneceria em cena, servindo o mesmo para o elenco da companhia. Havia artistas que já haviam caído nas graças do público; havia outros que tinham de provar o seu valor – mas, estes últimos, só “sobreviveriam” ao veredicto da plateia do Teatro de S. João se fossem, de facto, notáveis na sua arte. Podemos assim afirmar com convicção que a gestão da temporada lírica neste teatro era feita “a meias” entre o empresário e o público. Ao empresário agradava-lhe o que fosse rentável e em nada ganhava em desafiar o público. Era uma negociação permanente ao longo da temporada.

Os esforços da empresa em acalmar o público resultaram infrutíferos e este continuou a mostrar o seu desagrado irrompendo em pateadas monumentais. Rescindiria o empresário contrato com alguns elementos da companhia, estabelecendo de imediato contactos de forma a escriturar novos artistas que os substituíssem. As medidas a tomar de urgência passaram igualmente pela mudança de repertório, apresentando-se logo nas récitas seguintes, a ópera *Sonâmbula*. Feitos os ajustes, os ânimos acalmaram e a

companhia lírica pôde prosseguir carreira, muito graças à rápida acção de Eduardo Viana.

Com o final desta temporada chegamos também ao fim deste ponto dedicado ao Teatro de S. João, cuja narração vivencial será reatada mais à frente no contexto do todo em que se insere, ou como quem diz a mesma coisa, no seio do Bairro teatral. Cremos ter averiguado com sucesso o que nos havíamos proposto, fazendo transparecer a identidade do Teatro de S. João em termos de repertório e da sua ambiência dentro (e fora) de portas. Desta exposição tiramos duas ideias-chave: a importância que tinha não só a oferta lírica mas também a de teatro declamado para o público que frequentava o Bairro teatral e a dificuldade que os empresários sentiam para rentabilizar o aluguer de um teatro que parecia viver do subsídio do Estado. Se a segunda ideia é já clara, a primeira evidencia-se no surgimento de novas casas de espectáculo, como foi o caso do Teatro do Príncipe Real, na órbita do primeiro teatro da cidade. O Teatro de S. João foi o primeiro motor do Bairro teatral, mas rapidamente outros protagonistas (teatros) surgiram respondendo a novos gostos, realidades programáticas e à necessidade de colmatar a falta de oferta para um público que procurava outra tipologia de espectáculos que não o lírico. Estes teatros haviam de ganhar o seu lugar neste espaço urbano, abrindo caminho a uma infinidade de oportunidades de negócio no “recreio” da cidade do Porto.

Ainda no que ao Teatro de S. João diz respeito, com o decorrer da segunda metade do século XIX, era um espaço cada vez menos cristalizado, quer em termos de público, quer em termos programáticos. A burguesia ascendente, capaz de pagar por um bilhete, frequentava a temporada lírica cada vez em maior número. Essa abertura a um público mais heterogéneo do ponto de vista social, levou a que se quebrassem os velhos hábitos de repor as mesmas óperas. Tal como a cidade se abria mais ao exterior e se tornara menos provinciana, também se pretendia que o Teatro de S. João fizesse o mesmo, procurando a “novidade”, com óperas novas, apesar do desafio financeiro que representava tal empresa para os que pretendessem arrendar o teatro. A “novidade” e o “progresso” eram as palavras-chave para o novo século que se avizinhava e esperavam os frequentadores do Teatro de S. João que este estivesse na vanguarda, que se actualizasse em relação ao que se passava por essa Europa fora. E, como veremos, foi precisamente esse o maior desafio assumido pelo Teatro de S. João: apesar das dificuldades financeiras que o assombravam, devia inserir-se rapidamente na rota

internacional das grandes companhias, que a este teatro, por consequência, trariam as óperas do costume mas também outras recém-estreadas nos principais palcos europeus.

2.2. Os primórdios do Teatro do Príncipe Real

A saudável teimosia do Teatro Sá da Bandeira fez com que esta casa de espectáculos, provavelmente menos orgulhosa do seu passado mais recente, chegasse viva até aos dias de hoje. Apesar de francamente abandonada devido às óbvias contingências da realidade social e urbana actuais, ainda respira para contar o que foi (ou ainda é) o Bairro teatral.

Será deveras interessante ver como, com o avançar impiedoso do cinema ao longo da primeira metade do século XX, permanecerá fiel à arte do teatro. Será, de facto, uma das únicas casas de espectáculos a apresentar este tipo de oferta, altura em que até o recém-construído segundo Teatro de S. João da década de 20 do mesmo século se vergará ao cinema. Sobreviveu, adaptou-se e perdurou durante essa época difícil para os teatros de raiz, chegando aos nossos dias quando até o máximo representante do cinema incluído no Bairro teatral – o Cinema Batalha – foi votado ao esquecimento.

Mas para entender esta teimosia, é preciso conhecê-lo. Antes do espaço a que hoje chamamos Teatro Sá da Bandeira, havia o Teatro-Circo. O seu sucessor, o Teatro do Príncipe Real, não fez mais do que celebrar o local onde este viveu, assimilando a sua identidade e incontestável persistência. Recuperemos então esses tempos.

2.2.1. O circo de cavalinhos de 1846

Decorria o ano de 1846 quando José Toudon Ferrer Catalon tomou a iniciativa de construir um modesto circo de cavalinhos para a sua companhia equestre (CARNEIRO 2002: 609), que se situaria entre a então reluzente rua de Santo António e a Viela da Neta, a vergonhosa predecessora da Rua Sá da Bandeira. Acedia-se a este efémero barracão de madeira através da rua de Santo António (BASTOS 1994: 355).

Esta primitiva casa de espectáculos, da qual não temos qualquer registo iconográfico, viria a ser remodelada poucos anos depois, em 1854, e, quatro anos mais

tarde, demolida de forma a ser construído um outro circo, desta vez usando a pedra como material de construção em detrimento da madeira, segundo projecto do arquitecto da Câmara Municipal de Gaia, Pedro José de Oliveira (CARNEIRO 2002: 609). A utilização da pedra para a sua edificação demonstra que se procurava edificar uma casa de espectáculos não-efémera e com presença física efectiva na malha urbana do Bairro teatral. Mais tarde, em 1874, inaugurava-se no mesmo local a casa de espectáculos definitiva – o Teatro Príncipe Real –, apresentando a fisionomia que ainda hoje observamos.

Esta reformulação, poucos anos depois da passagem do primitivo Teatro-Circo para o novo em pedra, dever-se-á a uma série de acontecimentos. Em primeiro lugar – e provavelmente o factor de maior ponderação no melhoramento espacial – a abertura da Rua Sá da Bandeira, obra iniciada em 1875. Refira-se que o teatro não apresentava uma fachada que marcasse fisicamente a sua presença na cidade, visto que a sua entrada era feita por uma escadaria disposta numa apertada passagem a que se tinha acesso através da rua de Santo António. A abertura desta nova artéria beneficiaria a visibilidade do teatro e o acesso ao mesmo, articulando-se o teatro ainda mais com o Bairro teatral. Por outro lado, a inauguração do Teatro Baquet em 1859, que se tornaria um sério concorrente devido à sua situação urbana, já que foi construído mesmo ao seu lado e com entrada a partir da Rua de Santo António.



Figura 20 – Vista da Rua de Sá da Bandeira, importante artéria no consolidar do Bairro teatral, com pormenor da fachada do Teatro do Príncipe Real / Sá da Bandeira, à direita (B. P. M. P.)

2.2.2. O *theatro da rua de Santo António de 1854*

O Teatro-Circo inaugurado em 1854 germinou da constituição de uma empresa para «a construção do circo da rua de Santo António» que, segundo relata a imprensa da época, foi «bem sucedida» no que respeita ao retorno financeiro através da venda das suas acções (*O Comércio do Porto*, 13.11.1854, p. 2). O surgimento desta remodelada casa de espectáculos seria crucial para o Bairro teatral, já que se sentia a necessidade de uma maior oferta cultural no seio do mesmo. Como já foi referido, o Teatro de S. João, para além da oferta lírica, apresentava também companhias de teatro declamado, cujos espectáculos eram cada vez mais do agrado do público portuense. Porém, a irregularidade nessa oferta e os preços estipulados para o primeiro teatro que, como é óbvio, não eram acessíveis a qualquer um, fariam com que se sentisse uma necessidade de casas de espectáculos permanentes, com uma oferta abrangente a todos os bolsos e gostos:

Sentia-se no Porto falta total de divertimentos: - apenas isto constou ao longe, todos se apressaram em vir salvar-nos da insipidez, que nos consumia. A companhia de Lustre e Arnosy ja hontem deu uma fucção equestre no *theatro* de Camões, e diz-se que brevemente a companhia dos actores nacionaes abrirá o *Circo* da rua de Santo Antonio com uma peça fantastica! (*O Comércio do Porto*, 23.10.1854, p. 2)

A partir de meados do século XIX, quer o teatro declamado quer os espectáculos de variedades eram um novo filão altamente rentável para os empresários que se propunham a explorá-lo. O alargamento do teatro a uma população com menos posses, uma pequena burguesia que começava a exigir divertir-se, seria a base do sucesso destas novas casas de espectáculos. E, claro está, a chegada do antecessor do Teatro do Príncipe Real (o Teatro-Circo) e, pouco depois, do Teatro Baquet, davam a entender que os teatros menores existentes e a sua irregular actividade – como era o caso do Teatro de Santa Catarina – já não eram suficientes para colmatar a procura.

Fazendo aqui um parêntesis, o surgimento de novos espaços teatrais deveu-se a uma maior procura por parte da população portuense. O “progresso” no qual a cidade do Porto se via envolta, como constatamos atrás, trouxe uma maior qualidade de vida para os seus habitantes. E essa mesma qualidade de vida traduziu-se num maior poder económico dos portuenses em geral e mais tempo livre disponível para dedicar a actividades lúdicas ou culturais. Constata-se assim que esse progresso que conduziu a uma ascensão social generalizada, viria a potenciar o divertimento nas suas mais variadas formas e o acesso à cultura por parte de uma maior percentagem da população.

Uma maior procura faz com que a oferta se multiplique, e isso é verificável no crescimento exponencial dos espaços teatrais e outros devotos aos mais variados divertimentos. Os divertimentos passaram a ser para todos, pois existiam espaços comuns onde todos se divertiam – jardins ou feiras – e outros em que o seu público era definido pelo preço dos bilhetes, não pelo estatuto social – os teatros. A sede por divertimentos de uma pequena burguesia como a acima mencionada, porventura pouco seduzida pelas óperas de difícil compreensão, levou com que procurasse uma “casa” onde pudesse desfrutar de espectáculos mais ligeiros, de menor exigência intelectual. E o Teatro-Circo, como outros que se seguiriam, havia de ser uma clara resposta a essa procura.

Prosseguindo na nossa narrativa, as primeiras notícias de representações teatrais após a remodelação sofrida pelo Teatro-Circo em 1854 surgem logo no ano seguinte, a propósito da época 1854-1855:

Hoje representa-se no theatro de Santo Antonio uma nova comedia magica, cujas decorações e machinismo foi dirigido pelo snr. Manoel de Couto Guimarães. (*O Comércio do Porto*, 1.02.1855, p. 2)

Não é sequer curioso que não se refira, na notícia publicada na imprensa, o nome da peça e sim o responsável pelo maquinismo: o que interessava de facto ao público era o deslumbramento cénico, característico das mágicas, de fácil digestão.

Surgem igualmente notícias da representação do drama intitulado *João o Cocheiro* (tradução de Francisco Costa Braga) por parte de uma «companhia espanhola sob a direcção do senhor [Custódio] Arenas», que se terá estreado no dia 23 de Dezembro de 1855. A companhia haveria de continuar a sua carreira no «theatro da rua de Santo António», levando a cena «pequenas comédias e zarzuelas» (*O Comércio do Porto*, 24.12.1855, p. 2), apesar do seu empresário não obter «grandes interesses com a sua estada nesta cidade» (*O Comércio do Porto*, 21.01.1856, p. 2).

Apesar dos lucros obtidos pela empresa, o material empregue na construção desta casa de espectáculos – a madeira – não era obviamente a melhor para um espaço que pretendia funcionar regularmente. Um relato da época quase que antecede a futura (e óbvia) reconstrução deste espaço em pedra:

Hontem não houve representação no Circo, em consequencia de não haver na plateia mais de quatro espectadores. A chuva foi a causa desta vasante. (*O Comércio do Porto*, 2.04.1856, p. 2)

Antes da sua demolição em 1858, muitas peças haviam de ser levadas a cena por parte da companhia do “senhor Arenas”⁴³ no Teatro-Circo da Rua de Santo António, causando grande sensação a ver pelas sucessivas enchentes. É o caso da peça de Liberto Berzosa *O sítio de Sebastopol* que, apesar da pobre *mise-en-scène*, faria com que a empresa exploradora do teatro usufruísse de uma boa receita (*O Comércio do Porto*, 28.04.1856, p. 2). A par do teatro continuariam a debutar companhias equestres, tal como ocorria no Teatro de Santa Catarina.

Sobre as suas características espaciais, só detectamos algumas pistas através de alusões feitas na imprensa da época, quando se refere, já no fim desta segunda fase da sua existência, à «pouca solidez da aleijada rotonda de tabuado» (*O Comércio do Porto*, 13.02.1858, p. 1), denunciando um espaço tipicamente direccionado para as artes circenses, com uma arena, envolta por galerias e camarotes, que podia ser transformada em plateia.

2.2.3. O novo Teatro-Circo de 1858: a rotonda de pedra

Temos por ahi ouvido manifestar grandes receios sobre o estado de ruina em que se acha o teatro Circo da rua de Santo António, e ainda ha pouco tempo se lhe fez uma vistoria e os peritos o declararam em segurança *por algum tempo* (...). Não sabemos se estes receios são ou não fundados, julgamos até que o não são, mas é do dever da auctoridade tomal-os em consideração, pois que estando proxima a ephoca dos bailes do Carnaval, aos quaes afluem milhares de pessoas, grande responsabilidade lhe caberia se houvesse a lamentar algum desastre. Consta nos que os proprietarios do teatro Circo tencionam fazer-lhe os reparos necessarios mas só depois de passado o Carnaval. (*O Comércio do Porto*, 4.01.1858, p. 3)

A afirmação do redactor d’*O Comércio do Porto* de que os resultados da vistoria seriam infundados, motivaria uma rápida resposta por parte dos seus responsáveis, tendo estes enviado a «certidão da ultima vistoria [2 de Dezembro de 1857] feita no Theatro Circo da rua de Santo António». Segundo a mesma, os peritos, os architectos Joaquim da Costa Lima Júnior, Pedro José de Oliveira e José Luís Nogueira Júnior, afirmam que eram necessárias remodelações para que este teatro continuasse a funcionar enquanto espaço de «ajuntamentos de povo, representações dramaticas, equestres, ou d’outra qualquer especie». Concluem os mesmos architectos, e provavelmente dando mote para a construção de um novo espaço, utilizando, desta

⁴³ A companhia espanhola sob a direcção do “senhor Arenas” viria a ser convidada, ainda no decorrer da sua carreira no teatro da rua de Santo António, para por em cena no Teatro de S. João a zarzuela *Vale de Andorra*. (*O Comércio do Porto*, 12.06.1856, p. 2)

volta, a pedra como material, que não era possível dar uma certeza absoluta quanto à segurança do Teatro-Circo, porque «em construcções desta natureza, que são sempre d'uma duração transitoria [pela utilização da madeira] não podem depositar o summo grau de confiança (...) que só se podia esperar d'uma construcção regular solida (...)». As exigências viriam a ser rapidamente satisfeitas para que o teatro pudesse funcionar «por mais três meses» (*O Comércio do Porto*, 9.01.1858, p. 3). Contudo, o anúncio da construção de um novo teatro na Rua de Santo António – o futuro Teatro Baquet –, deve ter igualmente motivado uma reacção por parte dos proprietários do Teatro-Circo.

Com efeito, a construção do novo Teatro-Circo iniciou-se a 22 de Março de 1858 (CARNEIRO 2002: 609), precisamente, três meses depois da intimação decorrente da vistoria. O novo teatro é celebrado e encarado já como uma instituição histórica e de grande importância ao Bairro teatral, tendo o novo Teatro-Circo sido construído no mesmo local onde existira o de 1854, pelo valor simbólico que o local já havia ganho. Era uma forma de não apagar a memória do antigo mas sim de passar o testemunho e de fazer prevalecer a sua identidade:

(...) o novo Theatro Circo da rua de Santo António, no mesmo local onde existia o velho, está também quasi concluido – A rotonda da madeira foi substituida por um edificio de pedra, formando um polygono. Os amadores dos bailes mascaradas do Circo, podem ter a certeza, de que o Circo, em vez de cahir para sempre, renasce, qual outra phenix, das suas ruinas cheio de forças e valentia, para resistir firme, ao correr de muitas gerações – E se as paredes fallassem, muito teriam que contar das gerações que vão passando áquellas que vem vindo, n'esse girar continuo dos tempos! (*O Comércio do Porto*, 2.10.1858, p. 1)

O novo theatro Circo está solidamente construido, e tem uma feição agradável. É airoso, e as decorações, ainda que singellas, realçam o effeito do todo. O Circo é orlado por uma graderia de ferro, construida e collocada de modo a poder tirar-se, quando seja mister transformar o Circo em salão, ou plateia. (*O Comércio do Porto*, 13.11.1858, p. 1)

A inauguração do novo teatro, a 7 de Novembro de 1858, ficaria a cargo da companhia dos «irmãos Andressons» com um espectáculo «gymnastico e acrobatico», que provocou uma enchente «a mais não caber» (*O Comércio do Porto*, 8.11.1858, p. 2).

O theatro circo da rua de Santo António, isto é, a nova rotonda de pedra, levantada no local onde existia a celebre rotonda de madeira, escancarou já as suas portas, para dar começo á serie de bailes de mascarados e mascaradas! (*O Comércio do Porto*, 8.01.1859, p. 1)

A inauguração do Teatro Baquet, a 13 de Fevereiro de 1859, não viria a afectar a afluência de espectadores ao Teatro-Circo, onde os bailes de Carnaval continuariam a proporcionar verdadeiras enchentes à “rotonda” da Rua de Santo António. O Teatro Baquet seria, de facto, uma enorme mais-valia no Bairro teatral, dotando-o de uma casa de espectáculos mais atractiva do ponto de vista espacial e arquitectónico. Porém, o seu nascimento não significaria a decadência dos restantes teatros: a procura de teatro declamado crescia com o avançar da segunda metade do século XIX e, mais do que concorrer com o Teatro-Circo, vinha para preencher essa lacuna. Por outro lado, o futuro Teatro do Príncipe Real já há muito havia assentado os seus alicerces na cidade e a sua tradição não permitia que deixasse de ser um dos locais de divertimento de eleição dos portuenses.

O baile de domingo, no teatro Baquet, permitia que todos se achassem e andassem á vontade, e tinha no todo um certo ar polido, que estrema os bailes d’aquelle teatro. Nos bailes do teatro Circo, populares no rigor do termo, tem havido a costumada grande concorrência. Ha alli certas franquias, que nos outros theatros se não dão, e isto é recommendação valiosa para os que gostam de gozar sem medida – tudo o que o doudejar e tumultar d’uma numerosa mascarada póde proporcionar. (*O Comércio do Porto*, 4.02.1860, p. 1)

Ao longo dos anos que se seguiram, os espectáculos de variedades apresentados pelas mais variadas companhias equestres, ginásticas, acrobáticas e coreográficas, continuariam a caracterizar o Teatro-Circo da rua de Santo António como o predilecto das camadas mais populares, fosse pelos módicos preços praticados ou pela identidade programática de carácter essencialmente popular. O seu público deliciava-se com a dimensão espectacular da sua programação, espectáculos, ao contrário das exigentes peças levadas a cena no Teatro de S. João, sem texto, de puro divertimento de carácter performativo. As variedades convidavam ao assombro, à gargalhada, momentos de lazer bem passados e com a mente longe dos afazeres do dia-a-dia. No fundo, tudo o que o público popular do Teatro-Circo procurava.

Os espectáculos teatrais seriam inaugurados por uma companhia francesa, dando-se início a uma amena, mas real disputa entre o Teatro-Circo e o Teatro Baquet. A proximidade entre os dois teatros era benéfica, criando-se na Rua de Santo António um pequeno núcleo boémio que atraía um significativo fluxo de pessoas. Por outro lado, e deduzindo-se a vontade de crescimento por parte do Teatro-Circo, não podemos deixar de referir que alguma fricção haveria entre as duas casas de espectáculos e respectivos empresários, quando, na iminência do Teatro do Príncipe Real, se observa

que o público que os frequentava era cada vez mais homogéneo. O exemplo que se segue é claro:

O espectáculo que estava para 5.^a feira [no Teatro Baquet], não foi a efeito (...). A companhia franceza, lucrou com isto, porque a gente que se dirigia ao teatro Baquet, vendo que allí se não dava espectáculo dirigiu-se para o teatro Circo, onde se dava a estreia da companhia franceza, composta d'artistas que pertenciam, em Lisboa, á companhia do caffè-concerto, e que em consequencia d'este se desconcertar, vieram para o Porto, sob a direcção de Mr. Berge (...). A estreia da companhia franceza não foi desafortunada. Os baixos preços de entrada, e a circumstancia que deixamos mencionada, valeram-lhe uma quasi enchente na plateia e galerias. (*O Comércio do Porto*, 15.10.1859, p. 1)

Na alvorada da época de 1860-1861, antevendo-se espectáculos líricos e de teatro declamado no Teatro de S. João, bem como a apresentação de sedutoras zarzuelas ao Teatro Baquet, o Teatro Circo da Rua de Santo António volta-se uma vez mais para os espectáculos de variedades. Madame Tornour, com a sua “companhia de ingleses” acrobatas, e Thomas Price, agora director e proprietário «dos Circos de Sevilha, Cadiz, Barcellona, Madrid e Lisboa» (*O Comércio do Porto*, 29.11.1860, p.2), apresentando concorridos espectáculos equestres, foram os principais responsáveis pela grande afluência registada ao popular teatro durante a nova temporada, mantendo a sua identidade intacta. Graças a isso, o Bairro teatral expandia, com uma oferta cultural vasta e acessível a todas as camadas sociais. Era, cada vez mais, o recreio de todos.

Após um período de interregno na época de Verão que se seguiu, o Teatro Circo volta a abrir as suas portas desta vez para receber, a 1 de Setembro de 1861, o Rei D. Pedro V, que se encontrava de visita à cidade do Porto. O Teatro Circo da Rua de Santo António foi, entre os teatros portuenses, o único a receber o Rei nesta sua deslocação à capital nortenha e, para tal, levou-se a cena teatro declamado por parte da Companhia Dramática Portuense. A «Grande Galla», como foi apelidada, foi um autêntico regozijo:

Pouco antes das 9 da noite sahiram SS. M. e A. para o teatro Circo da rua de Santo Antonio, á entrada do qual foi muito victoriado pela multidão de povo que allí se achava reunido. Quando El-Rei e o Senhor Infante appareceram no camarote que lhes estava destinado, os espectadores que enchiam litteralmente o grande recinto do Circo e camarotes, se levantaram e saudaram SS. M. e A. com uma prolongada salva de palmas. Tendo a orchestra tocado o hymno real levantou-se o panno, e o actor Ferreira, á frente de toda a companhia, recitou um monologo, agradecendo a El-Rei o beneficio e honra, que à companhia dera (...). (...) A frente da casa que dá entrada para o Circo estava illuminada e adornada com bandeiras e cobertores de damasco. (*O Comércio do Porto*, 2.09.1861, p. 2)

Na continuidade do fio condutor programático que marcou o início da existência do Teatro-Circo e construção da sua própria identidade, eram sempre bem acolhidas as

companhias equestres, muito frequentados os seus bailes de máscaras e haveria de ser sempre palco dos mais diversos espectáculos de variedades. O teatro só surgiria com regularidade alguns anos mais tarde, ainda que em tímidas doses experimentais. Nesta altura, cada teatro tinha o seu papel ao Bairro teatral: o S. João com o lírico, o Baquet com o teatro declamado e o Circo com as variedades/espectáculos equestres, num claro sinal de uma rede que se sabia articular em prol de uma coexistência pacífica, proporcionando, ao mesmo tempo, uma oferta diversificada. Era interessante verificar como, num espaço urbano tão reduzido como era este Bairro teatral ainda em formação, se podia ter uma escolha tão ampla (e completa) em termos de entretenimento. A diversificação da oferta em detrimento da sua sobreposição, foi um dos principais aspectos que nos levaram a reflectir num termo que demonstrasse essa consciência unitária, de permanente negociação e articulação entre os vários agentes teatrais.

A 24 de Abril de 1864, o Teatro-Circo continua a dar sinais de uma actividade regular com a vinda, por primeira vez à cidade do Porto, da companhia ginástica e equestre de Gaertner e Dellevani (*O Comércio do Porto*, 25.04.1864, p. 3), que provocaria uma enchente completa. Seguiu-lhe, já em 1865, a “Companhia Africana”, que trazia na bagagem «espectáculos de gymnastica e de cães e macacos inteligentes» (*O Comércio do Porto*, 6.04.1865, p. 3). Esta atraiu pouca afluência por se realizar, na mesma altura, a popular Feira de S. Lázaro, à qual afluía em grande parte o público-alvo do Teatro-Circo. Mas não era um caso isolado: as feiras, como deixamos claro nos pontos introdutórios, eram muito frequentadas pelas diversas camadas sociais e os teatros sentiam isso na pele.

A variedade de espectáculos apresentados no Teatro-Circo da rua de Santo António incluía também “lutas”. Em finais de Maio de 1865, anunciava-se uma «lucta entre o athleta, o snr Raphaello Scalli, e quatro indivíduos que se apresentaram offerecendo-se para seus contendores.» Scalli intitulava-se «athleta romano». Para melhor caracterizar este espectáculo, designado então de «função athletica e herculea», fique-se a saber que, por então, «para ser declarado vencido é necessario que qualquer dos contendores toque com ambos os hombros ao mesmo tempo no chão.» O prémio, caso alguém vergasse o “atleta romano”, era o total da receita da bilheteira, após deduzidas as despesas do espectáculo (*O Comércio do Porto*, 27.05.1865, pp. 2-3). A *rotonda* de pedra, para azia daqueles que tanto faziam apologia da “civilização”, havia de se transformar numa autêntica arena romana. Segundo relata a imprensa da época, o

espectáculo foi uma «scena de verdadeiro tumulto. (...) Durante algum tempo a arena e o espaço reservado aos espectadores converteram-se n'um d'esses amphitheatros antigos (...). Apenas o luctador [Scalli] appareceu na arena, as maiores demonstrações de desagrado se desencadearam contra elle. Estas subiram ao seu auge por occasião da lucta entre elle e os seus ultimos contendores.» A vitória do atleta romano acabaria por provocar o caos, tendo alguns elementos do público invadido a arena e outros, por seu lado, arremessado cadeiras para onde estivessem virados.

Apesar da contundente enchente, os periódicos desaprovavam este tipo de espectáculo, «anachronicos e deslocados no tempo de hoje», e «impróprio de uma terra civilisada» (*O Comércio do Porto*, 30.05.1865, p. 2). Porventura, se algum dos contendores de nacionalidade portuguesa tivesse derrubado o «vilão» italiano (tal como foi catalogado na altura), a questão da “civilização” já não se collocasse. É mais uma prova do carácter volúvel daqueles que escreviam na imprensa da época.

Os espectáculos teatrais voltariam ao Teatro-Circo com a designada de companhia nacional de teatro declamado, uma «sociedade de actores portugueses» que aproveitavam os interregnos próprios da transição da época de Inverno para a de Verão para dar récitas nos principais teatros do Bairro teatral. A sua estreia (e única récita) contou com a representação do drama *A leitora ou a loucura de um rapaz*⁴⁴ e a comédia *O pagem do Regente* (*O Comércio do Porto*, 4.06.1865, p. 3). Aproveitando o vazio do Teatro de S. João, a companhia abandonaria o Teatro-Circo para lá representar, voltando poucos dias depois para algumas récitas de benefício. O facto da companhia se apresentar num teatro da condição do Teatro de S. João e não no popular Teatro-Circo, permitir-lhe-ia, como é óbvio, praticar preços mais altos, arrecadando uma receita de bilheteira maior. Por outro lado, muitas companhias que atingiam um êxito considerável em teatros ditos menores, acabavam por dar o salto para teatros com melhores condições e, sobretudo, maior lotação. Assim, pode crer-se que o Teatro-Circo terá sido uma espécie de prova para perceber a qualidade da companhia ou que, por outro lado, esta se tenha limitado simplesmente a aproveitar a disponibilidade de cada teatro em termos de ocupação. No que toca ao repertório, não podemos afirmar com certeza que houve – ou que havia – uma adequação consoante o público de cada sala. A nossa certeza, porém, é que o teatro declamado teria aceitação em ambas casas de espectáculo.

⁴⁴ Tradução de Francisco Ladislau Álvares d'Andrade a partir da obra *La lectrice ou une folie de jeune homme* de Jean-François-Alfred Bayard.

Urge, de facto, a necessidade de estudar profundamente o repertório apresentado em cada teatro, de forma a perceber e conhecer melhor o seu público habitual. Nesse sentido, esperamos que o nosso trabalho de registo das várias peças que vão tendo lugar nos palcos portuenses, seja um proveitoso ponto de partida.

Observando a sua identidade programática, tão diversificada, não podemos deixar de comparar o Teatro-Circo com o futuro Teatro Águia d'Ouro, inaugurado mais tarde, em 1899, ao coração do Bairro teatral. Este último viria a adoptar praticamente a mesma fórmula, quer na sua multifacetada programação, quer no seu conceito de espacialidade adaptável à mesma.

Há que notar, todavia, que mais teatro seria apresentado nesta casa de espectáculos, como um sinal claro da identidade programática que viria a ser adoptada pelo seu sucessor, o Teatro do Príncipe Real. Destacámos a presença, a 20 de Setembro de 1865, da Companhia Dramática Portuense⁴⁵, espectáculo ao qual assistiu o Rei D. Luís, tendo sido o monarca igualmente recebido no Teatro Baquet e no Teatro de S. João:

Pouco depois das 9 horas da noute El-Rei sahiu para o theatro Circo. O theatro Circo estava convenientemente adornado. As escadas estavam com jarrões de flores e nos camarotes viam-se bambinelas de seda azul e branca. Logo que S. M. appareceu no camarote real a orchestra tocou o hymno. O real hospede apenas se demorou um acto e findo elle dirigiu-se para o theatro de S. João (...). (*O Comércio do Porto*, 21.09.1865, p. 2)

Logo no ano seguinte, e após partilhar espaço com uma companhia de zarzuela, a Companhia Dramática Portuense apresenta-se novamente no Teatro-Circo, desta vez em benefício dos seus artistas, representando o «drama familiar» *Modesta*, o «entre-acto cómico» *Os efeitos do vinho* e a comédia *Um marido que é vítima das modas*, de Luís de Araújo Júnior (*O Comércio do Porto*, 12.05.1866, p. 3). Percebe-se pelo repertório apresentado, e os títulos das peças são disso elucidativo, a preocupação em levar a cena espectáculos de fácil “digestão” que fossem ao encontro das expectativas do público popular que afluía a este teatro. Desde cedo, a sua identidade popular ficou bem marcada, quer pela oferta de variedades quer ainda quando o teatro declamado subia ao palco.

⁴⁵ Representou-se as comédias *União e Trabalho* e *Posso falar à Senhora Queirós?*, da autoria de Aristides Abranches, e *Sem jantar*, de João Gaspar Simões.

O Teatro-Circo voltaria aos habituais espectáculos equestres em inícios de Dezembro, com uma companhia sob a direcção de Marcos Casali, antigo artista da companhia do conhecido empresário Mr. Price (*O Comércio do Porto*, 16.11.1866, p. 2). É a partir deste mês invernosos que se reforça a ideia da pertinência existencial das três casas de espectáculo situadas no Bairro teatral – Teatro de S. João, Teatro Baquet e Teatro-Circo –, dispares entre si no que toca à sua programação e público-alvo, mas importantes centros da vida cívica portuense que ofereciam uma panóplia de espectáculos abrangendo todas as camadas sociais da população portuense. Como se pode constatar através de relatos da imprensa da época, não era só a oferta lírica que o habitante do Porto procurava e que os empresários dos Teatros lhe ofereciam:

Andava-se por ahi com receio de que o aborrecimento viesse passar a estação invernosos ao Porto. Não faltava quem se temesse dos bocejos com que nos ameaçava a ausencia de divertimentos. Exagerado temor! O horizonte escuro aclarou repentinamente. Os receios desfizeram-se. Os empresarios vieram em auxilio d'este publico que para matar o tempo só tinha o theatro lyrico. Já ha diversões para todos os gostos. Temos a companhia lyrica [no Teatro de S. João]. Temos a companhia do theatro de D. Luiz de Coimbra [no Teatro Baquet]. Temos [no Teatro-Circo] uma companhia equestre, gymnastica, acrobática, que já no domingo dará o seu primeiro espectáculo. (*O Comércio do Porto*, 30.11.1866, p. 2)

No fio condutor dos acontecimentos, os espectáculos equestres e de variedades, proporcionados pela companhia de Marcos Casali, findam na iminência dos sempre apetecíveis bailes carnavalescos, esse período turbulento de «amores faceis, defluxos facillimos, cotoveladas de muitos, conhecimentos com todos» para quem se deixasse «ingerir na multidão que invade os lugares d'ajuntamentos (...)» (*O Comércio do Porto*, 5.03.1867, p. 2).

Passada a habitual euforia da multidão que enche as ruas, os teatros e os salões de festas do Bairro teatral, eis que o Teatro-Circo volta a apostar no teatro declamado. Desta volta, a tarefa ficava a cargo da Companhia Espanhola Dramática sob a direcção de José de Guez. A sua estreia aconteceria a 10 de Março com o drama histórico *O Sino de Almudaina* e a farsa *Maruja!*, ainda que sem grande destaque dado pela imprensa da época. Curiosamente, durante este período que antecede a Época de Verão, nos meses de Março e Maio, esta era a única casa que oferecia espectáculos teatrais. O Teatro Baquet encontrava-se temporariamente inactivo e o Teatro de S. João, de braço dado com o Palácio de Cristal, proporcionava aos portuenses concertos, sendo que o primeiro já vinha, como vimos, de uma lamentável temporada lírica.

Porém, apesar destas tímidas experiências no campo teatral, o Teatro-Circo voltaria a ser fiel a si próprio, substituindo a companhia dramática espanhola pela companhia do «domador francês de feras» André Serbat (*O Comércio do Porto*, 26.04.1867, p. 3) e sendo usado, enquanto espaço físico, como uma autêntica galeria de arte, a propósito de uma exposição de «figuras de cera»⁴⁶.

Em inícios de 1868, numa altura em que a companhia dos bufos madrilenos dizia adeus ao Porto após representar no Teatro Baquet, deixando o Bairro teatral órfão de divertimentos (o Teatro S. João encontrava-se fechado e não apresentou companhia lírica para a temporada 1867-1868), eis que surge, novamente, o Teatro-Circo a dar cartas no que respeita aos espectáculos teatrais, estreando, a 12 de Janeiro, o «apparatoso drama» *A Graça de Deus*. O drama seria representado pela Companhia Dramática Nacional. Apesar de pequeno sintoma, é mais um passo na desconstrução da tese de que o Porto só tinha «dois teatros» (FRANÇA 1981: 349).

Seguir-se-ia no Teatro-Circo a companhia do Circo do Príncipe Alfonso de Madrid, sob a direcção de Herzog. Segundo os relatos da época, esta companhia, oriunda do Circo Price de Lisboa, estreiar-se-ia a 29 de Fevereiro, sendo o teatro «numerosamente concorrido, apesar de ter chovido torrencialmente no principio da noute» (*O Comércio do Porto*, 1.03.1868, p. 2). O Teatro-Circo era, em pleno mês de Fevereiro, a única casa de espectáculos activa:

Decididamente, a companhia é uma das melhores, senão a melhor, que tem estado n'esta cidade. Prova-o o grande concurso de espectadores que attrahe ás suas funções, e os continuos e merecidos applausos que o publico dispensa a todos os artistas. Hontem, como nas noutes anteriores, o theatro desbordava de espectadores. (*O Comércio do Porto*, 6.03.1868, p. 2)

Estão sendo o divertimento predilecto de uma grande parte da população portuense (...) os espectaculos da companhia equestre hespanhola no theatro Circo. No meio da escassez de divertimentos em que se acha o Porto, não é isto extraordinário, senão cousa de muito natural e de prever. (*O Comércio do Porto*, 10.03.1868, p. 2)

Depois da partida da companhia do Circo do Principe Affonso (...), depois da retirada do theatro da rua dos Condes [do Palácio de Cristal] (...), ficará o Porto, em materia de diversões, reduzido a uma escassez desanimadora, no meio da qual nem uma phoca sorria á curiosidade do público. (*O Comércio do Porto*, 16.05.1868, p. 1)

A ausência de divertimentos no Bairro teatral viria a manter-se ao longo do rude Inverno de 1868. Em inícios do mês de Outubro, numa altura em que os únicos

⁴⁶ Podia ver-se a exposição todos os dias entre as 9 da manhã e as 10 da noite, sendo o preço de entrada mais caro à noite. (*O Comércio do Porto*, 26.11.1867, p. 3)

espectáculos eram os concertos nos jardins do Palácio de Cristal, as esporádicas récitas teatrais no seu Teatro Popular e o teatro itinerante que marcava presença, ano após ano, na Feira de S. Miguel, eis que o Teatro-Circo anuncia a sua entrada em actividade através da (reincidente) companhia equestre de Herzog. Porém, porventura numa manobra negocial, a administração do Palácio de Cristal consegue fazer com que a dita companhia se apresente inicialmente no Teatro Popular, prolongando a letargia do Bairro teatral.

No novo ano de 1869, há mais espectáculos no Teatro-Circo, pela mão da Sociedade Recreativa «Primavera» (*O Comércio do Porto*, 20.03.1869, p. 2) (designada também de Sociedade Dramática de Curiosos Primavera), com uma série de peças onde predominavam as comédias e os dramas: *Os dois surdos* (*Les deux sourds*, comédia de Jules Moinaux), *Por causa de um engano* (comédia de Carlos José da Silva) ou *Paulo e Maria ou a escravatura branca* (drama de Alexandre Ferreira), seriam alguns dos exemplos do repertório da companhia que faria a sua estreia a 20 de Março de 1869 (*O Comércio do Porto*, 17.04.1869, p. 2). Era comum, então, estas “associações de curiosos” organizarem companhias amadoras e apresentarem-se em teatros de “menor calibre”, onde lhes era dada a oportunidade de mostrar os seus trabalhos. Acontecia agora no Teatro-Circo e já havia acontecido, em inícios da segunda metade do século XIX, no Teatro de Santa Catarina ou no Teatro Camões (Variedades). Sucedeu-lhe, logo após a despedida da citada companhia, a Sociedade Gil Vicente, tendo representado a partir de 24 de Abril (*O Comércio do Porto*, 21.04.1869, p. 2), peças como o drama *Poesia ou dinheiro?*, de Camilo Castelo Branco ou a comédia *Por causa de um par de botas* de Raymundo de Queiroz Sarmento. Note-se o filão que constitui a identificação deste repertório de peças de “série B” como base para um estudo da dramaturgia ao dispor de companhias profissionais e/ou amadoras.

O Teatro-Circo alcançaria alguma notoriedade teatral com a vinda da Companhia Dramática Portuense do empresário Fortunato Moreira, que se apresentaria nesta casa de espectáculos, porventura em virtude de o Teatro Baquet se achar ocupado pela Companhia Dramática Lisbonense de Apolinário de Azevedo. A companhia, que havia «percorrido diversas localidades», estabeleceu-se no Teatro-Circo em inícios de Janeiro de 1870, apresentando-se, como cartão-de-visita, o drama que alcançaria grande sucesso: *A batalha do Buçaco, episódio da guerra peninsular* de Augusto César de Sá (*O Comércio do Porto*, 12.01.1870, p. 2).

Entrado o ano de 1871, e logo no mês de Janeiro, eis que recomeçam «n'este [Teatro] os espectáculos pela companhia dramatica portuense» (*O Comércio do Porto*, 3.01.1871, p. 2). A companhia alinhavava o seu leque de espectáculos apresentando comédias da parte da tarde, arrecadando boas afluências ao teatro, ficando os dramas, na maioria das vezes, reservados para a sessão da noite. A época de 1870-1871, apesar da irregularidade na continuidade destes espectáculos, devido à “intromissão” do empresário Thomas Price, foi a primeira real tentativa de levar a cabo, nesta casa de espectáculos, uma autêntica temporada teatral, resultante da sinergia entre a direcção do teatro e a própria companhia, delineando um fio condutor programático em tudo semelhante ao que víamos, naquela altura, em teatros como o Baquet. Era assim de esperar que, face ao sucesso obtido, a ideia que levaria à materialização do Teatro do Príncipe Real já pairasse na cabeça dos proprietários do Teatro-Circo.

O sucesso dessa experiência levou a que o Teatro-Circo voltasse a ensaiar uma nova temporada teatral, no seguimento da anterior. A nova Companhia Dramática Portuense fora organizada e seria dirigida pela dupla formada por Carlos Pereira e Pedro Nunes Ferreira. Tal como na temporada anterior, a companhia apresentava espectáculos – salvo raríssimas excepções – somente aos Domingos (*O Comércio do Porto*, 23.09.1871, p. 2). Estrear-se-ia esta a 24 de Setembro com o drama *O terramoto das Antilhas* (*Le tremblement de terre de la Martinique* de Adolphe d'Ennery). Apesar da morna recepção (encontrávamo-nos num mês em que nem toda a população havia voltado das estâncias balneares), a companhia atingiria um êxito considerável com o drama apresentado posteriormente, *A entrada de D. Pedro IV no Porto*.

No que à afluência de público dizia respeito, eis que se começa a verificar outra das causas que daria origem à vontade de se reformular este teatro: a lotação limitada, ou seja, o desnível entre a (excessiva) procura e a (possível) oferta desde que se havia optado pelo teatro declamado como fio condutor programático. No Teatro-Circo, entre os anos de 1870 e 1873, haveriam de se registar inúmeros incidentes, devido ao facto de o número de espectadores ser sempre «superior ao que as galerias comportam» (*O Comércio do Porto*, 5.12.1871, p. 2). A vontade de corresponder à procura levaria a que fossem feitos alguns “acrescentos e remendos” (que não seriam, obviamente, suficientes), como se pode verificar aquando da vinda da Companhia Dramática Nacional do empresário E. Laneuville. Espacialmente, o teatro seria sujeito a algumas melhorias, «de que ha muito carecia», retirando-lhe inclusive «aquelle prejudicial

aspecto vetusto e andrajoso». No que toca à encenação das peças por parte da companhia, as melhorias seriam igualmente evidentes visto que nos é referido pelos periódicos da época que o drama de estreia, *Recordações da guerra peninsular*, de Brás Martins, foi «posto em scena com uma certa propriedade e aceio que estavamos deshabitados a ver n'aquelle theatro» (*O Comércio do Porto*, 11.05.1872, p. 2).

Na eminência do aparecimento do Teatro do Príncipe Real, eis que nos surge mais uma notícia que reflecte outra das causas que, na nossa opinião, levou à reformulação desta casa de espectáculos: a estreia da companhia equestre de Paolo Braccini (*O Comércio do Porto*, 5.09.1872, p. 3), a 7 de Setembro, após uma breve passagem pela Praça da Aguardente (praça de touros). O surgimento de novos espaços que acolhiam a mesma tipologia de espectáculos recorrentes no Teatro-Circo, como os de variedades e, sobretudo, equestres, começou a impor-se pela sua maior valência espacial – quer a nível da arena (no caso das praças de touros), quer a nível da própria lotação destes novos espaços. Assim, verificou-se uma clara concorrência do Palácio de Cristal (melhores condições espaciais da sua nave central) e das Praças de Touros, principalmente da Boavista e da Praça da Aguardente, que começaram a ganhar força na sociabilidade portuense, sobretudo a partir década de 70 do século XIX.

Em finais de 1872, mais uma ocorrência que, a nosso ver, contribuirá igualmente para a (inevitável) reformulação do Teatro-Circo: os rumores da intenção de erguer um novo teatro na Viela da Neta, ou seja, praticamente colado a esta casa de espectáculos:

Falla-se em que vai ser construido um novo theatro, em pequeno ponto, n'esta cidade, devendo ser estabelecido na casa que a snr.^a D. Antonia Ferreira possui na viella da Neta. A companhia que vai trabalhar n'elle é composta de alguns actores que representaram em tempo no theatro-circo, e que agora estão em disponibilidade, juntamente com outros de que a empresa ha-de fazer aquisição. E' director da nova companhia o actor snr. Carlos Pereira. (*O Comércio do Porto*, 25.10.1872, p. 2)

Porém, a dita proprietária não cederia o imóvel e as aspirações acabariam por ficar no papel. Por outro lado, é interessante para o nosso estudo verificar-se que poderia ter existido um terceiro teatro (!) praticamente na mesma artéria, considerando a íntima relação entre a Viela da Neta e a Rua de Santo António. Tal vontade só se pode explicar com a consciência de que tal empreendimento poderia ser rentável, pelo êxito que o teatro declamado vinha tendo ao Teatro-Circo e ao Teatro Baquet, reforçando a ideia do Bairro teatral não só como o espaço de lazer e entretenimento por excelência, mas também como o lugar onde se encontravam as oportunidades de negócio.

E se no que toca à opção pelo teatro declamado ainda houvesse dúvidas, eis que a epifania teatral atinge o seu clímax a 27 de Outubro de 1872, com a estreia da obra de Goethe *Fausto*. O êxito e a afluência foi de tal ordem grandiosa que, nos vários dias em que a peça se repetiu, a autoridade policial impediu por diversas vezes a venda de bilhetes, tais eram as enchentes e a afluência de pessoas no Teatro-Circo. Repetia-se vezes sem conta no jornal o facto de, cada dia que a peça ia a cena, «terem-se retirado (...) muitas pessoas por falta de bilhetes» (*O Comércio do Porto*, 3.11.1872, p. 2). Se alguma coisa faltasse para reforçar a intenção de reformular o recinto para este se dedicar, por inteiro, ao teatro, bastaria referir a má recepção e o desagrado provocado pela companhia equestre de Thomas Price (com estreia a 6 de Dezembro), que haveria de seguir-se ao estrondoso sucesso da Companhia Dramática Nacional. Não seria de estranhar, então, que se pretendesse construir um terceiro teatro...

A identidade do Teatro-Circo começava a mudar e os renovados gostos dos seus *habitués* delineavam aquele que viria a ser o seu futuro. Compreende-se, deste facto, a rejeição dos espectáculos equestres que sempre estiveram na origem deste teatro. Por este exemplo, se percebe o dinamismo dos teatros na sua permanente adaptação à realidade do negócio, mas também como esse dinamismo está estreitamente associado à negociação que ocorre no seio da rede de teatros que (se) constitui (como) o Bairro teatral.

2.2.4. O Teatro do Príncipe Real

Após o êxito de *Fausto*, a direcção do Teatro-Circo decide suspender temporariamente os espectáculos de forma a proceder a algumas obras de remodelação, de forma a aumentar a lotação do teatro e torná-lo mais “vistoso”:

A proprietaria do Circo da rua de Santo Antonio resolveu fazer alguns melhoramentos a fim de melhorar as condições d’aquella casa de espectáculo. Segundo nos informam as obras a que se vai proceder consistem no aumento de mais uma ordem de camarotes, mudança de palco para outro sítio, construcção de um restaurante apropriado, pintura e ornamentação interiores, etc. (*O Comércio do Porto*, 29.04.1873, p. 2)

Prosseguem com actividade as construcções dos novos theatros da Trindade e Circo (...). No teatro Circo vão tambem muito adiantados os trabalhos, os quaes correm sob a intelligente direcção do snr. Couto. Este teatro ficará mais amplo e em muito melhores condições que o antigo que alli existia. O panno de boca representara o edificio da nova alfandega, visto do lado de Gaya, e estão encarregados de o pintar os snrs. Lima e Sanhoane. (*O Comércio do Porto*, 17.10.1873, p. 2)

Prosseguem com actividade as obras de reconstrucção do teatro-circo, achando-se já quasi todo coberto. As obras de pintura interior do mesmo teatro já principiaram, tendo sido encarregado d'esse trabalho o pintor, o snr. Luiz Caçador. (*O Comércio do Porto*, 14.12.1873, p. 1)

Antes de se encontrar concluído, já o empresário Moutinho de Sousa, por então arrendatário do Teatro Baquet, havia conseguido ganhar o concurso de forma a explorar este teatro. A 21 de Dezembro de 1873 prevê-se a sua abertura «na semana proxima», altura em que se acharia concluída «a edificação exterior do novo Theatro-circo».

Moutinho de Sousa inaugurará esta nova fase do Teatro-Circo com uma companhia «composta de alguns artistas do teatro Baquet, reforçados com outros novos, tencionando a empreza pôr alli em scena operas comicas, comedias, magicas e outros espectaculos de aparato e a sabor do publico frequentador d'aquelle teatro.» Na mesma linha, e denotando uma clara preocupação em acolher o público *habitué* daquele teatro, o empresário afirma tencionar «não só não elevar os preços antigos d'aquelle teatro, mas estabelecer lugares mais baratos ainda.» Quanto ao aspecto final do teatro, refere-se que «além de elegante» será «um dos mais commodos do Porto.» Apresentaria agora «duas ordens de camarotes (...), um café no corredor da primeira ordem e um restaurante no da segunda, salão de pintura, emfim todos os requisitos essenciaes a uma casa de espectáculo» (*O Comércio do Porto*, 21.12.1873, p. 1).

A forte identidade teatral que o Teatro do Príncipe Real irá fomentar e nutrir ao longo do último quartel do século XIX, e que persistirá igualmente no decorrer do novo século, altura em que a maioria das casas de espectáculos começaria a vergar-se ao Cinema, contará com o precioso contributo inicial de uma das mais cotadas actrizes nacionais da altura: Emília das Neves. Segundo consta, Moutinho de Sousa, «empresario dos theatros Baquet e circo», havia contratado a actriz para uma série de espectáculos em ambos os teatros e seria pela sua veia artística «que se inaugurão as representações dramaticas no novo teatro-circo.» O entusiasmo manifestado na época era evidente já que o empresário «não podia fazer melhor aquisição do que a da rainha da scena portugueza para inaugurar os seus espectaculos (...).» Da parte do público portuense, bastava recordar como a actriz fora recebida e as «continuas ovações que teve da ultima vez que trabalhou no teatro de S. João (...).» (*O Comércio do Porto*, 4.01.1874, p. 1). Emília das Neves seria um importante trunfo para o arranque fértil do novo Teatro-Circo ou, como seria designado, Teatro do Príncipe Real.

Antes do novo nome, o Teatro do Príncipe Real seria inaugurado com a designação de «circo do Príncipe Real», a 12 de Março de 1874, pela companhia equestre do empresário Thomas Price (*O Comércio do Porto*, 12.03.1874, p. 2). Sobre as primeiras impressões desta nova casa de espectáculos, «construída em substituição do antigo Theatro-circo», refere-se que este se mostrava «elegante e bem proporcionado» mas um pouco aquém do esperado em relação à pintura do seu interior, de gosto um tanto «emaranhado»; e acrescenta-se que «o aspecto não é desagradável á vista, mas como o circo tem de se transformar em sala para espectaculos dramaticos, a pintura não produziria peor effeito se fosse mais simples e delicada.» Resumindo, a nova casa de espectáculos «nada deixa a desejar e dá muita honra a quem presidiu á sua construção, que foi o habil architecto o snr. Couto, competentissimo para edificações como esta.» Sobre o espectáculo da companhia equestre pouco havia a dizer, dada a falta de novidade que esta constituía. Convém, isso sim, e denotando aqui a importância desta casa de espectáculos no contexto do Bairro teatral, referir que a enchente foi completa, «tendo-se vendido á porta bilhetes pelo triplo do valor» (*O Comércio do Porto*, 13.03.1874, p. 2).

A inauguração teatral ocorreria a 2 de Maio de 1874, no já apelidado “Teatro do Príncipe Real”, pela mão de uma companhia composta pelo arrendatário do teatro Moutinho de Sousa, onde despontavam nomes como a já citada Emília das Neves. A peça escolhida foi o drama de Mendes Leal *A corte na aldeia*. Esta companhia desdobrar-se-ia entre este teatro e o Teatro Baquet, por opção do arrendatário das duas casas de espectáculo, Moutinho de Sousa. A companhia partia-se em duas e, estando Emília das Neves no Teatro do Príncipe Real, facilmente se entendia as enchentes neste teatro e a concorrência «diminuta» no Teatro Baquet (*O Comércio do Porto*, 5.05.1874, p. 2). Era o começo de uma nova era no Bairro teatral.

2.3. O Teatro Baquet

Lisboa apresentava-se, em meados do século XIX, muito à frente do Porto no que a espaços teatrais dizia respeito. Para além dos teatros D. Maria II e S. Carlos, a capital contava com o Teatro do Ginásio, local onde o teatro declamado encontraria espaço, sobretudo a partir da década de 50 de Oitocentos. Ora, era de uma casa de espectáculos como esta que o então embrionário Bairro teatral portuense precisava,

apesar do meritório esforço do Teatro-Circo. Recuperemos assim a sua origem, procurando reconstruir a sua identidade e averiguar qual o seu papel no dito Bairro.

Cinco anos antes de ser inaugurado, surge-nos na imprensa da época uma referência a dar conta da necessidade de uma nova casa de espectáculos e, muito provavelmente, alusiva aos planos do alfaiate António Pereira Baquet, o mentor do teatro:

De ha muito se planisa no Porto a construcção d’um novo theatro, mais pequeno que o de S. João, central [sublinhado nosso], elegante, proprio para o drama; porém, até agora não obstante a empresa apresentar a perspectiva de lucro certo, um bom juro ao capital empregado, tem sido demorada a construcção. Agora porém consta-nos, que vai ser levado a cabo, á custa de um só capitalista [sublinhado nosso], que se dispõe a gastar alguns contos de réis com gosto. Parece que a unica difficuldade que existe é a do local. (*O Comércio do Porto*, 21.11.1855, p. 2)

Nova alusão ao Teatro Baquet quatro anos mais tarde, n’*O Comércio do Porto*, onde se refere que se ia dar início à «edificação d’um novo theatro na rua de Santo António, no espaçoso quintal que está abaixo da casa que dá entrada para o theatro-circo». Segundo as crónicas, este seria construído em «cantaria, e as bellezas architeticas, hão de tornal-o superior ao actual [Teatro-Circo] da rua de Santo António, que apesar de muito amplo, não foi construido com condições necessarias para nelle darem representações companhias de declamação.» O projecto seria assinado por António Pereira Baquet, visando o próprio assegurar no futuro teatro «certo numero de recitas» por parte da companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, «que tanta concorrência motivou no theatro de S. João, ainda na estação mais calmosa» (*O Comércio do Porto*, 18.02.1858, p. 2). A planta da fachada virada para a rua de Santo António foi obra do pintor Guilherme Correia:

A planta da fachada, do lado da Rua de Santo Antonio, é obra do pintor o snr. Guilherme Correia, assentando sobre a platibanda as estatuas da pintura, da musica e das artes. (*O Comércio do Porto*, 21.03.1888, p. 3)

Nova menção ao futuro teatro em Outubro de 1858 que reforça a necessidade de uma alternativa ao Teatro de S. João, depreendendo-se daqui as altas expectativas em relação ao mesmo, e referindo-se até que o Teatro do Ginásio (Lisboa), quando comparado com o Teatro Baquet, seria um “teatrinho”:

O edificio que se está cobrindo, mostra já toda a feição interior que deve ter. Nas dimensões é muito pouco somenos que o theatro de S. João (...). A configuração interior é elegante, e o modo porque a obra vai feita, deixa já ver que será um theatro digno da cidade do Porto, e que abona o gosto e coragem do snr. Baquet, seu

proprietario. O snr. Baquet, de certo aproveitará para a construcção do seu theatro, quanto o seu bom criterio lhe tem feito conhecer de aproveitavel, do que viu nas frequentes viagens nos mais cultos paizes da Europa. Um dos nossos collegas, naturalmente mal informado, diz que o novo theatro de Santo Antonio, semelha o do Gymnasio em Lisboa. (...) O theatro do Gymnasio de Lisboa, em relação ao novo theatro da rua de Santo Antonio – é um theatrinho. (*O Comércio do Porto*, 2.10.1858, p. 1)

Curiosamente, um acontecimento prévio à sua inauguração – para os mais sensacionalistas porventura premonitório – irá marcar o seu parto: no dia 15 de Janeiro de 1859 «pegou fogo» e só se terá evitado uma catástrofe graças «aos esforços d’um empregado da companhia do gaz» que rapidamente resolveu o problema, evitando que o teatro tivesse sido reduzido a cinzas «antes de começar a servir» (*O Comércio do Porto*, 17.01.1859, p. 3). O Teatro Baquet acabaria por inaugurar a 13 de Fevereiro de 1859, com um baile de máscaras:

O mais notavel da chronica local de hontem, foi a abertura do novo theatro Baquet, com um baile de mascaras. A fachada do theatro appareceu toda illuminada, e adornada com bandeiras, e no atrio tocava uma banda militar. Entretanto alli, não se sabia qual admirar mais, - se as bellas que tão accordes se ostentam na construcção e ornatos, se o factio phenomenal – de que tudo aquillo se fizesse, como por encantamento, no curto praso de 11 mezes, pela força de vontade e corajosa preserverança de um homem! Os 160 lumes do magnifico lustre, com os 20 lumes dos candelabros do proscenio, produziam uma illuminação a *giorno*, que fazia sobresahir a lindesa do todo. Os camarotes estavam occupados, pela *élite* da Sociedade Portuense, e por uma agradável casualidade dava-se a circumstancia, de se ostentarem bellezas animadas, tanto em harmonia com a elegancia, frescor, e modernismo do theatro. (*O Comércio do Porto*, 14.02.1859, p. 3)

O Bairro teatral passava a contar com uma nova casa de espectáculos que “libertava” o Teatro de S. João da constante alternância entre os espectáculos líricos e o teatro declamado.⁴⁷ O Teatro Baquet passava a ser igualmente uma alternativa espacialmente mais atractiva (em comparação com o Teatro-Circo, o Teatro Camões e o Teatro de Santa Catarina) para as digressões das companhias lisboetas ao Porto, como se verificará mais tarde com a estreia da companhia do Teatro do Ginásio, que até então se havia apresentado no Teatro de S. João e chegou a ponderar pisar o palco do Teatro Camões/Variedades.

⁴⁷ Porém, o Teatro de S. João continuaria, nos anos que se seguem à inauguração do Teatro Baquet, a apostar nas companhias de declamação já que se haviam mostrado proveitosas do posto de vista financeiro. Este facto levou a que alguns afirmassem que os responsáveis pela companhia de declamação do Teatro de S. João não poupavam esforços «para a desmanchar [a que se formava no Baquet] ou pelo menos estorvar que possa competir com a do theatro de S. João.» (*O Comércio do Porto*, 17.09.1859, p. 1)



Figura 21 – Fachada principal do Teatro Baquet (A. H. M. P.)

O Teatro Baquet seria inaugurado teatralmente falando pela Companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, a 17 de Julho de 1859, com a representação da peça *O segredo de uma família*, da autoria de José Carlos dos Santos. Houve grande concorrência, tendo sido os espectadores não só atraídos «pelo prazer que anteviam no gôzo d'uma representação dramatica, por artistas de provado merito, mas tambem movidos pela curiosidade de vêr a decoração scenica do theatro, que, n'aquella noite, se estreava» (*O Comércio do Porto*, 23.07.1859, p. 1). A companhia havia de ter uma carreira honrosa, senão triunfal, se não fosse o calor próprio da quadra em que se exhibiu, calor esse que desafiava todo aquele que frequentasse o Teatro Baquet a «se derreter em suor, transformando-se de sólido em liquido» (*O Comércio do Porto*, 30.07.1859, p. 1). A companhia do Ginásio despedia-se em apoteose a 16 de Agosto do mesmo ano, com o celebrado drama *A probidade*, de Augusto César de Lacerda, seguindo de imediato para Lisboa:

A companhia do Gymnasio de Lisboa abandonou o Porto, e lá foi para a formosa rainha do Tejo, com a honra e proveito que colheu na cidade invicta. A despedida, na noite de terça-feira, com a 8.^a representação do drama «A Probidade». O author e actores foram victoriados com entusiasmo, e sobravam-lhes motivos de contentamento. (*O Comércio do Porto*, 20.08.1859, p. 1)

As intenções do Teatro Baquet, após a despedida da Companhia do Ginásio, seriam formar uma companhia de teatro declamado, intento falhado devido à forte concorrência da que se apresentava por então no Teatro de S. João. A alternativa seria a recepção de uma companhia espanhola de zarzuela e baile sob a direcção de D. Alonso Conde, tendo realizado a sua estreia no dia 9 de Outubro de 1859 com as zarzuelas *A Marina* e *O Visconde*:

No theatro de S. João espectáculos lyrico-italianos e de declamação portugueza, e no theatro Baquet espectaculos lyrico-castelhano, e bailados de castanholas e pandeiretas, com todo o salero de que só as mulheres das margens do Xenil e Gualdalquivir sabem o segredo. (*O Comércio do Porto*, 24.09.1859, p. 1)

Não tardaria porém a pisar o palco deste teatro uma companhia portuguesa de teatro declamado. De facto, anunciava-se, já em finais de 1859, a apresentação da companhia sob a direcção de Brás Martins, contando no seu elenco de artistas com a célebre actriz Emília das Neves. Esta autodenominada Sociedade de Actores Nacionais, realizaria a sua estreia a 30 de Outubro com o drama *Dor e amor*. Emília das Neves, a “rainha da cena portuguesa”, pisaria este palco pela primeira vez com o drama *Fé e Dúvida*, sendo «a enchente a que o theatro podia comportar» (*O Comércio do Porto*, 1.12.1859, p. 2). Mas a apoteose chegaria com a exibição da peça *A Dama das Camélias* em que, segundo os relatos da época, o desempenho de Emília faria com que os portugueses nada tivessem que invejar «aos francezes a sua mad. Doche [leia-se: Duse]» (*O Comércio do Porto*, 10.03.1860, p. 1)

Para a nova época de 1860-1861, a imprensa especulava sobre a vinda da companhia lírica de Ângelo Alba, empresário que havia explorado durante algumas épocas o Teatro de S. João. Porém, não passou disso mesmo – especulações – continuando o dito empresário por terras do Minho onde, após uma passagem pelo Teatro Sá de Miranda, iria fazer carreira no Teatro de S. Geraldo, em Braga.

Abria a nova temporada no Teatro Baquet a companhia espanhola de zarzuela do empresário António Casimiro Garcia (*O Comércio do Porto*, 12.10.1860, p. 2). A estreia ocorreu com a representação da zarzuela *Os diamantes da coroa*, a 26 de Outubro de 1860, sem grande surpresa ou entusiasmo para o espectador portuense, já

que a dita companhia «annunciou-se modestamente e sem pretensões, e por isso o publico achou-a melhor do que talvez esperava» (*O Comércio do Porto*, 27.10.1860, p. 2). Sucederia a esta, após os habituais bailes de Carnaval, uma outra companhia espanhola de zarzuela e baile sob a direcção do empresário Francisco Lluch Martínez. Começa a adivinhar-se a importância da zarzuela na identidade deste teatro, fio programático que o dotava de um carácter próprio e diferente quer do Teatro-Circo, quer do Teatro de S. João, diversificando-se assim a oferta ao Bairro teatral.

A época que compreendeu os anos de 1862 e 1863 parece ter sido a de afirmação do teatro declamado. Verificamos não só no Teatro Baquet a presença da Companhia Dramática Portuguesa, sob a direcção do actor Simões, bem como o desdobramento da Companhia Dramática Nacional entre o Teatro de S. João e o Teatro Variedades (Camões), ou ainda, a presença da Sociedade Luso-Dramática neste último. Marcou também presença no Teatro Baquet, com o mesmo rumo programático, a Companhia Nacional Lisbonense.

26 de Janeiro de 1863 terá sido uma noite memorável graças à *mise-en-scène* por parte da empresa do Teatro Baquet, sob a direcção de José Moreira Coelho de Magalhães, da tragédia bíblica *Judith*, traduzida do original de Giacometti por Mendes Leal Júnior. A peça lembrou ao espectador portuense a efusiva passagem da Ristori pelo Teatro de S. João em 1859, na qual a célebre trágica representou o papel de Judith. Porém, desta volta, quem brilhou no papel de protagonista foi Emília das Neves:

Esta tragedia foi posta em scena com um esmero que é raro ver-se no nosso theatro. (...) Vimos a «Judith» pela Ristori (...), e vendo hontem a mesma tragedia por Emilia das Neves não podemos fallar d'esta sem recordar aquella. A comparação de Emilia das Neves com Ristori é uma homenagem ao grande merecimento da nossa primeira actriz. (...) o espectáculo era em beneficio da actriz Emilia das Neves (...). A beneficiada, apenas entrou na scena foi recebida com uma ovação. N'um momento se viu o palco alastrado de ramos de camélias. (...) E' desnecessario dizer que a enchente foi completa. Já desde ante-hontem se tinha por grande fortuna obter um bilhete. Os especuladores, que os ha sempre para tudo e em tudo, venderam os seus bilhetes de plateia pelo duplo do seu custo! A beneficiada foi acompanhada até casa pela banda de musica e muitos dos espectadores de a victoriavam. (*O Comércio do Porto*, 27.02.1863, p. 2)

O sucesso obtido pela actriz voltaria a repetir-se com a tragédia *Medeia*, peça igualmente representada em 1859 por Ristori aquando da sua passagem pelo Porto, vertida para o português por Mendes Leal. A companhia e a sua exímia actriz Emília das Neves terminariam essa época teatral no mês de Abril com algumas récitas

extraordinárias da peça *A Dama das Camélias*, ao Teatro de S. João (*O Comércio do Porto*, 8.04.1863, p. 4), antes de partir em digressão para o Minho, onde se apresentaria no Teatro de S. Geraldo de Braga.

Na nova temporada de Inverno, 1863-1864, estreia-se no mesmo teatro a companhia de zarzuela do empresário e actor Isidoro Pastor, a 18 de Outubro, com a zarzuela *O Juramento*, original de Luis de Olona e música de Joaquín Gaztambide.

No decorrer da carreira de Isidoro Pastor à frente do teatro, destacámos a estreia da peça *Os Magiares*, do compositor espanhol Gaztambide, a 15 de Dezembro, que contava como grande atractivo as “três vistas novas” concebidas “primorosamente” pelo reputado cenógrafo Eugénio Luccini⁴⁸, classificada como a zarzuela «mais aparatosa do repertório lírico-dramático hespanhol» (*O Comércio do Porto*, 16.12.1863, p. 2). Esta crítica, mascarada em forma de anúncio nos periódicos e em cartazes que se afixavam em pontos estratégicos da cidade (locais de mais intensa sociabilidade), eram marca da época, como forma de publicitação sensacionalista onde os empresários tinham a sua quota-parte de responsabilidade.

Após o sucesso da companhia de zarzuela de Isidoro Pastor, que inclusive seria solicitada pelo Teatro de S. João para ali apresentar algumas récitas, pisaria o palco do Teatro Baquet a companhia dos Meninos Florentinos do empresário J. Soldaini, já familiar ao público portuense com as suas pequenas comédias e bailes (*O Comércio do Porto*, 27.02.1864, p. 2).

A temporada de Verão seria preenchida, uma vez mais, pela Companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, visto que, por essa altura, o palco do Teatro de S. João se encontrava ocupado pela companhia do Teatro D. Maria II (*O Comércio do Porto*, 7.05.1864, p. 3), como referimos.

Para a temporada de Inverno de 1864-1865, mais uma companhia de zarzuela, desta vez oriunda da cidade espanhola de Cádiz. Estreava-se a 6 de Outubro de 1864 com a zarzuela *O Dominó Azul*, original de Francisco Camprodón, com música de Emilio Arrieta. Complementava a oferta cultural desse ano a vinda da Companhia Nacional de Declamação em finais do ano, tendo-se estreado a 18 de Dezembro com o

⁴⁸ Encontramo-lo por esta altura a colaborar com várias companhias que se apresentavam no Teatro de S. João e no Teatro Baquet, bem como a realizar trabalhos no campo da arquitectura efémera (festiva), com especial destaque para a realização de dois arcos decorativos na Praça de D. Pedro, por ocasião da visita do Rei D. Luís.

drama *Pedro Sem*. No final da temporada, o habitual: a vinda do Teatro do Ginásio de Lisboa, que, após fazer carreira no Teatro de S. João durante o mês de Agosto de 1865 e «animada pelo distinto acolhimento que sempre lhe dispensou o illustre publico d'esta cidade» (*O Comércio do Porto*, 10.09.1865, p. 3), passaria, a partir do mês de Setembro, a representar no palco do Teatro Baquet. A verdade é que a carreira feita pela companhia do Teatro do Ginásio no Teatro de S. João fora rentável para ambas partes, companhia e empresário. Se não soubéssemos que o empresário arrendatário do Teatro de S. João e do Teatro Baquet era o mesmo (Manuel Machado), dificilmente suspeitaríamos de que existisse aqui uma proveitosa gestão dos espaços teatrais por parte do mesmo. Com a deslocação da dita companhia para o Teatro Baquet, a empresa podia continuar a recolher frutos de um repertório que já se assegurava rentável do ponto de vista financeiro, tendo em conta o prévio sucesso alcançado no Teatro de S. João. Desta forma, ficaria igualmente livre o palco deste último para a estreia quanto antes da companhia lírica. Ou seja, a decisão de alargar a sua estadia no Porto por parte da companhia lisboeta não terá ficado a dever-se somente ao “distinto acolhimento” proporcionado pelas gentes do Porto, mas certamente à visão do homem de negócios que era o empresário teatral Manuel Machado.

A companhia do Teatro do Ginásio só daria a sua récita de despedida a 18 de Janeiro de 1866, fazendo uma autêntica época ao Teatro Baquet. Partiria de imediato para Lisboa, sendo presenteados, especialmente o já referido actor Taborda e o empresário da companhia Manuel Machado, com mais uma entusiasta ovação. A récita de despedida contou, entre outras peças, com a representação da opereta de Offenbach *Tio Brás* e *O Andador das Almas*, paródia de Francisco Palha da ópera de Donizetti *Lúcia de Lammermmoor* (*O Comércio do Porto*, 19.01.1866, p. 2). Porventura já tarde para a contratação de uma nova companhia de mérito, até à época de Verão apenas se apresentaram no palco do Teatro Baquet espectáculos de prestígio da mão do espanhol Carlos Meza, cujo performance se destacava pelas «surprehendedentes sortes (...) até hoje não executadas e imitação de voz de diferentes animaes e canto de diversas aves» (*O Comércio do Porto*, 13.03.1866, p. 3). Já havíamos verificado a existência de espectáculos deste género quer no Teatro Baquet, quer no Teatro-Circo. Porventura, a tipologia dos mesmos diriam mais ao público que frequentava este último. Esta ideia traduz-se na pouca afluência verificada nos espectáculos de Carlos Meza e na total ausência de público nos camarotes, lugares destinados normalmente às famílias

burguesas. Eram espectáculos sobretudo destinados às camadas mais populares e que dificilmente “encaixavam” na identidade maioritariamente burguesa do Teatro Baquet.

Passado o interregno teatral, o Teatro Baquet voltaria a receber, na época de Verão, a companhia do Teatro do Príncipe Real de Lisboa. Seria esta recebida com entusiasmo dada a falta de divertimentos gritante que se fez sentir no Bairro teatral ao longo de toda a temporada de 1865-1866, escassez que muito se deveu à então recente inauguração do Palácio de Cristal.

Comquanto não seja esta a quadra mais convidativa para divertimentos d’este genero, é tal a monotonia das noutes portuenses que não faltará de certo quem prefira frequentar o teatro, apesar do calor, do que andar por essas ruas perguntando (...) em que ha de matar o tempo de alguma maneira agradável. (*O Comércio do Porto*, 1.08.1866, p. 2)

A companhia lisboeta estreava-se a 4 de Agosto de 1866 com a comédia *Dois pobres a uma porta*, da autoria de Aristides Abranches e Rangel de Lima, e a «scena comica» *Muito padece quem ama*. Com concorrência regular, seguiria em *tournee* para as cidades de Braga e Guimarães (*O Comércio do Porto*, 14.08.1866, p. 3), voltando ao Porto em récita única, em benefício dos seus artistas, a 31 de Agosto (*O Comércio do Porto*, 1.09.1866, p. 2).

Numa altura em que só o Teatro de S. João se mostrava activo no Bairro teatral, o Teatro Baquet apenas volta a abrir as suas portas no final do mês de Novembro, com uma companhia nacional sob a direcção de Apolinário de Azevedo. A récita inaugural seria a 25 de Novembro de 1866 com o drama histórico *Henrique, Diabo*, traduzido pelo próprio Apolinário de Azevedo (fazendo igualmente parte do elenco de actores), e a comédia *Amor às cegas*, da autoria de Júlio César Machado. Esta «companhia nacional» era formada por «artistas que compoem a companhia dramatica do teatro de D. Luiz, de Coimbra, conjunctamente com alguns actores portuenses (...)» (*O Comércio do Porto*, 30.11.1866, p. 2).

Tendo passado o primeiro semestre de 1867 de portas fechadas, deixando os espectáculos ao Bairro teatral sob a responsabilidade do Teatro-Circo, já que o Teatro de S. João havia dado por terminada a temporada lírica mais cedo do que o habitual, como vimos, eis que o Teatro Baquet regressa em força para a época de Verão. Para além da presença no mês de Julho da Companhia do Teatro D. Luís I de Coimbra (*O Comércio do Porto*, 26.07.1867, p. 2), apresenta-se no seu palco a «companhia espanhola de bufos madrilenos e grande corpo de baile». Anuncia-se na imprensa da

época que a «empresa que tem a seu cargo a referida companhia resolveu vir ao Porto, para dar 10 unicas recitas», preparando para se estrear com «a divertida obra mythologica burlesca – El joven Telemaco⁴⁹ – representada 24 vezes em Lisboa» e «o grande baile espanhol – Ayer y hoy.» Aguçava-se o apetite do público portuense apelando, através da imprensa, à sua curiosidade, sendo mencionado que «este genero de trabalho não pertence a opera, nem a zarzuela, nem á declamação, reunindo porém tudo!» (*O Comércio do Porto*, 1.08.1867, p. 3). Reclamando uma afluente ao teatro, «como já a mereceram do público de Lisboa», no dia da estreia, a 10 de Agosto de 1867, iria fazer-se sentir «o desejo do publico de fazer conhecimento com a companhia», provocando uma «enchente completa» (*O Comércio do Porto*, 11.08.1867, p. 2):

A companhia dos «bufos» conseguiu captar as sympathias do publico, sympathias aliás bem merecidas pois que os «disparates» que nos apresentam em scena são tão descomunes, mas ao mesmo tempo tão bem encadeados e chistosos, que o mais sorumbático espectador não pôde deixar de sentir-lhes a influencia... e rir a bom rir. (*O Comércio do Porto*, 13.08.1867, p. 2)

As récitas que se seguiram trouxeram, em pleno mês de Agosto, grande concorrência ao Bairro teatral e ao Teatro Baquet em particular. Apesar da competência da companhia em palco, comprovada pela afluência e pelos relatos da época, a publicidade produzida pela empresa responsável foi crucial para o sucesso nesta época do ano. A estratégia da empresa passou por atizar a curiosidade do público. Os elaborados anúncios na imprensa, como vimos atrás, e a afixação de cartazes em lugares estratégicos da cidade, perto dos cafés e hospedarias ou em esquinas em que a confluência cívica era farta, foram o meio para atingir esse fim. A distribuição de programas dos espectáculos pela rua e pelos cafés era outro dos métodos utilizados.⁵⁰ O conteúdo da publicidade apelava ao imaginário de quem com ela se via confrontado: a título de exemplo, que tipo de espectáculo seria a peça *Fancifredo, Duc de Venecia*, caracterizada como «melodrama-fretico-terrorífico-musical» (*O Comércio do Porto*, 25.08.1867, p. 3). Questionar-se-ia decerto o transeunte?

Face ao êxito obtido, a companhia daria sequência à sua estadia no Teatro Baquet, ocupando esta casa de espectáculos igualmente na época de Inverno de 1867-

⁴⁹ Autoria de Eusebio Blasco, música do *maestro* José Rogel.

⁵⁰ A propósito de um espectáculo ao Teatro D. Afonso, quando José Ricardo era seu empresário: «Puis, le jour de la représentation, commençait la distribution, dans la rue et dans les cafés, d'énormes programmes jaunes, verts, rouges (...).» (LYONNET 1898: 268)

1868, juntando-se ao seu elenco o actor Taborda. E se não fosse por esta companhia, o Bairro teatral encontrar-se-ia desprovido de qualquer espectáculo teatral durante o que faltava para o findar do ano de 1867. Como tal, as enchentes seriam de “transbordar”, apresentando a companhia cenas cómicas, as habituais peças “inrotuláveis” e zarzuelas, destacando, destas últimas, *O Jovem Telémaco*, *Campanone*⁵¹ e *Os Magiares*.

No final do ano dá-se a trágica notícia do falecimento do mentor do Teatro, António Pereira Baquet, a 25 de Dezembro:

Falleceu (...) o snr. Antonio Pereira Baquet, proprietario daquelle theatro d’este ultimo nome, na rua de Santo Antonio. Sucumbiu a um inveterado padecimento de bexiga. (*O Comércio do Porto*, 27.12.1867, p. 2)

Apesar da fatalidade, o Teatro Baquet continuaria a funcionar como se nada tivesse acontecido. O desaparecimento do seu mentor, que porventura se limitara a arrecadar dividendos das empresas arrendatárias, não alterou a identidade do Teatro, que manteve o mesmo rumo programático. O Bairro teatral (e nele o Teatro Baquet), entidade com vida própria, não parou, não se enlutou em demasia, pois o teatro era um negócio que tinha que continuar.

Assim, e logo em inícios de 1868, regressam os “bufos” após uma breve estadia na cidade de Braga, desdobrando-se entre o Teatro Baquet e o Teatro Popular do Palácio de Cristal (*O Comércio do Porto*, 2.02.1868, p. 2).

Com a nova temporada de 1868-1869 veio a Companhia Dramática Nacional, sob a direcção de Joaquim Inácio Pereira. Na sua primeira récita, a 25 de Outubro, representou-se o drama *A mãe dos escravos* e a comédia *As duas bengalas*, de Ricardo José de Sousa Neto (*O Comércio do Porto*, 28.10.1868, p. 2). Porém, a empresa arrendatária do Teatro procurava continuar na sua linha programática habitual – a das zarzuelas – mas a companhia prevista para suceder à de Joaquim Pereira acaba por ir assinar contrato com a empresa que, por então se encontrava a arrendar o Teatro Popular ao Palácio de Cristal (*O Comércio do Porto*, 21.11.1868, p. 2). Já não era a primeira vez que o Palácio de Cristal se intrometia nos negócios do Bairro teatral: Herzog e a sua companhia equestre também havia sido desviada do Teatro-Circo nesse mesmo ano de 1868, facto que trouxe, como já foi referido em ponto anterior, alguma

⁵¹ *Arreglo* livre da ópera italiana *La prova de d'un opera seria*, de Giuseppe Mazza, por Carlos Frontaura, música de José Cruz Rivera e Carlos Olona.

letargia ao Bairro teatral. Como consequência, a Companhia Dramática Nacional continuaria a explorar o Teatro, mas pecava pela escassez de récitas

Porém, a depressão iria transformar-se em euforia. Não se falaria de outra coisa nas ruas e nos estabelecimentos do Bairro teatral a não ser da iminente vinda da companhia trágica italiana de Ernesto Rossi. Esta apresentar-se-ia no palco do Teatro Baquet a 15 de Janeiro de 1869, com o drama de Alexandre Dumas *Kean*. A sua estreia revelar-se-ia um autêntico acontecimento e a sua repercussão na imprensa da época havia de se manifestar de forma entusiasta, principalmente em relação ao desempenho do próprio director, Rossi, que incarnava o papel de protagonista:

Rossi é a mais completa realização do ideal na arte. (...) Percorre a vasta escala das paixões humanas com a agilidade portentosa de quem fere um teclado que lhe é familiarissimo. Dá-nos, enfim, no desempenho de um papel a synthese de todos os encontrados caracteres que a arte póde reproduzir [neste caso no papel de Kean]. E' muito, é immenso, mas é o que faz Rossi. (*O Comércio do Porto*, 14.01.1869, p. 2)

Rossi, juntamente com a actriz Amalia Casilini e o actor Salvatore Rosa, levariam o público à maior das «apoteoses», fazendo com que o mesmo, no seu «maximo numero», se erguesse «como uma só pessoa para traduzir em phreneticos applausos, bravos e chamadas, a comoção que o agitava» (*O Comércio do Porto*, 16.01.1869, p. 2).

A 17 de Janeiro dá-se início a um autêntico ciclo *shakespeariano*, apresentando a companhia a obra *Otelo*, novamente com Rossi no papel principal, num, como relatam os periódicos da época, «assombroso encontro de dous genios [Shakespeare e Rossi], que o tempo sómente distanciou, mas que são o reflexo da mesma chamma (...). Um é o ideal; outro a realização d'elle» (*O Comércio do Porto*, 18.01.1869, p. 3):

Não amamos a hyperbole. Estamos convictos de que por erro de vontade não merecemos o epitheto de exaggerados. Mas se o esplendor da gloria de que Rossi se nos apresenta aureolado nos offusca, apelamos para o tribunal onde allegações capciosas não desfigurarão a verdade: o teatro onde Rossi ostenta o poder do seu genio. Julguem-o então os que ainda o não ouviram. Dos muitos que o ouviram hontem, palpitantes das emoções que Rossi sabe fazer despertar na alma dos que o escutam, podemos nós dar testemunho de que o seu sentir se conforma com o nosso, porque vimos a massa compacta de espectadores, de que se apinhava o teatro, erguer-se em peso, soffrega de testemunhar ao grande actor o seu apreço, a sua admiração. (*O Comércio do Porto*, 18.01.1869, p. 3)

O estrondoso êxito da companhia trágica italiana sob a direcção de E. Rossi abafaria por completo o Teatro de S. João. Durante este período de tempo, o Teatro Baquet tornar-se-ia no primeiro teatro da cidade, se tivermos em conta a afluência ao mesmo e o repertório apresentado. Em relação a este, que se desdobrou de seguida em

mais peças de Shakespeare – *O Mercador de Veneza*, *Hamlet* e *Romeu e Julieta* – teria como especial trunfo a perfeita harmonia entre o duo de actores Rossi-Casalini. Da sua passagem pelo Teatro Baquet, ficaria na memória do público o perfeito desempenho da companhia na peça *Romeu e Julieta*, tendo sido entusiasticamente ovacionados e presenteados por uma «chuva de flores» que «inundava o palco.» As senhoras presentes nos camarotes «agitavam os lenços» e na plateia os espectadores «moviam no ar os seus chapéus.» No final da peça, e «durante longo tempo», o teatro «foi um clamor unanime, ruidoso e incessante de bravos, e um diluvio de palmas e flores.» Os actores Rossi e Casalini «vergavam ao peso d'estas, e reconhecidos a taes demonstrações a fazer cahir sobre os espectadores muitos dos ramos que se amontoavam de um momento para o outro a seus pés» (*O Comércio do Porto*, 7.02.1869, p. 2).

Despedia-se a companhia a 11 de Fevereiro de 1869 com a tragédia *Francesca di Rimini*, da autoria de Silvio Pellico, e com a comédia *Zelosos Felizes*. Do Porto havia de partir para Coimbra e, dali, para Lisboa (*O Comércio do Porto*, 12.02.1869, p. 2). Ocuparia o seu lugar a companhia do Teatro do Príncipe Real de Lisboa, pela mão do empresário Moutinho de Sousa.

A companhia do Teatro do Príncipe Real de Lisboa estreou-se a 7 de Abril de 1869 com o drama *Montjoye* de Octave Feuillet (*O Comércio do Porto*, 8.04.1869, p. 2). A presença desta companhia foi determinante para prestar ao público do Bairro teatral algum divertimento. A sua actividade, interrompida quase três meses depois, a 6 de Junho, demonstra isso mesmo: com a sua despedida, os divertimentos citadinos ficavam entregues somente ao Palácio de Cristal.

O Teatro Baquet apenas volta a dar sinais de vida em finais de 1869 com a vinda da companhia dramática lisbonense, que se compunha «na maior parte de artistas que tem feito parte de diversas companhias de Lisboa»⁵². Esta, que haveria de estreiar-se com o drama *Anjo da meia-noite* (*L'ange de minuit* de Théodore Barrière, tradução de António Mendes Leal), tinha como «gerente e ensaiador» Apolinário de Azevedo (*O Comércio do Porto*, 21.12.1869, p. 2). A companhia acabaria por ocupar o teatro no que restava da época de Inverno. À companhia dramática lisbonense havia de se seguir a do Teatro da Rua dos Condes de Lisboa. Esta estreiar-se-ia no dia 15 de Maio de 1870 com

⁵² Este interregno ao Teatro Baquet ter-se-á devido à partida do empresário Moutinho de Sousa para Itália, onde se encontrava a preparar a nova companhia lírica destinada ao Teatro de S. João.

o drama de Ponson du Terrail *Rocamboles*, não sendo, porém, recebida de forma entusiasta. A «mediocridade» demonstrada nas primeiras representações iria traduzir-se numa apática e «extremamente diminuta» afluência de público (*O Comércio do Porto*, 23.05.1870, p. 2). Porém, o contrário se verificou quando a companhia decidiu apresentar as sempre tão atractivas mágicas, como foi a posta em cena da obra de Augusto Garraio *Satanás Júnior* que provocou sucessivas enchentes, inclusive em pleno mês de Agosto. Esta tipologia de espectáculo era sempre garantia de uma boa receita de bilheteira, sobretudo numa altura em que boa parte da burguesia começara a instalar-se nas estâncias balneares e pela urbe ficava, maioritariamente, um público mais popular.

Para a temporada teatral de 1870-1871, informa um anúncio d’*O Comércio do Porto* da constituição de uma «nova» companhia dramática portuense, organizada pelo empresário – merecedor de um estudo biográfico – Moutinho de Sousa e constituída por actores de «diversos theatros de Lisboa», como era o caso de Taborda, Simões e Lucinda Simões (*O Comércio do Porto*, 12.08.1870, p. 2). Era seu ensaiador o actor Romão António Martins, tendo Camilo Castelo Branco escrito um drama propositadamente para a sua estreia a 8 de Outubro de 1870. A companhia apresentava-se pela primeira vez em palco «como ha muito não visto no Porto», com o drama em 1 acto *Como os anjos se vingam*, do já citado autor, e a comédia traduzida do francês por Correia de Barros, *Recordações da mocidade* (*Les souvenirs de jeunesse* de Lambert Thiboust) (*O Comércio do Porto*, 9.10.1870, p. 2). O sucesso da primeira peça da autoria de Camilo Castelo Branco fez como que se originasse um autêntico clima de «anciedade com que era aguardada a primeira representação» do drama *O Condenado*, estreado a 30 de Novembro desse mesmo ano (*O Comércio do Porto*, 1.12.1870, p. 2). Esta dedicação demonstrada por parte do autor à companhia dramática portuense era uma clara mais-valia para encher o teatro de público e os cofres da empresa arrendatária de Moutinho da Sousa. A companhia havia de dar sequência a este entusiasmo demonstrado pelo público mediante um repertório abundante em dramas oriundos de França (traduzidas “com esmero”)⁵³ e comédias portuguesas⁵⁴, interrompendo somente a sua actividade para uma breve digressão, em Maio de 1871, às cidades de Braga e Guimarães.

⁵³ *Íntimos* de Victorien Sardou, tradução de Correia de Campos e *O Outro* de George Sand, tradução de Gaspar Borges de Avellar, por citar algumas.

⁵⁴ Como por exemplo, *A Outra* e *Entre marido e mulher*, de Urbano Loureiro.

Na época de Verão desse mesmo ano, apresentava-se no Teatro Baquet a companhia do Teatro da Trindade, palco, na Lisboa de então, das mais apeteçadas operetas, mágicas e zarzuelas. A sua estreia deu-se no dia 18 de Julho com a ópera-cómica *O rouxinol das salas*, de Aristides Abranches, música de Angelo Frondoni. A concorrência ao teatro, como é habitual aquando da visita de uma companhia lisboeta, foi numerosa (*O Comércio do Porto*, 18.07.1871, p. 2), mesmo já tendo chegado à cidade do Porto no pico do êxodo para as estâncias balneares. Para além do Palácio de Cristal, onde se apresentavam no seu Teatro Gil Vicente os actores da «extincta Companhia do Gymnasio» (*O Comércio do Porto*, 23.07.1871, p. 2), o Teatro Baquet era, por esses meses, o único teatro activo. À peça de estreia, seguiram-se outras que caíram nas graças do público: as operetas *O Barba Azul* (*Barbe-bleu* de Charles Perrault), traduzida por Jacques Offenbach, e *Fausto, o petiz* (original de Hector Crémieux e Adolphe Jaime) com tradução livre de Aristides Abranches, esta última constituindo um “arranjo burlesco” da conhecida ópera de Gounod.

A passagem desta companhia pelo Teatro Baquet teria, diriam os mais supersticiosos, algo de premonitório em relação ao seu futuro (e trágico) desfecho enquanto casa de espectáculos. Pelo segunda vez, tal como havia acontecido em 1859, deu-se um começo (ainda que sem consequências materiais) de incêndio que apavorou todos que se encontravam a assistir à récita da companhia do Teatro da Trindade. O relato deste incidente evidencia o medo da população, consciente das consequências de um incêndio num espaço como o teatro. Esse medo, incutido e entranhado, teve boa parte da sua origem nas notícias que abundavam nos jornais do século XIX, que relatavam catástrofes do género em teatros estrangeiros, conotando os incêndios como o maior flagelo que podia colher as casas de espectáculos da época:

No meio do espectáculo a maior parte dos espectadores sahiram precipitadamente, sobresaltados pelo panico de que havia incêndio no theatro. Fôra o caso que, sendo necessarios para uma das vistas [da comédia] alguns candieiros de petróleo, um rapaz que do pavimento terreo os conduzia para a scena deixou cahir um d’elles. O petróleo inflammou-se, comquanto cahisse n’aquelle pavimento, e ao seu clarão e ao fumo que se produziu em consequencia do rapaz lhe lançar agua para extinguir a chamma, julgaram algumas pessoas que lavrava o fogo no palco e deram o grito de alarme. (*O Comércio do Porto*, 17.08.1871, p. 2)

Passado o susto, a já referida companhia onde despontavam Taborda, Lucinda Simões ou Emília Eduarda, prosseguiria a sua triunfal carreira. Triunfal pelo desempenho dos seus actores – um Taborda que se ocupava de «desterrar as tristezas do

publico» (*O Comércio do Porto*, 21.11.1871, p. 2) – ou pela perfeita harmonia entre as peças de grande interesse levadas a cena e os seus executantes. A respeito deste último aspecto, damos como exímio exemplo a noite de 31 de Janeiro de 1872, aquando da estreia da comédia da autoria de Camilo Castelo Branco *O Morgado de Fafe em Lisboa*, tendo sido o papel de protagonista desempenhado pelo célebre actor João Anastácio Rosa, «que de Lisboa veio expressamente para este [esse] fim.» A comédia, já célebre nos teatros da capital, alcançaria um venturoso êxito no Porto, quer pela peça em si, «cheia de côr local de que carecem muitas das composições dramaticas originaes do nosso theatro», quer pelo seu desempenho em palco, onde o ponto de fuga era inevitavelmente João Rosa. Nessa noite ainda faria a sua estreia «uma vocação auspiciosa: o snr. Augusto Rosa», partilhando assim pai e filho «os applausos d’esta noute, que deve ter ficado gratamente memorada nas lembranças do novel e talentoso actor» (*O Comércio do Porto*, 1.02.1872, p. 2).

Face ao sucesso da peça de Camilo, João Rosa e seu filho Augusto ficariam mais alguns dias no Porto, despedindo-se somente a 17 de Março desse mesmo ano, com o drama *A pobreza envergonhada* (*O Comércio do Porto*, 17.03.1872, p. 3), imitação de Mendes Leal a partir da obra de Eugène Nus e Édouard Brisebarre *Les Pauvres de Paris*. A despedida da companhia ocorreu no mês seguinte, com especial destaque para o benefício artístico realizado em prol de Simões e filha, Lucinda. Estes despediram-se do público portuense com o drama *A oração da tarde* de Rangel de Lima e a comédia *A menina dos seus olhos* de Alfredo de Sarmiento, esta última em estreia absoluta no Porto (*O Comércio do Porto*, 5.04.1872, p. 2).

A época de Verão foi um autêntico “festival” promovido pelo empresário Moutinho de Sousa. Apresentava-se no Teatro Baquet uma companhia organizada pelo mesmo, fazendo parte do seu elenco alguns nomes familiares junto do público portuense como César de Lacerda, Augusto Soller ou Emília Eduarda, bem como outros “estranhos” ao mesmo, como era o caso de Manuel De Vecchi, «que tem representado em Lisboa no teatro da rua dos Condes», ou Luís Cerqueira, «que era curioso» (*O Comércio do Porto*, 18.04.1872, p. 2). Para a noite de estreia, o «apparatoso» drama de César Lacerda *Os homens do mar*, com *mise-en-scène* do mesmo e direcção do maquinista J. J. de Amial (*O Comércio do Porto*, 27.04.1872, p. 2). Dando seguimento ao “festival de Verão” do Bairro teatral, Moutinho de Sousa traria ao Teatro Baquet a companhia do Teatro D. Maria II. Esta tinha na bagagem as peças de repertório «mais

aplaudidas em Lisboa», despontando do seu elenco de artistas personalidades como Emília Adelaide ou José Carlos dos Santos (*O Comércio do Porto*, 1.06.1872, p. 2). A sua primeira récita, num total de 10 que a companhia havia planeado apresentar, teria lugar a 7 de Junho com a comédia *A redenção* de Octave Feuillet, tradução de Rodrigues Cordeiro. Peças como *Fernanda* (*Fernande* de Victorien Sardou, tradução de Ernesto Biester) ou o drama *João, o carteiro* alcançariam estrondoso êxito.

A empresa de Moutinho de Sousa juntou ao teatro as variedades, trazendo ao Porto, no mês de Julho, a companhia dos «arabes argelinos Beni-Zoug-Zoug, do deserto do Sahara, composta de trinta distintos artistas sob a direcção de Hadji-Ali-Ben-Mahomed [Hadjali ben Mohammed], com concurso da companhia dramatica» (*O Comércio do Porto*, 11.07.1872, p. 3) Na sua estreia, e logo após o subir do pano, «toda a companhia, ao som de pandeiro e de um outro instrumento desconhecido, entoou uma canção verdadeiramente selvagem, que os cartazes diziam ser uma invocação de Allah» (*O Comércio do Porto*, 16.07.1872, p. 1). Seguiram-se uma série de exercícios acrobáticos que atraiu a atenção do público mais pelo exotismo dos seus executantes do que pela novidade dos números executados. Mesmo assim, esses números viriam a ofuscar a estreia da companhia italiana que acontecia, por então, no Teatro de S. João: os periódicos justificavam que a curiosidade pela companhia dos árabes argelinos e a dificuldade de muitos em «comprender a bella lingua de Petrarcha e Dante em que fallam os actores da companhia [italiana]» levaria muito mais público ao Teatro Baquet (*O Comércio do Porto*, 25.07.1872, p. 2). Esgotada a curiosidade, a exótica companhia terminaria dando espectáculos... na Praça de Touros da Boavista.

Este festival de Verão do empresário Moutinho de Sousa continuaria em Agosto, com o desempenho da companhia dramática nacional mas, desta volta, com um importante trunfo jogado pelo mesmo: à semelhança do Teatro de S. João, o empresário do Teatro Baquet passou a disponibilizar «carros» (após acordo com a «empresa do caminho de ferro americano») para a Foz⁵⁵ no findar dos espectáculos, para aqueles que frequentavam o teatro (*O Comércio do Porto*, 24.08.1872, p. 2). Como era sabido que o êxodo para as praias no Verão era considerável, esta medida viria a atrair muito mais público durante o mês quente de Agosto, que agora frequentava o Bairro teatral e regressava à Foz no findar do espectáculo. A medida foi um êxito e havia de ser

⁵⁵ Os bilhetes podiam ser adquiridos no camaroteiro antes do início dos espectáculos.

adoptada pela maior parte dos empresários nesta época do ano. Tudo servia para assegurar a actividade sem quebra do Bairro teatral portuense e para além da criteriosa escolha de artistas e reportórios, também o conforto do público era acautelado. Moutinho de Sousa, esse, era um visionário, um homem de negócios que deveria ter um grande número de contactos dentro do mundo do espectáculo, provavelmente graças às suas viagens e às relações nelas estabelecidas.

As temporadas compreendidas entre 1872 e 1874 foram preenchidas com os dramas da Companhia Dramática Portuense (*O Comércio do Porto*, 17.09.1872, p. 1), numa altura em que a actividade teatral era escassa. Aproveitando este vazio, a companhia desdobrar-se-ia em duas, apresentando-se dentro e fora do Bairro teatral, no Teatro Baquet e no Teatro das Variedades na antiga Cerca dos Carmelitas, de que falaremos mais adiante.

Muito mais teria o Teatro Baquet para oferecer até ao seu prematuro desaparecimento. O quê e como fica para desvendar no próximo capítulo, no qual pretendemos entender o funcionamento do Bairro teatral como um organismo vivo úno.

2.4. Os Teatros (in)visíveis

Teatro de Santa Catarina, Teatro Camões, Teatro das Variedades e Teatro da Trindade. Teatros visíveis na sua época e invisíveis na nossa. Apesar da irregularidade programática, característica transversal a todos, cada um deles, de acordo com a sua posição geográfica, serviu a comunidade onde se inseria e contribuiu para o amadurecer de actores, companhias e empresários, como local de experimentação e de lançamento de novas promessas.

A inclusão nesta lista de espaços teatrais marginais ao Bairro teatral, onde a excepção é somente o Teatro de Santa Catarina, serve para mostrar como era difícil um teatro subsistir “fora da rede”. Todas estas casas de espectáculos acabariam por desaparecer, vítimas do seu desfavorecimento geográfico. De todos os teatros construídos fora desta rede, no período por nós compreendido, apenas o Teatro Carlos Alberto (inaugurado em 1897) conseguiria subsistir enquanto instituição. Mas não olvidemos que o proprietário deste, Manuel da Silva Neves, tinha negócios no Bairro teatral, sendo, juntamente com Edmond Pascaud, proprietário da futura casa de

espectáculos Novo Salão High-Life, à Praça da Batalha. Adivinhava-se que em alturas de maior adversidade para o Teatro Carlos Alberto (que foram ainda significativas), o seu proprietário canalizasse fundos para que este não tivesse a mesma sorte que os restantes teatros.

O Teatro de Santa Catarina existiu onde é, actualmente, o Grande Hotel do Porto. Segundo Sousa Bastos «representaram-se ali comedias, farças e entremezes» tendo-se apresentado em tempos neste teatro «a *Sociedade Melpomene* e a *Sociedade Philoscenica*, formadas pela melhor roda do Porto» (BASTOS 1994: 364). Apesar desta apologia, e segundo o que observamos a partir da segunda metade do século XIX, era uma casa de espectáculos essencialmente direccionada a acolher companhias de teatro amadoras. Registou, ao longo da sua existência, uma actividade programática irregular, não se verificando temporadas no sentido literal do termo, mas alguns espectáculos esporádicos. O facto da Rua de Santa Catarina de meados do século XIX se dedicar ao “comércio especializado” (AA. VV. 1990: 47), terá beneficiado (e igualmente prejudicado) a sua subsistência ao longo do tempo, não acompanhando o movimento boémio que caracterizava o Bairro teatral. Porém, a sua presença numa artéria afluente ao coração deste, numa altura em que os espaços teatrais se contavam pelos dedos de uma mão, não deve ser ignorada. De facto, a sua existência enquanto casa de espectáculos constitui um *case study* interessante se tivermos em conta dois aspectos já mencionados: o teatro ao serviço de micro-comunidades e a utilização destes espaços ditos menores como autênticas escolas de teatro, onde aspirantes a actores podiam ganhar alguma rodagem.

Aos seus frequentadores era oferecida uma panóplia de espectáculos, desde as variedades ao teatro declamado. Em relação a esta última tipologia, a passagem da Sociedade Juventude Dramática, em 1858, por este teatro é um exemplo marcante da identidade desta casa de espectáculos e das suas singelas ambições. É, também, uma declaração da utilidade do Teatro de Santa Catarina como local de ensaio e laboratório para a maturidade de futuros actores. No dia de estreia, esteve presente a célebre actriz Emília das Neves, não em palco mas como espectadora atenta e consciente do crescente gosto pelo teatro declamado:

Formou-se ha tempos uma sociedade de mancebos emberbes, da classe artistica, na sua maioria, com a denominação de «Sociedade Juventude Dramatica.» O fim desta sociedade recreativa, é dar representações scenicas no theatro de Santa Catharina,

empregando assim as horas que o trabalho quotidiano lhes deixa livres, n'um passatempo em que se associa o util e o agradável, recreando-se a si e recreando os seus amigos. (...) A primeira representação teve lugar (...) no theatro de Santa Catharina. Representou-se a comedia - «Se Deos Quizer» (...). Os applausos entusiasticos, que os jovens actores receberam deram a medida do apreço que mereciam. Entre as pessoas que lançaram ramos de flores ao palco, devemos especialisar a rainha da scena portugueza, a snr.^a Emilia das Neves; e muito deve valer para a «Sociedade Juventude Dramatica», uma demonstração tão significativa, pela pessoa que a dava. (*O Comércio do Porto*, 15.05.1858, p. 1)



Figura 22 – Localização do Teatro de Santa Catarina. Para Sul, situava-se a Praça da Batalha. Pormenor da Planta topográfica da Cidade do Porto de Perry Vidal, ca. 1865 (A. H. M. P.)

Em finais de 1862 o Teatro de Santa Catarina voltaria a dar sinais de vida após um longo interregno. O seu palco recebe Mr. Spira e Mr. Fritz, apresentando ao público «o seu theatro pittoresco e mechanic» (*O Comércio do Porto*, 6.12.1861, p. 4). Perder-se-ia, depois disto, o rasto a este teatro.

Construído na Rua das Liceiras, o Teatro Camões foi, na década de 50 do século XIX, frequentado pela «boa sociedade», tendo passado por lá várias personalidades da época como Camilo Castelo Branco ou o já nosso conhecido empresário Moutinho de Sousa (BASTOS 1994: 324). Este teatro, mais tarde conhecido como Teatro Variedades, vítima do ingrato espaço geográfico ocupado, bem tentou afirmar-se no panorama teatral portuense, apresentando em cartaz teatro declamado. Fizeram-se obras

de remodelação, apresentaram-se atraentes programas com elencos de artistas que obrigaram a enormes esforços financeiros e tentou-se, inclusive, apresentar a Companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa no seu palco, mas a sua situação geográfica, classificada de repugnante⁵⁶ e manifestamente fora da rede do Bairro teatral, viria a ditar o seu desaparecimento no decorrer da década de 60 do século XIX.

No seu final de vida ainda vemos passar por este teatro o actor Taborda, tendo ali representado a «scena comica» *Efeitos do vinho novo*, tendo levado a uma grande afluência graças à cotação alta que o citado actor mantinha na época. Em Maio de 1858 passa a designar-se Teatro Variedades, tendo o edifício sido alvo de obras de remodelação, numa tentativa de lhe “lavar a cara”.

Perante as adversidades, os seus proprietários foram persistentes: a intitulada “companhia nacional” faria uma autêntica temporada de Inverno nos anos 1860-1861. No ano seguinte, a «companhia dramática portuguesa» apresentava-se no seu palco com um repertório compostos por comédias e dramas (*O Comércio do Porto*, 24.09.1862, p. 4). Quase meio ano depois surge, para espectáculo único, a Sociedade Luso-Dramática, com o drama *Modesta* e a comédia *Perdão de acto* de J. Afonso de Lima (*O Comércio do Porto*, 20.01.1862, p. 4). O Teatro Variedades era, sem dúvida, um espaço aberto a associações, sociedades ou companhias de amadores que, por mero divertimento ou com o intuito de entrar no circuito teatral, aqui encontravam espaço para dar visibilidade aos seus trabalhos e ao seu mérito. As associações tinham igualmente aqui a sua casa para espectáculos de beneficência. Foi exemplo disso a «reunião preparatória» realizada neste Teatro a 2 de Maio de 1863, com vista à organização de uma sociedade dramática que se propunha a realizar uma série de espectáculos em que as receitas retiradas das quotas dos sócios, após abatidas as despesas, teriam como destinatários os «operários fabricantes sem trabalho e estabelecimentos pios» (*O Comércio do Porto*, 2.05.1863, p. 2).

Já com o Teatro Variedades em pleno estado de agonia, em Março de 1866, representa-se uma série de comédias: *Conde de Paragará* (Aristides Abranches), *União e trabalho* e *Um namorado exemplar* (Eduardo Coelho):

⁵⁶ A «repugnancia que tem [o público] ao local do teatro» havia de ser fatal para a sua existência. (*O Comércio do Porto*, 10.07.1858, p. 1)

Destroços de uma corporação de actores nacionaes, que se decoram com o titulo de «companhia dramatica portuense»⁵⁷, levaram (...) á scena no theatro Camões um espectáculo composto de várias comédias. (*O Comércio do Porto*, 6.03.1866, p. 2)

O último sinal de vida desta casa de espectáculos data de 15 de Outubro de 1866, com a representação do drama *Santo António*.

A Ocidente da Praça D. Pedro, surge-nos o efémero Teatro das Variedades.⁵⁸ Humilde casa de espectáculos construída em madeira junto à Cerca dos Carmelitas, na proximidade do Jardim da Cordoaria, começara a atrair, na década de 70 do século XIX, mais público e ambição do que aquela que as suas paredes conseguiam comportar.

Do proveito monetário que este teatro colhia numa zona da cidade ainda virgem de divertimentos⁵⁹ (valendo-se da sua proximidade geográfica com o jardim da Cordoaria, à imagem do que acontecia com os teatros do Bairro teatral), surge a iniciativa de Agostinho António Lopes Cardoso, o arrendatário do apelidado, para além de “Teatro das Variedades” ou “Teatro das Carmelitas”, “teatro barraca da cerca das Carmelitas”: erguer um novo teatro, do qual seria proprietário, desta feita em pedra, com a mesma designação dos seus predecessores: “Variedades”.

Antes desta nova versão de finais de 1871, terão existido dois “teatros-barraca”, como podemos constatar a partir de uma notícia a propósito do espectáculo de benefício do tenor Osório realizado no segundo “barracão” construído:

Nos fastos do theatro das Carmelitas volveu-se hontem a pagina mais brilhante, a não metter em linha de conta o fogo que consumiu o primeiro barracão. (...) As paredes e a cobertura do theatro nem pareciam de pinho. Estavam profusamente revestidas de bandeiras. Junto ao palco e na plateia, viam-se de um lado e outro grandes vasos com flores. Do tecto pendiam varios lustres abundantemente illuminados. Nos intervallos tocava uma banda marcial collocada em um coreto por cima da porta de entrada. Damascos, tapetes e outros adornos completavam o aspecto garrido que offerecia o recinto onde se celebrava a festa do tenor portuguez. (*O Comércio do Porto*, 12.01.1871, p. 2)

O primeiro teatro em madeira, aludindo os periódicos a ele como a «barraca na cerca das Carmelitas», data provavelmente de 1869, altura para que remetem os primeiros relatos que descobrimos do mesmo e da estreia, no seu espaço, de uma

⁵⁷ Esta companhia, apesar de humilde, perdura no tempo e apresenta-se nos teatros ditos “menores”. Em 1871 irá pisar o palco do Teatro-Circo, também com comédias.

⁵⁸ Este surge citado nas fontes como Teatro das Variedades. Não confundir com o anteriormente citado, o Teatro Variedades (Teatro Camões).

⁵⁹ Ainda que provavelmente inspirado no sucesso que os teatros itinerantes, erguidos aquando da Feira de S. Miguel, no Campo dos Mártires da Pátria, obtinham junto da população.

«companhia sob a direcção de Lopes.» Sabia-se que tinha “superior” e “inferior”, graças ao anúncio do seu preçário, 80 e 40 réis, respectivamente (*O Comércio do Porto*, 11.04.1869, p. 3).

O novo “barracão”, previa-se, seria «construído com melhores acommodações do que alli tem estado e offerecerá divertimentos mais escolhidos» (*O Comércio do Porto*, 15.10.1871, p. 1). Daqui retiramos a clara vontade de apresentar este teatro mais atraente do ponto de vista espacial e programático, empenhos e intenções que seriam alcançados, como veremos mais adiante.

Principiaram hontem na cerca das Carmelitas os trabalhos para a construcção do novo theatro que alli se vai edificar. Ficaram abertos os alicerces. O novo theatro será de pedra pelos lados e pela parte posterior, sendo a frente de madeira revestida a zinco ou telha conforme se julgar mais conveniente. (...) Segundo nos dizem, será bem construído interiormente e levará uma ordem de camarotes, ficando assim um theatro de 3.^a classe, para poder dar espectaculos com uma companhia nacional. (*O Comércio do Porto*, 16.11.1872, p. 2)

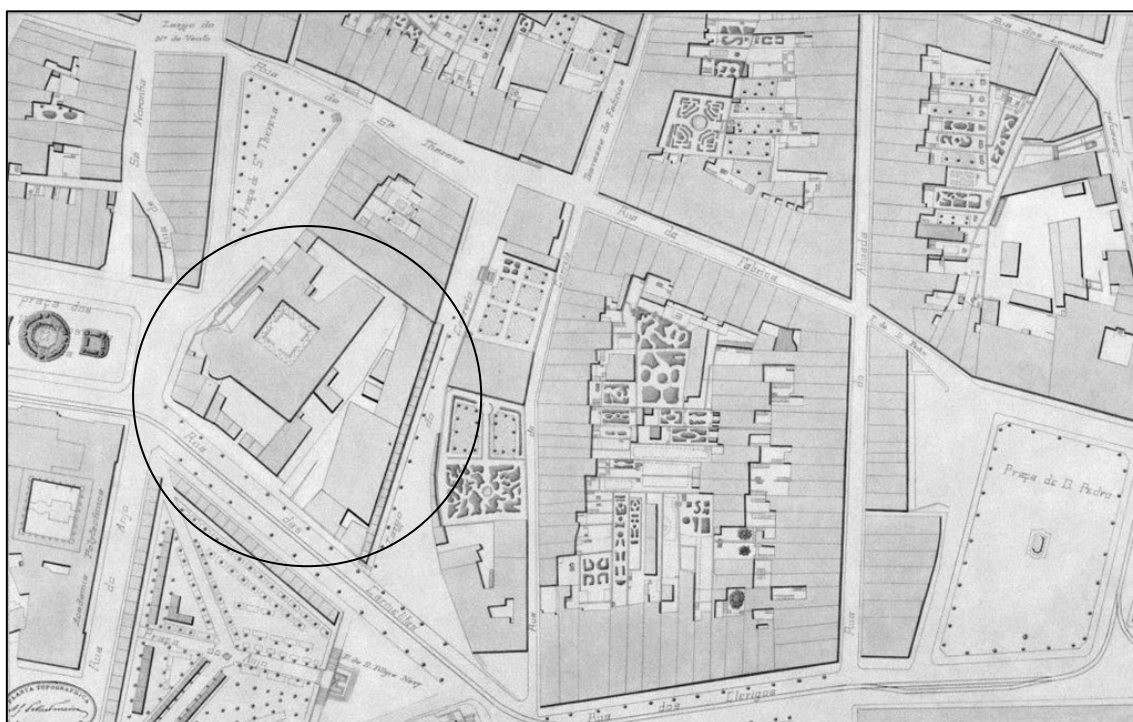


Figura 23 – O Teatro das Variedades encontrava-se localizado na área por nós assinalada, não se sabendo a sua exacta implantação no tecido urbano. À direita, a Praça D. Pedro. Chegava-se ao Teatro através da Rua dos Clérigos (em baixo) e, no seu seguimento, pela Rua das Carmelitas. Pormenor da Planta topográfica da Cidade do Porto de Telles Ferreira, 1892 (A. H. M. P.)

O novo Teatro das Variedades, inaugurado a 28 de Dezembro de 1872 pela mão dos irmãos Dallot (*O Comércio do Porto*, 25.12.1872, p. 2), vem espoletar a actividade

teatral no lado ocidental da cidade⁶⁰ e rapidamente ganharia relevância na entrada para o último quartel do século XIX. O antigo “barracão das Carmelitas” (*O Comércio do Porto*, 6.01.1872, p. 2) era explorado, neste seu início de vida, pela Empresa Dramática Nacional, uma sociedade de actores que se apresentaria igualmente, entre os anos de 1873 e 1874, no Teatro Baquet. Levava a cena, na sua maioria, dramas, comédias, operetas e zarzuelas, espectáculos de gosto particularmente popular. Em meados de 1873, forma-se, a partir do conjunto de actores que ali se havia prestado a representar na última temporada, uma sociedade sob a direcção de Nunes Ferreira. A companhia originária dessa sociedade estreiar-se-ia de imediato, a 5 de Abril com a peça *Os salteadores da Calabria* e a comédia *As astúcias de um regedor*, dando assim continuidade aos espectáculos (*O Comércio do Porto*, 5.04.1874, p. 2).

No limiar da nossa delimitação cronológica, encontra-se o Teatro da Trindade, propriedade de António Paes da Silva (*O Comércio do Porto*, 8.02.1874, p. 2). Em Março de 1873 surgem notícias que dão conta do arranque da construção (os alicerces já se encontravam erguidos) do «novo teatro que se trata de estabelecer na Cancellaria Velha» (*O Comércio do Porto*, 19.03.1873, p. 1). A título de curiosidade, a tarefa de «pintar panno de boca (...) e respectivo scenario» ficou a cargo do já conhecido Guilherme de Lima, «hábil scenographo» (*O Comércio do Porto*, 1.07.1873, p. 2), profissional a que os homens do teatro tanto recorriam para adornar interiores e delinear cenários. Esta casa de espectáculos inaugurou a 22 de Fevereiro de 1874, com o drama *A pastora de Ivry*, compensando, através da sua posição geográfica, o desaparecimento do Teatro Camões/Variedades na década anterior.

As crónicas da época, que retratam a primeira impressão do Teatro da Trindade, referem que este, «como teatro de segunda ordem, póde-se dizer bom e é elle mais um melhoramento notavel para esta cidade», indo o seu destaque interior para o exemplar panno de boca pintado pelo cenógrafo Guilherme de Lima, representando a pintura de um dos episódios da obra *Os Lusíadas*, a *Ilha dos Amores*. Sobre a companhia que o inaugurou, composta por alguns artistas oriundos da companhia dramática nacional⁶¹, que se encontrava a representar por essa altura no Teatro Baquet, e sob a direcção do ensaiador Romão, pode dizer-se que teve um desempenho dentro da sua competência e

⁶⁰ Actividade essa que nesta zona geográfica viria a atingir o seu clímax com a inauguração Teatro Carlos Alberto em 1897.

⁶¹ Que contava com elementos como Carlota Veloso, Maria Perez, Maria da Luz ou Taveira.

condições que detinha, esperando o empresário da companhia «adquirir novos artistas depois do mez de Março, que é quando terminam as suas escripturas os de outras companhias.» No final do drama, e com «casa cheia», foram alvo de aplausos e chamadas «os artistas e o traductor, o emprezario, o snr. Paes, foi tambem chamado ao proscenio» tendo «além d'isso sido distribuída impressa, n'um entreacto, uma poesia em seu louvor» (*O Comércio do Porto*, 24.02.1874, p. 2)



Figura 24 – Situação urbana do Teatro da Trindade. A Rua D. Pedro comunicava directamente com a Praça do mesmo nome. Legenda: possível localização do Teatro (A), Rua da Cancela Velha (1), Rua do Laranjal (2), Rua D. Pedro (3), Rua do Bonjardim (4), Rua Sá da Bandeira (5). Pormenor da Planta topográfica da Cidade do Porto de Telles Ferreira, 1892 (A. H. M. P.)

Porém, o Teatro da Trindade seria sempre palco de grandes tumultos originados entre os habituais grupos rivais, os que aplaudiam e os que pateavam determinados artistas. Esta casa de espectáculos ficou infelizmente rotulada de “perigosa”, já que nem «o comissario de policia» presente «com todos os seus meios» era capaz de evitar os recorrentes tumultos. A título de exemplo, e a propósito do benefício do actor Alves Rente, realizado a 1 de Julho de 1874, contam as crónicas que no «final do espectáculo e depois de serem applaudidos todos os artistas e o snr. Alves Rente, uma chamada especial á actriz Josepha provocou de novo as scenas tumultosas das primeiras récitas. Houve scenas de pugilato, diz-se até que chegaram a apparecer rewolvers, terminando a

pendencia por serem presos tres dos espectadores que pateavam» (*O Comércio do Porto*, 2.07.1874, p. 1). Palavras que elucidam bem o ambiente que aí reinava, no mínimo, delicado.

A sua única verdadeira temporada teatral (1874-1875), da responsabilidade da companhia do próprio teatro, uma sociedade de actores formada por iniciativa do proprietário do teatro António Paes, teria alguma relevância no panorama teatral portuense, por entre dramas (*O enforcado*, *Os campinos do Ribatejo*), comédias (*Dois surdos*) e, sobretudo, operetas (*O destino*, *O Verde-Gaio* ou *A Grã-duquesa de Gerolstein*). Porém, e parecendo quase uma inevitabilidade, o Teatro da Trindade ver-se-ia envolto num devastador incêndio que constituiria o seu fim e assinalaria o contínuo falhanço dos teatros fora da rede do Bairro teatral. Mesmo assim, para compreender essa quase inevitabilidade, convém debruçarmo-nos mais atentamente sobre alguns dos factos que antecederam esta catástrofe.

Correndo o ano de 1875, reinavam as zarzuelas no Teatro da Trindade, colhendo os empresários que por lá ia passando – Juan Molina, Gomes Cardim, entre outros – bons dividendos das suas estadias. Porém, o seu carácter tumultuoso nunca o abandonou:

As zarzuelas agradaram tambem, excepto talvez a um ou dous espectadores, que esquecendo-se do lugar em que estavam, levaram as manifestações do seu espirito engraçado a dirigirem da plateia algumas facecias aos artistas, em alta voz, praticando outras liberdades reprehensíveis, porque uma sala de espectaculos não é uma praça publica. (*O Comércio do Porto*, 3.01.1875, p. 1)

Curiosamente, e sabendo nós a causa que ditaria a extinção deste teatro, eis que surge uma medida adoptada por parte das autoridades que não podemos deixar de ignorar, apesar de não sabermos a causa exacta de a mesma ter sido tomada:

Principou no sabbado [9 de Janeiro de 1875] a estacionar no teatro da Trindade, durante o espectáculo, um destacamento da companhia dos incêndios, em conformidade com a bem entendida providência, ultimamente adoptada pela authority superior do districto. (*O Comércio do Porto*, 12.01.1875, p. 2)

Ainda antes do incêndio, um interregno prolongou-se penosamente nesta casa de espectáculos devido às já habituais doenças de determinados actores e às vistorias realizadas ao teatro. Apenas terminou quando a empresa obteve de novo a licença de funcionamento, após ter aceite realizar as obras necessárias no «prazo de oito mezes» (*O Comércio do Porto*, 13.03.1875, p. 2). Apesar da reabertura, é de adivinhar o

prejuízo económico (e não só), que este interregno traria à empresa: récitas de assinatura adiadas e assinantes descontentes, o incumprimento da época teatral na sua totalidade... e ainda os custos que viriam a derivar das obras de remodelação impostas para o seu futuro funcionamento. De facto, reabriu a 13 de Março de 1875, desdobrando-se a companhia em espectáculos em seu benefício, porventura a única forma de a empresa pagar aos artistas e restantes elementos ligados à mesma. Porém, a afluência a estes benefícios foi fraca (ou “diminuta”, usando os termos característicos dos periódicos da época). Em boa verdade, o desempenho da companhia também não ajudou para atrair uma maior concorrência:

Não sabemos a proveniencia d’esses artistas, nem em que companhias tenham funcionado. O que notamos em alguns delles (...) foi uns modos em scena pouco agradaveis e que só podem ser vistos e apreciados pelos frequentadores dos theatros do Campo Grande, Belem e quejandos. Ao ensaiador cumpre (...) corrigir esses desmandos, porque deve comprehender que o theatro da Trindade do Porto não é frequentado, crêmos nós, pelos admiradores das amaneiradas posições dos tocadores de guitarra e jogadores de faca. (*O Comércio do Porto*, 28.03.1875, p. 2)

Por outro lado, vivia-se no Porto uma autêntica vaga de incêndios. Com uma frequência quase diária, observamos notícias do frenesim em que se via envolta a companhia de bombeiros, desde o início do ano. Curioso (ou não) era o facto de que a maioria desses imóveis consumidos pelo fogo estavam assegurados. Não que queiramos ligar directamente esta inusitada vaga com o caso particular do Teatro da Trindade, assumindo que terá sido “fogo posto”; é sim nossa intenção colocar todas as hipóteses possíveis de forma a averiguar o que poderá ter, de facto, acontecido. Continuemos assim o relato daquilo que se vivia no Teatro da Trindade.

Após o prejudicial interregno e a pouco abonatória companhia de zarzuela, eis que surge a notícia de que o Teatro da Trindade se preparava para receber o Rei D. Luís I. O teatro apumava-se e anunciava-se um “espectáculo de gala”. De facto, a sua presença teria um efeito revigorante na imagem desta casa de espectáculos, a não ser que o Rei... mudasse de planos, como se veio a verificar, partindo «mais cedo» para Lisboa e vendo-se a empresa obrigada a devolver o montante pago pelos lugares reservados para a tão aclamada gala (*O Comércio do Porto*, 22.05.1875, p. 3). Nada corria bem e a partir desse momento foi o desespero. Uma nova companhia é contratada para se apresentar no teatro, anunciando-se uma série de espectáculos. Apesar do bom arranque, com a opereta *O Diabrete*, de Manuel Maria Rodrigues e música de Alves Rente, a 18 de Maio os espectadores batem com o nariz na porta. A razão «ignora-se,

porque a empresa d'aquelle theatro, sem a menor consideração para com o público, nem sequer pôz um contra-annuncio no cartaz affixado á porta, dado como é costume, a razão da transferêcia.» Em consequência, o óbvio: muitas famílias voltaram para suas casas sem a menor explicação, ocorrência que não era «o primeiro caso que se dá n'aquelle theatro (...)» (*O Comércio do Porto*, 18.05.1875, p. 1). Na retoma da actividade, a 14 de Junho, a empresa reduz os preços dos bilhetes, afirmando, consoante os anúncios, que a entrada neste teatro encontrava-se agora «ao alcance de todas as bolsas» (*O Comércio do Porto*, 12.06.1875, p. 1). Pouco mais tarde, na madrugada de 4 de Julho de 1875, o Teatro da Trindade viria a ser consumido pelas chamas:

Um terrivel incendio acaba de reduzir a cinzas o theatro da Trindade. De aquella casa de espectaculos (...) não existe mais que um montão de ruinas, onde apenas a legenda, inscripta no frontal, conserva forma distincta e mostra o que aquelle logar foi. Eram 2 horas e meia da madrugada (...) quando as torres deram o signal d'este pavoroso sinistro. O fogo, segundo dizem os visinhos, principou nas trazeiras do theatro por cima do palco. Com tal rapidez se desenvolveu que em poucos minutos e quando principiava a dar-se signal nas torres, já a cidade era illuminada pelo enorme clarão projectado do edificio em chammas. (*O Comércio do Porto*, 6.07.1875, p. 1)

Não houve vítimas e, quanto a prejuízos materiais, bem, pode dizer-se que felizmente o teatro estava «seguro em 17:000\$000 réis nas Companhias Indemnizadora, Garantia e União.» O guarda-roupa «que fôra ainda adquirido, e que pertencera ao Palacio de Crystal» estava igualmente seguro, pela quantia de «2:000\$000 réis.» A perda fora «total». A mesma sorte não teve a companhia, onde grande parte dos actores e músicos perderam os seus bens que haviam deixado nos camarins no findar do espectáculo que havia tido lugar naquela noite (*O Comércio do Porto*, 6.07.1875, p. 1). Os empregados e artistas do agora extinto Teatro da Trindade, desempregados e desprovidos de alguns dos seus bens, não tiveram outra forma senão apelar à solidariedade, organizando um espectáculo em seu benefício no Teatro do Príncipe Real a 12 de Julho (*O Comércio do Porto*, 8.07.1875, p. 1).

A hipótese de “fogo posto” pelos seus proprietários, de forma a colmatar os prejuízos acumulados, não tendo que pagar à companhia, recebendo o dinheiro dos seguros e deixando de sustentar um teatro que parecia condenado à falência, é, de facto, pertinente e válida. A certeza, e o que fica para a história da cidade do Porto, é que, infelizmente, o Teatro da Trindade, «propriedade primeiro do snr. Antonio Paes da Silva, que o fizera construir» e que «fôra trespassado por este senhor a uma companhia para este fim organizada pela quantia de 30 contos de réis», teve o mesmo desfecho do

“barracão” das Carmelitas, que havia sido «consumido pelo fogo» (*O Comércio do Porto*, 6.07.1875, p. 1).

Após o seu trágico desaparecimento, seria erguido pelos irmãos Dallot (que haviam dado o salto do Teatro das Variedades para esta nova iniciativa) no mesmo local e com a mesma designação, um teatro-barraca que, além de espectáculos de variedades, apresentaria na sua programação, mágicas e comédias que haveriam de seduzir ainda uma considerável concorrência a esta nova casa de espectáculos. Foi inaugurado a 31 de Dezembro de 1876 e sobre aquele que seria o seu aspecto, pouco se sabe.

Nas ruínas do teatro da Trindade d’esta cidade está-se construindo um barracão, pertencente ao snr. Dallot, que se acha quasi concluido. Este barracão que se destina a trabalhos gymnasticos, acrobaticos, etc., é muito amplo, pois conta com 30 camarotes por baixo dos quaes se estende uma vasta galeria. (*O Comércio do Porto*, 31.12.1876, p. 2)

E, neste contexto, entramos no último quartel do século XIX.

CAPÍTULO II

1. Todos os caminhos vão dar ao Príncipe Real

Depois do estudo individualizado de cada teatro, na nossa óptica, essencial para uma adequada compreensão da sua identidade em termos de público e programação, bem como para a percepção do papel desempenhado por cada um dentro do Bairro teatral, no novo capítulo adoptaremos uma nova forma de olhar para este espaço urbano. Praticamente entrados no último quartel do século XIX, importa analisar a vivência do Bairro teatral no seu todo (e, pontualmente, fora dele, para conhecer a vida cultural para além dos seus limites urbanos e verificar a solidez da rede formada pelos seus teatros), destacando os momentos que acreditamos ser definidores da sua história e geografia urbana e, consequentemente, da vida cultural da cidade. Terminaremos na alvorada do século XX, numa altura em que novos teatros levantam novas questões sobre uma rede teatral – a do Bairro, bem articulada – que encara uma nova realidade programática emergente: a do Cinema.

O início do último quartel do século XIX parece estar na mão de dois empresários teatrais já nossos conhecidos: Moutinho de Sousa e Eduardo Viana. Se Moutinho de Sousa teve a prontidão em assumir-se como arrendatário do Teatro do Príncipe Real, constituindo um forte e eclético núcleo teatral no centro da cidade, composto por este último e pela exploração do Teatro Baquet, o outro teve uma visão mais abrangente do panorama teatral da cidade do Porto e os dividendos que daí poderia tirar, porventura graças a uma (superior) capacidade financeira. A vontade de Eduardo Viana manifestou-se em assegurar o aluguer do primeiro teatro da cidade – o Teatro de S. João – e estender os seus negócios para os lados da Foz, propondo-se como uma espécie de mecenas na evolução urbana daquela zona da cidade. Esses mesmos “negócios” contemplavam a construção de um teatro na Foz o que, na nossa óptica, lhe traria bons dividendos sobretudo na época balnear, passando a lucrar quer na época de Inverno (com o Teatro de S. João, que já havia assegurado o seu arrendamento pelo segundo ano consecutivo) quer na época de Verão, propondo-se a construir uma casa de espectáculos de referência. Este fugaz avanço do empresário é retratado nos periódicos da época:

Constam-nos que alguns cavalheiros d’esta cidade tencionam estabelecer no Passeio Alegre, na Foz, um theatro, que será construido de ferro. Informam-nos de que os mesmos cavalheiros mandarão vir do estrangeiro o theatro e o farão montar no referido sitio, se obtiverem a licença necessaria. (*O Comércio do Porto*, 3.08.1873, p. 2)

Consta-nos que o engenheiro encarregado de levantar as necessarias plantas do theatro, *chalets*, jardins, etc., que se projecta construir na Foz, sob a iniciativa do snr. Eduardo Vianna e mais cavalheiros que compoem essa empreza, é o engenheiro militar, o snr. Shelmick. A referida empreza, além d'esses melhoramentos, consta-nos que também projecta construir alli um hotel com acomodações para 150 pessoas. Encarecer as vantagens de taes melhoramentos n'aquella villa julgamol-o desnecessario, pois estão ellas bem patentés, e o que ha agora a desejar é que estes projectos não fiquem em embrião, como cremos não ficarão, attendendo aos esforços que o snr. Eduardo Vianna já emprega para os realisar. (*O Comércio do Porto*, 13.09.1873, p. 1)

Pelo ministerio da guerra acaba de ser concedida ao snr. Eduardo Vianna, empresario da companhia lyrica do theatro de S. João, a licença que o mesmo senhor havia solicitado d'aquelle ministerio para a construcção de um edificio destinado a divertimentos theatraes e outros, na esplanada do Passeio Alegre, na Foz. Como é sabido, aquelle terreno, fica junto do castello, e sendo prohibidas por lei as edificações de qualquer natureza nas proximidades de fortificações até uma certa distancia, isto explica o motivo por que se tornou necessario requerer ao ministerio da guerra a licença a que nos referimos. E' para folgar que o snr. Eduardo Vianna obtivesse esta concessão, em resultado da qual a Foz será dotada de um melhoramento que tornará muito mais apreciavel aos banhistas d'aquella praia a sua permanencia n'ella. (*O Comércio do Porto*, 16.11.1873, p. 2)

Porém, a visão de Eduardo Viana seria porventura demasiado arrojada: o concurso para o subsídio para a temporada lírica de 1874-1875 é ganho pelo empresário Gomes Cardim, único a concorrer ao mesmo. Por outro lado, Moutinho de Sousa leva avante o seu empreendimento de explorar simultaneamente o Teatro Baquet e o Teatro do Príncipe Real.

O Teatro da Trindade fazia, por esta altura, alguma concorrência ao Teatro Baquet, sendo um dos teatros mais frequentados. Porém, o Teatro Baquet tinha o grande trunfo de poder contar, quase todos os anos, e desde a sua inauguração, com uma série de espectáculos assegurados pela companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, que lhe atribuía, para além de boas receitas de bilheteira, prestígio enquanto teatro de referência.

Quanto ao Teatro do Príncipe Real que agora nos ocupa, na entrada para o último quartel do século XIX, tem zarzuelas para oferecer ao público do Bairro teatral. Porém, a mediocridade da companhia que se apresentava no início da temporada de 1874-1875 e o crescente gosto pelo teatro declamado, faria com que a sua passagem por este teatro não tivesse grandes motivos para ser recordada. O que atraia o «grande numero de amadores» ao teatro para assistir a este género de espectáculos era a «modicidade dos preços (...) realmente convidativa» (*O Comércio do Porto*, 2.10.1874, p. 2).

Apesar da honestidade, a estreia desta companhia, com zarzuelas e bailados, foi tudo menos pacífica, para desgosto do público que no decorrer de um dos espectáculos, levou a que se fizesse «sentir por vezes leves rumores de desgosto, que no fim se desencadearam em uma furiosa pateada que os applausos de uma pequena parte de espectadores não conseguiram abafar» (*O Comércio do Porto*, 27.10.1874, p. 2). A empresa viria a suspender de imediato os espectáculos, na esperança de reforçar a companhia com outros elementos de superior valor e remendar o intento. Mesmo assim, as representações seguintes haviam de oscilar entre as palmas e as pateadas. A concorrência ao teatro, após grande expectativa seria, segundo os relatos da época, “diminuta”. Ora, por outras paragens, no Teatro da Trindade e no Teatro das Variedades, as inúmeras zarzuelas postas em cena, apesar de não ultrapassarem a fasquia de uma concorrência “regular”, foram acolhidas com algum agrado.

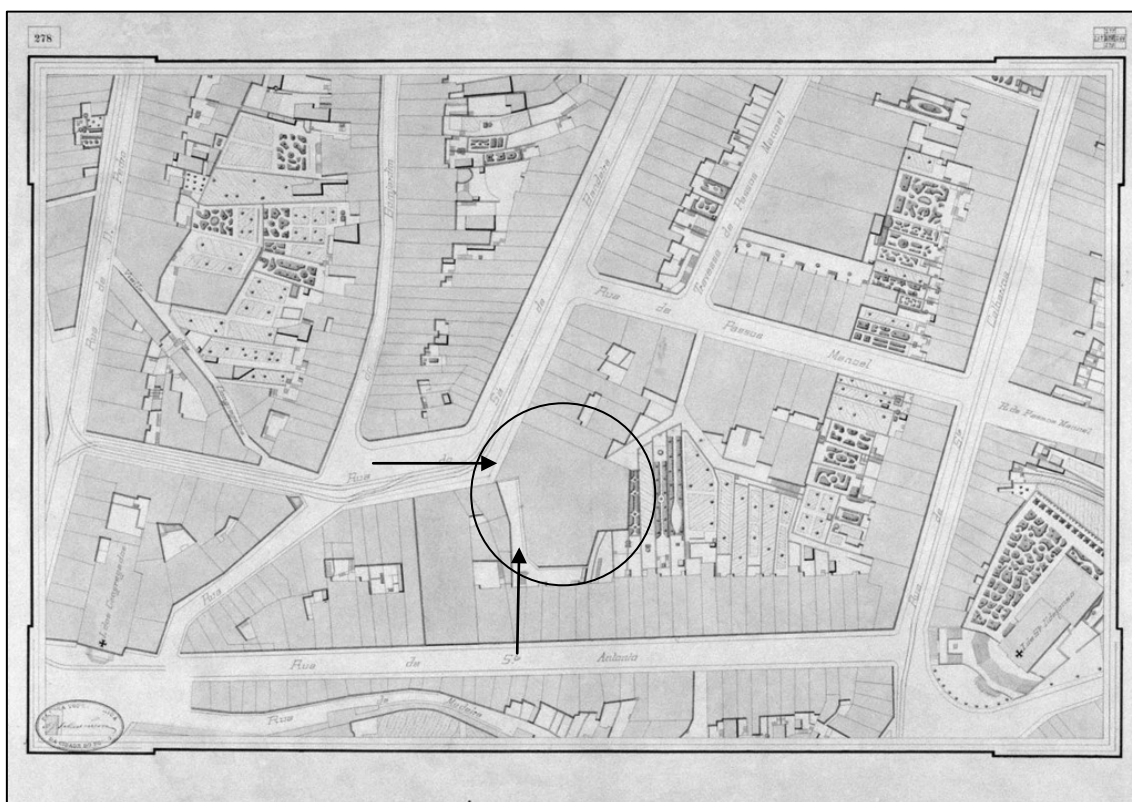


Figura 25 – Sinalização do Teatro do Príncipe Real e respectivas entradas. Planta topográfica da Cidade do Porto de Telles Ferreira, 1892 (A. H. M. P.)

Após uma série de espectáculos de variedades oferecidos pela companhia equestre, ginástica e acrobática de Thomas Price, desde Março de 1875, a arte teatral volta a preencher o cartaz do Teatro do Príncipe Real, aportando esta casa uma

importante oferta de teatro declamado no seio do Bairro teatral. Apesar de lucrar com os espectáculos de variedades (e mantendo presente a corrente programática que esteve na sua génese), o Teatro do Príncipe Real tinha responsabilidades para com a rede teatral onde se inseria e para com a própria população que por ela circulava à procura de divertimento. Poderia fazer incursões por estas (e outras) tipologias mas a sua identidade programática devia responder à procura por teatro declamado. Isto porque cada teatro ou cada espaço teatral mais ou menos efémero, tinha a sua função dentro do Bairro: se o Teatro de S. João se ocupava do lírico, o Teatro do Príncipe Real e Teatro Baquet ocupavam-se do teatro declamado, tal como os teatros ditos menores – e de acordo com as suas possibilidades – se ocupavam das variedades. Era igualmente uma forma de manter o equilíbrio e a concorrência saudável dentro do Bairro, havendo assim, na nossa convicção, público para todos.

Destacamos assim, desse regresso ao teatro declamado, o drama *A Europa na China*, estreado a 24 de Abril, que, segundo as críticas, até então não havia sido «exibida produção alguma theatral tão bem montada no que diz respeito a aparato e aceio, como esta». Destacava-se igualmente toda a riqueza cenográfica, que havia ficado a cargo do cenógrafo Luccini, levando a que plateia irrompesse «n'uma prolongada salva de palmas, chamando por duas vezes o scenographo á scena», cenografia que a empresa não havia «poupado a despesas de espécie alguma (...)» (*O Comércio do Porto*, 25.04.1875, p. 2).

Ainda na Rua de Santo António, e no Teatro Baquet, continuavam os espectáculos da Companhia Dramática Portuense até à vinda habitual, como se disse, da companhia lisboeta do Teatro do Ginásio, em Junho de 1875, aproveitando a companhia residente para se deslocar a Guimarães e Braga em digressão (*O Comércio do Porto*, 3.06.1875, p. 2). Fora do Bairro teatral, o Teatro das Variedades, cujo futuro desaparecimento viria a constituir uma das razões do surgimento, do lado Ocidental da cidade, do Teatro Carlos Alberto, em 1897, apresentava em cartaz peças que não fugiriam muito da sua rotina programática: dramas, operetas e zarzuelas.

Na verdade, a estreia da companhia do Teatro do Ginásio no Teatro Baquet, com o drama *Os lazaristas*, de António Ennes, não poderia ter sido mais auspiciosa, sucedendo-se as enchentes que culminariam numa carreira triunfal:

Como já noticiamos, o drama «Os lazarisitas» teve ante-hontem uma das mais brilhantes e espontaneas recepções por parte do nosso publico, e bem digno foi elle d'essas manifestações, porque de ha muito não víamos no nosso theatro peça portugueza com tão bellos predicados para se ouvir com prazer e para se applaudir com enthusiasmo. (*O Comércio do Porto*, 11.06.1875, pp. 1-2)

O Teatro do Príncipe Real, affectado em termos de afluência por este êxito da companhia do Ginásio e pela demora da vinda da companhia lisboeta do Teatro D. Maria II, colocaria em cena comédias e dramas que já haviam passado no Teatro da Trindade, enquanto este último, apresentando igual programa, via-se obrigado a reduzir os preços dos bilhetes já que havia constado «á empreza que algumas pessoas que frequentam este theatro se queixam de estarem os preços um pouco elevados (...)» (*O Comércio do Porto*, 13.06.1875, p. 3).

Apesar de tudo, a ida a cena da mágica *A Pata de cabra*, fez com que o Trindade recuperasse um pouco o fôlego, dada a atracção por toda a maquinaria e cenografia deste tipo de peças que «pela sua parte espectacular, é de molde a attrahir a concorrência (...)» (*O Comércio do Porto*, 15.06.1875, p. 1). Porém, a crítica à peça é completamente oposta ao entusiasmo provocado no público, que afluíu “numerosamente” ao teatro, chamando inclusive, no final do espectáculo, o maquinista ao palco para o saudar fervorosamente. De agrado do público mas do desagrado da imprensa, talvez pretenciosa, que classificou de “pobre” o maquinismo e a cenografia, de carência de imaginação na encenação, de “infelicidade” na distribuição dos papéis e acusou inclusive a suposta... «falta de aceio» no vestuário de alguns personagens (*O Comércio do Porto*, 15.06.1875, p. 1). A verdade é que se sentia uma certa tensão entre a empresa do teatro e alguns elementos da imprensa da época, que só viria a beneficiar o Teatro Baquet, diminuir a sua concorrência e fortalecer a rede que constituía o Bairro teatral.

No Teatro do Príncipe Real estreia-se finalmente a tão aguardada companhia do Teatro D. Maria II, a 27 de Junho de 1875, com a ópera burlesca *Na Lua*, letra de Manuel Maria Rodrigues e música de Miguel Ângelo, onde actores como Eduardo Brasão, Emília Adelaide ou António Pedro, deliciavam o público. *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, seria uma das peças mais celebradas durante a estadia da companhia lisboeta no Porto.

Em relação ao Teatro de S. João e o expectável anúncio de uma companhia lírica para a nova temporada, «nada (...) de positivo» (*O Comércio do Porto*, 29.06.1875, p.

2). Esta irregularidade e desprovemento qualitativo na actividade lírica do primeiro teatro viria a ser, para infelicidade dos seus fervorosos *habitués*, um problema recorrente ao longo dos anos que compreendem este último quartel e os inícios da nova centúria, altura em que o Teatro D. Afonso aproveitará para compensar essa lacuna fortemente sentida no Bairro teatral.

Já com algum atraso, em Setembro, começam a surgir as primeiras notícias que traziam alguma esperança à realização da temporada lírica no Teatro de S. João. Dá-se a criação de uma sociedade composta por acções com o objectivo de constituir uma companhia, iniciativa tomada pela administração do teatro e medida invulgar no Porto – era o que até agora mais se assemelhava ao que, actualmente, entendemos por “companhia residente”. Há que ressaltar que os proprietários dos teatros do Porto não tinham por hábito criar e organizar a sua própria companhia. Estes limitavam-se a arrendar o espaço à empresa que garantisse um melhor e mais proveitoso encaixe financeiro, sendo esta última a responsável por concorrer ao subsídio (no caso do Teatro de S. João), contratar os artistas, planear a época, tratar da publicidade, etc. Tratava-se assim de uma medida inédita no que ao primeiro teatro da cidade dizia respeito. Assim, o primeiro sinal dessa iniciativa foi a notificação por parte da administração de que já se encontravam «subscritas 58 acções para a futura companhia lyrica, no theatro de S. João» (*O Comércio do Porto*, 23.09.1875, p. 1) Poucos dias depois, a 9 de Outubro, encontrava-se já «definitivamente organizada a empresa, por meio de acções, que se creou para mandar vir uma companhia lyrica» (*O Comércio do Porto*, 9.10.1875, p. 2). O *maestro*, de nome Reparaz, foi encarregue de organizar a companhia, deslocando-se a Madrid para contratar os coros e contactando vários artistas de Itália por meio de telegramas. A empresa seria mais tarde assumida por José Jacinto Pereira Vidal, que se encarregou de concorrer (com êxito) ao correspondente subsídio (*O Comércio do Porto*, 19.10.1875, p. 1). Em poucos dias, o nevoeiro que se havia instalado sobre o Teatro de S. João dissipava-se e as esperanças do coração do Bairro teatral renovavam-se.

Em síntese, nos inícios de 1876 mantinham-se activos o Teatro de S. João, o Teatro do Príncipe Real, o Teatro Baquet e, fora do Bairro teatral, o Teatro das Variedades. O primeiro desdobrava-se em espectáculos líricos que iam agradando e desagradando gradualmente os *dilettanti*⁶². O Teatro do Príncipe Real, o mais

⁶² A propósito da representação da ópera *Martha*:

frequentado do Bairro teatral, apresentava em cena zarzuelas (*Os órgãos de Mostoles*) e operetas (*A ilha de Tulipatan*). O Teatro Baquet continuava fiel ao caminho percorrido até agora, apresentando sobretudo comédias, como o celebrado *Médico à força*, onde o trunfo era o actor Taborda (*O Comércio do Porto*, 6.01.1876, pp. 2-3), e uma ou outra mágica. O Teatro das Variedades apresentava esporadicamente zarzuelas que, apesar da vasta oferta dos restantes teatros da urbe, continuavam a «atrahir grande concorrência» (*O Comércio do Porto*, 8.01.1876, p. 2). Era notória a busca de alguma “especialização” por parte de cada sala, que correspondia ao gosto de um público mais fiel ou à necessidade de o fixar.

O Teatro do Príncipe Real reforçava o salto qualitativo a que já nos referimos, com a vinda da Companhia Dramática Italiana de Celestina de Paladini, iniciativa do empresário Moutinho de Sousa. A estreia ocorreria a 18 de Janeiro de 1876 com o drama *A Dama das Camélias*, atingindo um estrondoso êxito, muito graças ao desempenho da actriz Paladini e do actor Dominici. Seguiu-se a representação dos dramas de Paolo Ferrari, *Causa e efeito* e *Amor sem estima*, dando continuidade às enchentes neste teatro. A imprensa retirava sistematicamente o mérito à actriz Paladini, impregnando as suas crónicas com um juízo de valor pretensioso que não representava, a nosso ver, a realidade daquela que foi a passagem da artista pelo Porto. Sendo o seu desempenho constantemente apelidado de «regular», tendo como (única) argumentação a comparação com outras grandes artistas que desempenharam os mesmos papéis, a verdade é que o público se encontrava deliciado com a sua presença e desempenho em palco. Desconhecemos os motivos desta inimizade para com a actriz italiana mas, para que nos façamos entender, citemos algumas passagens a propósito da crónica sobre a ida a cena do drama de Giacometti *Isabel, Rainha de Inglaterra*. Sobre a peça, «produção que foi interpretada também, no seu principal papel, pela afamada actriz Ristori, quando esteve n’esta cidade», refere-se que o desempenho por parte dos artistas fora «muito regular» e que Paladini «não conseguiu fazer esquecer no todo aquella famosa actriz». Por outro lado, e como já era comum, a reação do público no final dos

«A sala estava pouco concorrida; no palco havia frieza. Cantores e espectadores como que se desanimavam mutuamente. Uns pareciam desejosos de acabar de cantar; outros, mortos por acabar de ouvir. Que Deus traga melhores noutes para os artistas e para os *dilettanti*.» (*O Comércio do Porto*, 9.01.1876, p. 2)

A propósito da representação da ópera *Hernani*:

«A noite pertenceu a Giraldoni. Não foi uma ovação soberba, esplendida, entusiastica: foi um delírio. Os bravos, as palmas, as flores, as pombas, o jubilo immenso, doido, enorme, indescritível, eis as magnificas estrophes, do poema deslumbrante de belleza que os idolatras da arte lançaram, com justissimo preito, aos pés de Giraldoni.» (*O Comércio do Porto*, 21.01.1876, p. 2)

espectáculos não desdenhava o seu desempenho, sendo «applaudida vivamente e chamada ao proscenio» para ser vitoriada (*O Comércio do Porto*, 1.02.1876, p. 2). Não percebemos, de facto, essa vontade de abafar o mérito da actriz e restante companhia, ora, no caso isolado de Paladini, comparada, sempre com algum desdém, a Emília das Neves, Pasquali ou até Ristori. Dominici, por seu lado, era comparado a Rossi e este parecia ser o único argumento para minimizar o talento evidenciado em palco:

No theatro Principe Real a companhia dramatica italiana levou á scena o conhecido drama «os dous sargentos», producção que tem tido por interpretes, entre nós, Rossi, Mayeroni e Salvini. Agora foi Dominici, o encarregado do desempenho do principal papel, e o modo como se houve n'elle pareceu satisfazer a maior parte dos espectadores que assistiram á representação a que nos estamos referindo, a avaliar pelos estrepitosos applausos com que o mencionado artista foi acolhido (...). Da justiça e oportunidade do entusiasmo que vimos patentear n'essa occasião, não queremos nós fallar, mas o que a consciencia do nosso criterio nos manda referir, é que pelo modo como costumamos ver as cousas, divergirá ainda d'esta vez a nossa opinião da de muitas outras, e isto porque, no nosso juizo, o snr. Dominici, não correspondeu a tudo quanto devíamos esperar da sua fama e do arrojo dos confrontos a que se abalançou. (*O Comércio do Porto*, 4.02.1876, p. 1)

Assistimos hontem n'este theatro á representação do drama «A morgadinha de Valflor», original do snr. Pinheiro Chagas. Dispondo de pouco tempo (...), seja-nos licito ao menos trazer á memoria o vulto sympathico de Emilia Adelaide e dizer-lhe d'aqui, da nossa tribuna jornalística: «tu, sim: eras a Morgadinha (...)». (...) Nem um só dos actores italianos, nem mesmo Dominici (...), puderam fazer-nos esquecer as entusiasticas noutes que nos proporcionaram Tasso, Cezar de Lacerda, Pinto de Campos e outros. (*O Comércio do Porto*, 6.02.1876, p. 2)

O que sabemos factualmente é que o Teatro do Príncipe Real se estava a tornar num caso sério de sucesso, com sucessivas enchentes e preferência por parte do público portuense em detrimento de outras casas de espectáculos, onde só não incluímos o Teatro de S. João pois a comparação programática não o permite. E no que ao desempenho da companhia italiana diz respeito, a imprensa da época acabaria por se vergar perante o sucesso da mesma, mencionando que os diversos juízos de valor por eles referidos «nunca actuaram (...) nem animosidade, nem prevenções de especie alguma, para com qualquer dos artistas que compõem a referida companhia», afirmando que, a respeito das suas críticas, «da condição humana é o errar» e concluindo que nunca foram, a propósito da ida a cena do drama *Galileu Galilei*, «tão justos e tão merecidos os applausos» de que os artistas foram alvo no final da peça (*O Comércio do Porto*, 12.02.1876, p. 1). Despedia-se a companhia a 21 de Fevereiro com a mesma peça apresentada na sua estreia.

O panorama teatral portuense continuaria fértil: havia espectáculos diários no Teatro Baquet, Príncipe Real e Variedades, enquanto o Teatro de S. João prosseguia a sua temporada lírica. Por outro lado, começavam-se a projectar as obras a nível urbanístico que tanto irão beneficiar o Teatro do Príncipe Real e, por consequência, a expansão quantitativa e qualitativa do Bairro teatral, que aqui analisamos, com a respectiva abertura da rua de Sá da Bandeira:

Foram já intimados os inquilinos dos prédios situados na rua do Bomjardim e entrada da Viella da Netta, para sahirem, a fim de se dar começo ás expropriações para a abertura da nova rua pela Viella da Netta a Santa Catharina e Formoza. (*O Comércio do Porto*, 11.03.1876, p. 2)

O Teatro das Variedades contará, a partir de Maio de 1876, com uma nova empresa a explorá-lo, sob a direcção de Alves Rente, do cenógrafo Guilherme de Lima e de Silva Júnior, numa altura em que a temporada lírica do Teatro de S. João já havia chegado ao fim e anunciava-se a vinda da companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa para o Teatro Baquet (que acabaria por se apresentar no Teatro do Príncipe Real). Esta empresa de Alves Rente (e associados) dinamizaria a zona ocidental da urbe, impulsionando-a como uma espécie de “micro” centro cívico, dando origem a uma zona de circulação de pessoas entre o Jardim da Cordoaria (com os seus jardins e os seus concertos), tão propícia nos meses quentes, e, à noite, o Teatro das Variedades. Os espectáculos ali representados pouco tinham a invejar aos dos restantes teatros da cidade e a sua afluência demonstrava isso mesmo. A propósito da representação da mágica *A filha do ar*, pode ler-se na crónica do periódico da época que o público «riu com vontade e appladiu repetidas vezes» os artistas da companhia, onde despontavam nomes como Carlota Veloso ou Sá Carneiro». Em relação à música da citada peça, da autoria de Alves Rente, dizia-se que era agradável e provida de «trechos lindíssimos», enquanto a cenografia, a cargo de Guilherme de Lima, era de «bello effeito». O seu sucesso foi tal que na estreia desta mágica, a 21 de Maio de 1876, «a enchente foi tão extraordinaria, que muitas pessoas tiveram de retirar-se por falta de lugar, ficando outras de pé» (*O Comércio do Porto*, 23.05.1876, p. 1). A peça haveria de continuar em cena durante vários dias, atraindo enchentes contínuas.

Ao Teatro do Príncipe Real volta o actor E. Dominici, agora como director da sua própria companhia dramática italiana. A sua estreia, dando início à época de Verão desta casa de espectáculos, contaria com a representação do drama de Giacometti *A morte civil* a 23 de Maio de 1876 (*O Comércio do Porto*, 21.05.1876, p. 1) e o

entusiasmo nutrido por parte da imprensa e público foi, usando termos da época, de uma “frieza glacial”, sem que consigamos perceber o porquê. Após a sua despedida e retirada para o Teatro Baquet onde continuaria a sua digressão, daria continuidade à época de Verão do Teatro do Príncipe Real a companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, estreando-se, com enorme afluência, a 10 de Junho com o drama de António Ennes *Os enjeitados* e contando, nas suas fileiras, com o actor Eduardo Brasão. E a esta companhia, a meados do mês de Julho, sucederiam alguns artistas da companhia do Teatro da Trindade de Lisboa. Era um verdadeiro “frenesim teatral” que se havia apoderado do Teatro do Príncipe Real, procurando todas as companhias apresentar-se nesta renovada casa de espectáculos. De facto, o Teatro do Príncipe Real começava a assumir um papel primordial no amadurecimento e dinamização do Bairro teatral, e mais responsabilidades terá em manter activo este circuito teatral aquando do futuro incêndio que virá a extinguir o Teatro Baquet.

Continuando na época de Verão de 1876, apresentava-se no Teatro de S. João, por iniciativa do empresário António Pereira dos Santos, a companhia de teatro declamado de Emília Adelaide, que havia determinado «dar 10 representações de assignatura, com as melhores peças do seu vastissimo repertorio» (*O Comércio do Porto*, 10.06.1876, p. 2). A sua estreia seria a 2 de Julho com o drama *As duas órfãs* e não poderia ter tido pior aceitação:

Uma peça de mão cheia, que acaba tarde! diriam a respeito d’este drama as nossas plateias de ha 20 ou 30 annos. Um dramalhão de arripiar pelo entrecho e pelo horror da sua extensão, dirão os espectadores de hoje. E effectivamente «As duas orphãs», se tem alguma cousa que as notabilise é apenas a quantidade de actos e quadros em que o seu author estendeu o enredo, enredo que daria bem para duas peças, podendo ainda crescer algumas situações para a composição de uma comedia ou cousa semelhante. (...) Muitos dos artistas, para nós desconhecidos, tornaram ainda mais tectrica a peça pela interpretação tremebunda, feroz, que deram aos seus papeis. Muita berraria, muita exuberancia de posições academicas, e de trejeitos tyrannicos mas nada de naturalidade, menos ainda, de arte. Ainda assim cumpre salvar as excepções [a actriz Emília Adelaide]. (*O Comércio do Porto*, 4.07.1876, p. 1)

A principal causa de desagrado em posteriores representações, sempre com uma concorrência “regular”, seria o desnível qualitativo entre os elementos da companhia, sendo que alguns apresentavam certos «modos em scena e declamação» que «faziam um deploravel contraste com os dos outros artistas», sendo atribuída a culpa ao ensaiador da companhia por não corrigir esses «vicios artisticos». É óbvia a mudança de paradigma estético e artístico que preside à apreciação feita pelos críticos e que parece

ser seguida pelo próprio público: representação “natural” e concepção do espectáculo pelo ensaiador como um todo artístico são os novos parâmetros. Após estes avisos, tidos em conta (ou não), constata-se uma melhoria no desempenho de posteriores peças, como foi o caso, a 7 de Julho, da representação do drama *A culpa vinga a culpa*⁶³. A peça, «apreciada por um publico selecto, teve o acolhimento que merecia; o applauso espontaneo e sincero» (*O Comércio do Porto*, 8.07.1876, pp. 1-2).

No entanto, o Teatro do Príncipe Real, após a variada oferta de teatro declamado trazida por companhias nacionais e internacionais, não abdicaria da identidade programática que o caracterizara desde a sua inauguração como teatro-circo. Prova-o, em finais de Agosto de 1876, a receptividade em receber em seu palco a «companhia marroquina de arabes da tribo de War» (*O Comércio do Porto*, 30.08.1876, p. 2) e a forma entusiasta como o público a acolheu, num autêntico deleite pelos seus espectáculos de variedades. A concorrência ao teatro justificava o gosto popular por estes espectáculos, pela falta de presença de público nos camarotes, mas total enchente na plateia (ocupação do teatro que mostra que se trataria de um público mais “popular”):

A fama que a precedia era enorme, estrondosa; e em nossa opinião, verdadeira e justificadissima nos pareceu. (...) No turbilhão final (...) são tantos e taes os berros, os gritos, os guinchos que soltam estes admiraveis gymnastas que, por vezes, chegamos a acreditar que estamos em meio de uma floresta enorme e densa, ouvindo o silvo das serpentes, o rugido das feras e o gémito do vento! O publico, fazendo justiça ao seu grande merito, applaudiu-os phreneticamente. (...) A concorrencia de espectadores era completa nas plateias e pouco numerosa nos camarotes. (*O Comércio do Porto*, 30.08.1876, p. 2)

Claro que a sua nova espacialidade, que privilegiava representações teatrais, tinha retirado algumas vantagens enquanto espaço para esta tipologia de espectáculos. Justificava-o o facto de a companhia marroquina se retirar para o Palácio de Cristal já que, «não podendo executar os seus exercicios mais difficies» por falta de «capacidade suficiente», escolheriam este último pelo seu «vasto recinto» (*O Comércio do Porto*, 2.09.1876, p. 2). Mesmo assim, o Teatro do Príncipe Real continuaria a ser um espaço de referência para o gosto popular no Bairro teatral e a sua nova espacialidade não condicionaria esse seu estatuto. Não teria, como tal, estreado, logo de seguida, na abertura da nova época de Inverno de 1876-1877, a companhia equestre de Thomas Price (*O Comércio do Porto*, 15.10.1876, p. 2).

⁶³ Tradução de Rangel de Lima a partir de *La colpa vendica la colpa* de Paolo Giacometti.

Delineava-se igualmente, em finais do mês de Outubro, a nova temporada do Teatro de S. João, anunciando-se a companhia lírica italiana sob a direcção do «mestre ensaiador» Carlos Dubini (*O Comércio do Porto*, 19.10.1876, p. 3). A sua estreia ocorreu a 26 de Novembro de 1876, com a ópera *A Favorita*. De curioso, apenas uma pequena quezília entre a imprensa e o empresário da companhia lírica, de nome Costa. Os jornalistas de vários periódicos, entre os quais *O Comércio do Porto* e *O Primeiro de Janeiro* recusaram os bilhetes que lhes foram entregues, por estes serem todos da plateia inferior, devendo ser um d'elles da superior», alegando a «conceção feita desde longa data como compensação á publicação gratuita dos annuncios de espectaculos» (*O Comércio do Porto*, 28.11.1876, p. 2). No final, tudo se resolveria em prol dos jornalistas, atendendo de imediato a empresa às suas reivindicações. Deste episódio retiramos três importantes ilações: que os jornais da época desenvolviam um papel fundamental na publicitação dos espectáculos; que os seus jornalistas eram os principais testemunhos, cronistas e juízes dos espectáculos; e, derivado desta última constatação, a importância de uma relação saudável entre empresa e imprensa, visto o poder que esta última tinha em projectar ou aniquilar financeiramente alguns projectos teatrais. Esta constatação levou-nos, como expusemos na Introdução, a privilegiar a leitura e análise dos periódicos portuenses activos neste período e em particular de *O Comércio do Porto*. Apesar de ser, por vezes, difícil identificar a posição de enunciação de jornalistas e de cronistas que escreveram para o jornal, a leitura extensiva do periódico permite compreender recorrências, contradições ou mudanças no discurso jornalístico sobre os espectáculos e outros divertimentos na cidade que o torna fonte e testemunho incontornável para abordar o nosso tópico de estudo.

Em relação ao Teatro Baquet e ao Teatro das Variedades, nada de novo a assinalar no nosso relato: continuavam, ininterruptamente, a apresentar, através de uma sociedade de actores⁶⁴ que se desdobrava pelos dois palcos, dramas, operetas, mágicas e zarzuelas, obtendo bom proveito desse fio programático. Destaque para a companhia espanhola de zarzuela que se apresentava, a 10 de Dezembro de 1876, no palco do Teatro do Príncipe Real, para uma breve série de espectáculos (andava em digressão, tendo vindo de Coimbra, após passar por Lisboa). Tinha como «maestro director» Juan Garcia Catalá e «director de scena» Manuel Rojas, despontando, do seu elenco, a actriz

⁶⁴ Elenco de actores que se apresentavam em ambos palcos, representando a mesma sociedade: Carlota Veloso, Abel, Salazar, Sanguinetti, Samuel, Soller, Amaral, Gama, Firmino, Dias, Carolina Sarmento, Amélia Garraio, Maria da Luz, Torres, Maria da Conceição, Cardoso, entre outros.

Maldonado. Na sua estreia representou-se a opereta *Campanono*, que atraiu uma enchente que «transbordou» o teatro (*O Comércio do Porto*, 12.12.1876, p. 2).

Estreava-se no Teatro do Príncipe Real, já no novo ano de 1877 e com toda a pompa e circunstância, a companhia francesa de opereta que se encontrava no teatro lisboeta do mesmo nome. Esta, sob a direcção de um senhor que dava pelo nome de Montrésor, estreava-se a 24 de Janeiro com a opereta da autoria de Meilhac e Hélyvy e música de Offenbach, *La périchole*, constando do seu elenco «elementos angariados nos diversos theatros francezes». Contam-nos os cronistas da época que, já «prevenidos contra a fama tão apregoada pelas trompetas, que n'estes ultimos tempos tanto teem assoprado a excellencia de companhias que teem vindo exhibir os seus merecimentos perante este nosso publico *provinciano*, de *mau gosto*», a primeira impressão sobre a companhia não «entusiasmou», argumentando que o seu elenco não passava de um «troupe de segunda ou terceira ordem», ao contrário do que os referidos instrumentos de sopro urraram previamente (*O Comércio do Porto*, 26.01.1877, p. 1). Mesmo assim, dentro do “lote de artistas”, destacou-se o desempenho da meio-soprano Preziosi, “discutida artista” que, à sua custa, «centenas de lanças se quebraram na arena da discussão publica ácerca [dos méritos] d'esta artista» apesar da sua «vivacidade de indole francesa» (*O Comércio do Porto*, 26.01.1877, p. 2). Mesmo assim, a sua estreia, rotulada de “auspiciosa”, augurava uma estada que em muito viria a satisfazer o gosto do público portuense.

Após a sua despedida, previa-se uma esperançosa temporada de Verão, «a próxima estação subsequente á Paschoa», com a vinda da Companhia do Teatro da Rua dos Condes para dar algumas récitas com a «Revista do anno de 1876» de Sousa Bastos, que «obteve em Lisboa o mais grato acolhimento.» Para tal efeito, «veio a esta cidade o mesmo senhor, que é empregario da referida companhia, effectuar o respectivo contracto.» Sousa Bastos, nesta sua vinda ao Porto, entraria em contacto com a companhia que se encontrava a representar no Teatro, para que esta representasse no Teatro da Rua dos Condes de Lisboa enquanto a sua companhia se encontrasse ausente (*O Comércio do Porto*, 22.03.1877, p. 2). Era uma das primeiras revistas, senão a primeira, a ser representada na cidade do Porto. A imprensa da época via-se deslumbrada com a quantidade de personagens e figurantes que entravam na «revista», proporcionando-nos um verdadeiro inventário:

O numero de personagens que entram na peça é enorme, figurando além d'isso n'ella romeiros, povo do Minho, musicos, meetingueiros, povo de ambos os sexos, litteratos, geographos, creanças, frequentadores do Passeio Publico, uma commissão importante, marialvas, andarilhos, desordeiros, mascarados, depositantes dos bancos, bombeiros municipaes, policias civis, protectores dos animaes, inquilinos, rapazes reprovados, serventes da carroça municipal, barretes pretos, accusadores do anno de 1876, clowns, dilettanti, criados de libré, janotas, bachantes, etc. E' de não ficar um lugar vago. (*O Comércio do Porto*, 31.03.1877, p. 3)

A estreia da revista, a 31 de Março de 1877, comportaria uma enchente completa no Teatro do Príncipe Real, quer pela sua novidade tipológica, quer pela curiosidade estimulada através das «caricaturas que se viam nos cartazes, pelos titulos dos quadros e pelos nomes das personagens que se lêem nos programmas.» E como de novidade no panorama teatral portuense se tratava, urgiu a “necessidade” da crónica em explanar aquilo que era a «revista», como espectáculo, caracterizando-a de «verrina politica» e/ou «cosmorama em que o espectador vê desenrolarem-se e apreciarem-se com mais ou menos fel (...) alguns dos principaes factos que se deram (...) no ano preterito.» Sobre a curiosidade do público já acima citada, «tão despertada pelos cartazes», «satisfaz-se com a audição de allusões bem transparentes e com a cópia, em pleno palco, de alguns dos nossos homens publicos e de outras entidades que tiveram a distincção de ser daguerreotypadas pelo author» (*O Comércio do Porto*, 1.04.1877, p. 2). Como é óbvio, a representação de figuras públicas originou quer aplausos, quer pateadas, no meio de bravos ou insultos, num verdadeiro tumulto que provocava a interrupção do espectáculo e a consequente intervenção policial. O certo é que a primeira revista de Sousa Bastos, somente interrompida por ordem policial, constituiria um importante marco na história do teatro da cidade do Porto, pela repercussão que esta tipologia de espectáculo viria a ter. E, mais uma vez, a “novidade” encontrava-se ao Bairro teatral.

A 18 de Abril estreia-se no Teatro do Príncipe Real a companhia dramática espanhola da “célebre trágica” Carolina Civili. A peça escolhida seria a ópera de Bellini *Norma* (primeiríssima ópera a ser estreada neste teatro) e constituiria um estrondoso sucesso muito graças ao desempenho da dita trágica, que teve «por vezes muitas aproximações da nossa Emília das Neves, quer na accentuação da phrâse, quer na gesticulação, quer ainda no porte magestoso e imponente dos grandes lances» (*O Comércio do Porto*, 20.04.1877, p. 2). Esta crítica muito nos diz sobre o sucesso da primeira ópera representada neste teatro, recebida entusiasticamente e, desta volta, de forma consensual quer pelo seu público, quer pelos críticos/cronistas. Continuaram com dramas como *Joana a doida* e *La campana de la Almudaina*, e as comédias *As duas*

jóias da casa e *Una casa de fieras*.⁶⁵ A última récita deu-se a 25 de Abril de 1877 com a tragédia *O Gladiador de Ravena*, “marchando” poucos dias depois para Coimbra com bilhete de ida... e volta.⁶⁶

O Teatro do Príncipe Real afirmava-se definitivamente na malha urbana do Bairro, ajudando-o a florescer. Era agora um protagonista cada vez mais imprescindível dentro da rede, colmatando – a par do Teatro Baquet – a imensa procura por teatro declamado. Era um teatro em que todos se reviam e que, provavelmente, menos se notavam as diferenças sociais, já que era convidativo ao seu diluir. Não abdicaria das variedades para não estar em falta para com o seu público inicial mas também não se coibia a seduzir um público mais selecto. Gozava agora, graças à oferta de dramas, operetas ou zarzuelas, de um público cada vez mais vasto e heterogéneo, e essa identidade era igualmente um reflexo daquilo que era o Bairro: um grande espaço de lazer e divertimento em constante desenvolvimento em que toda a população podia e queria ver-se incluída.

2. Um Bairro teatral mais sólido

O Bairro teatral continuava a expandir-se do ponto de vista urbano e a sua consolidação era agora mais evidente. Havia mais oferta e mais espaços teatrais especializados em determinadas tipologias de espectáculos. Observando a actividade de cada teatro e o *timing* na estreia de determinada companhia ou das peças de maior sucesso, dá-nos a entender que os agentes do Bairro teatral (sobretudo os empresários) haviam chegado a um saudável acordo de não prejudicar a actividade de terceiros, deixando transparecer a ideia de que cada teatro tinha o seu papel de acção muito bem definido. E com este pacto de “não-agressão”, florescia e crescia o todo que era o Bairro.

Para retratar a sua expansão em termos urbanos, não é demais sublinhar a importância fulcral dos desenvolvimentos tecnológicos na urbe, os quais trouxeram a modernização aos transportes e comunicações no virar do século XIX. Dos periódicos

⁶⁵ Algumas peças careciam de tradução e eram representadas, sobretudo no que toca às zarzuelas, na sua língua de origem. Daí a razão de surgirem títulos ora em português, ora em castelhano.

⁶⁶ Apresentava-se novamente neste teatro a 5 de Maio de 1877, com o drama *Maria Stuart*. (*O Comércio do Porto*, 5.05.1877, p. 3)

da época retiramos as novas designações dos arruamentos levados a cabo e o ponto da situação em finais da década de 70 do século XIX:

A nova rua desde o Bomjardim á rua Formoza – Rua do Sá da Bandeira – por ser continuação d’esta. A rua transversal que deve entroncar com a Sá da Bandeira, comunicando com a de Santa Catharina – Rua de Passos Manoel [esta última que albergará, na primeira metade do século XX, o Teatro-Cinema Olímpia e o Salão-Jardim Passos Manoel, futuro Coliseu do Porto]. (*O Comércio do Porto*, 7.04.1877, p. 2)

Proseguem, ainda que morosamente, os trabalhos para a abertura das novas ruas Mouzinho da Silveira e Sá da Bandeira. (...) Na rua de Sá da Bandeira já se construem prédios. (...) Na rua que dá do Sá da Bandeira segue para a de Santa Catharina e que tem de denominar-se de Passos Manoel, ainda se não encetaram os trabalhos. (*O Comércio do Porto*, 18.08.1877, p. 2)

O Teatro do Príncipe Real adquire uma nova presença no seio do Bairro teatral, através da sua nova fachada virada para a Rua Sá da Bandeira. O Teatro Baquet apresenta igualmente uma fachada virada para a citada rua, apesar de o seu cartão-de-visita continuar a ser a que deita para a Rua de Santo António.

É com esta nova definição espacial que arranca a temporada teatral 1877-1878. O Teatro Baquet é a primeira casa de espectáculos a fazê-lo, apresentando, como o havia feito em anos anteriores, mais zarzuelas, sendo agora explorado pela empresa de A. Portugal & C.^a (*O Comércio do Porto*, 9.09.1877, p. 3). Seria esta empresa a trazer, em inícios de Novembro, a companhia italiana «da célebre actriz» Giacinta Pezzana, que faria o seu debute no dia 6 com o drama *A Dama das Camélias* (*O Comércio do Porto*, 6.11.1877, p. 3) e ofuscaria por completo, no decorrer da sua carreira, a reabertura do Teatro de S. João.

Reabria o Teatro do Príncipe Real com a Companhia Dramática Espanhola de Carolina Civili, «que se acha n’esta cidade de passagem para Valencia». (*O Comércio do Porto*, 11.09.1877, p. 2) Da récita inaugural, a 13 de Setembro, constava a tragédia *Pia de Tolomey ou a castidade de uma esposa*, demorando-se a companhia pouco tempo pelo Bairro teatral. Daria sequência programática a esta casa de espectáculos a «companhia italiana de opera comica» (*O Comércio do Porto*, 27.10.1877, p. 3) de Maurice Pucinini, estreando-se a 3 de Novembro com a comédia *Um tigre de bengala* (*O Comércio do Porto*, 5.11.1877, p. 2). No final de 1877, regressam os habituais espectáculos equestres, pela mão do empresário Rafael Diaz:

Para o bojo do circo [Teatro do Príncipe Real], enorme como um amphiteatro romano, precipitam-se successivas caudaes de espectadores ruidosos e pullulantes de alegria e animação, como se as gentilezas acrobaticas, a plastica das amazonas e o – *Horn pipe* – sapateado pela bem contornada Ida resumissem para os portuenses a suprema expressão do ideal artistico. (*O Comércio do Porto*, 8.01.1878, p. 1)

Por fim, inaugurava-se a temporada lírica de 1877-1878 no Teatro de S. João, através da nova empresa subsidiada A. Lana e C^a., da qual era gerente Eduardo Viana. A nova companhia estreava-se no palco do primeiro teatro da cidade a 10 de Novembro, com a ópera *Fausto* de Gounod. O seu arranque traduziu-se em concorrências diminutas e demonstrações tempestivas por parte do público que oscilavam entre o desagrado e a frieza, segundo consta, devido à mediocridade do elenco e ao sucesso obtido pela companhia italiana da artista Pezzana, que se encontrava a representar no Teatro do Príncipe Real. Este desagrado por parte do público levava a que a empresa mudasse constantemente a ópera em cartaz, numa autêntica roleta russa até que surgisse alguma que apaziguasse os seus *habitués*:

Na scena lyrica succedem-se as operas com phrenesi; o theatro de S. João está sendo uma especie de Saturno, que devora os filhos logo à nascença; a assignatura voa com rapidez vertiginosa, de modo que n'este andamento estará terminada antes do fim de Janeiro. (...) Praza aos céus que este movimento precipitoso não se accelere em progressivo crescendo e vá também invadir os dominios sagrados da musica, transformando os *andantes* em *allegros* e os *allegros* em *vivace*. (*O Comércio do Porto*, 8.01.1878, p. 1)

O ambiente no Teatro de S. João, nos inícios de 1878, continuaria igualmente tempestuoso, sendo a sua empresária, Lana, altamente contestada:

Contra toda a expectativa a empreza d'este theatro resolveu e a autoridade consentiu que fosse novamente posta em scena a opera «Somnambula», que (...) tivera na primeira noute (...) desempenho igual, senão inferior ao que lhe poderia dar a somenos companhia de zarzuela, fazendo por isso fiasco. O resultado d'isto foi levantar-se toda a plateia (...) protestando energica mas dignamente contra esta desarrozada imposição (...).» (*O Comércio do Porto*, 25.01.1878, p. 2)

A plateia do teatro terminaria por ser invadida «por uma força de municipaes com ordem de fazer uma razzia completa nos descontentes (...).» De forma a serenar os ânimos, um representante da empresa viria a palco anunciar que a récita não seria «deduzida» da assinatura e que aquelles que «tivessem pago á porta a sua entrada», ser-lhes-ia restituída a quantia do bilhete (*O Comércio do Porto*, 25.01.1878, p. 2).

As relações entre empresários, público e companhias são complexas e assentam numa permanente negociação. No caso do Teatro de S. João as fontes dão conta de um grau de exigência por parte do público que se explica pelo valor simbólico deste Teatro,

pela sua missão e obrigações. Como já atrás referido, mesmo carecendo o Teatro de condições económicas para se assumir plenamente como uma casa de ópera por excelência, à imagem do Teatro S. Carlos de Lisboa, o público não deixaria de exigir um teatro capaz de acompanhar o crescimento e o progresso da cidade. Vivia-se num tempo em que havia um crescente acesso à informação e os *habitués* do Teatro de S. João tinham conhecimento do que se passava por essa europa fora, nos grandes templos líricos, por onde circulavam as grandes companhias e as vedetas que todos queriam ver e ouvir. E é claro que desejavam essa ambiência ao seu teatro. É também óbvio que a falta de qualidade e a mediocridade recorrentemente oriunda das vozes que vinham do palco, motivava a revolta, por muito que se tentasse justificar a extrema dificuldade que era explorar o Teatro sem que o empresário arrendatário tivesse alguma riqueza para investir. E mais depois de vividas gloriosas noites na companhia de artistas como Ristori que, sem dúvida, elevaram a fasquia e mostraram ser possível grandes noites de ópera ao Teatro de S. João.

Se nos deslocarmos agora para o eixo da Rua de Santo António vemos que a realidade era outra. Para além do sucesso já mencionado arrecadado pelo Teatro do Príncipe Real, a companhia do Teatro Baquet continuava na sua senda de êxitos, desta vez graças ao apreciado drama *O obstáculo*, traduzida do francês por Borges de Avellar, que, segundo os cronistas, agradou por se tratar de uma peça ligada à «eschola realista», sendo mais um drama «que se propõe combater esse cancro, chamado adulterio, que tão fundo tem lavrado no corpo social» (*O Comércio do Porto*, 29.01.1878, p. 1). Encontramos desta forma expressa a vontade de que o teatro fosse uma força moralizadora no seio da sociedade. Apelavam ainda estes cronistas a uma maior formação dos principais agentes da cena dramática: os actores. Apesar do êxito do drama, consideravam o elenco da companhia do Teatro Baquet incapaz de desempenhos ao mesmo nível dos «titans da scena», sugerindo que era preferível «que as composições dramaticas exhibidas na scena portuense se amoldassem aos recursos dos nossos actores». Não ficando por aqui, ainda lançam uns galhardetes, referindo que «para fitar o sol é preciso ter o olhar penetrante da aguia, e mais vale pisar a terra com passo seguro do que remontar ás regiões ethereas da arte em azar de Icaro, que se derretem aos raios solares» (*O Comércio do Porto*, 29.01.1878, p. 1). De novo se percebe a enorme importância do discurso dos críticos e cronistas neste final do século que vão ao ponto de fazer o diagnóstico e sugerir o remédio para a reforma do nosso

teatro. Esta companhia, sob alçada do empresário e actor António Portugal, terminaria a partilhar o palco do Teatro Baquet com a companhia de opereta dirigida por G. Marchand.

Após descermos, voltamos a subir a Rua de Santo António para desembocarmos novamente na Praça da Batalha, regressando ao S. João. Como recompensa pela pobre temporada lírica, anunciava-se para o Teatro de S. João a vinda da companhia de opereta italiana da primeira-dama Maria Frigerio, proveniente de uma série de representações auspiciosas dadas nos teatros de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 20.02.1878, p. 2). Porém, acabou por se estreiar a 10 de Março no Teatro do Príncipe Real. Foi, de facto, nesta casa de espectáculos que encetou uma longa carreira, graças à soberba direcção de Achille Lupi. No primeiro espectáculo foi a cena a «opera buffa» *Madame L'arciduc*, com música de Offenbach e *libretto* do francês Albert Millaud (*O Comércio do Porto*, 9.03.1878, p. 3).

Viajando para o outro lado da cidade (Ocidental), e de forma a ter também uma percepção do que acontecia fora do Bairro teatral, no Teatro das Variedades gerava-se grande expectativa à medida que se prolongavam os dias dedicados à montagem da maquinaria e cenografia da mágica a estreiar nesta sala de espectáculos – tipologia cada vez mais apreciada pelo público popular – intitulada *O rapé da bruxa Marta*, adaptada à cena portuguesa por Augusto Garraio e ornada com música do já nosso conhecido Alves Rente. Apesar das expectativas, a sua estreia, a 11 de Abril de 1878, ficaria marcada por uma série de acontecimentos infelizes:

Não ha perigo maior para o bom acolhimento de uma peça do que um desempenho incerto e irregular e esse perigo duplica ainda mais quando o *mise-en-scène*, dependendo do melhor effeito de visualidades e transformações, ou está incompleto ou corre de um modo pouco preciso.» (*O Comércio do Porto*, 13.04.1878, p. 1)

Falava-se em precipitação em relação ao momento da estreia da mágica, visto que a empresa, na vontade de estreiar a peça o mais cedo possível, numa clara intenção de começar a gerar lucros, poupou-se a ensaios, originando uma total «atrapalhação» na condução do maquinismo, fulcral neste tipo de espectáculos. Apesar deste episódio menos feliz (e da enchente que se verificou), augurava-se que quando «o *mise-en-scène* esteja completo e que o machinismo e o desempenho corram com a regularidade necessaria, a magica compense por meio da concorrência do publico os sacrificios feitos pela empreza para a pôr em scena» (*O Comércio do Porto*, 13.04.1878, p. 1) E assim se

verificou, poucos dias mais tarde, a boa aceitação por parte do seu público-alvo, «sendo por isso applaudidos os artistas e algumas das principais transformações» (*O Comércio do Porto*, 16.04.1878, p. 2).

Continuando o nosso périplo de espectadores virtuais e descendo a Rua dos Clérigos até à Praça D. Pedro e subindo novamente a Rua de Santo António até à Praça da Batalha, eis que nos deparamos com a inactividade ao Teatro de S. João em plena época de Verão, quando era habitual esta casa de espectáculos receber companhias lisboetas em itinerância. A razão, que também havia arredado a companhia de Maria Frigerio para o Teatro do Príncipe Real, prendia-se com a execução de alguns restauros neste teatro, já que se considerava que o mesmo apresentava condições cénicas “decadentes” que prejudicavam o desempenho e atractivo das peças ali representadas (*O Comércio do Porto*, 11.09.1878, p. 1).

Mas nem tudo eram más notícias no coração do Bairro teatral. Anunciava-se a vinda da conhecida trágica Adelaide Ristori, trazendo a companhia na sua bagagem, além de um repertório já festejado no Porto, «scenas pintadas por exímios scenographos, bem como um excellente guarda-roupa e *costumieri* de Roma, Florença, Napoles, Veneza e Pariz» (*O Comércio do Porto*, 20.09.1878, p. 2). Por outro lado, a agora sempre imprevisível temporada lírica mostrava sinais de vida, quando se constata que alguns «cavalheiros d’esta cidade trabalham activamente para que se não passe a presente epocha sem haver companhia lyrica» (*O Comércio do Porto*, 21.09.1878, p. 2). Obras terminadas, o Teatro parecia pronto para um novo fôlego, ainda que ele se devesse à intervenção da própria sociedade selecta que o frequentava.

De facto, chegara-se à frente como empresário da companhia António Reparaz. Mas entre o avanço e o retrocesso da organização da companhia lírica neste ano de 1878-1879, o Teatro do Príncipe Real não perde tempo em lançar a nova época de Inverno, passando a ser a casa de espectáculos que maior dinâmica apresentará no Bairro teatral. A companhia de Polla & C.^a mostrava-se no seu palco, apresentando comédias e dramas que atraíam grande afluência a esta casa de espectáculos, destacando-se, no seu repertório, o drama de Pinheiro Chagas, *Os dramas do povo*. Joaquim de Almeida, Luísa Mendes, Galvão (contratado à companhia do Teatro da Trindade de Lisboa) ou o próprio César Polla proporcionavam brilhantismo ao

desempenho das peças levadas a cena, para regozijo do público (ainda mais) ávido de teatro, por tê-lo o Teatro de S. João privado de espectáculos na época de Verão.

Na mesma artéria afluente à Praça da Batalha, na Rua de Santo António, reabria e iniciava a sua temporada teatral o Teatro Baquet. A peça escolhida viria a colher frutos e seria incansavelmente repetida ao longo do presente ano (e seguintes), por “ordem” do público que dela disfrutava. Era a mágica *O espelho da verdade*, adaptação⁶⁷ do então também ensaiador da companhia que a apresentou (Empresa Dramática Portuense), Augusto Garraio, com cenografia de Guilherme de Lima e guarda-roupa de Freitas & Azevedo. A primeira representação foi a 13 de Outubro de 1878 e, no que toca à afluência, nem ficaram vagos «os recantos da orchestra» (*O Comércio do Porto*, 15.10.1878, p. 1). Quer o drama do Teatro Príncipe Real, quer a mágica do Teatro Baquet, captariam as atenções do público portuense.

A actual ephoca theatral auspicia-se afortunadamente para as emprezas dos theatros do Porto. Todas tem tido concorrencia e conseguintemente boas receitas. (*O Comércio do Porto*, 5.11.1878, p. 1)

Tanto o Teatro Baquet como o Teatro do Príncipe Real começariam a apresentar mais mágicas em cartaz, visto esta tipologia de espectáculos – pelo seu deslumbre visual – ajudar a captar (ainda mais) um público popular cada vez mais numeroso e, por consequência, rentável do ponto de vista económico. A forma descomplexada como ambos teatros assumiam uma programação eclética (e juntando tal facto ao manifesto espírito de concorrência saudável entre os dois), fazia com que a sua sobrevivência ao seio do Bairro teatral fosse dada como adquirida.

Só faltava o Teatro de S. João juntar-se ao fervilhar teatral de finais de 1878. A responsabilidade do atraso devia-se à abertura tardia do concurso de atribuição de subsídio à companhia lírica, e consequente atribuição. Na ausência da companhia lírica apresentava-se, conforme anunciado, a Companhia Dramática de Adelaide Ristori, estreando-se com a tragédia *Medeia* a 16 de Novembro, na primeira de oito récitas (*O Comércio do Porto*, 17.11.1878, p. 1). Apesar de celebrada e tendo convocado ao Teatro de S. João saudosas enchentes, tal como na última vez que esteve no Porto, «há dezoito annos», era consensual que «os annos não teem passado incolumes» para Ristori e que apesar de se tratar de uma, digamos, “estrela em declínio”, não era razão para deixar de dizer que «o seu brilho ainda ofusca e seduz» (*O Comércio do Porto*,

⁶⁷ A partir da peça original *Les Voyages de la Vérité*, de Eugène Grangé e Théodore Cogniard.

19.11.1878, p. 1). Boa aceitação mas sem o impacto que presenciáramos outrora. A companhia haveria de seguir para Coimbra onde apresentaria algumas récitas. Mas, a título de conclusão, devemos mencionar que este leve desinteresse na presença de Ristori no Porto se devia ao proclamado “carácter convencional” da própria tragédia. O comentário seguinte espelha bem o conhecimento das modernas tendências do drama moderno, com o realismo-naturalismo a invadir os palcos europeus e a criar expectativas, se não no público portuense, pelo menos no cronista informado:

A litteratura, o teatro moderno transformam-se, estão passando por uma phase de evolução, e a arte scenica ha-de necessariamente acompanhar este movimento evolucionario. A tragedia já se não accomoda ao gosto litterario moderno; vasando-se em moldes especiaes, aspira ao sobrenatural, tende a agigantar a estatura humana, a endeusar os simples mortaes: o ideal moderno, pelo contrário, é a interpretação da verdade natural. Por isso a tragedia é um genero gasto, que tende a desaparecer do teatro moderno e da esphera da intellectualidade contemporanea. (*O Comércio do Porto*, 24.11.1878, p. 1)

Subsequentemente, estreava-se no palco do Teatro de S. João, a 21 de Dezembro, a companhia lírica anunciada, com a ópera de Meyerbeer *Roberto do Diabo*. Porém, e já entrados no ano de 1879, as atenções do espectador encontravam-se ainda viradas para os teatros da rua de Santo António. No Teatro Baquet, após o êxito obtido com a peça *O espelho da verdade*, que viria, mais tarde, a ser reposta, dá seguimento a mágica *O gato preto*⁶⁸. As enchentes seriam completas, frequentando o teatro sobretudo um público mais popular, que se deliciava com esta tipologia de espectáculos, onde despontavam actores como Gama, Firmino, Emília Eduarda ou Amélia Garraio:

Ha vistosa mise-en-scene, transformações agradaveis, ditos picarescos que provocam constante hilaridade, typos burlescos que alegram, musica constante, trocadilhos bem feitos, elegancia e apparato de vestuários, emfim tudo o que necessita uma magica para attrahir a attenção e regosijar os espectadores. (...) a magica (...) mostra tornar-se uma mina inexaurivel de interesses para a empreza, que bem digna é do favor do publico (...). (*O Comércio do Porto*, 25.01.1879, p. 2)

No Teatro do Príncipe Real, repetia-se noites a fio o drama de César de Lacerda *O botão de âncora*. Esta aparente estabilidade teatral vê-se, subitamente, abalada devido a vários factores, como veremos no ponto seguinte.

⁶⁸ Tradução de Augusto Garraio e Borges de Avellar, com música do ensaiador da peça António Canedo e guarda-roupa de José Pinto dos Santos.

3. A crise teatral de 1879

A crise que se abateu sobre os teatros do Porto era uma realidade que já vinha desde a extinção do primitivo Teatro da Trindade (e que nela teve, porventura, a sua máxima expressão). O problema era recorrente: a dificuldade de autofinanciamento dos proprietários dos teatros e das empresas que os arrendavam. As dificuldades alastravam-se a todos os teatros, num ritmo de contágio que até aqui não se havia verificado. Apesar de se observarem alguns sinais já antes de 1879, como a dificuldade do Teatro de S. João, mesmo subsidiado, em contratar uma companhia lírica capaz de assegurar uma (decente) temporada lírica ou a interrupção na actividade do tão prometedor Teatro das Variedades, a verdade é que a crise teatral, ou seja, dos teatros, começa a atingir picos preocupantes para a dinâmica cultural da cidade no ano com que intitulamos este ponto.

Assim, e apesar do êxito de bilheteira que se observava no Teatro Baquet, a sua empresa arrendatária, Polla & C.^a, declara falência a meados de Fevereiro de 1879 (*O Comércio do Porto*, 20.02.1879, p. 2). As razões para tal não são claras. Vinham-se apresentando mágicas, mas essas não podiam certamente ter a mesma qualidade das que eram apresentadas, por exemplo, no Teatro das Variedades. O custo derivado do maquinismo ou dos cenários para ditas peças pode ter afectado fatalmente o orçamento da empresa. Por outro lado, para apresentar operetas de sucesso como a empresa vinha fazendo, é preciso investir em músicos e cantores de renome. Tudo junto pode ter provocado a falência da empresa. São questões muito pertinentes que se levantam e certamente que a contabilidade das empresas é um estudo que deve ser feito num futuro, que em muito irá clarificar este e outros casos, no que toca à sua gestão financeira.

À excepção dos actores da companhia que rapidamente procuraram escripturar-se em outras companhias, portuenses ou não, alguns decidem permanecer na esperança de, juntamente com outros que no Teatro das Variedades se encontravam “parados”, virem a fazer parte da companhia constituída pela empresa que viesse hipoteticamente explorar o Teatro Baquet. Só no mês de Abril é que esta casa de espectáculos volta a abrir as suas portas através da nova empresa de Gaspar Borges de Avellar, com uma companhia dramática constituída pelos novos actores contratados e pelos que haviam “restado” (*O Comércio do Porto*, 1.04.1879, p. 2). Porém, os problemas não ficariam de todo sanados, como veremos mais à frente.

No que lhe dizia respeito, o Teatro do Príncipe Real, vira-se para a tipologia de espectáculos popular mas que sempre lhe trouxe bons proveitos económicos desde os seus primórdios como “teatro-barraca”: os espectáculos equestres. Assim, logo no início de Março, assistiríamos, com uma sala altamente concorrida, à estreia da companhia equestre inglesa de H. Cottrely ou, como era conhecida, *Cottrely English Circus*. Esta tendência reforça-se com a vinda posterior da companhia equestre de Rafael e Henrique Diaz.

No Teatro de S. João, passava de boca em boca o boato (falso ou não) da eminente falência da empresa lírica. Em boa parte devia-se ao facto de alguns dos artistas que compunham a companhia terem recusado cantar alegando incumprimento dos seus contratos. Esta revolta terminaria no governo civil, procurando-se um entendimento entre ambas partes: a empresa, que lutava contra dificuldades financeiras, e os artistas, que não recebiam o previamente acordado quando escriturados. Refere-se que se «trabalhava n’esse acordo» mas já se tomavam providências: caso este não se verificasse, já havia uma sociedade de artistas pronta para assegurar o que restava de época (*O Comércio do Porto*, 2.03.1879, p. 2). Apesar de subsidiada, a empresa não conseguia fazer face aos prejuízos que a temporada lírica arrecadava, muito por culpa da pouca afluência de público ao teatro, factor que era atribuído à incompetência da mesma. A título de exemplo, e a propósito de uma noite de espectáculos:

A concorrência na plateia era regular e nos camarotes insignificante; o aspecto da sala resentia-se do abatimento deplorável a que chegou o nosso theatro lyrico. (*O Comércio do Porto*, 03.1879, p. 2)

Felizmente, esta sofrível temporada havia de prosseguir, graças ao facto de os artistas queixosos terem “perdoado” uma percentagem do montante que lhes devia a empresa lírica. Esta, por seu lado, via-se obrigada a pagar o restante logo que recebesse a totalidade do subsídio que lhe havia sido adjudicado (*O Comércio do Porto*, 14.03.1879, p. 2). A importância do Teatro de S. João no Bairro teatral, como aliás já foi por nós frisado – teoria gravitacional –, enquanto coração do mesmo, encontra no seguinte extracto uma analogia que o justifica e que retrata o seu actual estado:

No mundo scenico o theatro lyrico costuma desempenhar o papel, que no systema planetario foi confiado ao Sol (...). Mas o certo é que o theatro de S. João declinou a sua dignidade de sol, e, em quanto a empresa faz economias na lista civil d’este monarcha, desandando as torneiras do gaz e augmentando d’este modo a acção soporifera, que já sem isso o aspecto da sala exercia, os outros theatros [Teatro Baquet e Teatro do Príncipe Real] medram cheios como um ovo (...). Elle [Teatro de S. João] vai

fazendo como o fidalgo pobre, rememando a capa como póde. (*O Comércio do Porto*, 16.03.1879, p. 1)

O que começou como uma crise teatral, transversal a todas as casas de espectáculos, irá atenuar à medida que entramos no ano de 1880. Porém, esta crise teatral irá transformar-se numa penosa e prolongada crise lírica, enquanto os restantes teatros começaram a tentar revitalizar a sua actividade e imagem. De notar que quando falamos de falência, essa diz respeito às empresas que arrendam os teatros. A crise de alguns teatros podia pura e simplesmente resolver-se com o seu arrendamento a uma empresa saudável do ponto de vista financeiro, conhecedora do repertório e artistas que poderia ser do agrado do público, e ciente da rigorosa gestão de custos que devia ter sempre presente. Mais uma vez se constata, que um estudo sobre a contabilidade das empresas teatrais seria bastante elucidativo para compreender ocorrências como esta.

No circuito do Bairro teatral, mais concretamente, nos teatros da rua de Santo António, a actividade teatral era consideravelmente irregular, perspectivando-se uma época de Verão desprovida de divertimentos para os portuenses que se deixassem ficar pela urbe, altura em que, outrora, diversas companhias lisboetas vinham em digressão pelo Porto, disputando os seus teatros, como vimos no Capítulo I.

Ainda neste contexto (e no da crise teatral), observa-se um fenómeno interessante protagonizado pela companhia do Teatro Baquet. Esta divide-se literalmente em duas, de forma a permitir que uma parte do seu elenco de artistas se desloque à província, apresentando ali alguns espectáculos, assegurando os restantes a actividade no Teatro Baquet, contratando, o seu empresário, alguns actores pertencentes à companhia do Teatro da Trindade de Lisboa. Era, de facto, uma medida clara para rentabilizar ao máximo a época de Verão, duplicando as possibilidades de atrair público e receita. Restaria saber que custos é que arrecadaria tal iniciativa.

Já com os olhos postos na nova temporada teatral de 1879-1880, começam a constituir-se, quer no Teatro do Príncipe Real quer no Teatro Baquet, sociedades dramáticas e respectivas companhias. Se no primeiro podemos encontrar de novo no cargo de ensaiador Augusto Garraio, rodeado este de actores como Soller, Gama, Foito, Firmino, Emília Eduarda ou Amélia Garraio, no segundo observávamos um elenco composto por artistas como Dias, Setta, Tomásia Veloso ou Maria da Cruz (*O Comércio do Porto*, 31.07.1879, p. 2). Mais a Norte do Bairro teatral, no teatro dos Dallots, o da Trindade, que se havia erguido dos escombros do antigo, anunciava-se o início da nova

temporada para Setembro de 1879 com a companhia de Carlos Pereira, após a empresa de Couto Matos ter arrendado esta casa de espectáculos (*O Comércio do Porto*, 22.08.1879, p. 3). Anunciava-se a temporada de Inverno com o drama *O naufrágio da fragata Medusa*, traduzido por Costa e Silva a partir da obra original de Desnoyer, *Le naufrage de la Méduse*. A música seria de José Cândido e o maquinismo de Eduardo da Silva, tendo ficado a cenografia da peça a cargo do próprio director (e actor) Carlos Pereira. Pretendia-se que este drama fosse posto em cena «com o maior aparato, para que mereça a acceitação que teve ha 28 annos [1851] no theatro de S. João» (*O Comércio do Porto*, 19.09.1879, p. 2). A sua estreia estaria marcada para o dia 5 de Outubro, no mesmo dia em que reabria o Teatro Baquet com as operetas *Processo da luz eléctrica*, *Os sinos de Corneville* (*Les cloches de Corneville* de Clairville, Charles Gabet, Robert Planquette) e *Dois amantes do high-life* (*O Comércio do Porto*, 7.10.1879, p. 2).

Sobre o Teatro de S. João, pouco a dizer. A partir de 1880 podemos falar mais numa crise particular que incidirá sobre este teatro, do que na abordada crise teatral geral, ainda que esta se vá manter tenuemente, como veremos mais adiante. Privado de espectáculos líricos, ocupa por alguns dias o palco do Teatro de S. João a companhia infantil de zarzuela sob a direcção de Luis Blanc, em Novembro de 1879, atraindo aos seus espectáculos uma concorrência classificada de “diminuta” (*O Comércio do Porto*, 9.11.1879, p. 2). Factualmente, o Teatro de S. João não apresentou temporada lírica em 1879-1880, ficando de portas fechadas após os espectáculos da companhia de zarzuela. A situação é-nos claramente confirmada a propósito de um anúncio referente à festa de benefício de Giovanni Soldá, no Palácio de Cristal:

O beneficiado (...) tendo feito parte da companhia lyrica passada [do Teatro de S. João], na qualidade de 2º baixo, acha-se no Porto sem collocação, pelo motivo de, na presente epocha, ter ficado fechado o nosso primeiro theatro. (*O Comércio do Porto*, 13.12.1879, p. 2)

As companhias dos teatros da rua de Santo António aproveitavam para se apresentar periodicamente no palco do Teatro de S. João, para efeitos de espectáculos de beneficência, o que indiciava que este interregno lírico não se devia, de facto, a obras de remodelação, mas sim à incapacidade financeira e estratégica da administração em arrendar o teatro sem que a empresa que o explorasse tivesse prejuízo. O Teatro de S. João há muito que se havia tornado pouco atractivo para os empresários teatrais, quer, como já vimos, pelo exigente público que o frequentava, quer pelos (potenciais)

prejuízos a que se submetiam na odisseia que era apresentar uma companhia lírica, olhando para os exemplos anteriores.

Entrados no ano de 1880, o público portuense vivia dos dramas, comédias e zarzuelas dos Teatros Príncipe Real e Teatro Baquet, e das mágicas do Teatro da Trindade. Porém, o que parecia o recuar da crise teatral, reaviva-se com o (misterioso) interregno do Teatro das Variedades e com as notícias de uma possível falência da empresa que se encontrava a explorar o Teatro da Trindade, ou seja, os dois únicos teatros fora da rede do Bairro teatral:

Suspendeu os seus pagamentos a empresa do teatro da Trindade; porém os artistas que allí funcionavam, auxiliados pelo proprietário [J. Dallot], continuavam dando espectáculos por sua conta. Isto faz com que não sejam interrompidas as representações da afamada magica «A Loteria do Diabo», que tantos applausos tem conquistado. E' director d'esta sociedade o actor Apolinario. (*O Comércio do Porto*, 5.02.1880, p. 2)

Por outro lado, observa-se a entreatada entre as companhias dos teatros da Rua de Santo António, parecendo por vezes ser uma única que explorava os dois espaços: “trocavam” entre si artistas, actuavam juntas em espectáculos de beneficência, tudo numa óptica de contenção de despesas e sentimento de solidariedade entre as empresas teatrais.

O Teatro de S. João estreava, a 14 de Fevereiro de 1880, uma companhia de zarzuela, mas as concorrências aos espectáculos da mesma foram “regulares” no que respeita à ocupação da plateia e foi “diminuta” no que respeita aos camarotes (*O Comércio do Porto*, 16.02.1880, p. 2). A resposta do público é clara: não era esta a tipologia de espectáculos esperada do primeiro teatro da cidade. Não correspondia à sua identidade e os seus *habitués* não iriam alimentar esta alteração de rumo programático. O mesmo aconteceria na segunda réeita, com a zarzuela *O Rei Midas*. O desempenho foi “satisfatório” mas, apesar de o público ser «numeroso nas plateias», os «camarotes estavam desguarnecidos», faltando as famílias burguesas que tanto caracterizavam (e o sustentavam, do ponto de vista da bilheteira) o Teatro de S. João (*O Comércio do Porto*, 19.02.1880, p. 2). De facto, só uma redução nos preços dos camarotes é que levou ao teatro uma enchente completa, «desde o ultimo lugar das varandas até as cadeiras suplementares da plateia». Convém referir também o mérito da zarzuela que foi a cena, intitulada *As duas princesas*⁶⁹. A peça, segundo relatos da época, tinha todos os

⁶⁹ Tradução do original *Las dos princesas* de Miguel Ramos Carrión e Mariano Pina Dominguez, música de Fernández Caballero.

ingredientes para agradar ao público que a ela assistiu, englobando «situações cómicas chistosas», «disparates bem aproveitados e de ditos picarescos», tudo isto acompanhado por uma música «deliciosa» (*O Comércio do Porto*, 29.02.1880, p. 2).

A nossa percepção das razões da mencionada crise particular do Teatro de S. João ou, se se quiser, crise lírica, começa a surgir à medida que somos confrontados com as escassas mas esclarecedoras notícias. Esta fase delicada devia-se à já acima citada crise financeira, à dificuldade de autofinanciamento que o teatro atravessava. Numa atitude claramente de contenção, a sua administração, no habitual relatório de contas anual, «propõe que se não distribua no corrente anno dividendo algum, para que os lucros existentes se possa ir acudindo a varias obras e concertos que se tornam de urgencia no teatro» (*O Comércio do Porto*, 17.02.1880, p. 2). Esta crise financeira dificultava ainda o dever de corresponder às vistorias de que o teatro era alvo. Mesmo assim, estas não eram, a nosso ver, culpadas pelo interregno do teatro (como constatamos, o teatro continuou a funcionar, ainda que de forma irregular, mesmo sem a elas corresponder): a principal razão era a falta de receitas provenientes do arrendamento do teatro e da falta de apoio por parte do Governo que, sem a atribuição de um subsídio ao empresário lírico que o pretendesse explorar, tornava a apresentação de uma companhia lírica neste teatro, como referimos anteriormente, numa verdadeira odisseia.

A teoria da contenção financeira e da dificuldade de autofinanciamento, quer da administração, quer das empresas arrendatárias é confirmada em dois momentos imediatos. O primeiro tem como contexto o fim do primeiro concurso de arrendamento do Teatro de S. João para a época 1880-1881:

Appareceu uma unica proposta inaceitavel que o conselho fiscal regeitou, authorisando a administração a arrendar o teatro, como julgasse de mais utilidade para a sociedade proprietaria. (*O Comércio do Porto*, 17.04.1880, p. 2)

O chumbo do conselho fiscal do Teatro de S. João clarifica o que temos referido. E melhor se compreende a crise lírica quando um dos empresários do Teatro de S. Carlos de Lisboa surge no Porto com uma companhia lírica, disposto, em inícios de Maio de 1880, a apresentar-se no Teatro S. João. Esta companhia, onde despontavam artistas como Angelica Pandolfini, Antonio Pini-Corsi, Marietta Biancolini ou a Giuseppina Gargano, estreou-se a 8 de Maio com a ópera *A Traviata*, obtendo um sucesso sem precedentes se olharmos para os últimos anos de actividade lírica do Teatro de S. João.

São conhecidas as dificuldades com que as empresas transactas tem luctado (...). A exiguidade do subsidio, comparado com o que é dado no theatro de S. Carlos, as exigências do publico, e muitas vezes até a sua falta de concorrência, téem feito sossobar empresas de boa vontade, e contribuindo, como succedeu na ephoca passada, para que o nosso theatro lyrico permaneça encerrado aos que ainda se deliciam com as magnificencias do «bel canto». (*O Comércio do Porto*, 10.05.1880, p. 2)

As enchentes repetiram-se com o desdobrar do seu repertório, com óperas como *A Africana*, *O Trovador*, *Aida* ou *Dinorah*, e o sucesso traduziu-se numa segunda série de espectáculos, despedindo-se a companhia apenas a 15 de Junho.

De destacar ainda o acerto da administração do teatro em apresentar a soprano Bianca Donadio neste teatro, no mês de Julho, a propósito de um concerto único sob a direcção de Josephine Amann e Francisco de Freitas Gazul. A anunciada noite celebrou-se a 9 de Julho, tendo a artista deliciado a plateia com árias de Verdi, Rossini ou Gounod, entre outros. Donadio, que vinha precedida de um «extraordinario successo nos principaes theatros da Europa», sendo a sua contratação «bastante disputada entre os empregarios» (*O Comércio do Porto*, 10.07.1880, p. 2), levaria o público do Teatro de S. João ao «mais vivo enthusiasmo», graças à sua «extensa, sonora, malleavel» e «timbrada» voz, e ao seu «sentimento dramatico» (*O Comércio do Porto*, 11.07.1880, p. 2). O êxito obtido, apesar da fraca concorrência ao teatro, faria com que a artista se demorasse neste teatro.

No restante panorama teatral, e ainda reportando-nos à época de Verão de 1880, interessa referir a sinergia entre as várias companhias portuenses a propósito do 3º Centenário de Luís de Camões, pretendendo-se levar a cena no Palácio de Cristal, o drama *Camões*, original de Cipriano Jardim (*O Comércio do Porto*, 10.04.1880, p. 2). O desempenho da peça ficaria a cargo, como foi dito, dos «artistas dos tres theatros dramaticos [Príncipe Real, Baquet e Trindade], d'esta cidade, os quaes da melhor vontade se promptificaram a tomar parte em tal representação» (*O Comércio do Porto*, 16.04.1880, p. 2). Sob as ordens do ensaiador Cunha Moniz estavam actores como Soller, Apolinário, Tomásia Veloso ou Amélia Garraio. A música ficava a cargo do *maestro* Miguel Ângelo e era cenógrafo de serviço o nosso já conhecido Guilherme de Lima. O guarda-roupa viria directamente do Teatro de S. Carlos de Lisboa. Com todos os ingredientes para ser o acontecimento teatral do ano, só não o foi porque nunca foi a cena, devido à grave doença contraída pelo actor Soller, a quem estava reservado o papel de Camões (*O Comércio do Porto*, 1.06.1880, p. 2). O drama viria a ser representado, ainda que fora do contexto do 3º Centenário da morte de Camões (fora

substituído pela ópera *Aida*), pela Companhia do Teatro D. Maria II de Lisboa, na sua recita de inauguração no Teatro Baquet, a 14 de Julho, tendo-lhe dado vida, ainda que sem grande entusiasmo, segundo a crítica, actores como Carlos Posser, Pinto de Campos, Baptista Machado ou Carolina Falco (*O Comércio do Porto*, 16.07.1880, p. 2).

Chegava a nova temporada de Inverno de 1880-1881 e, com ela, notícias de que o Porto poderia voltar a desfrutar de uma companhia lírica no primeiro palco da cidade. Antes disso, arrancava no Teatro Baquet a já recorrente Sociedade Dramática Portuense, composta por Apolinário de Azevedo (director e actor da companhia), José Ricardo, Emília Eduarda, Carlota Veloso, entre outros, estreando, a 8 de Outubro, o drama *A tomada da Bastilha*. Este arranque vinha igualmente provocar o regresso dos divertimentos ao Bairro teatral. A verdade é que a Assembleia da Foz e o *Club* de Leça e Matosinhos continuavam a desdobrar-se em espectáculos teatrais, retendo aqueles que ainda se achavam instalados nas estâncias balneares (*O Comércio do Porto*, 2.10.1880, p. 2).

Logo a seguir à abertura do Teatro Baquet, surgem as primeiras notícias sobre a (possível) nova temporada lírica. Pelo que se apurava, o empresário Reparaz, que havia avançado mesmo sem subsídio e «que fôra encarregado de ir a Italia escripturar os artistas que têm de formar a companhia de canto italiana», havia regressado ao Porto, anunciando a estreia da mesma, sob a direcção de Achille Babacci, para o dia 15 de Novembro, com a ópera *D. Carlos* (*O Comércio do Porto*, 3.10.1880, p. 2). Anunciava-se igualmente, numa intenção mais comercial, a representação de óperas novas: *Mefistofele* (Arrigo Boito), *I promessi sposi* (Amilcare Ponchielli) e *Don Rodrigo* (Alberto Ginastera).

Por outras estâncias do Bairro teatral, mas também fora dele, observava-se o início da actividade nos restantes teatros. Desde inícios de Outubro de 1880 que a companhia de Augusto Garraio apresentava operetas no Teatro do Príncipe Real, com maior destaque para *Perichole* e *A filha da senhora Angot*, que iam a cena noite após noite (*O Comércio do Porto*, 8.10.1880, p. 2). No lado oposto ao Bairro teatral, no Teatro das Variedades, reatavam-se, a 24 de Outubro, os espectáculos teatrais, após longo interregno. A designada “peça militar”, que marcaria a estreia, intitulava-se *O rei Frederico ou o tambor do regimento* e vinha pela mão da Companhia Dramática Portuense, obtendo lisonjeiro sucesso do seu público habitual.

A concorrência foi excepcional; não havia um lugar devoluto; sentia-se na sala uma impaciência dos espectadores que outrora tanto ruído deram ali, com o pittoresco peculiar de funções propriamente populares. (*O Comércio do Porto*, 26.10.1880, p. 2)

Começava a dar igualmente sinais de vida, também fora do Bairro teatral, o Teatro da Trindade. Anuncia-se a sua reabertura para 11 de Novembro, com uma companhia organizada pelo próprio proprietário do teatro, J. Dallot. Para a estreia estava prevista a representação da paródia *Os Sinos de Carnaxide*, em clara alusão à peça *Os Sinos de Corneville* (*O Comércio do Porto*, 7.11.1880, p. 2).

Compreenda-se que a ideia de Bairro teatral não exclui a existência de divertimentos ou de casas de espectáculo bem sucedidas fora desse espaço urbano. O conceito assenta na concentração perceptível de teatros e outros espaços de divertimento que beneficiam da sua coexistência urbana. É claro que onde haja população, haverá uma oportunidade de negócio. Porém, o sucesso, o dinheiro, a novidade, as grandes companhias e as grandes vedetas do teatro, – o acontecimento –, estará no Bairro teatral.

Finalmente reabre o Teatro S. João para a temporada lírica, a 2 de Dezembro, com a ópera *Fausto*. A reabertura do primeiro teatro foi «como sempre, motivo para o *rendez-vous* de um numeroso concurso de amadores». Porém, houve uma certa «frieza» e «reserva» quanto ao desempenho da ópera inaugural por parte do elenco de artistas, não se encontrando o teatro completamente cheio. Coincidência ou não, no mesmo dia foi noite de gala no Teatro da Trindade, com a representação do drama *1º de Dezembro de 1640 ou a Restauração de Portugal*, e tendo atraído uma concorrência extraordinária, retirando-se «muita gente por falta de lugares» (*O Comércio do Porto*, 3.12.1880, p. 2). O arranque da temporada lírica demoraria a convencer o público. No seguimento da mesma, no rescaldo da 4ª récita, podia ler-se na imprensa:

A sala offerencia um aspecto desolador nos camarotes e de pouca maior animação nas plateias. Os restantes theatros Baquet, Principe Real, Variedades e Trindade, tiveram bastante concorrência de espectadores, os quaes não regateavam applausos aos artistas dramaticos que representaram. (*O Comércio do Porto*, 10.12.1880, p. 1)

O «entusiasmo» chegaria com a primeira representação da época da ópera *Sonâmbula*, a 19 de Dezembro, e foi bem acolhida muito graças ao desempenho da primeira-dama Gargano, que, segundo as crónicas, arrebatou o público desde a plateia até aos camarotes (*O Comércio do Porto*, 21.12.1880, p. 2). Algumas récitas mais tarde, augurava-se que «o nosso theatro lyrico entra emfim n'uma phase nova» (*O Comércio do Porto*, 31.12.1880, p. 2).

Paralelamente, no Bairro teatral, importa destacar a data simbólica de 1 de Janeiro de 1881, altura em que é inaugurada a nova entrada para o Teatro Príncipe Real, pela Rua Sá da Bandeira, tal como a conhecemos actualmente. A abertura da nova rua vai trazer uma maior dinâmica que irá beneficiar a afluência tanto a este Teatro como ao Teatro Baquet, este também com uma fachada voltada para a nova artéria. No seguimento da inauguração, rapidamente damos conta de salões de baile erigidos na Rua do Bonjardim, de novos cafés e restaurantes ao longo da Rua de Sá da Bandeira, tal como diversos estabelecimentos comerciais, e da necessidade de modernizar este arruamento (e, igualmente, a Rua de Passos Manuel, que se cruzava com esta e fazia a ligação com a de Santa Catarina) com recurso à colocação de candeeiros de luz eléctrica. Assim, a data de 1 de Janeiro de 1881 trata-se de uma data significativa para o continuar do desenvolvimento urbano e cívico da cidade do Porto e para a expansão do Bairro teatral, já que havia novos, modernos e airosos arruamentos disponíveis para a construção de novas casas de espectáculo dentro de uma rede agora melhor articulada.

A propósito da inauguração da nova entrada do Teatro do Príncipe Real pela Rua de Sá da Bandeira, que provocou uma autêntica enchente na peça que se levou a cena⁷⁰, a ópera-cómica de José Rogel, *Dragões d'el-Rei*, pode ler-se na imprensa da época:

Este theatro inaugurou a nova entrada pela Rua Sá da Bandeira, e que dá acesso para a plateia superior e para os camarotes de 1ª e 2ª ordem. E' realmente uma entrada magnifica alegrada na escadaria com muita luz de alguns ricos candelabros (...). O novo edificio, que faz parte do theatro, será occupado, segundo nos informam, nos baixos por um restaurante, e no unico andar que tem por um amplo salão para fumo, destinado aos espectadores. (*O Comércio do Porto*, 3.01.1881, p. 2)

O salão mencionado seria inaugurado no primeiro de Março, dotando o Teatro do Príncipe Real de uma nova aura, mais selecta e distinta, caracterizando-se ainda mais como um dos teatros de referência da cidade. De facto, era agora “mais teatro”:

Abriu se ao publico, pela primeira vez, o salão do novo edificio adjuncto, que olha para a rua Sá da Bandeira. Recinto espaçoso e elegante, beneficiado por abundante luz, tanto póde ser proprio para um salão de espera, como para uma sala de concertos, visto reunir todos os predicados necessarios para esse fim. Póde conter numerosas pessoas, tem um pequeno coreto, praticado em uma das paredes, e é servido por uma escadaria elegante e por uma entrada desafogada. A direcção da empreza dramatica inaugurou-o (...) com um baile que offereceu aos actores, respectivas familias e mais pessoas que trabalham n'aquelle theatro. (...) O salão a que nos referimos importa para o Principe Real um melhoramento apreciavel, por isso que aquella casa de espectaculos fica tendo um sitio

⁷⁰ «O theatro Principe Real, com os «Dragões d'el rei», não tem as dimensões sufficientes para conter os numerosos espectadores que sempre alli acodem toda a vez que se canta a afamada opera-comica.» (*O Comércio do Porto*, 4.01.1881, p. 2)

aprasível, onde os frequentadores possam ir passear agradavelmente nos intervallos. (*O Comércio do Porto*, 3.03.1881, p. 1)

Neste eixo urbano do Bairro teatral, o Teatro Baquet continuava a apresentar, noite após noite, a revista *Justiça e Progresso*, levada a cena com mestria pela companhia dirigida por Apolinário de Azevedo e seduzindo, em grande parte, pelo cenário delineado por um tal de D. Manuel, onde se mostravam as «vistas da nova rua Sá da Bandeira e da de Santo António» (*O Comércio do Porto*, 8.01.1881, p. 2), a verdadeira atracção do momento.

De volta à Praça da Batalha, a empresa arrendatária do Teatro de S. João decide reduzir os preços dos camarotes, medida que combateria a desertificação destes, e reforça o elenco de artistas da companhia lírica (ainda que sem grande resultado) com a primeira-dama Isabella Escalante. Logo de seguida, no início do novo ano de 1881, abre-se nova assinatura para mais 20 récitas que contariam com a primeira-dama Giuseppina Gargano, uma das principais responsáveis por este momentâneo renascimento do lírico no Teatro de S. João. O apreço pela artista foi mais do que notório aquando do seu benefício a 22 de Fevereiro, com a ópera de Bellini *Os Puritanos*:

O theatro achava-se despido dos atavios de que é costume ornal-o em taes occasiões mas nem por isso á ovação á distincta beneficiada foi menos calorosa, nem menos sincera. E' que a sua voz e o grande sentimento artistico que soube imprimir ao canto, tem magia ante a qual o entusiasmo do publico espontaneamente se manifesta sem carecer nem do incentivo premeditado nem de apparatus festivos. (...) A concorrência era extraordinaria, notando-se o facto tambem extraordinario de se agruparem espectadores de pé junto ás portas das plateias. (*O Comércio do Porto*, 24.02.1881, p. 2)

Tendo considerado o benefício da artista pouco faustoso, longe do que é habitual nestes espectáculos de homenagem, os «admiradores» de Gargano «resolveram promover no mesmo theatro uma brilhante festa em honra» da cantora, adornando o espaço com «arbustos e estatuetas» e apresentando-o, exteriormente, «illuminado a luz eléctrica», onde a artista seria recebida como bem merecia, banda marcial incluída:

A noute (...) deve ficar gravada, em gloriosa recordação, na memoria da gentil primadona do nosso theatro lyrico (...). Logo ao sahir do hotel onde se acha hospedada principou a assignalar se (...) a festa que lhe era consagrada, pois aguardava-a no atrio do mesmo hotel a banda dos bombeiros voluntários, que executou uma peça de musica, até que a artista subiu a um magnifico *landeau*, tirado por quatro cavallos brancos, ricamente ajaezados e guiado por cocheiros e trintanario vestindo ricas librés, agaloadas a ouro. No theatro de S. João (...) foi recebida pela banda marcial de caçadores 9 (...) e entusiastamente victoriada. (*O Comércio do Porto*, 5.03.1881, p. 2)

O interior do teatro encontrava-se profusamente ornado, sendo as elegantes *toilettes* de damas e cavaleiros complemento para esse deslumbre visual. Os camarotes apresentavam belas sanefas feitas à base de cetim verde, branco e vermelho, franjadas a ouro. Dos candelabros, que iluminavam profusamente a sala de espectáculos, pendiam galhardetes com as cores das bandeiras portuguesa e italiana. Uma decoração luxuosa para uma memorável celebração, tendo sido a artista alvo de uma ovação «indiscriptível» e presenteada, em clima de apoteose, com *bouquets* e flores diversas que choviam de todos os cantos da sala, recebendo ainda joias ou até «pombas enfeitadas». Dos camarotes recitavam-se poesias, com especial destaque para a do poeta Henrique Martinho que, emocionando a plateia, exaltou a plena voz «os talentos da deusa da festa». A festa terminou em delírio, tendo sido Gargano acompanhada desde a saída do teatro até ao hotel por uma multidão de admiradores que ficou à porta do mesmo até que a artista surgisse à janela «para agradecer as saudações» (*O Comércio do Porto*, 5.03.1881, p. 2). De facto, desde a primeira presença de Adelaide Ristori, em 1859, que neste teatro não se constatava uma festa com tais proporções e demonstrações de agrado por parte do público portuense.

Porém, o entusiasmo foi momentâneo. A 9 de Março dava-se por terminada a temporada lírica no Teatro de S. João devido à «retirada de alguns artistas importantes». Gargano e companhia partiriam de comboio para Itália (*O Comércio do Porto*, 10.03.1881, p. 2). Apesar do sucesso obtido, não podemos considerar que este evento tenha representado o florescimento lírico do primeiro teatro do Porto. Como veremos mais adiante, este voltará a sentir fortes dificuldades em se financiar e só com medidas de fundo, quer no planeamento das temporadas a todos os níveis (repertório, artistas contratados, preços das récitas, etc.), quer numa mudança de mentalidade de quem frequenta o teatro lírico, se poderá tornar viável o seu funcionamento.

Antes de abandonar o Porto, Gargano passaria ainda pelo Teatro do Príncipe Real, em espectáculo único, onde cantaria algumas árias das óperas mais apetecíveis do público. Retiramos porém da crónica da época, mais do que o desempenho da artista, a relevância que começava a ter a nova entrada pela Rua Sá da Bandeira e a, já referida, exploração da presença física deste teatro: foi no átrio desta entrada, elegantemente decorado que a artista foi recebida pelo público, com honras de uma «banda da guarda municipal» (*O Comércio do Porto*, 6.03.1881, p. 2), o que mostrava a importância da

nova fachada na confluência social entre a rua (exterior/público) e o teatro (interior/privado).

O Bairro teatral atravessava um interessante período de actividade, proporcionado não só por artistas estrangeiros, mas igualmente por nacionais. E se Gargano deixou o público do Teatro do Príncipe Real em delírio, este continuaria a regozijar-se com a vinda, a 9 de Março, da companhia do Teatro D. Maria II, onde se destacavam nomes como Eduardo Brasão, João e Augusto Rosa, Carolina Falco ou Rosa Damasceno. Na sua estreia, com o drama *Um drama novo*⁷¹ e a comédia *A mantilha de renda* de Fernando Caldeira, o teatro encheu-se de público «que se sentia bem, alli, em face de tão distintos cultores da arte dramática, os quais foram victoriados justamente pelos seus credits incontestaveis» (*O Comércio do Porto*, 11.03.1881, p. 2). De facto, as três únicas récitas da companhia, indo a cena ainda as peças *Kean*, *Hamlet* e *A estrangeira* (A. Dumas) foram um autêntico acontecimento teatral no Porto. Partiria a companhia para Lisboa a 13 de Março de 1881.

Por seu lado, o Teatro Baquet também glorificava os actores nacionais: foi exemplo disso a estreia, já a 19 de Março do mesmo ano, de uma nova companhia dramática sob a direcção da conhecida actriz Emília Adelaide (*O Comércio do Porto*, 22.03.1881, p. 1). A peça de estreia foi o drama de Zola *Thérèse Raquin*, que proporcionou a esta casa de espectáculos, tal como o drama *Dora*⁷², levado a cena em Abril, sucessivas enchentes.

4. O utópico Teatro da Rainha

Em 1882 noticia-se a intenção de construir um novo teatro no centro do Porto. Havia já um projecto concreto para o mesmo, iniciativa de Manuel Benjamin Coelho Guimarães e Benjamin de Oliveira, «dignos commerciantes e devotados amadores da arte dramatica», que haviam constituído sociedade, para tal empreendimento, com o conhecido e influente empresário Moutinho de Sousa. A dita Sociedade viria a adquirir os terrenos do largo da Cancela Velha, onde se encontrava até então em funcionamento o popular Teatro da Trindade, tendo sido a sua demolição «superiormente ordenada» de

⁷¹ A partir do original *Un drama nuevo* de Manuel Tamayo y Baus, tradução de Fernando Caldeira.

⁷² Autoria de Victorien Sardou, tradução de Elmano da Cunha.

forma a construir um teatro de primeira ordem, com projecto do Architecto Tomás Soller (*O Comércio do Porto*, 6.04.1882, p. 2).

Convém retirar desta iniciativa duas reflexões. Em primeiro lugar, questionarmo-nos se necessitava o Porto de outro teatro de primeira ordem ou se se tratava do aproveitar, por parte desta sociedade, do descrédito em que havia caído o Teatro de S. João. Em segundo, procurar o porquê da demolição dos teatros populares da cidade no mesmo ano (1882), o Trindade e o Variedades, ambos situados fora da rede do Bairro teatral.

Até este momento descobrimos vários aspectos relacionados com a gestão dos espaços teatrais do Porto e em particular as estratégias de variada ordem no sentido da sua sobrevivência comercial. Vimos que a crise trouxe dificuldades que alguns teatros souberam superar e que o Teatro de S. João se manteve numa crise latente e persistente, sob a mira dos espectadores que dele exigiam altíssima qualidade, mas que nem sempre viabilizavam com a sua presença a sua subsistência. Procurámos, por outro lado, acompanhar a actividade de teatros que, apesar de situados fora da rede a que chamamos Bairro teatral, foram importantes pólos de espectáculo e atraíram públicos frequentadores desse mesmo, com ele entrando em concorrência. Porém, essa concorrência em pouco afectava o Bairro: o público encontrava nele as novidades teatrais e a folia que procurava; os homens do mundo do teatro, o melhor e mais propício lugar da cidade para fazer vingar o seu negócio.

Dito isto, e abordando a segunda questão, parece-nos que, se o desaparecimento do Teatro da Trindade pode ser entendido na óptica da construção de um novo teatro no mesmo local onde se achava já implantado e como consequência da vistoria pouco abonatória por parte da Comissão de Inspecção aos Teatros e Casas de Espectáculos da Cidade do Porto (CARNEIRO 2002: 855), o Teatro das Variedades deve ter sido vítima das vistorias e dos melhoramentos que se terá visto incapaz de implantar, de forma a continuar a funcionar. Através da imprensa da época, damo-nos conta do iminente desaparecimento deste último através de uma notícia acerca de um benefício a realizar-se no Teatro do Príncipe Real:

A empresa do theatro das Variedades em quanto não consegue abrir o seu theatro com os melhoramentos que lhe foram indicados pela authoridade competente rogou á empresa do theatro Principe Real, para que n'este theatro sejam realizados alguns

espectaculos em beneficio de alguns artistas escripturados com quem se acham comprometida. (*O Comércio do Porto*, 6.04.1882, p. 3)

Alguns meses depois, achando-se já devoluto, anunciava-se a demolição do Teatro das Variedades, espaço que para além do importante papel social que desenvolveu no espaço urbano em que se inseria, terá servido, como já anteriormente referimos e o cronista indica, como rampa de lançamento para vários actores que agora vingavam em outros palcos de maior visibilidade:

Vai desaparecer o velho e desgracioso casarão denominado Theatro de Variedades, que tantas horas agradaveis proporcionou outr'ora aos seus frequentadores habituaes e que abriu carreira a diversos artistas dramaticos que hoje trabalham em companhias consideradas. (*O Comércio do Porto*, 7.10.1882, p. 1)

Recordava-se aquele que serviu de semente para este teatro, a antiga barraca dos Dallots, «iniciadores entre nós do theatro barato», que foi vítima de um incêndio de «algum invejoso das prosperidades» destes empresários. Ficava uma certa mágoa pelo desaparecimento do «popular theatro» que «valha a verdade, deixa saudades a muitos». Infelizmente, foi «condemnado por não satisfazer aos mais hodiernos progressos das casas de espectaculos» (*O Comércio do Porto*, 7.10.1882, p. 1). O Teatro das Variedades foi demolido a 7 de Outubro de 1882 (*O Comércio do Porto*, 8.10.1882, p. 2), resumindo-se a actividade teatral da cidade ao Bairro teatral, até à construção do Teatro Carlos Alberto, em 1897. Era também o fim temporário dos teatros populares e, consequentemente, do “teatro barato”. Mas há que notar um importante facto também referido na notícia do jornal: os desenvolvimentos urbanísticos, as exigências de conforto e segurança geralmente feitas ao espaço urbano interferiram com a vida de teatros que já não se coadunam com esses novos padrões de modernidade. O Bairro teatral parecia estar melhor apetrechado para responder a essas novas exigências.

Voltando então ao Teatro da Rainha, vemos que os seus empreendedores não deixavam nada ao acaso, nem mesmo o nome. E havendo já o teatro do “Príncipe Real”, em 1883, procurou-se autorização para utilizar o pomposo título de teatro “da Rainha”:

S. M. el-rei, a quem hontem foi apresentado pelo snr. Antonio Moutinho de Souza o projecto do novo theatro (...), dignou-se permittir que esse (...) seja denominado Theatro da Rainha. (*O Comércio do Porto*, 7.01.1883, p. 2)

Profetizavam então os cronistas da época que este teatro passaria a ser, quando inaugurado, «um dos primeiros, senão o primeiro, do nosso paiz, não só em quantidade de lugares como na boa disposição de todas as divisões internas do edificio» (*O*

Comércio do Porto, 7.01.1883, p. 2). Porém, a empresa responsável sofreria um prematuro e rude golpe, com o trágico falecimento do mentor do teatro, o Architecto Tomás Soller, a 12 de Junho de 1883 (*O Comércio do Porto*, 13.06.1883, p. 1):

Foi hontem [2 de Julho de 1883] lançada a primeira pedra para a construção do Theatro da Rainha (...). Os iniciadores do theatro tiveram o bello pensamento de aproveitar o lançamento da primeira pedra para ligarem ao edificio uma commemoração imperecível do artista [que] o projectou. (*O Comércio do Porto*, 3.07.1883, p. 1)

O retrato do falecido Architecto, «pintado sobre azulejo», foi colocado «debaixo da primeira pedra», sendo igualmente depositadas «algumas moedas». No mesmo podia ler-se uma legenda: «Thomaz Augusto Soller, projectou este theatro que não logrou vêr construido, em 1882». Estiveram presentes na cerimónia os proprietários do teatro, Manuel Benjamim, Benjamim de Oliveira e Moutinho de Sousa, bem como o agora Architecto responsável pela direcção das obras, António Francisco Fontes Soares⁷³, e o «constructor» Manuel Gomes da Silva (*O Comércio do Porto*, 3.07.1883, p. 1).

Tendo a construção do novo teatro começado em Agosto de 1883, em Dezembro surge a notícia a dar conta que as obras prosseguiam «com grande actividade», prevendo-se que devia «ficar concluido em agosto do proximo anno [1884].» Supomos que estariam lançadas as suas fundações, já que se acrescenta que «o theatro vai bem construido, conhecendo-se já pelas obras realisadas as proporções e a disposição interna d'aquelle edificio, que no seu genero será um dos primeiros do paiz» (*O Comércio do Porto*, 13.12.1883, p. 1). Após esta notícia, nada mais se soube deste teatro através da imprensa da época.

Tudo indica que um desentendimento entre os proprietários e o Governador Civil, que, autoritariamente, queria ver todos os pontos da legislação aplicados (CARNEIRO 2002: 862-863), terá sido um dos principais factores para a não conclusão do Teatro da Rainha. Esse, e claro, a crónica insuficiência de verbas, mesmo quando envolvia capitalistas, daí o sentimento de utopia com que ficamos ao falar deste teatro. Não só porque o empreendimento era deveras ambicioso e, sejamos claros, procurava suplantar o primeiro teatro da cidade, o Teatro de S. João, que, até a data, rendia menos que um teatro de segunda ordem, mas também pela própria personalidade de Moutinho

⁷³ Este viria a ser substituído pelo Engenheiro Eduardo Augusto Falcão, assumindo a direcção da obra. A construção do Teatro da Rainha ainda não havia avançado, visto que o empreiteiro, Manuel Gomes da Silva, encontrava-se ainda a construir «o môdel do mesmo theatro, em madeira». Esta maquete viria a «figurar na [futura] exposição das obras do architecto Soller.» (*O Comércio do Porto*, 25.08.1883, p. 2)

de Sousa, que já não era a primeira vez que avançava numa tentativa megalómana de um grande empreendimento teatral (falhado).

5. Sarah Bernhardt no Porto

Antes de narrar e analisar a vinda da afamada artista Sarah Bernhardt ao Porto, convém contextualizá-la, percebendo o que ia acontecendo pelo Bairro teatral.

No Teatro do Príncipe Real começara a triunfar a opereta *A mascote*⁷⁴, com sucessivas enchentes, graças ao trabalho desenvolvido pelo seu ensaiador musical e director de orquestra Alves Rente, e ao primoroso desempenho do seu elenco de artistas, que contava nas suas fileiras com nomes como Gama, Foito, Tomásia Veloso, Firmino, Amélia Garraio e Aurélia Santos. Destaque ainda para o belíssimo guarda-roupa, que fez suspirar as damas presentes, da autoria de José Pinto dos Santos, «cuja pericia foi mais uma vez provada» (*O Comércio do Porto*, 30.10.1881, p. 2). De facto, este triunfo seria o espelho da temporada teatral desta casa de espectáculos: repleta de deliciosas operetas traduzidas em contínuas enchentes.

Encontravam-se fortemente activos, na temporada de 1881-1882, o Teatro das Variedades, o Teatro do Príncipe Real e, ainda que com pouco destaque por parte da imprensa, o popular Teatro da Trindade, que juntamente com o das Variedades, gastavam os últimos cartuchos antes do seu eminente desaparecimento. Apenas o Teatro Baquet se encontrava fechado devido a um «crescido numero de importantes melhoramentos» que se encontrava em curso, apresentando-se brevemente «ao publico quasi completamente transformado» (*O Comércio do Porto*, 15.11.1881, p. 2). A estreia deste teria lugar a 19 de Novembro com a companhia dramática sob a direcção da actriz Emília Adelaide Pimentel, levando a cena o drama *O vida de um rapaz pobre*⁷⁵.

Resultou destes melhoramentos ao Teatro Baquet a inauguração da nova entrada que dava para a Rua Sá da Bandeira, obra sob a direcção de Vaz de Lima. Ainda que devendo-se a um requisito das vistorias feitas ao teatro, servindo sobretudo de prevenção em caso de incêndio, o facto de se ter inaugurado a nova fachada para a Rua

⁷⁴ Letra de Henri Chivot e Alfred Duru; música de Edmond Audran; tradução de Borges de Avellar.

⁷⁵ A partir da obra *Le roman d'un jeune homme pauvre* de Octave Feuillet, tradução de Joaquim José Anaia.

Sá da Bandeira quase ao mesmo tempo que o Teatro do Príncipe Real o fez, demonstra igualmente uma clara resposta ao melhoramento imposto por este último, de forma a captar, da mesma forma, o movimento de pessoas que se fazia notar nesta artéria cada vez mais importante no tecido urbano do Bairro teatral. O embelezamento interior por parte do já citado Vaz de Lima e dos cenógrafos Lambertini e Lima, também terá sido uma tentativa de ombrear com o seu teatro vizinho (*O Comércio do Porto*, 15.11.1881, p. 2).

No Teatro de S. João, pouco mais do que esporádicos concertos musicais. Completamente desprovido do lírico na presente temporada, o destaque foi para a presença de personalidades como os pianistas Alexandre Rey Colaço e a alemã Sophie Menter, a virtuosa aluna de Franz Liszt. O fim do interregno lírico-teatral parecia dar-se no mês de Abril de 1882, altura em que a companhia lírica de D. Juan Molina se propunha a apresentar, no Teatro de S. João, um total de 20 récitas (*O Comércio do Porto*, 29.03.1882, p. 3):

Parece achar-se resolvida a vinda a esta cidade de uma companhia lyrica italiana, que actualmente funciona na Corunha (...). Esta noticia deve encher de satisfação todos aquelles que amando a boa musica, se viram privados esta epocha de tão distincto passatempo. (*O Comércio do Porto*, 1.04.1882, p. 2)

Porém, e tendo como possível base de justificação a experiência do passado, o conselho fiscal e a empresa não chegariam a um acordo sobre a apresentação da dita companhia, «visto que [esta] não offerencia perspectiva de resultado compensador» (*O Comércio do Porto*, 16.04.1882, p. 1). E assim, uma vez mais, o Teatro de S. João ficou de portas fechadas.

O ano de 1882, que ficou marcado pela presença de Sarah Bernhardt no Porto, ficaria igualmente pela já citada extinção dos teatros populares da cidade, nomeadamente, Trindade e Variedades, no mês de Março, «por não apresentarem as condições de solidez necessarias para casas d'aquella ordem» (*O Comércio do Porto*, 1.04.1882, p. 2).

E é neste quadro que se anuncia a vinda ao Porto da célebre actriz Sarah Bernhardt, que constituiria um dos maiores acontecimentos teatrais até a época. A sua passagem por esta cidade limitar-se-ia a duas récitas, partindo a artista de imediato para Lisboa. Notícias desse tempo relatavam que cobraria por esta fugaz estadia «3:450\$000

réis, dando-se-lhe passagem e hospedagem em hotéis de primeira ordem, bem como a quanto pessoal a acompanha» (*O Comércio do Porto*, 18.04.1882, p. 1).

O entusiasmo pela vinda da distinta artista transborda dos relatos dos cronistas da época e a sua chegada ao Porto só poderia ser comparada à entrada triunfal de um rei que, em vez de arcos triunfais ou estruturas de arte efémera, mobilizou uma multidão de admiradores. Foi o seu percurso marcado pelo frenesim e curiosidade da multidão que a ela se juntou e a acompanhou desde a chegada a esta cidade até onde ficaria hospedada. E como qualquer entrada triunfal, não podemos esquecer os figurinos. A «grande heroína da scena» trazia consigo uma reputação, arrojo e pomposidade que a caracterizava, sobretudo no que respeita as suas sedutoras *toilettes*, «cada qual mais rica», «verdadeiras obras primas (...) que causaram grande admiração nas damas» que frequentaram as suas récitas em Madrid (*O Comércio do Porto*, 19.04.1882, p. 2) e que aguçavam ainda mais a curiosidade enquanto a actriz se demorava no Teatro do Ginásio (*O Comércio do Porto*, 20.04.1882, p. 2).

Sarah Bernhardt chegaria ao Porto no dia 22 de Abril de 1882, encontrando-se à sua espera, na gare de Campanhã, o ensaiador e director de cena da companhia dramática do Teatro do Príncipe Real, Augusto Garraio. A actriz, sem grande perda de tempo, representaria no mesmo dia da sua chegada, encontrando-se já preparado um forte dispositivo policial disposto pelas ruas que afluíam ao teatro com o intuito de evitar a «aglomeração de povo e conservar livre o transito». No que respeita ao teatro, os cuidados foram outros: o camarim de Sarah Bernhardt, bem como todo o teatro, encontravam-se já profusamente decorados com o máximo cuidado e elegância, em honra da virtuosa artista. Por outro lado, no dia anterior, à porta da tabacaria Freitas & Azevedo (à rua dos Clérigos), onde regularmente se vendiam bilhetes para os espectáculos do Teatro do Príncipe Real, «houve (...) um formigueiro de contractadores offerecendo bilhetes», assemelhando-se o estabelecimento à «porta d'um teatro em dia de beneficio» (*O Comércio do Porto*, 22.04.1882, p. 2).

Voltando atrás, aquando da chegada da actriz ao Porto, esperava-a na gare de Campanhã Augusto Garraio, como já foi anteriormente referido, bem como toda a companhia dramática do Teatro do Príncipe Real e um «grandíssimo numero de pessoas, entre as quaes se viam alguns homens de letras, professores de musica e pintura, estudantes dos cursos superiores, a comissão dos festejos do centenario do

marquez de Pombal, Real Sociedade de Amadores Luz e Caridade, representantes de todos os jornaes, etc.». Sarah Bernhardt deslocar-se-ia até ao Grande Hotel do Porto num *landeau*, seguido pelo elenco da companhia dramática em outros trens. Pelas ruas «a multidão acotovellava-se, curiosa de vêr de perto a artista» e «em quasi todas as janellas dos predios (...) viam-se muitas senhoras» imbuídas num legítimo fascínio por toda a beleza e pomposidade que envolvia a figura da célebre actriz (*O Comércio do Porto*, 23.04.1882, p. 1).

À noite, num Teatro do Príncipe Real em plena erupção, os lugares foram preenchidos por completo quando ainda faltavam algumas horas para o início do espectáculo. Perante um público “distinto” e não propriamente aquele que «mais frequenta os nossos theatros habituados á declamação franceza», a actriz impressionou na peça *A Dama das Camélias*, pela sua «esplendida voz harmoniosa que percorre todas as gradações», pelo «olhar vivíssimo» e «jogo de phisionomias com que prende quem a contempla». Obviamente, ao longo do desempenho da peça, as *toilettes* causaram grande assombro e deleite sobretudo nas damas que suspiravam desde os camarotes. O seu desempenho em palco foi estrondoso, ofuscando o resto da companhia sobre a qual, consideravam os relatos da época, «não há [nada] que mencionar» (*O Comércio do Porto*, 23.04.1882, p. 1). A noite era de Sarah Bernhardt e podemos considerar que o dia 22 de Abril de 1882 foi um marco não só no panorama teatral portuense, mas igualmente memorável na história da cidade, pela forma como a presença da artista se transformou num verdadeiro movimento cívico em torno da mesma, onde, em autêntica procissão, todas as classes sociais participaram. Pessoas de todo o lado, inclusive da “província”, estiveram presentes no Porto «para assistirem ao espectáculo, ou para verem simplesmente a artista, que ha-de ser a sorte de muitos» (*O Comércio do Porto*, 22.04.1882, p. 2).

Na noite seguinte, em segunda e última récita, representou-se a comédia (ou “peça familiar”, como foi designada pela imprensa da época) de Meilhac e Ludovic Halévy intitulada *Frou-Frou* que, apesar de não ter tido a mesma recepção «intensa» da primeira récita (porventura porque «a acção não tenha o poder de profunda impressionalidade» como a peça de Dumas), ditou uma majestosa afluência do público, celebrando a actriz e tendo-a chamado «cinco vezes no terceiro acto, tres no quarto e para cima de dez (...) no fim da peça.» Partiria no dia seguinte, na tarde de 24 de Abril, no expresso que partia da gare de Campanhã, tendo sido acompanhada, desde o hotel até

esta estação, por «alguns cavalheiros e representantes da empresa do [teatro] Príncipe Real» (*O Comércio do Porto*, 25.04.1882, p. 1).

Arriscaríamos dizer que, por esta altura, nem uma visita da família real a esta cidade arrastaria a multidão que a artista atraiu dentro e fora do teatro. E isso representa bem a importância que o teatro tinha na vida da população portuense, transversal a todas as camadas sociais. Por outro lado, a vinda de Sarah Bernhardt ao Porto simbolizava a inclusão da cidade na rota das grandes companhias (e vedetas) internacionais – a diva era, metaforicamente, a modernidade que chegava à cidade, colocando esta a par do que acontecia por esse mundo fora. Havia, de facto, uma sensação de globalidade. Havia também de fazer crer à artista em causa que valia a pena, do ponto de vista financeiro, colocar o Porto como uma das paragens no plano da sua digressão internacional. Devia de ser, portanto, uma cidade de tradições teatrais. Essa reputação foi sendo ganha com o passar dos anos mas é claro que se incrementou com a construção da rede que era o Bairro teatral. A forma como as instituições teatrais do Bairro se uniram, fez com que se desse origem a uma conjuntura propícia para o desenvolvimento do gosto pela arte do teatro e, como tal, fazendo com que o Porto se tornasse numa cidade muito teatreira.

6. O novo coração do Bairro teatral: o eixo Príncipe Real-Baquet

Na ausência de espectáculos no Teatro de S. João e com a extinção dos teatros populares da Trindade e das Variedades, serão os dois teatros da Rua de Santo António (e agora também Sá da Bandeira) a dar cartas no panorama teatral portuense, abrangendo e colmatando, como veremos, todas as tipologias de espectáculos com que o público desta cidade havia privado pelas razões que já mencionamos. O domínio avassalador que estes dois teatros irão demonstrar nos próximos anos, fará com que o Teatro de S. João se assemelhe, por vezes, a um satélite destes dois teatros, tendo perdido a centralidade e o papel de dinamizador do Bairro teatral, pelo facto de se ver continuamente desprovido de companhias líricas, como veremos mais adiante.

Ainda no mês de Maio de 1882 estreia-se no Teatro Baquet a companhia lírica de D. Juan Molina, rejeitada outrora pela direcção do Teatro de S. João, aproveitando assim o empresário um arrendamento de menor custo. De facto, os dois teatros entrariam num ritmo frenético: no mesmo dia em que se estreou a referida companhia

lítica no Teatro Baquet (com a ópera *A Favorita*), a 11 de Maio, pisava o palco do Teatro do Príncipe Real, por primeira vez, a apelidada Companhia Dramática Lisbonense, com a peça da autoria de Luís José Baiardo *O Marquês de Pombal ou o terremoto de 1755*. A esta iniciativa mais popular, respondeu o Teatro Baquet com a contratação da Companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, onde se salientavam os celebrados actores Taborda e António Pedro, tão acarinhados pelo público portuense (*O Comércio do Porto*, 12.05.1882, p. 2).

O Teatro do Príncipe Real responderia ao seu vizinho, entrando num período particularmente próspero que abrangeria todos os tipos de público. A 24 de Maio toma o seu palco a companhia do Teatro D. Maria II de Lisboa, trazendo consigo, para deleite do público, artistas como Eduardo Brasão, Rosa Damasceno ou os irmãos Rosa, João e Augusto (*O Comércio do Porto*, 24.05.1882, p. 3). No mês seguinte, em Junho, e dando continuidade a um período deveras impressionante pelo equilíbrio entre o binómio quantidade-qualidade, dava-se lugar a um público mais popular, trazendo a esta casa de espectáculos a companhia espanhola de zarzuela oriunda do Teatro dos Recreios de Lisboa. E, para o final do mês, o teatro era para o paladar dos *dilettanti*, com a vinda da companhia italiana de ópera bufa do empresário Antonio Scalvini (*O Comércio do Porto*, 29.06.1882, p. 2). O repertório da companhia dirigida pelo director de orquestra e ensaiador Giovanni Vignolo baseava-se sobretudo em operetas já muito conhecidas e aplaudidas pelo público, como a habitual *Os sinos de Corneville*, de Planquette, ou *A filha da senhora Angot*, de Charles Lecocq. E no findar do mês de Agosto, lá estava o Teatro do Príncipe Real, sem qualquer preconceito mas sim com uma estratégia viável do ponto de vista de captação de público (e, obviamente, da bilheteira) com os espectáculos ainda mais populares da companhia equestre do já conhecido Rafael Diaz (*O Comércio do Porto*, 1.09.1882, p. 3).

A administração do Teatro de S. João procurava não ficar sem temporada lírica pelo segundo ano consecutivo. Para tal, teria entrado em negociações e chegado a acordo com «um espanhol de nome D. Romão», que providenciaria «a vinda de uma companhia lyrica italiana». A administração decidiu ainda «ceder o teatro e o archivo sem remuneração algum, não só para aplanar quaesquer dificuldades á nova empreza, mas também (...) não privarem os portuenses [do lírico]». Destas medidas já se podia adivinhar uma companhia medíocre que, por seu lado, faria todos os possíveis por agradar e trabalhar no limiar da pateada. De facto, na sua contratação, pesou mais a

necessidade de não continuar com o teatro fechado (*O Comércio do Porto*, 29.09.1882, p. 2).

A companhia lírica de D. Romão acautelava a sua vinda, sendo que a sua empresa tomou a medida preventiva de que iria apenas abrir «uma assignatura para as dez primeiras récitas, que se tornará effectiva se estas agradarem aos assignantes». Ou seja, viriam a título experimental, no mês de Outubro e, se não houvesse demonstrações de desagrado, fariam época no Teatro de S. João (*O Comércio do Porto*, 18.10.1882, p. 2). Porém, como observamos mais tarde, nem teriam que preocupar-se com o juízo do público portuense, pois este deixou bem claro que nem sequer tinha paciência para dar o benefício da dúvida à companhia, ainda mais numa altura em que os teatros Baquet e Príncipe Real tinham tanto para oferecer. Num breve comunicado, a empresa referia que não se apresentaria no Teatro de S. João «em consequência da assignatura não ter attingido a cifra que se esperava» (*O Comércio do Porto*, 10.11.1882, p. 2). Podemos afirmar que a crise teatral de 1879 se prolongou na crise lírica, em contínua agonia, até ao dia em que uma empresária mudaria tudo (ou quase tudo), como veremos mais adiante.

Por seu lado, Baquet e Príncipe Real não se acanhavam. Este último trataria do género lírico, trazendo para o seu palco, por três récitas, a companhia do Teatro de S. Carlos de Lisboa, que faria a sua estreia a 2 de Dezembro com a ópera *A Favorita* (*O Comércio do Porto*, 3.12.1882, p. 2). Mas antes disso, dá-se um verdadeiro acontecimento teatral nesta casa de espectáculos. Anunciava-se a vinda ao mesmo da jovem actriz Gemma Cuniberti, contratada pela Empresa Dramática Portuense. A jovem actriz de 10 anos, a “pequena Ristori”, como lhe chamavam, faria a sua estreia com o drama *Così va il mondo, bimba mia* (de Giacinta Gallina), «escripto expressamente para esta actriz», e a comédia *La conquista de Claudina* a 22 de Outubro de 1882 (*O Comércio do Porto*, 22.10.1882, p. 2). A «creança» Cuniberti triunfou no Teatro do Príncipe Real. De um imenso e precoce talento, a actriz, sob o desígnio de «rival de Sarah Bernhardt e não sabemos de que outras celebridades dramaticas», seduziu pelo seu admirável desempenho, inquieto por vezes, ou sentimental e comovedor por outras. O público deu por si surpreendido por tão imprevista revelação que acabava de dar-se perante os seus olhos, interrompendo-a sucessivamente com monumentais ovações e bravos (*O Comércio do Porto*, 24.10.1882, p. 2). Este êxtase prolongar-se-ia nas restantes récitas dadas pela actriz, sempre traduzidas em enchentes:

Nada mais perfeito e completo no dizer, no gesto, em todas as minuciosidades da personificação que interpreta e que só podem bem avaliar-se vendo-se o trabalho admirável da prodigiosa creança. (*O Comércio do Porto*, 24.10.1882, p. 2)

Com o novo ano à porta, o de 1883, continuava o domínio, no Bairro teatral, do eixo Baquet-Príncipe Real. Se no primeiro teatro predominavam os dramas⁷⁶, no segundo desdobravam-se as operetas⁷⁷. O Teatro de S. João, desprovido de temporada lírica pelo segundo ano consecutivo, encetava importantes obras de melhoramento no seu espaço com o intuito de torná-lo atraente a outro público que não as elites (e, assim, tentar torná-lo mais rentável). Assim, da mão do Engenheiro Faustino José da Vitória, iria ser transformada a zona dos camarotes de 4ª ordem numa «vasta galeria com 280 lugares.» Desta forma, «as classes menos favorecidas terão acesso aos espectáculos que porventura se dêem no teatro de S. João, o que até aqui não acontecia em razão de não haver lugares baratos» (*O Comércio do Porto*, 15.12.1882, pp. 1-2).

O Teatro de S. João corria contra o tempo. Não podemos deixar de reflectir sobre o impacto que teria a existência de um outro teatro de primeira ordem sobre ele, como poderia ter sido o caso do falhado Teatro da Rainha. Ainda que o mesmo não tivesse visto a luz do dia, o certo é que por essa altura reuniam-se esforços para o erguer e perguntamo-nos se a administração do Teatro de S. João não temeria esta possível coexistência. Em boa verdade, as medidas da administração apenas nos dão razão sobre este temor da concorrência. As obras de melhoramento seguido de outras reformas que procuravam torná-lo mais heterogéneo e atraente (leia-se: viável) para as empresas, seria um sinal disso mesmo. Em Abril de 1883, vemos como a administração aprova, em reunião com o conselho fiscal, a proposta de que «a mesma administração ficasse authorizada a auxiliar qualquer empresario que pretendesse explorar» (*O Comércio do Porto*, 10.04.1883, p. 1) o teatro, mediante, inclusive, a contracção de um empréstimo. Discutiui-se ainda a nomeação de «uma comissão para ir a Lisboa solicitar ao governo» um subsídio que suportasse a escripturação de uma companhia. Alguns acionistas, nomeadamente, António Augusto de Mello, não concordavam com a ideia. Este último já havia anteriormente «empregado todos os esforços para obter do governo o subsidio que fôra retirado ao teatro», considerando uma perda de tempo que poderia resultar numa terceira temporada lírica falhada. Mesmo assim, avançou-se com a medida – que

⁷⁶ Destaque para a representação do drama *A Taverna*, traduzido por José Carlos dos Santos a partir da obra de Zola *L'Assommoir*. (*O Comércio do Porto*, 22.12.1882, p. 2)

⁷⁷ Onde salientamos o sucesso da opereta *Os mosqueteiros da rainha*, com música de Alves Rente e letra de Augusto Garraio. (*O Comércio do Porto*, 26.12.1882, p. 2)

resultaria infrutífera – na qual se exigia do governo o dito subsídio ou, em caso de recusa, que o próprio... comprasse o Teatro de S. João (*ibidem*). Destroçado pelas sucessivas recusas, entraves financeiros e pela ameaça do esperado Teatro da Rainha, esta casa de espectáculos tornar-se-ia, durante um longo período de tempo (e como já referido), num satélite dos teatros Baquet e Príncipe Real, apresentando alguns espectáculos esporádicos como... teatro de revista.

No início de Maio de 1883, e reforçando a nossa teoria da transformação do Teatro de S. João em satélite de outros teatros, a companhia do Teatro do Príncipe Real começa a apresentar-se no palco do Teatro de S. João, procurando o seu empresário, Augusto Garraio, lucrar com o reavivar desta sala de espectáculos. O facto de o Teatro de S. João passar temporariamente a alternativa dos teatros da Rua de Santo António, adveio da transformação espacial que este havia sofrido, que permitiu estabelecer preços mais razoáveis para o frequentar, tornando-o atrativo para estas companhias que traziam no seu repertório operetas e zarzuelas (*O Comércio do Porto*, 5.05.1883, pp. 1-2). A companhia do Teatro Baquet também viria a ocupar o deixado vago Teatro de S. João, enquanto Ernesto Rossi se apresentava no primeiro, em inícios de 1884, como veremos mais adiante. Desta forma, o empresário do teatro da Rua de Santo António lucrava a dobrar, não deixando a sua companhia parada “somente” pela presença do artista citado (*O Comércio do Porto*, 2.02.1884, p. 2).

Novas companhias organizam-se e apresentam-se em ambos os teatros da Rua de Santo António. A do Teatro do Príncipe Real deslocava-se com frequência, em breves *tournées*, às cidades de Coimbra e Braga. Quer esta companhia, quer a do Teatro Baquet, haviam dado um grande salto qualitativo nos últimos anos, sobretudo no que respeita à sua organização, funcionando como autênticas companhias residentes. Este salto qualitativo permitiu-lhes colocar-se a par das companhias lisboetas, em termos de reputação, o que tornava o Porto menos “província”, colhendo boas receitas fora de portas e concorrendo com as companhias lisboetas em digressão. O salto qualitativo das companhias portuenses, o prestígio de muitos dos seus actores, bem como o fervilhar de construções teatrais ao longo do final do século XIX e inícios de XX irá amenizar essa conotação provinciana da cidade do Porto aos olhos dos lisboetas.

Mas olhemos agora para o acontecimento de 1883 no Teatro de S. João: a revista de António de Menezes. Logo após os espectáculos ali proporcionados pela companhia

do Teatro do Príncipe Real, estreava-se no primeiro teatro da cidade a revista *Etc. e tal*, da autoria de Argus (pseudónimo de A. Menezes), a 13 de Maio, pela mão da companhia do Teatro dos Recreios de Lisboa, que para esta cidade importava o fenómeno do teatro da revista, cada vez mais do gosto do público. Recordaram, os cronistas da época, o êxito obtido, dois anos antes, com «uma peça de genêreo identico», intitulada *Tutti li mundi*, assinada pelo mesmo escritor, que «despertara de tal modo a curiosidade publica relativamente á que ia representar-se agora, que o theatro encheu completamente» (*O Comércio do Porto*, 15.05.1883, p. 2). A estreia da revista seria assim um sucesso:

Muito benevola nas suas referencias individuaes e politicas, benigna na apreciação de varios acontecimentos, a nova revista desentranha-se a cada passo aos mais alegres chistes, em dictos de um piccaresco hilariante, em situações comicas divertidissimas. (*O Comércio do Porto*, 15.05.1883, p. 2)

Foi, segundo nos relatam os cronistas, um «perfeito tiroteio de palherias, durante o qual a tristeza corre espavorecida, para dar lugar á gargalhada desenvolva e estrepitosa.» Destacaram-se no desempenho os actores Marcelino Franco, no papel de Pancrácio José (já havia dado vida ao Zé Povinho, na revista *Tutti li mundi*), Alfredo de Carvalho e Carlos de Almeida (*O Comércio do Porto*, 15.05.1883, p. 2).

Deste episódio teatral retiramos duas conclusões: que o escritor António de Menezes teve um papel fulcral na introdução do fenómeno da revista nos teatros da cidade do Porto, juntamente com as companhias lisboetas, e que, por outro lado, o Teatro de S. João procurava tornar-me mais eclético – quer do ponto de vista espacial quer programático – de forma a “viabilizar-se” financeiramente. Porém, nas suas veias corria o lírico, que era a sua obrigação no seio do Bairro teatral e a sua responsabilidade para com a sociedade portuense.

Em assembleia geral dos accionistas do Teatro de S. João, numa altura em que este caminhava para a terceira temporada consecutiva sem companhia lírica, discutiu-se uma proposta de arrendamento pelo período inédito de 5 anos. Depois de uma «pequena discussão», decidiu-se dar aval, em Novembro de 1883, ao arrendamento proposto por D. Juan de Molina (*O Comércio do Porto*, 20.11.1883, pp. 1-2). Pouco havia a discutir e, apesar de o empresário não estar propriamente ao nível do que os frequentadores desta casa aspiravam, não se podia continuar com o teatro fechado. O Teatro da Rainha era uma ameaça que pairava sobre a administração e os restantes teatros da urbe já

havam demonstrado que não se acanhavam em preencher o vazio de teatro lírico no Bairro teatral. Sousa Bastos escreveu, anos mais tarde, uma breve reflexão que resume e sustenta com a maior clareza isso mesmo, ou seja, a dinâmica que sustenta o comércio do teatro:

Fechar a porta do theatro é sempre mau. Cada casa d'espectáculos tem os seus habitués. Se o seu theatro predilecto fecha, elles vão a outro, e pódem acostumar-se, deixando o antigo divertimento. (BASTOS 1895: 171)

Oficializando o compromisso, Juan Molina assegurava que no primeiro de Maio daria início à actividade lírica, sendo que até lá tencionava contratar «alguns cantores dos mais celebrados e introduzir na casa varios melhoramentos». Por enquanto, o público teria que se contentar com os bailes de máscaras que, segundo o mesmo, iriam «constituir uma verdadeira novidade» (*O Comércio do Porto*, 5.12.1883, p. 2). O relatório de contas (negativo) do Teatro de S. João, que tornara «impossível (...) distribuir dividendos» (*O Comércio do Porto*, 4.03.1884, p. 1) entre os seus accionistas, revelava a situação crítica a que havia chegado esta casa de espectáculos e a esperança agora depositada em Juan Molina. Não havia, de facto, muita margem de erro.

Porém, chegada a data anunciada pelo empresário, este nada apresentou, anunciando em contraproposta a vinda (incerta) de uma companhia francesa de ópera-cómica (*O Comércio do Porto*, 1.05.1884, pp. 2-3), a qual nunca faria a sua estreia. De súbito não há qualquer sinal de actividade no Teatro de S. João. Até ao dia em que, passado quase ano e meio do arrendamento por parte do empresário, em Março de 1885 (!) surge a notícia que tudo aclara: a Sociedade do Teatro de S. João declarava que o contrato com o mesmo, com a duração de 5 anos, «caducou por motivo de fallecimento d'aquelle senhor» (*O Comércio do Porto*, 3.03.1885, p. 2). Rapidamente se abriu novo concurso, a 11 de Março. E mais empoeirado ficaria o teatro se não fosse a entusiasta passagem de Marcella Sembrich e dos irmãos Andrade por esta casa de espectáculos, como veremos mais adiante.

7. Ernesto Rossi e Marcella Sembrich

A presença destes dois artistas veio amenizar a crise do teatro lírico no Bairro teatral que já se estendia, no caso do Teatro de S. João, por três temporadas completas. Ernesto Rossi, velho conhecido do público portuense, voltou a apresentar-se no Teatro

Baquet, tal como fizera da primeira vez, em 1869. A companhia do Teatro Baquet transferiu-se para o Teatro de S. João para que Rossi se estreasse no palco do teatro da Rua de Santo António a 2 de Fevereiro de 1884 com o drama *A morte civil* (*La morte civile*) de Paolo Giacometti (*O Comércio do Porto*, 2.02.1884, p. 2). Foi recebido com admiração e alvoroço por uma plateia numerosa e distinta. A propósito da segunda récita, com *Otelo* de W. Shakespeare, escreveu-se sucintamente:

É geralmente sabido que o exímio actor Rossi, no desempenho do «Othello», se eleva ás mais prodigiosas culminancias da arte (...). (*O Comércio do Porto*, 7.02.1884, p. 2)

Seguir-se-ia a obra de Dumas (pai) *Kean*, que, juntamente com o desempenho do artista italiano, se viu envolto num estrondoso êxito. Diante de uma plateia de «povos cultos», Rossi haveria de a levar ao êxtase: «Nada conhecemos de mais superiormente artistico, nem de mais culminante perfeição!» Juntamente com Rossi triunfava igualmente Enrico Belli-Blanes, «a segunda figura d'esta primorosa téla», «artista de merecimento de superior valia, inadiando suavissimamente junto de astro de primeira grandeza [Rossi] em torno do qual gira» (*O Comércio do Porto*, 8.02.1884, p. 1).

O público deliciava-se com o «monumental» repertório trazido pela companhia dramática italiana de E. Rossi, ao qual «não se pode exigir mais» (*O Comércio do Porto*, 8.02.1884, p. 1). Seguiu-se assim o drama *Luís XI* de Casimir Delavigne e, logo de seguida, *Hamlet*. Esta última peça, representada a 9 de Fevereiro de 1884, foi um verdadeiro acontecimento teatral para o público “selecto” que o presenciou, muito por mérito do «maleavel talento» de Rossi (*O Comércio do Porto*, 10.02.1884, p. 2):

Na verdade nunca até hoje vimos em theatro trabalho mais completo (...). Ao que nos consta, a companhia de Rossi, findo que seja o seu contrato no theatro Baquet, irá dar quatro representações no theatro de S. João e em eseguida partirá para Barcelona. (*O Comércio do Porto*, 12.02.1884, p. 2)

De facto, Rossi passaria pelo Teatro de S. João mas, antes disso, daria mais dois espectáculos memoráveis no Teatro Baquet. A 16 de Fevereiro levou a cena, nada menos do que o drama de Almeida Garrett, *Frei Luís de Sousa*:

Peça puramente portugueza, pela vernaculidade de linguagem e pelos personagens que figuram no seu entrecho, não perdem ella nada do seu valor artistico e litterario, nem pela traducção nem pelo desempenho (...). (*O Comércio do Porto*, 17.02.1884, p. 2)

O celebrado artista interpretou o papel de Manuel de Sousa Coutinho, que «apesar das incertezas que o inclito artista mostrava na dicção do seu papel, nem por isso desmereceu elle de grandiosidade de que se reveste nos lances supremos d'aquelle

poema de lagrimas» (*O Comércio do Porto*, 17.02.1884, p. 2). O sucesso foi extraordinário.

Após uma carreira breve, é certo, mas de grande entusiasmo junto da sociedade elegante portuense, organiza-se em forma de despedida, no Teatro Baquet, o benefício de Rossi, a 21 de Fevereiro de 1884. Levou-se a cena para tal ocasião a tragédia *Nero* que provocou tal impacto que «o espectador como que [ficou] impossibilitado de exprimir em verdade o que viu, ouviu e sentiu.» No final, havia de ser alvo de uma estrondosa ovação onde, entre *bouquets* e poesias várias que lhe eram endereçadas, choveram – literalmente – retratos do artista sobre a plateia, lançados «do alto da quarta ordem», por iniciativa da Photographia Moderna (os seus proprietários chegaram a oferecer-lhe um, devidamente encaixilhado). A empresa de Artur Perry e a companhia do Teatro Baquet surgiram momentos mais tarde em palco, juntando-se ao artista. O ensaiador da mesma, José Romano, fez as honras da casa e recitou a Rossi um poema em italiano. A actriz Teresa de Aço entregou-lhe uma «corôa de filigrana de prata com bagas douradas», tendo na fita de prata a seguinte dedicatória: «Em homenagem ao eminente trágico Ernesto Rossi – a empresa e artistas do teatro – Porto, 21-2-84.» O actor Álvaro ofereceu-lhe uma fotografia «luxuosamente» emoldurada, produzida na Photographia E. Biel, onde constavam os 23 elementos que faziam parte da empresa e da companhia do Teatro Baquet. Rossi agradeceu em breves palavras, referindo-se com especial afecto aos actores e actrizes presentes, bem como à «hospitaleira cidade do Porto», ao seu público, à imprensa e às damas presentes, proferindo o seu lamento em não poder expressar-se, na sua despedida, na «língua de Camões». Porém, num português perceptível proferiu a plenos pulmões, emocionado, somente uma palavra que «só a nossa língua possui e que [Rossi] retinha na alma»: «saudade!» O delírio foi completo, como se pode imaginar (*O Comércio do Porto*, 22.01.1884, p. 2).

Rossi estreou-se, como previsto, no Teatro de S. João a 23 de Fevereiro de 1884 com a peça de William Shakespeare *Shylock, o mercador de Veneza*. Porém, a sua presença neste teatro passou despercebida devido à folia da quadra carnavalesca. Com uma relevância praticamente nula para a imprensa da época, sabemos que se desempenhou de uma série de comédias que mereceram o aplauso dos presentes (*O Comércio do Porto*, 28.02.1884, p. 1).

Ainda antes da vinda de Marcella Sembrich ao Teatro de S. João, há que destacar a presença da companhia do Teatro D. Maria II no Teatro do Príncipe Real, a 15 de Maio. Vieram e triunfaram João e Augusto Rosa, Eduardo Brasão, Rosa Damasceno e António Pedro, entre outros (*O Comércio do Porto*, 11.05.1884, p. 2). No Teatro Baquet apresentou-se uma companhia dramática francesa, por apenas 3 récitas, onde se destacava a actriz Céline Chaumont (*O Comércio do Porto*, 17.05.1884, p. 3). A sua estreia foi a 22 de Maio com a comédia *La Cigale* (de Henri Meilhac), sendo bem acolhida por uma «plateia inteligente que (...) foi unanime nos testemunhos de aprêço que lhe dispensou». Porém, a companhia do Teatro D. Maria II atraía mais concorrência, quer pela sua qualidade, quer pelos «preços um tanto elevados dos lugares» que eram praticados para assistir à distinta actriz (*O Comércio do Porto*, 24.05.1884, p. 1). No Teatro de S. João passava... a revista *Vistorias do Diabo* ou *Revista do ano de 1883* de Francisco Jacobetty, pela companhia do Teatro Chalet de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 11.05.1884, p. 2).

Finalmente, a actriz polaca Marcella Sembrich (pseudónimo de Prakseda Marcelina Kochańska) chega ao Porto no início do ano de 1885, numa altura em que triunfava a companhia de opereta do Teatro do Príncipe Real onde Moutinho de Sousa era ensaiador, colaborando com Alves Rente, repetindo vezes sem conta a peça *A volta ao mundo em 80 dias*, uma adaptação da obra de Júlio Verne. A primeira-dama Sembrich vinha para apenas 3 récitas, a levar a cena no Teatro de S. João, promovidas pela companhia do Teatro de S. Carlos de Lisboa. Acompanhavam a artista (que haveriam de seguir a frenética *tournee* desta actriz até S. Petersburgo e Moscovo) dois portugueses, conhecidos por irmãos Andrade, de nomes António e Francisco (*O Comércio do Porto*, 20.01.1885, pp. 2-3).

A estreia da companhia foi a 19 de Fevereiro de 1885, com a ópera *A Traviata*. Nessa memorável noite celebrou-se não só a afamada artista, mas também o facto de o Teatro de S. João estar de volta às grandes noites líricas, após haver sido «reduzido (...) às contingencias tristíssimas de uma clausura apenas interrompida pela exibição de (...) espectáculos de pouco valor artístico.» A sociedade elegante do Porto acudiu em massa, deleitando-se com «uma das primeiras celebridades do teatro lyrico italiano», a primeira-dama Marcella Sembrich, amparada pelos dois artistas portugueses, António e Francisco de Andrade, que se encontravam, segundo relatam as crónicas, numa fase da sua carreira já «perfumada pelas flores de um aprêço considerado no estrangeiro». Os

três artistas receberam uma estrondosa ovação unânime da plateia aos camarotes, voltando o Teatro de S. João a recordar algumas das suas históricas noites (*O Comércio do Porto*, 20.02.1885, p. 2).

Tal acontecimento fazia acreditar que o Teatro de S. João era um espaço rentável e constituía um equipamento essencial no Bairro teatral, mesmo que a construção do Teatro da Rainha tivesse ido avante. Simbolicamente, pela sua história e tradição, era “o” palco da cidade, das grandes celebrações. Porém, a certeza é que, nesta altura, a herança do Teatro de S. João era-lhe pesada. Um estatuto que bem podia ser uma mais-valia para a sua rentabilização era, agora, um fardo, sobretudo devido à exigência do seu público, que guardava na memória um passado glorioso (e menos não admitia). Outros teatros, com menor valor simbólico, eram mais rentáveis que o templo lírico da cidade: os teatros da Rua de Santo António eram exemplo disso. Um caso particular era o (por inaugurar) Teatro D. Afonso, do qual trataremos no próximo ponto. Nos primeiros anos não tinha nada: nem passado, nem uma arquitectura que lhe desse algum estatuto. Porém, tornou-se num teatro altamente rentável. Juntamente com o momento que o Teatro de S. João vivia, eram exemplos de que o valor simbólico nem sempre se traduz em valor económico.

Por outro lado, a presença de artistas como Rossi e Sembrich apenas confirma a inclusão da cidade do Porto na rota internacional das grandes companhias, acolhendo a “novidade”. Só uma cidade, como já foi referido, de tradições teatrais é que justificaria o grande investimento que deveria constar trazer os mais talentosos e aclamados artistas da cena teatral internacional.

8. O Teatro dos Recreios (D. Afonso): o renascer dos teatros populares

O Teatro D. Afonso, outrora Teatro dos Recreios, é um dos exemplos por excelência da necessidade de renovar o olhar da historiografia sobre os Teatros que existiram ou ainda existem na cidade do Porto. Na sua maioria, os estudos que conhecemos sobre este popular teatro resumem-se a meras referências tendenciosas e/ou depreciativas, autênticas odes que minimizam um teatro que, segundo a nossa opinião, teve um papel importante – senão mesmo essencial – na vida do Bairro teatral e na sociedade portuense da época. Só a inércia perante uma reformulação do conhecimento

que se considera, porventura, inquestionável, explica que não se tente desfazer e refazer o que há décadas aceitamos como verdade histórica. E assim, passadas gerações, saiu prejudicado o Teatro D. Afonso. Até hoje.

Se no estudo do Teatro em Portugal seria quase um delito colocar de lado um Sousa Bastos, parece-nos de bom senso questionar algumas das suas afirmações, por vezes tendenciosas. Leia-se, apenas a título de exemplo, o testemunho dado pelo mesmo sobre este teatro:

Um sujeito, de nome Miranda Lima, mandou construir na rua Alexandre Herculano, um teatro barraca, a que deu o nome de *Theatro dos Recreios*. (...) Ultimamente foi este teatro demolido, com o que não se perdeu muito, pois que, por mais obras que se fizeram, nunca passou de barraca. (BASTOS 1994: 331)

Não sabemos ao certo se este rótulo dado ao Teatro dos Recreios, visivelmente depreciativo pela terminologia usada, terá alguma relação com o papel de empresário teatral que Sousa Bastos desempenhou neste teatro e com alguma quezília daí originária. O que sabemos ao certo é que este teatro teve um papel preponderante no panorama teatral portuense desde o seu nascimento, ainda mais tendo em conta o desaparecimento dos populares teatros da Trindade e das Variedades. Após esse vazio, o teatro popular estava de volta com espaço próprio e gravitando num dos centros cívicos por excelência: a Praça da Batalha. E de nada serve argumentar que os teatros da Rua de Santo António cumpriam na totalidade o papel de colmatar a inexistência dos teatros populares. Na verdade, estes haviam começado a estabelecer algumas barreiras sociais que só não existiriam nos autênticos teatros populares. Em Março de 1885 podemos observar como a empresa do Teatro Baquet – Perry & C.^a – procurava, à imagem do que era habitual nos teatros europeus e, inclusive, em Lisboa (Teatro D. Maria II), interditar as diversas dependências do teatro às pessoas que não estivessem munidas de bilhete, de forma a evitar «a aglomeração nos atrios e corredores de gente, algumas até das ultimas camadas sociaes» (*O Comércio do Porto*, 10.03.1885, p. 2). Mais do que evitar a aglomeração de pessoas, parece-nos uma medida de “higiene” na óptica de tornar o teatro mais “luzido” socialmente. Era preciso um teatro verdadeiramente popular. Era preciso o Teatro dos Recreios.

A primeira notícia sobre a construção deste teatro surge n’*O Comércio do Porto* de 16 de Novembro de 1884. A iniciativa terá partido de «dous cavalheiros d’esta cidade», que pretendiam erguer um novo «theatro popular» na Rua Alexandre

Herculano, à Praça da Batalha, contactando, para o efeito, Feliciano Soares de Azevedo, autor do efemeríssimo Teatro Aliança à Praça da Alegria⁷⁸, que se encarregaria de delinear o mesmo (*O Comércio do Porto*, 16.11.1884, p. 1). Porém, este último terá pedido ajuda a Feliciano José Alves, «director d'aquella construcção», trabalhando em parceria (*O Comércio do Porto*, 25.01.1885, p. 2).

Pouco depois, já em 1885, começam a saber-se alguns dos pormenores acerca desta nova casa:

Muito elegante, tanto no interior como exteriormente, o teatro Chalet terá uma sala muito confortavel e vasta, pois são calculados em 2:800 os lugares destinados ao público. (*O Comércio do Porto*, 14.03.1885, p. 2)

Ainda que aqui apelidado de Teatro Chalet, pouco antes da sua inauguração os seus proprietários mudariam a designação para Teatro dos Recreios. Coincidência ou não, após a adopção deste novo nome, Joseph Dallot abria o seu teatro-barraca na habitual Feira de S. Lázaro com o nome de... Teatro Chalet (*O Comércio do Porto*, 22.03.1885, pp. 1-2). Mais curioso é se tivermos em conta a proximidade entre a Feira de S. Lázaro e o novo teatro. Era hábito copiar nomes para criar ligações e laços de família que serviam para atrair público. Porém, não encontramos qualquer informação que pudesse comprovar tal facto em relação aos dois teatros citados.

Em boa verdade, o Teatro dos Recreios, situado à «Floresta das Camélias» (*O Comércio do Porto*, 27.04.1885, p. 3), inaugurou no dia 27 de Junho de 1885 com a «peça phantastica apropriada á scena moderna» *Don Quijote de la mancha*. Fizeram parte da primeira companhia que estreou esta casa de espectáculos Alfredo de Carvalho, «um actor muito popular e de habilidade», Fernando de Mello, António Alves, Beatriz de Lorena, Elisa Aragonez, Claudina de Carvalho e Elisa Abreu. A peça, «recheiada de trocadilhos e calembourgs», agradou de sobremaneira o seu público «essencialmente popular», numa nova casa «onde os preços de entrada são muito módicos, e onde se está á vontade, de chapéu na cabeça e fumando». A abertura deste novo teatro vem finalmente preencher o vazio deixado pela extinção dos teatros da Trindade e Variedades, criando-se boas perspectivas para uma casa destinada «á classe do proletariado», ou seja, aos frequentadores do «theatro barato» (*O Comércio do Porto*,

⁷⁸ Teatro que, devido a deficiências na sua estrutura, não conseguiu as licenças necessárias para continuar aberto. Não chegou a cumprir sequer um ano de existência, tendo sido prontamente demolido. Porém, fica como uma primeira tentativa de construir um teatro popular, de que a cidade se achava visivelmente carente. (*O Comércio do Porto*, 20.04.1884, p. 2)

28.06.1885, p. 2). Para além disto, vem estimular o Bairro teatral, continuando este a crescer, dentro do seu espaço físico, como uma entidade com vida própria.



Figura 26 – Frontaria do Teatro D. Afonso (A. H. M. P.)

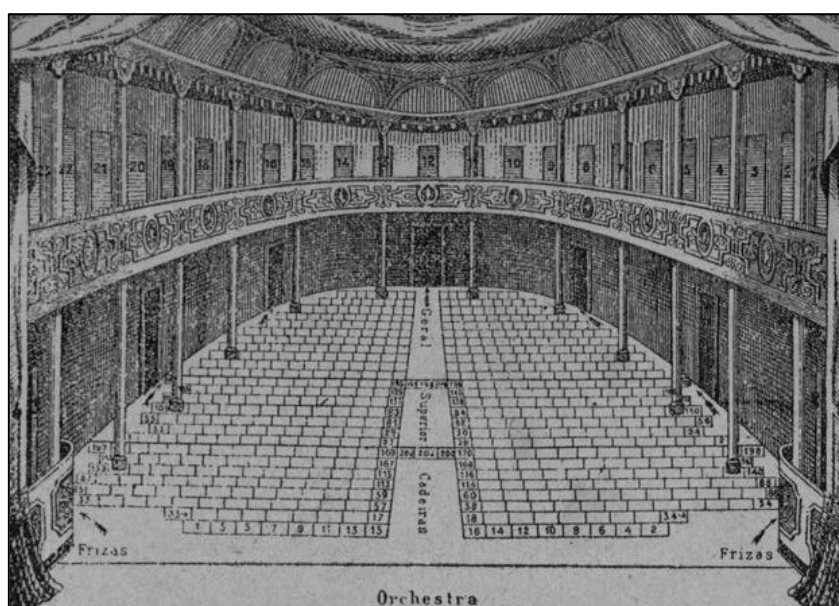


Figura 27 – Interior do Teatro D. Afonso (LYONNET 1898: 255)

À peça de estreia no futuramente designado Teatro D. Afonso seguiu-se *Os Dragões de Chaves*, paródia à ópera-cômica *Dragões d'el-Rei* de José Rogel, que continuou a desencadear gargalhadas e a satisfazer o paladar daquele público que finalmente encontrava, neste teatro, a sua nova casa (*O Comércio do Porto*, 10.07.1885, p. 2).

Nos restantes teatros, a crise lírica do Teatro de S. João continuava a constituir uma oportunidade de negócio para os empresários que exploravam os outros Teatros do Bairro teatral. E que o digam as empresas dos teatros da Rua de Santo António! Na época de Verão de 1885, passou pelo Teatro Baquet a companhia lírica italiana de Farvaro e a companhia do Teatro de S. Carlos de Lisboa, aproveitando o filão originado pela dita crise. De facto, o empresário da companhia do Teatro de S. Carlos, Campos Valdez, trataria de tudo com os empresários do Teatro do Príncipe Real para ali apresentar mais uma série de récitas, prolongando a sua estadia na cidade do Porto (*O Comércio do Porto*, 19.05.1885, p. 2).

No concurso para arrendamento do Teatro de S. João houve um único concorrente: era a empresa Gama & C.^a e pedia a exploração deste teatro por um período não inferior a 5 anos. A administração acatou o pedido mas impôs uma condição: a obrigação de apresentar 30 récitas por ano e uma multa de «50\$000 por cada uma que falte.» O contrato havia de ser celebrado (*O Comércio do Porto*, 18.04.1885, p. 1) e as assinaturas abertas, prevendo-se a estreia da companhia lírica em 25 de Novembro do mesmo ano (*O Comércio do Porto*, 23.08.1885, p. 3).

Antes do começo da (possível) temporada lírica, o Teatro dos Recreios arrancava para a sua primeira época de Inverno com nova empresa. A estreia deu-se a 12 de Setembro de 1885 com *Vasco da Gama*, «grande e espectacular peça oriental» sobre o «descobrir da Índia» (*O Comércio do Porto*, 9.09.1885, p. 3):

Em 1 prologo, 4 actos e 10 quadros, pretendeu o author [C. Braga] desenrolar alguns episodios da viagem do grande navegador Vasco da Gama á Índia, inspirando-se para esse fim no immortal poema de Camões. Devemos, porém, confessar que foi infeliz no seu trabalho, porque este, sem se recomendar na parte litteraria, distanciando-se muitas vezes da verdade historica, havendo episodios que são simplesmente filhos da imaginação do author. Como a peça, porém, se destina a um theatro popular, e além de bastante, esta bem vestida, é de crêr que tenha longa vida, a julgar pelo modo como o publico que costuma frequentar aquelle theatro a recebeu (...). (*O Comércio do Porto*, 13.09.1885, p. 2)

Intercalaria com esta produção a companhia espanhola de baile, dança e flamenco de Trinidad Huertas (La Cuenca), vincando a feição popular deste teatro. Recomposto o espectro de oferta teatral no Bairro através deste novíssimo Teatro popular, faltava, para que a rede de produção e consumo atingisse a sua mais diversa expressão, que o Teatro de S. João começasse a cumprir a sua missão e regressasse ao género lírico para o qual continuava a existir um público próprio e disponível.

9. O princípio do fim da crise lírica: a empresária Juliette Helder

Factualmente, o fim da crise lírica parece ter como protagonista uma mulher, empresária, que saberá articular e ajustar os recursos do Teatro de S. João à realidade da época. O Teatro de S. João não era um Teatro de S. Carlos. Longe disso. E o Porto, por muito que custasse aos seus *dilettanti*, não era uma Lisboa, mas sim uma urbe dentro do paradigma provinciano. Porém, antes de abordar o tema e o feito da empresária que lançaria as bases para uma execução financeira e programática credível, devemos começar pelo princípio do fim... da crise lírica.

A crise lírica teve um período menos turbulento na época de 1885-1886. Porém, e apesar das expectativas criadas, o intento referido no ponto anterior não vingaria. Falamos da estreia da companhia italiana da empresa que havia arrendado este teatro, Gama & C.^a, a 28 de Novembro de 1885, com a ópera de Verdi *Um baile de máscaras*:

Esta cidade, que fôra a primeira do paiz a ter a primazia de ouvir cantar regularmente opera italiana no antigo theatre do largo do Corpo da Guarda, graças á iniciativa do pai Francisco de Almada, auxiliado pelos esforços e dedicação de alguns amigos, estava há annos como que privada d'essa regalia, attentas as dificuldades da organização de uma empreza que se aventurasse a tão ardoso e melindroso commetimento. (*O Comércio do Porto*, 29.11.1885, p. 2)

Mais do que um relato da estreia, a citação enumera as razões da crise lírica que há tanto tempo se arrastava. Entre elas, e talvez a mais importante, a privação do «pequeno subsídio» que outrora era concebido às empresas que arrendassem este teatro para temporadas líricas, que tantas vezes já referimos. A esta juntavam-se outras, como as exigências dos cantores ou a falta de público quando a qualidade das companhias apresentadas baixava. Durante os anos deste longo interregno, ficou o público portuense «reduzido á contigência de ouvir uma ou outra opera desempenhada por alguma

companhia ambulante, ou pelos fragmentos das de S. Carlos (...)» (*O Comércio do Porto*, 29.11.1885, p. 2).

O ano de 1886 nascia e o teatro renascia. O lírico voltara satisfatoriamente a este teatro enquanto as casas de espectáculo da Rua de Santo António intercalavam dramas e operetas, desempenhando cada uma o seu devido papel no Bairro teatral. No Teatro dos Recreios, haviam de continuar as mágicas e operetas ao gosto popular.

O fenómeno das revistas continuaria a emergir, muito graças ao autor de referência que era Sá de Albergaria. De facto, muitas das revistas que veremos triunfar nos teatros dos finais do século XIX e inícios de XX serão da sua autoria. A revista do ano de 1885 estrearia no Teatro Baquet a 14 de Janeiro com o título *Porto por um canudo*, da autoria do já referido autor e de António Cruz. A adesão à peça foi grande e, para além do atrativo do enredo de uma peça deste género, destacaram-se algumas “vistas” da cidade histórica ou moderna que fizeram parte da cenografia, «como a vista da Praça de D. Pedro, a da Igreja de Mathosinhos, a da grande iluminação no Palácio de Crystal e a ultima que representa a ponte Luiz I» (*O Comércio do Porto*, 15.01.1886, p. 2).

O Teatro dos Recreios apresentaria igualmente a sua revista alusiva ao ano de 1885, a 21 de Janeiro, intitulada *Do Inverno ao mundo em 365 dias*, subindo ao palco pela primeira vez em benefício do sócio-empresário do mesmo teatro, Serafim dos Santos. A revista da autoria de João Costa (e que abria com um prólogo em verso de Augusto Garraio) estreou-se com um estrondoso princípio, meio e fim. Se o princípio e o meio foram amplamente celebrados, o fim foi alvo de tumultuosas manifestações já que «a doença repentina de um artista (...) precipitou as scenas finais da peça e deu causa a que ninguém, no palco, se entendesse. O publico rompeu em uma grande pateada, assobios, etc. Um barulho infernal», como relatam as memórias da época (*O Comércio do Porto*, 24.01.1886, p. 2). Porém, tanto esta revista como a do Teatro Baquet seriam autênticos sucessos e sucessivamente repetidas, chegando a do Teatro dos Recreios a dispor de duas sessões todos os dias, à tarde e à noite.

No Teatro de S. João, em 38ª récita de assinatura, a 3 de Março, estreava-se o tenor Napoleon Gnome na ópera *Carmen* (Bizet), cantada pela primeira vez no Porto (*O Comércio do Porto*, 4.03.1886, p. 2). A companhia de Gama & C.^a vinha deleitando o

seu público: a incorporação do tenor e, mais tarde, a vinda de Fides Devriés⁷⁹, satisfazia o voraz apetite deste. Antecipando-se, a mesma empresa entraria em negociações com a empresa de Campos Valdez do Teatro de S. Carlos de Lisboa, para a vinda da conceituada artista Adelaide Patti (*O Comércio do Porto*, 16.03.1886, p. 2). Infelizmente, nunca chegaria a ser contratada e seria uma das poucas divas (divindades) que nunca pisaria os palcos portuenses.

Por outro lado, no Teatro dos Recreios dava-se mais uma mostra da concorrência saudável que se vivia no Bairro teatral e da interessante sinergia entre as companhias dos diversos teatros. Em benefício do sócio-empresário daquele teatro, representou-se a 15 de Março o drama *Henriqueta* de Augusto Garraio, por um grupo de actores das companhias do Teatro Baquet e Teatro do Príncipe Real, como Carlota Veloso, Emília Eduarda ou José Ricardo. Viria ainda expressamente de Lisboa, para participar no espectáculo, o reputado actor António Pedro (*O Comércio do Porto*, 16.03.1886, p. 2). Para além do sucesso obtido, convém frisar a cedência de artistas por parte das companhias e respectivos empresários para tais noites de benefício. É igualmente de realçar o facto de, a propósito da finalidade (louvável) destes espectáculos, os artistas não demonstrarem qualquer preconceito em pisar um “palco menor” (quando comparado com os das Rua de Santo António) como o do Teatro dos Recreios. Havia uma clara consciência de comunidade no Bairro teatral.

No Teatro de S. João, apesar da boa temporada que a companhia vinha tendo e das várias medidas adoptadas para atrair público (com a redução geral dos preços dos lugares, com especial incidência nos dos camarotes), declarava-se insolvente, a 25 de Março de 1886, a empresa lírica que havia então arrendado o teatro por um período de 5 anos. Os espectáculos cessaram de imediato. Fides Devriés, ainda no Porto, prontificou-se a «cantar gratuitamente» em mais algumas récitas, de forma a ajudar a empresa, mas «os restantes artistas (...) recusaram-se a fazê-lo» (*O Comércio do Porto*, 25.03.1886, p. 2). A cantora acabaria por partir para Lisboa.

Por então, os espectáculos líricos pareciam não ser mais viáveis do ponto de vista financeiro. Questionava-se então a pertinência da continuidade destes intentos, se valia a pena continuar a apresentar companhias menos conceituadas ou se se deveria

⁷⁹ Estreou-se a 20 de Março na ópera *Fausto* (Gounod). O êxito fôra absoluto e a artista calorosamente ovacionada «n'esta terra que nunca é parca de demonstrações de aprêço ao verdadeiro merito.» (*O Comércio do Porto*, 21.03.1886, p. 2)

apostar definitivamente no teatro declamado. Será efectivamente esta última opção a da administração do Teatro de S. João na abertura da nova temporada de 1886-1887, como veremos mais adiante.

Apesar dos constantes tropeços do primeiro teatro da cidade, a vida continuava no Bairro teatral. Ainda em Março de 1886, António José Alves seria o novo empresário do Teatro dos Recreios, procurando aumentar «com alguns artistas de merecimento» a companhia, bem como proceder a melhoramentos no interior daquela casa de espectáculos (*O Comércio do Porto*, 25.03.1886, p. 2). Começava assim, de certa forma, a emancipação deste teatro, fruto das boas receitas colhidas até então. Seguindo pela Rua de Santo António, encontramos a nova empresa Rente & C.^a pronta para explorar o Teatro do Príncipe Real (*O Comércio do Porto*, 1.04.1886, p. 2) e a do Teatro Baquet a anunciar a vinda de uma companhia lírica italiana, após ultrapassar as 50 representações da revista *Porto por um canudo* (*O Comércio do Porto*, 2.06.1886, p. 3).

Esta companhia lírica, da qual nos ocuparemos, não teve, porém, a maior das sortes entre nós, quando se previa algum proveito em virtude da deficiente oferta lírica por parte do Teatro de S. João. Oriunda do Teatro da Princesa (Madrid) e sob a responsabilidade de D. Juan Camaño, previa-se a sua estreia para o dia 4 de Julho de 1886, o que não ocorreria pelo facto de o seu «guarda-roupa ficar retido na fronteira» (*O Comércio do Porto*, 4.07.1886, p. 3). A companhia havia de se estrear 4 dias mais tarde, com *Roberto do Diabo*, considerada «uma opera que demanda de grandes recursos dos seus principais interpretes». Porém, não se podia exigir muito da companhia, que de facto não procurara o primeiro palco da cidade para se apresentar e que não tinha pretensão «de se reputar de primeira ordem». Apesar da modéstia, não deixou de agradar apesar de uma recepção um tanto morna (*O Comércio do Porto*, 8.07.1886, p. 2). Mas a sua estadia havia de ser breve e, como dissemos, colhida pelo infortúnio, despedindo-se no final da 3^a récita:

Terminaram os espectaculos da companhia lyrica que funcionava no theatro Baquet. Foi isto motivado não só pela morte do tenor Cattá; como tambem pela retirada do tenor Montiano, que hontem [17 de Julho] partiu para Hespanha. (*O Comércio do Porto*, 17.07.1886, p. 2)

A companhia partiria de imediato para o Coliseu dos Recreios de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 20.07.1886, p. 2).

Entrados na nova época de 1886-1887, estreia-se no Teatro de S. João a nova empresa “lírico-dramática” de José M. da Costa, sob a direcção de Afonso Taveira. Tal intento partia da possibilidade de rentabilizar esta casa de espectáculos explorando o teatro declamado. Do elenco da companhia que a 11 de Outubro levou a cena o drama *Kean* (Dumas) faziam parte actores conhecidos do público portuense como Amélia Garraio, Emília Eduarda, Teresa de Aço, Taveira (actor e director de cena), Ernesto Portulez ou E. Salazar. Nos restantes teatros, destaque para a contínua dedicação do Teatro dos Recreios à revista, sendo já um dos berços de referência desta tipologia de espectáculo. A nova empresa (Pedro) Cabral & C.^a estreava a 16 de Outubro a revista *O Porto em camisa*, de Sousa Rocha. Era ensaiador dramático Joaquim Nunes da Silva e ensaiador musical Manuel Benjamim (*O Comércio do Porto*, 7.10.1886, p. 2).

Fora do Bairro teatral, uma novidade: abria o novo Teatro Camões, «no largo do mesmo nome», sendo o seu proprietário António Joaquim Alves Duarte (*O Comércio do Porto*, 27.11.1886, p. 1) e o seu arrendatário/empresário o suspeito do costume: Joseph Dallot (*O Comércio do Porto*, 16.10.1886, p. 1). O «elegante theatrinho Camões» (*O Comércio do Porto*, 30.11.1886, p. 2), como mais tarde ficou conhecido, era rotulado de «verdadeiramente popular», no mesmo patamar do Teatro de Recreios. O seu aspecto interior descrevia-se como «bonito (...) e muito asseiado», destacando-se o notável trabalho decorativo levado a cabo pelo cenógrafo Eduardo Machado (*O Comércio do Porto*, 28.11.1886, p. 2):

Tem uma ordem de camarotes, quatro frisas, duas de cada lado, e tres plateias; não possui galerias. Comquanto pequeno e baixo, o teatro agrada pela apreciavel pintura [de E. Machado] e pela disposição. (*O Comércio do Porto*, 28.11.1886, p. 2)

A respectiva companhia ficaria a cargo do ensaiador Pedro Nunes Ferreira, que teria uma orientação programática totalmente popular, explorando o filão das mágicas e revistas, mostrando o persistente sucesso destes géneros, o primeiro dos quais datando do século XVIII.

E por falar em popular, o Teatro Baquet inauguraria a nova época com estrondoso sucesso, levando a cena a peça *O ovo da galinha*, de Sá de Albergaria. Pertencendo ao «genero das peças verdadeiramente populares» (*O Comércio do Porto*, 5.12.1886, p. 1), a sua fórmula ditava o sucesso no seio deste público-alvo: ditos picarescos, situações alegres e cenas aparatosas, ou seja, tudo que provocasse o simples riso e o deslumbre visual.

O teatro declamado abandonava o primeiro palco da cidade e, em seu lugar, preparava-se a estreia da companhia lírica, da empresa Helder & C.^a, da qual fazia parte a própria empresária Juliette Helder, que tinha a «sua reputação firmada nos theatros da Grande Opera de Pariz, no Imperial de S. Petersburgo, no Real de Bruxellas, no Academy de New York e outros» (*O Comércio do Porto*, 5.11.1886, p. 2). O que o Porto não esperava é que fosse esta artista-empresária a estancar definitivamente a crise lírica e a chamar a atenção dos *dilettanti* portuenses para a viabilidade concreta do Teatro de S. João acolher espectáculos desta tipologia. Cruel mas realisticamente, o teatro não podia viver acima das suas possibilidades, tendo o seu público que habituar-se à modéstia do Teatro de S. João quando equiparado a Lisboa. Mas já lá iremos, pois o processo de reabilitação não foi, de todo, pacífico.

A nova temporada lírica inaugurava a 25 de Dezembro de 1886⁸⁰ com a ópera *Rigoletto*, colhendo a companhia um auspicioso acolhimento, tendo em conta as dificuldades com que se deparavam as empresas líricas que se atreviam a arrendar o Teatro de S. João e a enfrentar o seu exigente público:

As circunstancias excepcionais em que se acha o nosso primeiro theatro, completamente desprotegido dos poderes publicos, os encargos pesadíssimos de uma empreza que se abalance a exploral-o, a maneira modesta como a actual se apresenta, e, finalmente, os preços economicos dos lugares, tudo isto, contribue para que as exigencias dos frequentadores d'esse theatro não devam ir além do justamente razoável. (*O Comércio do Porto*, 27.12.1886, p. 1)

Louvava-se a sensatez do público em compreender estas dificuldades, incompreendidas «em annos anteriores»: o primeiro teatro da cidade (ou, o teatro de primeira ordem da cidade) contava apenas com o apoio do público (receitas de bilheteira) e a capacidade financeira das empresas arrendatárias, sujeitas sempre a grandes sacrifícios. Além disto, tanto a crítica como o público não deixavam de ser cavalheirescos visto que a «empresaria era uma mulher», «facto que raras vezes se dá»! Havia sido ela, «neste encargo espinhoso», quem «organizou a companhia desde o primeiro artista até ao mais humilde comparsa», e apontava agora o caminho para o final da crise lírica, para um teatro auto-suficiente, dentro de um novo paradigma em termos de gestão. O teatro não mais viveria acima das suas capacidades financeiras e, à falta de financiamento externo,

⁸⁰ Atraso na estreia da nova temporada: «Partiram hontem de Italia, em direcção a esta cidade, os artistas que compõem a companhia lyrica que vai funcionar no theatro de S. João. A demora na partida foi occasionada por alguns d'esses artistas estarem disseminados por varios pontos, tendo de reunir-se em Florença para seguirem viagem juntos.» (*O Comércio do Porto*, 12.12.1886, p. 2)

a constituição e o sucesso das companhias líricas na cidade do Porto, dependeriam do «apoio imprescindível dos seus habitantes» (*O Comércio do Porto*, 27.12.1886, p. 1).

Apesar da tentativa em convencer o público desta nova realidade, a paciência esgotou-se após algumas récitas. Uma estrondosa pateada irrompeu a meio de um dos espectáculos, clamando o público pela empresa. «Fóra a empresa!», eram as palavras de ordem. Helder acudiu de imediato ao proscénio e, exprimindo-se em francês, disse não «compreender a hostilidade que encontrava n'este paiz», que tudo havia feito para apresentar uma companhia lírica com «bons» artistas, e que «não trouxera celebridades (...) porque não era rica⁸¹ e porque desejava fazer as cousas honestas e simplesmente.» Rematando, acrescentou que um dos maiores sacrifícios havia sido o facto de cantar doente⁸², pois apesar de empresária, era ainda a primeira-dama da companhia, e «não podia ter o teatro fechado» por causa das despesas que tinha a seu cargo. Não compreendia então o porquê de «merecer tanta hostilidade» (*O Comércio do Porto*, 3.01.1887, p. 2). O público cederia aos emotivos apelos, levantando-se e aplaudindo-a.

Porém, e logo na récita seguinte, a 5ª da temporada, mais um revés. Devia cantar-se a ópera *A Traviata* e ao teatro afluíu grande número de espectadores. Mas, enigmaticamente, não houve espectáculo naquele dia. Explicou-se a empresária por carta, publicada no dia seguinte no jornal *O Comércio do Porto*, referindo que os artistas por si contratados exigiam pagamentos adiantados, recusando-se a cantar até que as suas exigências não fossem satisfeitas. Helder acedeu, mas estes só pisariam novamente o palco ao ter o dinheiro nas suas mãos, ao invés de promessas (*O Comércio do Porto*, 6.01.1887, p. 2). O resultado foi a fuga de muitos dos artistas que encabeçavam a rebelião, ficando a temporada lírica em suspenso a partir de 6 de Janeiro de 1887 até se colmatarem estas baixas. Curiosamente, as dificuldades não atingiam apenas o Teatro de S. João e poucos dias depois, a 13 de Janeiro, a empresa de Joseph Dallot, que explorava o recém-inaugurado Teatro Camões, declarava-se «insolvente», constituindo-se os artistas da extinta companhia em sociedade de forma a continuar a explorar esta casa de espectáculos (*O Comércio do Porto*, 13.01.1887, p. 2). Adivinhavam-se tempos difíceis para as empresas teatrais. E junte-se a isto a inesperada tragédia que se abateria sobre o Teatro Baquet.

⁸¹ Mais uma referência que aponta para a nossa tese de que muitos empresários poderiam investir do seu próprio bolso, de forma a constituir uma companhia lírica que lhe desse algum retorno.

⁸² De forma a prevenir o público para tal facto, afixou vários atestados médicos no átrio do teatro. (*O Comércio do Porto*, 3.01.1887, p. 2)

A determinação (ou ingenuidade) de Helder levou-a a enfrentar novamente o público com uma companhia praticamente nova, dando seguimento à assinatura. Faltava saber como o público a receberia após o forçado interregno. Felizmente, tanto o público como a crítica mantiveram-se do lado da empresária, condenando aqueles que de «um modo tão estranho e desleal» haviam deixado a companhia. Assim, a 27 de Janeiro, recommençaram os espectáculos, com a representação da ópera *A Favorita*. O teatro encheu e as demonstrações de apreço para com Helder não se fizeram esperar. No final do segundo acto, e depois de vitoriosos os artistas, «aquella senhora [Helder] foi chamada por mais de uma vez ao proscenio no meio de palmas calorosas.» Foi, de facto, «uma recompensa merecida e como que uma suave compensação aos dissabores e ás contrariedades que tem soffrido» (*O Comércio do Porto*, 28.01.1887, p. 2).

De tal forma ficaram sanados os desentendimentos entre a empresa e o seu público que a maioria dos seus assinantes recusaram aceitar duas récitas que a empresa pretendia oferecer em forma de indemnização, tendo em conta que Helder havia sido “abandonada”. A empresária, sensibilizada com a atitude, prometeu então «um espectáculo em favor de um dos estabelecimentos de caridade» do Porto, como «testemunho de agradecimento» (*O Comércio do Porto*, 1.02.1887, p. 2):

A empresa Helder & C.^a agradece reconhecida aos snrs. assignantes da companhia lyrica que não quizeram aceitar as duas récitas de indemnização que lhes foram promettidas e julga dever corresponder a essa prova de desinteresse e equidade offerecendo um espectáculo em favor do Asylo de Mendicidade e do Real Hospital de Creanças, para o que vai officiar n’esse sentido ás dignas direcções d’aquelles dous estabelecimentos de beneficencia. Relativamente ao limitado numero de snrs. assignantes que, no uso pleno do seu direito, aceitaram as duas referidas récitas, já está dada ordem no escriptorio do theatro para serem devidamente indemnizados. (*O Comércio do Porto*, 9.02.1887, p. 3)

Os espectáculos que seguiriam teriam grande afluência. A própria Helder deixaria de representar para se centrar nos seus afazeres enquanto empresária. Afinal, o acumular de funções era algo que, já no passado, se mostrara prejudicial para a boa gestão de uma empresa lírica. Antes da partida da companhia em digressão pela província (com primeira paragem em Braga), realiza-se, a 3 de Abril, a festa artística da empresária que havia de encetar uma nova forma de gestão das empresas líricas no contexto do arrendamento do Teatro de S. João (*O Comércio do Porto*, 5.04.1887, p. 2).

A forma de gestão sugerida por Helder não constatava nada de novo. De facto, resumia-se a aceitar a condição do Teatro de S. João. No parecer da artista e empresária,

se o público não tolerasse uma companhia lírica sem grandes nomes mas ao alcance do orçamento de uma empresa que, desprovida de subsídio, tinha como fonte de receita a bilheteira, não haveria temporada que chegasse ao fim. E essa era a regra de ouro. Havia que relançar o Teatro e necessitava-se urgentemente de estabilidade, de uma temporada lírica em que o público não só tolerasse mas amparasse a iniciativa, ainda que músicos e cantores contratados não estivessem à altura das suas expectativas. Helder fez perceber que o frenesim em que os empresários se viram envolvidos no passado, foi a causa da crise lírica. Despedir e contratar artistas a meio da temporada – numa altura em que, como é óbvio, já não restariam muitos por contratar com uma qualidade aceitável – só podia terminar numa falta de entrosamento entre os vários elementos da companhia. A isso juntou-se a insatisfação do público com o repertório ou alguma ópera que não fosse do seu agrado. O empresário, em pânico, pois não se podia dar ao luxo de fechar portas, procuraria rapidamente nos arquivos do teatro, outra ópera que pudesse por em cena. Mas, como é de adivinhar, não dispunha de qualquer tempo para que esta fosse ensaiada atempadamente pela companhia. É claro que músicos e artistas experientes conseguiriam “remendar” essa situação, pois conheciam bem as obras e saberiam entrosar rapidamente, mas, como referimos, não havia condições para contratar vedetas. Concluindo, o Teatro de S. João não podia continuar a viver acima das suas possibilidades e deveria o seu público habitual proporcionar a quem o decidisse arrendar, uma sensação de estabilidade, dando tempo à companhia, de forma aos seus artistas entrosarem, e à administração do teatro, para procurar soluções sem a aflição de continuar de portas fechadas.

E a discussão estava assim lançada. Apesar da sentida falta de capacidade de Helder em conduzir uma temporada lírica, nitidamente pouco experiente nas funções de empresária, não lhe faltava sensatez e uma visão realista que permitiria a auto-suficiência do Teatro de S. João.

No Teatro Baquet e no Teatro de Camões continuava-se a explorar o filão das revistas. Se no primeiro triunfavam as obras de Sá de Albergaria, como a revista *Tim tim por tim tim*, estreada a 26 de Fevereiro (*O Comércio do Porto*, 27.02.1887, p. 1), no segundo o sucesso da revista *Cartas na mesa* levou a empresa arrendatária destes teatro, Júlio César & C.^a, a alugar o Teatro dos Recreios durante alguns dias, «por ser esse teatro de maior lotação e para que o público em geral [e aos mesmos preços] possa concorrer a estes espectáculos» (*O Comércio do Porto*, 5.03.1887, p. 2).

No Teatro do Príncipe Real, um verdadeiro acontecimento teatral em pleno mês de Maio. Depois da tentativa falhada de trazer a primeira diva romena Elena Teodorini a este teatro (encontrava-se, então, no Teatro de S. Carlos, em Lisboa)⁸³, Ciriaco de Cardoso assumia a empresa e anunciava-se a vinda da primeira-dama absoluta «da Opera Imperial de Vienna de Austria» Amalia Materna e, com ela, o actor Coquelin aîné. Se a primeira foi, a 23 de Abril, ovacionada por uma concorrência numerosa e “selecta” (*O Comércio do Porto*, 26.04.1887, p. 2), o actor francês causaria autêntico furor aquando da sua estreia a 28 de Abril, escrevendo-se mais uma página a ouro na história do Bairro teatral portuense.

A primeira récita de assinatura deu-se a 28 de Abril com a comédia *Un parisien* (Edmond Gondinet) e alguns monólogos recitados pelo próprio artista. A primeira reacção da imprensa foi curta mas entusiasta q. b.: «Vimos Coquelin!» O deslumbre perante «uma das primeiras glorias do theatro francez contemporaneo» deixou o público que assistiu ao espectáculo sem fôlego e sem saber «que phrases empregar» para traduzir o desempenho do actor em palco. Mais uma vez sucintamente, referiu-se apenas um nunca se havia ouvido «nada assim!» De facto, Coquelin foi ovacionado no final por uma sala de onde choviam *bouquets*, que o confirmava como «a encarnação mais pura e mais correcta da eschola moderna dramatica» (*O Comércio do Porto*, 29.04.1887, p. 2):

Verdade e naturalidade de dicção, commedimento de gestos e um jogo de physionomia que espelha em relances perceptíveis, mas sem exaggero, todos os sentimentos da alma, todas as preocupações do espirito. (*O Comércio do Porto*, 29.04.1887, p. 2)

Na segunda récita representou-se com grande sucesso a peça *D. César de Bazan* e o grande destaque da imprensa, no seu rescaldo, foi a comparação do actor francês com a glória portuguesa de nome Augusto Rosa. Claramente, o objectivo não foi desacreditar Coquelin mas recordar o actor português na peça que se levou a cena, relembrando que sempre “tivemos” actores de primeira ordem:

(...) temos artistas que podem perfeitamente sustentar os confrontos mais delicados, quando se trata de alta comedia. E não se julgue que entre n'este nosso [modo] de pensar a minima preocupação patriótica, mas simplesmente o desejo de dizer a verdade em um paiz em que por via de regra existe o mau sestro de depreciar muita cousa que temos de bom, quando por vezes o que nos vem de fóra nem sempre é do melhor.

⁸³ Quando a sua vinda parecia certa, acabou por a cancelar por «estar doente», enviando ao organizador deste esperado concerto, Eugenio Pastor, um certificado médico. Jornalistas do Porto, em nome do público, limitaram-se a «lamentar que um d'esses incomodos de saude a que estão tão sujeitos os artistas lyricos (...) privasse o publico portuense» de ouvir uma artista tão aclamada em Lisboa. Não deixaram de realçar o facto de que para a artista «também lhe devia ser duplamente penosa esta doença repentina, visto tel-a privado de 540\$000 réis». (*O Comércio do Porto*, 5.04.1887, p. 2)

Certamente que isto não se subentende nem de leve, com o grande artista ao qual somos os primeiros a prestar a homenagem da nossa mais expansiva admiração. O nosso intuito é apenas referir que Augusto Rosa, no papel de D. Cesar de Bazan, pôde sustentar dignamente o confronto do seu trabalho com o do insigne Coquelin. (*O Comércio do Porto*, 30.04.1887, p. 2)

Despedia-se o actor francês a 30 de Abril em *Tartufo* (Molière) deixando o palco debaixo de «uma chuva de flores» (*O Comércio do Porto*, 1.05.1887, p. 2) e dando lugar à companhia do Teatro de Ginásio de Lisboa. A sua passagem, juntamente com a da Ristori e de Sarah Bernhardt, foi uma das mais marcantes no panorama teatral portuense da segunda metade do século XIX. Revela estratégia da parte de empresários do Bairro teatral que sabem que o negócio do teatro se faz atraindo o público através da qualidade da oferta, mesmo quando implica riscos financeiros.

No mês de Agosto de 1887, o concurso de arrendamento do Teatro de S. João para a nova temporada não apresentou a habitual falta de propostas. Seria o teatro assumido por António Gama que, juntamente com o empresário D. Luciano Rodrigo, havia já contratado uma companhia de ópera italiana que se apresentaria «na primeira quinzena de Novembro, terminando em Março» (*O Comércio do Porto*, 30.08.1887, p. 1). Só o facto de a imprensa portuense dar tal notícia ainda em finais de Agosto, já mostra o impulso fulcral dado por Helder que, moldando mentalidades, relançou a credibilidade do teatro lírico e a sua viabilidade numa cidade como o Porto. Veremos até quando duraria esta aceitação de um novo paradigma na gestão do Teatro de S. João.

Por outro lado, e a título de apontamento, já que da crise lírica falamos, seria proveitoso para o entendimento da realidade teatral portuense, um exaustivo estudo sobre o impacto dos acontecimentos nacionais (e regionais) da história económica na actividade teatral. Observar os sucessos e insucessos das empresas teatrais – sobretudo líricas, já que dependiam em grande parte de um subsídio poucas vezes atribuído pelo Estado – deste ponto de vista, em tempos de prosperidade ou crise económica, poderá revelar importantes dados que permitam um entendimento mais global.

10. *Todos os teatros ardem: a tragédia do Baquet*

O Teatro Baquet é, infelizmente, recordado na maioria das vezes pelas piores razões. Porém, o nosso objectivo passa por recordá-lo de outra forma. Se até aqui retratamos a sua identidade e vivência, o incêndio que causou o seu desaparecimento,

tragédia tão badalada nos anais da história, será o ponto de partida para analisar as consequências e o respectivo impacto na dinâmica do Bairro teatral. Assim, recuperemos o contexto e sigamos os acontecimentos que começaram a marcar a época de 1887-1888.



Figura 28 – O Teatro Baquet após o incêndio (vista da fachada virada para a rua de Sá da Bandeira). Ao fundo, à esquerda, o Teatro do Príncipe Real (*O Tripeiro*, V Série, Ano VIII, número 12, 04.1953, p. 359)

Inaugurou a (última) época do Teatro Baquet (1887-1888) o empresário Ciriaco de Cardoso a 25 de Setembro com a opereta *O coração e a mão* (música de Charles Lecocq e letra de Nwitter e Beaumont) (*O Comércio do Porto*, 26.09.1887, p. 2). Perto dali, abria, pouco tempo depois, o Teatro de Recreios pela mão de uma Sociedade de Artistas Dramáticos e sob a direcção do ensaiador-actor Afonso Taveira (*O Comércio do Porto*, 9.10.1887, p. 2). Faziam parte da companhia que se estreou 22 de Outubro com o drama *O filho da noite* (imitação de Júlio Rocha) actores como Portulez ou Teresa de Aço, que abrilhantaram a abertura desta «sala popular» que crescia de época para época graças ao «auxílio do publico, que tem mostrado desde principio uma certa

predilecção por aquella casa de espectaculos» (*O Comércio do Porto*, 22.10.1887, p. 2). No Teatro do Príncipe Real, exibiam-se as operetas do costume.

Curioso o facto de na época que iria vitimar o Teatro Baquet se ter realizado uma vistoria a todos os teatros da cidade e, para delícia dos futuros conspiradores, ser este o que, segundo os técnicos, estaria menos preparado para uma resposta em caso de incêndio. Segundo os mesmos, o problema residia no facto de não terem continuado «em linha recta até á rua os corredores lateraes do pavimento terreo da rua do Sá da Bandeira» e o perigo que constituiria «algumas das portas» abrirem «para o lado interior do edificio». Para rematar, um (ainda mais) curioso alerta: «dorme dentro do theatro mais alguém além do caseiro» (*O Comércio do Porto*, 12.11.1887, p. 2).

A 18 de Novembro representou-se a mesma peça que seria levada a cena na noite do incêndio: *Os dragões de Villars*:

Entre nós foi um verdadeiro acontecimento theatral, na accepção rigorosa da palavra, a execução da afamada partitura de Maillart, cantada em Pariz a contento e com o applauso geral no extinto theatro da Opera Comica [vítima de incêndio]. A peça merece vêr-se, promettendo larga duração em scena. (*O Comércio do Porto*, 19.11.1887, p. 2)

Entretanto, inaugurava a nova temporada lírica no Teatro de S. João a 25 de Novembro, com a ópera *Ernani*. Os artistas contratados⁸⁴ agradaram e perspectivava-se uma carreira auspiciosa, dentro do novo paradigma definido por Helder, claro:

(...) a plateia portuense deve limitar as suas exigências. (...) N'estas condições e pelo que hontem nos foi dado a avaliar, a companhia que se apresenta achamol-a perfeitamente adequada ás circumstancias do nosso theatro. (*O Comércio do Porto*, 26.11.1887, p. 1)

O público comprometia-se com a nova realidade lírica, mas a crítica na imprensa nunca deixou de, nas condições modestas em que se apresentava a presente companhia, exigir, no mínimo, alguma “dignidade”, criticando igualmente o público que se deixara amolecer pelas lágrimas de Helder, caindo numa perigosa passividade:

Se o publico não póde exigir cantores de primeira ordem, tem comtudo direito ao menos a vêr as operas representadas com certo aparato e acceio e não do modo miserando como algumas d'ellas se téem exhibido. Depois, quando as emprezas não possuem artistas para certas operas, não as deve fazer cantar (...). Mas a final de contas estamos a pensar que estas ligeiras considerações tornam-se completamente descabidas desde que a nossa plateia se conforma com tudo o que lhe apresentam e dada essa circumstancia

⁸⁴ Dos quais se destacavam a soprano francesa Bianca Donadio e o seu marido, o tenor Giuseppe Frapolli, tendo-se estreado juntos a 30 de Novembro na ópera *Dinorah*. (*O Comércio do Porto*, 1.12.1887, p. 2)

nós também não nos prolongaremos em minutos de crítica... por desnecessária. (*O Comércio do Porto*, 8.02.1888, p. 2)

O Teatro de S. João continuava a ser – simbolicamente – o coração do Bairro teatral. Foi ele pioneiro impulsionador de tal fenómeno urbano e certamente uma forte razão pela qual vários teatros surgiram nas suas imediações. É certo que a centralidade da malha urbana havia sido uma das razões óbvias, mas construir-se uma casa de espectáculos nas imediações do teatro lírico era uma garantia de visibilidade e de absorção dos fluxos sociais que circulavam à procura de entretenimento. Apesar da fase negativa que temos vindo a acompanhar, gravitar à volta do Teatro de S. João continuava a ser extremamente benéfico para o negócio. Mais tarde, como veremos, novas casas de espectáculo serão construídos na sua órbita, entre as mais significativas, o Teatro Águia d'Ouro, tal como já o havia feito o Teatro D. Afonso.

Prosseguindo, na noite de 21 de Março, em espectáculo em benefício do actor Firmino, e no qual se verificava uma autêntica enchente, deu-se a tragédia no Teatro Baquet. Entre o final da opereta *Os dragões de Villares* e o começo da revista *Gran via*, eclodiu o fogo na zona do palco⁸⁵, e o público, temendo o pior, precipitou-se em pânico para as saídas. Da soma das deficiências de resposta em caso de fogo no teatro – alvo de alertas no passado – e a forma completamente atabalhoada como o público procurou fugir ao fogo, o que provocou impedimentos nas saídas, resultou numa catástrofe de proporções dantescas. As pessoas encavalitaram-se literalmente umas nas outras, rapidamente envoltas por um incêndio que se alastrou rapidamente a todo o teatro. Terá ainda contribuído para tal a escuridão na qual todo o teatro se viu imerso, pois logo após o início do incêndio desligou-se o gás, ficando o interior apenas iluminado por algumas luzes de azeite, igualmente apagadas pouco depois. Muitos perderam a sua vida e a cidade envolveu-se num longo período de luto. A empresa do teatro, essa, tudo perdeu no fogo: partituras, guarda-roupa e cenários (*O Comércio do Porto*, 21.03.1888, p. 3).

As consequências desta catástrofe foram imediatas. A cidade vestiu-se de luto, os estabelecimentos fecharam e as bandeiras permaneceram a meia-haste. A cidade parecia uma cidade fantasma, deserta, «como se por allí tivesse passado o tufão da

⁸⁵ O incêndio teve início num «bico de gás que prendeu fogo a uma gambiarra. (*O Comércio do Porto*, 21.03.1888, p. 3)

Curiosamente, a 21 de Janeiro houve uma explosão de gás no Teatro de S. João durante a representação da peça *Hebreia*. Exactamente a mesma ocorrência no dia seguinte, durante um baile de Carnaval no concorrido Salão da Porta do Sol. Dois “acidentes” isolados e invulgares. (*O Comércio do Porto*, 24.01.1888, p. 2)

morte» (*O Comércio do Porto*, 26.03.1888, p. 2). Os teatros cessaram de imediato a sua actividade e foram ordenadas duras vistorias. De facto, não lhes seria atribuída novamente a licença de funcionamento enquanto não cumprissem todos os requisitos resultantes destas. Três dias após o incidente, os teatros do Príncipe Real, S. João e Recreios foram vistoriados e a todos foram impostos vários melhoramentos. As vistorias sucediam-se duramente e os responsáveis pelas mesmas não fechavam os olhos ao mínimo detalhe. Os teatros só reabririam depois de cumprir rigorosamente todos os requisitos de segurança (*O Comércio do Porto*, 24.03.1888, p. 2).

No que toca ao Teatro de S. João, procedia-se a obras de grande vulto de forma a poder reabrir esta casa de espectáculos ainda em Outubro de 1888, a tempo de organizar a temporada lírica. Para que tal fosse viável, voltou a apelar-se à restituição do «antigo subsidio que o teatro tinha» (*O Comércio do Porto*, 29.03.1888, p. 2).

No rescaldo da tragédia encontramos nos periódicos de então valiosa informação que ilumina o percurso deste teatro. No que se refere à construção da fachada virada para a rua Sá da Bandeira percebe-se que o proprietário que sucedeu ao próprio Baquet, Teixeira de Assis⁸⁶, pretendia torná-la na fachada principal, porventura adivinhando que o novo fluxo de circulação de público se concentraria cada vez mais na Rua Sá da Bandeira. A morte de Teixeira de Assis viria a impedir tal alteração:

O falecido Teixeira de Assis, quando se tratava de abrir a rua do Sá da Bandeira, projectára mudar o palco para o lado da rua de Santo Antonio, fazendo a principal entrada pela referida rua do Sá da Bandeira. A morte, porém, surpreendeu-o no vigor da idade, e os seus planos não foram por diante, limitando-se os seus sucessores a mandarem construir a actual fachada (...). (*O Comércio do Porto*, 21.03.1888, p. 3)

Outro aspecto interessante é a já recorrente cooperação e generosidade entre os vários agentes do Bairro teatral, à qual se juntou a solidariedade lisboeta. Com efeito, realizou-se de imediato, no Palácio de Cristal, uma *matinée* a favor das vítimas da catástrofe promovida pela companhia do Teatro do Príncipe Real, à qual acudiram vários artistas cedidos pelas companhias lisboetas do Teatro de S. Carlos e Teatro D. Maria II. Taborda e António Pedro, a título individual, também se juntaram à causa, e o próprio Rafael Bordalo Pinheiro desenharia, entre várias caricaturas, o programa do espectáculo. De repente, todo o país se viu imerso num verdadeiro sentimento de

⁸⁶ Com a morte de Teixeira de Assis, o Teatro Baquet passaria a propriedade da sua mãe, Ana Victorina da Ascensão, sendo administrado por «um eclesiástico» daquela terra. (*O Comércio do Porto*, 21.03.1888, p. 3)

solidariedade, uma cruzada de beneficência como lhe chamaram, à qual acudiram desde as colónias inglesas e espanholas, até aos singelos estabelecimentos comerciais (*O Comércio do Porto*, 24.03.1888, p. 2).

À grande *matinée* de beneficência acorreu a Rainha D. Maria Pia e o Infante D. Afonso (o Rei D. Luís não esteve presente por alegado motivo de saúde). Compunha o programa a comédia *O desquite* (tradução de Jaime de Séguier a partir da obra *Chez l'avocat* de Paul Ferrier), com desempenho dos actores da companhia do Teatro D. Maria II, como Virgínia e Ferreira da Silva; um monólogo de François Coppée, pelo actor Simões; concerto “breve” do pianista Rey Colaço; a representação do 7º quadro da peça *As duas órfãs* (tradução de Ernesto Biester a partir da obra *Les deux orphelines* de Adolphe-Philippe Dennery), pelos actores Emília Eduarda, Tomásia Veloso, Maria da Luz, António Pedro e Verdial; cançonetas francesas pelo amador V. Fabri; monólogos pelos actores Augusto Rosa, Carolina Falco, Taborda e Augusto de Melo; caricaturas instantâneas por Rafael Bordalo Pinheiro; a sinfonia *Stabat Mater* (Rossini) pela orquestra de Alves Rente; e, para finalizar, a composição musical *Elegia* de António Canedo (*O Comércio do Porto*, 25.03.1888, p. 1). No desdobrar do programa temos uma perfeita noção da colaboração de todo o meio artístico não só portuense mas, como já referido, nacional. E ao ouvir ainda hoje a sinfonia *Stabat Mater* ficamos com uma perfeita noção do estado de espírito reinante, do oscilar melódico entre a sentida tragédia e a homenagem às vítimas do incêndio do Teatro Baquet.

Na imprensa da época também surge, logo após o incêndio, a notícia da vontade de construir um novo teatro em substituição do extinto Baquet, com a designação de Teatro D. Maria Pia. Ainda que não passando disso mesmo, duma vontade gorada, fornece-nos informações interessantes sobre onde se poderiam vir a instalar novas casas de espectáculo. Ainda que não apontando o local exacto para a sua hipotética construção, sugerem-se «os terrenos que existem no prolongamento da rua Passos Manuel» por serem «mais centraes» (*O Comércio do Porto*, 1.04.1888, p. 2). Este facto, juntamente com o futuro desenvolvimento desta importante via, só reforça ainda mais a nossa tese sobre a (futura) importância da Rua de Passos Manuel no contexto do Bairro teatral, aspecto que vimos apontando desde o início deste estudo.

Afinal, todos os teatros foram vítimas do incêndio, que levou a uma longa interrupção na actividade teatral. Era agora uma corrida contra-relógio para terminar as

obras de melhoramento, obter novamente a licença de funcionamento e recuperar o tempo (e dinheiro) perdido. Manuel Francisco Moreda arrendava o seu teatro, Príncipe Real, à empresa Alves Rente & C.^a mas ainda lhe faltava muito por fazer. O Teatro de Recreios, alvo de inúmeros melhoramentos, não se coibiu de contratar, para a sua futura reabertura, a mesmíssima companhia de Ciriaco de Cardoso, sendo composta «quasi exclusivamente» pelos artistas que com ele trabalharam no extinto Teatro Baquet (*O Comércio do Porto*, 15.07.1888, p. 1). Caridade ou estratégia comercial (ou ambas), a realidade era que havia um público que havia ficado órfão e esta popular casa de espectáculos “chegava-se à frente”. De facto, previa-se a sua abertura com a mesma peça que “fechou” o Teatro Baquet: a opereta *Os dragões de Villares* (*O Comércio do Porto*, 29.07.1888, p. 2).

Os Teatros abriram antes de dar qualquer espectáculo, podendo os portuenses circular livremente e gratuitamente pelo seu interior, de forma a constatarem *in loco* os melhoramentos e embelezamento de cada casa de espectáculos. Obviamente que uma tragédia como a do Teatro Baquet deixaria certamente algum receio em voltar a frequentar os teatros e os proprietários e empresas aproveitaram este facto para fazerem o que chegou a ser, quase, um concurso: ver qual das salas de espectáculo era a mais segura. Finalmente, haviam de abrir definitivamente ao público. Exemplo disso é a reabertura do Teatro do Príncipe Real a 20 de Setembro de 1888 com a comédia *Guerra em tempo de paz* (tradução José António de Freitas), com desempenho da companhia do Teatro D. Maria II:

O que (...) podemos asseverar é que o publico mostrava-se satisfeito com o seu novo aspecto [do teatro] e, sobretudo, tranquillo de sustos. (*O Comércio do Porto*, 21.09.1888, p. 2)

As 10 récitas da companhia trouxeram bons proveitos para o teatro de Moreda, considerando a longa interrupção e o investimento no seu melhoramento. Era óbvio que os teatros, para a sua própria sobrevivência, precisavam de receita.

O Teatro de Recreios, reabre amplamente melhorado e sob nova designação, a de Teatro do Infante D. Afonso (*O Comércio do Porto*, 28.10.1888, p. 1), a 23 de Outubro, pouco depois de o Teatro do Príncipe Real ter inaugurado igualmente a nova época de Inverno, a 14 (*O Comércio do Porto*, 16.10.1888, p. 2), ambos com operetas no seu programa.

No Teatro de S. João, a administração debatia-se para obter o subsídio que lhe permitisse apresentar uma companhia lírica de valor. Porém, não havia muito mais tempo a perder e arrendou-se o teatro à empresa de D. Luciano Rodrigo. A temporada lírica inauguraria, modestamente, a 5 de Dezembro, com a ópera *A Favorita*. Pairavam ainda sobre o Teatro os fantasmas da crise lírica e logo no início de 1889, face a várias manifestações de desagrado, D. Luciano Rodrigo ameaçou rescindir o contrato:

Em vista das repetidas manifestações de desagrado produzidas contra a empresa do teatro de S. João (...) a referida empresa resolveu suspender os espectáculos lyricos, indemnizando os assignantes da importância das récitas não effectuadas. (*O Comércio do Porto*, 10.01.1889, p. 2)

Perante tal posição tomada pela empresa, que ia privar o Porto de espectáculos líricos, a administração convocou uma reunião urgente com assinantes e elementos da empresa de forma a colocar alguma água na fervura e a dissuadir o empresário de abandonar o teatro. O desagrado ficaria rapidamente sanado, apesar de alguns elementos da administração considerarem a atitude de D. Luciano Rodrigo como uma afronta e ofensa ao público portuense. A bem do teatro lírico, baixaram-se as armas e o empresário aceitou continuar, ainda que em clima de autêntica “guerra fria”, já que este exigiu não ser novamente contestado por, segundo afirmava, ter tido pouco tempo para organizar a companhia (*O Comércio do Porto*, 11.01.1889, p. 2). Esqueceu-se apenas de mencionar que, ao contrário de muitos empresários que lutaram pela dignidade do Teatro de S. João, se encontrava a usufruir de um subsídio (que terá sido atribuído praticamente a título de caridade). Sem mais polémicas, a reabertura foi pacífica e do agrado do público, arrancando a 12 de Janeiro de 1889 com a ópera *Lucia de Lammermoor* (*O Comércio do Porto*, 13.01.1889, p. 1).

Porém, a temporada lírica terminaria antes do tempo, logo após as récitas de Carnaval, em inícios do mês de Março. A empresa alegou “dificuldades”, embora sem as especificar, devolvendo consequentemente a quantia devida aos assinantes. Aos *dilettanti* restava apenas esperar por melhores dias:

Cessam, pois, por este anno, os espectáculos lyricos no Porto, facto sempre para sentir, porque com a repetição d’elles muito tem a lucrar a cultura da musica e a criação do bom gosto artistico. Começa agora a renascer uma certa predilecção pelo theatro lyrico e oxalá essa predilecção se accentue em futuras epochas. (*O Comércio do Porto*, 6.03.1889, p. 2)

O Bairro teatral voltava à normalidade, após o incidente do Teatro Baquet. A nova época de 1889-1890 retomaria com a companhia de opereta de Alves Rente mais

uma vez no Teatro do Príncipe Real (*O Comércio do Porto*, 8.09.1889, p. 2), tal como Ciriaco de Cardoso com a sua companhia no Teatro de D. Afonso (*O Comércio do Porto*, 6.10.1889, p. 2) e D. Luciano Rodrigo novamente como empresário do Teatro de S. João. De facto, à tragédia do Baquet seguiram-se uns anos amenos, fugindo os empresários a grandes extravagâncias de contratar artistas de renome. O Bairro teatral encontrara um equilíbrio na gestão dos meios e dos públicos, mas subsistia a questão do teatro lírico e de como fazê-lo vingar na cidade do Porto. Apesar da vontade em dar utilidade ao primeiro teatro da cidade, parecia chegar-se à quase impossibilidade de sustentar um teatro de ópera no Porto. Helder interrompeu um círculo vicioso de falhanços, alertando para a real condição do Teatro e apontando o caminho para, no mínimo, mantê-lo de portas abertas. A sua condição só se veria alterada se arrendado por um empresário que soubesse fazer uma gestão adequada dos seus recursos.⁸⁷ Porventura, era o único factor que faltava ao Teatro de S. João para vingar pois a procura por espectáculos líricos era evidente. Havia, de facto, apreciadores para encher o Teatro, como se viu no passado. Afinal, e para além dos que o frequentavam genuinamente pelo seu repertório, havia quem o fizesse pela “cultura da aparência”, uma forma de confirmar o seu novo estatuto social, especialmente no que se refere ao burguês abastado.

O valor simbólico do Teatro de S. João era imenso no seio do Bairro teatral e era difícil imaginar a sua dinâmica sem ele. Exemplo disso será o seu desaparecimento, como veremos mais adiante, em 1908. Nenhum teatro vitimado desencadeará tantas lamentações como o desaparecimento deste. A vontade de o devolver à cidade após a catástrofe será imediata e esse desespero por o voltar a ter só terminará quando abrir novamente as suas portas. Por enquanto, havia que procurar uma estabilidade que permitisse continuar a sonhar com um primeiro teatro digno desse título.

⁸⁷ Voltamos a lembrar a importância de se elaborar, num futuro, um estudo sobre os empresários teatrais. O seu estudo biográfico – a sua formação, laços pessoais, etc. – seria de grande utilidade para perceber qual o modelo de gestão teatral na base dos sucessos e insucesso que temos vindo a observar.

11. David e Golias: o atrevimento lírico de Ciriaco de Cardoso no Teatro D. Afonso

Ciriaco de Cardoso, à frente da empresa do Teatro D. Afonso na época 1889-1890 iria, com o seu arrojo programático, colocar em questão a suposta exclusividade do lírico no Teatro de S. João. Era este tipo de espectáculo exclusivo de um teatro de primeira ordem? A resposta, a ver pela afluência que se verificaria a este popular teatro, parecerá óbvia. Apesar de se tratar de espectáculos operáticos obviamente mais modestos, tendo em conta o seu público-alvo e a própria espacialidade e acústica do teatro, era mais um filão, como tantos outros, a explorar. E veremos futuramente como vários teatros não temeriam em explorá-lo.

A ópera *O Barbeiro de Sevilha* entrava em ensaios no Teatro D. Afonso logo no início de 1890 (*O Comércio do Porto*, 23.01.1890, p. 2). Este passo marcaria aquele que seria o rumo desta casa de espectáculos na próxima década: a apresentação de espectáculos líricos, aproveitando o temporário sub-rendimento do Teatro de S. João. A estratégia iniciada por Ciriaco de Cardoso traria bons proveitos e viria, gradualmente, dar mais visibilidade ao teatro por si arrendado.

Ciriaco de Cardoso mantinha praticamente a mesma companhia, fazendo cantar nas óperas os artistas oriundos do mundo da opereta que pisavam terreno que não lhes era de todo estranho. Mesmo assim, o resultado foi do agrado do público, como relata a crónica a propósito da representação da ópera *La Charmeuse* (Donizetti, tradução Alberto de Carvalho), levada a cena a 1 de Fevereiro:

A musica, que é um primor de harmonia e encanto, foi bem compreendida por todos os cantores e pela orchestra, concorrendo todos para bem coroar o trabalho e o esforço do intelligente professor snr. Cyriaco de Cardoso. (*O Comércio do Porto*, 2.02.1890, p. 2)

A resposta de D. Luciano Rodrigo foi quase imediata, tendo em conta a modesta temporada que até ali vinha apresentando no Teatro de S. João. Fazendo-se valer da sua influência em terras espanholas, deslocou-se a Madrid para contratar para algumas récitas a cantora portuguesa de ascendência italiana Regina Pacini e a primeira-dama Mila Kupfer, ambas dispensadas pelo Teatro Real de Madrid para virem ao Porto (*O Comércio do Porto*, 9.02.1890, p. 1). Estrearam-se a 12 de Fevereiro, na ópera *Gioconda*, tendo ficado o público dividido quanto aos dotes de Kupfer, facto recorrente quando um artista desconhecido vem precedido de fama. Embora durante o 1º acto a

sala se apresentasse cristalizada num silêncio glacial, no 4º foi a revanche da artista, derretendo o gelo com a uma voz cheia de sentimento e correcção. O público irrompeu em estrondosos bravos e palmas, tendo Kupfer oferecido ao Porto uma noite como há muito não se vivia. Este sucesso momentâneo obtido por D. Luciano Rodrigo colocou Ciriaco de Cardoso e o Teatro D. Afonso no seu devido lugar. Ou assim se pensava.

A empresa do Teatro de S. João terminou a época antes do previsto e Ciriaco de Cardoso aproveitou esta retirada para apresentar a primeira representação “séria” da ópera *O Barbeiro de Sevilha*, já que a primeira havia sido constantemente interrompida por «bisnagadas e ditos chistosos» (*O Comércio do Porto*, 18.02.1890, p. 2), próprios da folia de uma récita de Carnaval. Assim, no dia 15 de Março, levou a cena a citada ópera, bem recebida por aqueles que a ela assistiram:

Mais uma vez se demonstrou quanto podem a boa vontade e as largas aptidões de Cyriaco Cardoso, que tem conseguido levar a cabo em assumptos theatraes as mais arrojadas tentativas. (*O Comércio do Porto*, 16.03.1890, p. 1)

D. Luciano Rodrigo, por seu lado, apenas mostrou, novamente, como era incapaz de gerir um teatro como o de S. João. Comprometeu novamente o teatro lírico, vivendo acima das suas capacidades (os contratos com Pacini e Kupfer, demasiado dispendiosos, levaram ao término antecipado da temporada), contrariando teimosamente a lição de Helder. E o que realmente havia a lamentar era, ao que parece, não haver alternativa ao mesmo. Apesar de subsidiado (não se sabendo em que moldes), foi incapaz de pagar a renda do teatro, deixando o saldo da época 1889-1890 em negativo. A administração lamentou isso mesmo em comunicado aos accionistas do Teatro de S. João. Faltava saber onde andava, desta vez, o fiador:

Sentimos deveras, snrs. Accionistas, vir á vossa presença, com uma receita inferior ás despesas realizadas (...). Notareis que na conta da receita arrecadada não se menciona a renda, por nos ter sido impossivel cobrar qualquer quantia por conta d’esta, visto as más circumstancias em que terminou a empresa (...). (*O Comércio do Porto*, 8.05.1890, p. 1)

Era, de facto, um David, Ciriaco, que derrubava Golias, Luciano. Questionamos, portanto, se a única razão para o mau funcionamento do Teatro de S. João não residia apenas no perfil do empresário que o arrendava. Neste caso em particular, não poderia tê-lo feito apenas para ficar com o subsídio? E que havia feito o empresário para que lho tivessem atribuído? São questões que se levantam para as quais não temos uma resposta clara. Talvez os vários apelos por parte de críticos, jornalistas e população em

geral – juntamente com o visível descrédito em que caía o Teatro de S. João – tivessem finalmente surtido efeito, tendo o Governo vindo em seu auxílio. De notar que muitos dos seus frequentadores eram indivíduos de grande influência e que, conseqüentemente, dispunham de meios (sobretudo através do uso da palavra) para exercer pressão sobre o poder político.

No que respeita ao Teatro D. Afonso, Ciriaco preparava a ópera *O Guarani*, e tudo parecia correr de feição ao empresário:

De tudo é capaz (...) Cyriaco de Cardoso, cujos rasgos superiormente ousados marcam epocha nos annaes do theatro portuguez. (*O Comércio do Porto*, 8.05.1890, p. 1)

A ópera, com cenografia de Arturo Delomonte e adereços da casa italiana Achille Corbella (Milão), foi a cena a 28 de Maio, com grande pompa e circunstância. Foi um autêntico sucesso de bilheteira e, como espectáculo lírico, deslumbrou pela sua perfeita encenação, pelos magníficos cenários e louvável prestação por parte dos artistas que nela tomaram parte, destacando-se Albino Verdini, Eutália Gonzalez e Cesare Rossi. Este atrevimento de Ciriaco deixou, nessa noite, o Teatro do Príncipe Real, onde se encontrava a representar a companhia do Teatro do Ginásio, praticamente vazio:

Cantada hontem (...), a sua audição excedeu em muito a expectativa do publico, o qual mais uma vez, e não será a ultima, teve ensejo de vêr corroborada a superior direcção de Cyriaco de Cardoso em trabalhos d’esta natureza. (*O Comércio do Porto*, 29.05.1890, p. 1)

Tardiamente, já na época de Verão de 1891, o Teatro do Príncipe Real aventurase a apresentar igualmente uma companhia lírica, que se estreia com a ópera *Ernani* a 1 de Julho (*O Comércio do Porto*, 2.07.1891, p. 2). Ainda que apresentando um elenco medíocre, convém questionar se este atrevimento lírico, tanto do Teatro do Príncipe Real como do Teatro D. Afonso, não derivou, como é praticamente óbvio, da instabilidade e das medíocres temporadas que o Teatro de S. João vinha apresentando pela mão do empresário D. Luciano Rodrigo. Fora esta simbólica sala de espectáculos a pôr em causa o seu papel central no Bairro teatral.

Esta experiência lírica do Teatro do Príncipe Real não ficaria órfã: na época de Verão de 1892 estreou-se, a 7 de Julho, a artista de apenas 11 anos Milagros (“Milagritos”) Gorgé – também conhecida como a “pequena Patti” –, cantando trechos de óperas como *A Sonâmbula* ou o *Barbeiro de Sevilha*, entre outras (*O Comércio do Porto*, 8.07.1892, p. 2). O Teatro de S. João, por seu lado, parecia agora envolvido

numa luta pela exclusividade do lírico, aparentemente perdida pela inépcia das empresas que arrendavam o primeiro teatro da cidade.

Seguiu-se, no Teatro de S. João, o empresário D. José Tolosa, na temporada 1890-1891, mas pouco viria a mudar em termos de qualidade. A instabilidade no desempenho, bem como a mediocridade da companhia, seriam os problemas do costume, que apenas a vinda de uma diva, mais uma, como Emma Nevada (*O Comércio do Porto*, 16.01.1891, p. 2) foi capaz de mascarar:

(...) a concorrência era numerosa. Nos camarotes, quasi inteiramente cheios e offerecendo o mais agradável effeito, viam-se muitas das principais familias do Porto. Nas plateias poucos eram os lugares devolutos. O teatro de S. João recordava-nos, emfim, as noutes de antigos tempos gloriosos para aquella casa, tempos que bem desejávamos resurgissem agora. (*O Comércio do Porto*, 6.12.1890, p. 1)

José Tolosa arriscaria mais um ano, preparando a temporada 1891-1892 com uma companhia que satisfizesse o seu público, «não obstante os grandes sacrificios que é obrigado a fazer (...) por causa do pagamento em ouro aos artistas. Entre o elenco constavam artistas como Gianini Francesco e Martinez Natividad, com «larga carreira nos principaes theatros» (*O Comércio do Porto*, 1.10.1891, p. 1). Ainda que com uma estreia auspiciosa a 12 de Dezembro com a ópera *Aida* (*O Comércio do Porto*, 13.12.1891, p. 1), nada de novo se verificou ao longo da temporada: programa desrespeitado com óperas substituídas à última da hora e descontentamento generalizado dos assinantes que exigiam o reembolso de algumas das récitas:

Como, porém, as demonstrações de desagrado continuassem, um empregado da empresa veio ao palco declarar que os snrs. assignantes que não se conformassem com o espectáculo que se annunciára, podiam dirigir-se á casinha do camaroteiro, para alli deixarem os seus bilhetes, a fim da presente récita não lhes ser levada em conta. (*O Comércio do Porto*, 8.01.1892, p. 2)

Apesar deste começo em falso, há dois “altos” na temporada lírica que importa destacar: a estreia absoluta no Porto da ópera de Pietro Mascagni *Cavalleria rusticana* a 26 de Janeiro de 1892 (que motivou a atrevida afirmação «Verdi pode morrer, a Italia tem o seu maestro!» (*O Comércio do Porto*, 27.01.1892, p. 2)) e a vinda ao Porto da meio-soprano Adele Borghi (*O Comércio do Porto*, 3.02.1892, p. 2). Para além do acontecimento teatral que constituiu a presença da citada artista, é curioso observar como o Teatro D. Afonso adia, em consequência disso mesmo, a estreia da peça *A lâmpada maravilhosa*, da qual se esperavam bons proveitos. Isto leva-nos a concluir que, apesar das duas casas de espectáculos terem públicos diferenciados, fica muito

claro que uma boa franja deles circulava livremente (ou, como quem diz a mesma coisa, despido de preconceitos sociais) por ambos os teatros – daí, e a título preventivo, a empresa do teatro da Rua de Alexandre Herculano ter adiado a estreia, temendo que a estreia de Borghi ofuscasse a estreia de uma peça que há muito se encontrava a ser preparada.

12. Crónicas do Bairro teatral em final de século

Afonso Taveira, futuro pioneiro das digressões ao Brasil, esse filão que parecerá inesgotável, começou a emancipar-se no popular Teatro D. Afonso.

Os artistas da companhia do Teatro do Príncipe Real, entre os quais o próprio Afonso Taveira, para além de José Ricardo e António José dos Santos, decidem criar a sua própria empresa de forma a explorar o Teatro D. Afonso. A companhia daí originária propunha-se apresentar desde dramas e comédias, a operetas, *vaudevilles* ou mágicas (*O Comércio do Porto*, 16.10.1890, p. 2). Este fio programático foi, simbolicamente, o juntar de duas identidades: a que o Teatro D. Afonso havia mantido até então e a do desaparecido Teatro Baquet. Estreava-se a dita companhia a 29 de Outubro de 1890 com a peça *Porto* (imitação de Xavier de Araújo e Baptista Machado), passando-se a acção no tempo das invasões francesas em Portugal (*O Comércio do Porto*, 29.10.1890, p. 1). Esta «peça patriótica» traduziu-se num autêntico sucesso, tendo-se retirado muitas pessoas do teatro por «terem esgotado os bilhetes» (*O Comércio do Porto*, 30.10.1890, p. 1). Foi um começo auspicioso para a empresa de Taveira e C^a.

Na temporada seguinte, 1891-1892, a ambição da empresa Taveira e C.^a vai mais longe e arrenda o Teatro do Príncipe Real⁸⁸, até aí explorado por Alves Rente. Contratando, para o efeito, o «compositor e escriptor critico musical» Tomás Del Negro (*O Comércio do Porto*, 4.08.1891, p. 1), estreou-se com sucesso a nova companhia a 1 de Outubro de 1891 com a opereta *O reino das mulheres* (E. Blum, adaptação de Sousa Bastos) (*O Comércio do Porto*, 2.10.1891, p. 2). O Teatro do Príncipe Real, que recentemente havia andado na sombra do Teatro de S. João e do Teatro D. Afonso, começou a procurar o seu lugar ao sol neste período pós-Baquet, apresentando com

⁸⁸ Manuel Benjamim passou a ser o empresário do Teatro D. Afonso.

estrondoso sucesso a 26 de Fevereiro de 1892, a peça *Tribulações de Kin-Fo na China*, extraída de um romance de Júlio Verne (*Les tribulations d'un chinois en Chine*) (*O Comércio do Porto*, 27.02.1892, p. 2). O êxito desta peça, bem como o de toda a temporada, levou a que a companhia se apresentasse no Teatro de S. João, no final da época lírica, para algumas récitas (*O Comércio do Porto*, 11.03.1892, p. 2), de forma a tirar partido da maior lotação que proporcionava o primeiro teatro da cidade.

Um Afonso Taveira agora mais maduro, toma as rédeas por completo da empresa na época seguinte, 1892-1893, explorando novamente o Teatro do Príncipe Real. Inaugurou-se a nova temporada com a mesma peça de sucesso, *Tribulações de Kin-Fo na China*, a 3 de Setembro (*O Comércio do Porto*, 4.09.1892, p. 1). Com efeito, este teatro voltaria à ribalta no panorama do Bairro teatral, tornando-se no verdadeiro bastião da opereta no Porto, facto que levaria às várias (e proveitosas) digressões ao Brasil por parte da companhia de Taveira.

Neste contexto programático, preparava-se a estreia da opereta *O burro do senhor alcaide*, da autoria de Gervásio Lobato e D. João da Câmara, que contava com contribuições como as de Ciriaco de Cardoso (ensaiador musical) e das atrizes Ângela Pinto e Elvira Mendes no desempenho, especificamente convidados para o efeito (*O Comércio do Porto*, 22.09.1892, p. 2). A sua estreia, a 8 de Outubro de 1892, agradou pela «contextura genuinamente portuguesa da peça, pela graça de que ella está recheiada, pela belleza da musica que a engrandece» e por ser, «sem contestação», uma das melhores operetas de «inspiração nacionaes» (*O Comércio do Porto*, 9.10.1892, p. 2). O sucesso imediato havia de tornar esta peça num autêntico filão explorado até à exaustão pelo empresário.

O Bairro teatral, após a tragédia do Baquet, havia-se tornado um pouco mais pobre, teatralmente falando. Apesar dos espectáculos líricos, das operetas e das zarzuelas oferecidas pelas suas casas de espectáculo, faltavam os dramas que habitualmente preenchiam o programa do Teatro Baquet. Eram agora as companhias lisboetas, que vinham em menor número e com menor frequência a esta cidade, a colmatarem essa lacuna. De facto, no que ao teatro declamado dizia respeito, e tomando como termo de comparação anos anteriores, o Bairro teatral passava por uma espécie de “idade das trevas”. Sabendo-se que de cada vez que se apresentavam dramas em palco a imprensa regozijava, convém questionar se a sua menor incidência nos palcos

portuenses não será resultado de uma preferência cada vez mais acentuada do público portuense pelas operetas, zarzuelas e mágicas, por seu lado, mais atractivas visualmente. A cada vez mais complexa engrenagem exigida para pôr as peças em cena, com cenografia e maquinismo cada vez mais elaborados, sobretudo nas mágicas, transmitia um fascínio visual que, porventura, atraía mais público que qualquer drama. E se mais público atraía, mais os arrendatários haveriam de apostar nessa tipologia de espectáculos nos seus programas, por uma simples lógica financeira. Acaso não será isso que acontecerá com a intrusão do cinema nos teatros portuenses? Veremos.

Entretanto, o Teatro de S. João, ainda que sem perspectiva de uma nova crise lírica, continuava a passar por um período menos feliz, longe do brilhantismo de outrora. Anunciava-se como arrendatário do teatro para a temporada 1892-1893 o empresário Arturo Baratta (*O Comércio do Porto*, 23.11.1892, p. 2) e, infelizmente, a história repetia-se, continuando a pairar sobre este teatro fantasmas do passado, coincidindo este momento menos positivo com o fim de um crescimento generalizado desde meados do século XIX e a crise geral que atinge a economia portuguesa a partir de 1891 (RAMOS 2000: 407). Não tendo o citado empresário «satisfeito o compromisso que tomara para a apresentação em tempo oportuno» da companhia lírica, passou-se a responsabilidade para D. José Tolosa (*O Comércio do Porto*, 3.12.1892, p. 2), que já havia dado provas de não conseguir rentabilizar a primeira casa de espectáculos portuense. Este rapidamente organizou uma companhia lírica com os antigos elementos já contratados previamente por Baratta e outros novos chamados por si. Resultado: estreia a 17 de Dezembro com a ópera *Africana* (*O Comércio do Porto*, 18.12.1892, p. 1), finalizando logo no Carnaval de 1893, com inúmeras récitas canceladas devido às já habituais indisposições dos artistas e com as habituais peripécias “tolosianas”, como se pode constatar na crónica de um dos espectáculos:

O tenor Callioni não pôde cantar (...) por se achar seriamente incomodado da garganta. No atrio do teatro foi collocado um aviso communicando esse facto ao publico; ainda assim, no final do 2º acto ouviram-se algumas manifestações de desagrado. Ao começar o 3º acto, repetiram-se essas manifestações com mais violência, sendo, por esse facto, suspenso o espectáculo, que só pôde proseguir depois do regente da orchestra, ter declarado que a empresa se achava ausente. (*O Comércio do Porto*, 1.01.1892, p. 2)

As récitas eram escassas, a temporada consequentemente curta e os artistas pouco merecedores dos contos de réis que cobravam. Infelizmente, não havia mais ninguém senão José Tolosa para arrendar o Teatro de S. João. De facto, e na nossa opinião, o

descontentamento generalizado começava a colocar em causa o título de “primeiro teatro da cidade”. Teatro de primeira ordem? Sim, mas primeiro teatro?

Por seu lado, no Teatro D. Afonso, apresentava-se, com grande sucesso, a companhia de zarzuela do tenor cómico Pablo Lopez, considerada uma «das melhores e mais completas de Hespanha» (*O Comércio do Porto*, 21.10.1892, p. 2). Estreou-se esta a 30 de Outubro de 1892 com a zarzuela *Marina* e a revista *De Madrid a Paris*. Saliente-se também a estreia de sucesso da zarzuela *La Tempestad* (de Miguel Ramos Carrión, música de Ruperto Chapí) a 3 de Novembro, numa altura em que o Bairro teatral apresentava uma pobre oferta, para a qual apenas contribuía esta casa de espectáculos e o Teatro do Príncipe Real (*O Comércio do Porto*, 4.11.1892, p. 2).

Entretanto, Afonso Taveira continuava a gerir brilhantemente o Teatro do Príncipe Real e preparava mais uma opereta que se previa de sucesso: *O solar dos barrigas* (de Gervásio Lobato e D. João da Câmara, música de Ciriaco de Cardoso). A sua estreia foi a 25 de Janeiro de 1893, tendo obtido um estrondoso êxito e contando com um entrecho que era «uma banalidade, como o de todas as produções do genero», mas dotada de diálogos que desencadeavam a gargalhada fácil no seio do público. Mais uma opereta de sucesso que se juntava à previamente apresentada, *O burro do senhor alcaide*, como uma das melhores do «theatro nacional». De facto, no final da peça foram todos chamados ao proscénio: desde os actores Ângela Pinto, Emília Eduarda e José Ricardo, até ao maestro Tomás Del Negro e o próprio empresário Taveira (*O Comércio do Porto*, 26.01.1893, p. 2).

Interrompendo as deliciosas (e proveitosas) operetas levadas a cena por Taveira, pisou o palco deste teatro a conceituada companhia de Anna Judic. A aposta no teatro com música mostrava-se ganha à partida e o Bairro teatral tirava disso proveito. A estreia, a 3 de Fevereiro de 1893 com o vaudeville *La Femme a Papa* (de Alfred Hennequin e Albert Millaud, musica de Hervé), foi um autêntico sucesso, constatando-se «nos camarotes e na plateia muito do que o Porto tem de mais distincto» (*O Comércio do Porto*, 4.02.1893, p. 2). No dia seguinte, a *troupe* de Judic levou a cena a opereta *Lili* (dos mesmos autores), em 2ª (e última) récita. Numa peça escrita com muito «verve», a artista revelou todas as suas qualidades artísticas, tendo deixado o palco debaixo de uma fervorosa ovação, seguindo a sua companhia para Madrid:

Não é simplesmente a delícia com que ella diz o couplet que nos encanta; arrebatá-nos o seu modo de representar, aquella delicadeza de interpretação, aquellas subtilezas de phrase e todas aquellas minúcias que vão desde a palavra até ao gesto e que só uma artista de grande merito pôde exhibir em tão elevada plenitude. (*O Comércio do Porto*, 5.02.1893, p. 1)

Mas não era apenas, como dissemos, o Teatro do Príncipe Real que dinamizava o Bairro teatral nesta última década do século XX. Com Júlio Verde como empresário, o Teatro D. Afonso vai continuar a ser bem-sucedido e, claro está, concorrido. O novo empresário desloca-se a Madrid em inícios de Março, com o intuito de contratar uma companhia de zarzuela «genero flamenco» (*O Comércio do Porto*, 4.03.1893, p. 2). A escolha cairia sobre a companhia «comico-lyrica» dirigida por José Messejo e José Portes, sendo a sua grande figura a actriz Candida Folgado (*O Comércio do Porto*, 14.03.1893, p. 2). Estreou-se a 18 de Março de 1893 com uma série de zarzuelas (*O Comércio do Porto*, 19.03.1893, p. 2) e, tendo tomado conhecimento do sucesso desta primeira récita, acudiu à segunda uma concorrência «numerosa e distincta e que dispensou os mais vibrantes applausos» (*O Comércio do Porto*, 21.03.1893, p. 2). Não havia, pois, salas de espectáculo especializadas pois o filão das zarzuelas, operetas e vaudevilles sustentava todos os agentes do Bairro teatral e satisfazia um público de variadas classes sociais que se encontrava num mesmo local, ainda que em lugares distintos.

E mais se fortalece a nossa tese da importância do Teatro D. Afonso com o anúncio da vinda (ainda que falhada pelas razões que apontaremos) da companhia do Teatro do Ginásio de Lisboa, após a despedida da companhia de zarzuela:

O snr. Julio Verde, empresario do theatro Infante D. Affonso, fechou hontem em Lisboa um contrato com o empresario do theatro do Gymnasio, a fim da respectiva companhia vir a esta cidade dar uma série de recitas com as melhores peças do seu repertorio. (*O Comércio do Porto*, 26.04.1893, p. 2)

Porém, o dinâmico empresário, que por um breve mas rico período abrilhantou a história do Teatro D. Afonso, assina com a administração do Teatro de S. João um contrato de arrendamento daquela casa de espectáculos que começaria a vigorar a partir de 15 de Maio. Desta forma, a companhia do Teatro do Ginásio passaria a apresentar-se naquele palco.

Anunciou igualmente que logo após as récitas dadas pela companhia lisboeta, partiria de imediato para Itália (como era habitual na sua forma de negociar), a fim de formar a companhia para a futura temporada lírica. Este modo de actuar mostrava o

homem de negócios que era Júlio Verde, bem como a sua facilidade de circulação na “rede internacional” de teatro, derivada, obviamente, dos contactos e influência que mantinha dentro da mesma. Quando ao seu sucesso pessoal no primeiro teatro da cidade, veremos. A única certeza por enquanto era o esperado retorno do teatro declamado, lacuna deixada, em grande parte, pelo Teatro Baquet (*O Comércio do Porto*, 14.05.1893, p. 1).

Após uma época de Verão apenas abrilhantada com a presença da artista norte-americana Ida Fuller no Teatro do Príncipe Real (onde apresentou a sua sedutora “dança serpentina”)⁸⁹, sendo os “teatros de praia” (Teatro Aliança, em Espinho, por exemplo) cada vez mais responsáveis pela falta de espectáculos no Bairro teatral, boas notícias surgem sobre o Teatro de S. João: Júlio Verde dá por aberta a assinatura para a nova temporada lírica, logo no mês de Setembro. Segundo a imprensa da época, o empresário desejava apresentar no Porto uma companhia que desse as «melhores impressões», tendo, para tal, «reunido bons elementos assim na parte cantante como na musical, contratando artistas de merito consagrado.» A forma dinâmica como este empresário se movia no meio lírico, esperançava o público que perspectivava uma temporada “à antiga”. Este, de forma a tornar viável o seu projecto, o de apresentar uma companhia com um elenco ilustre e ainda trazer uma celebridade a meados da temporada, contrariando claramente o paradigma de Helder, optou por um aumento de preços, justificado pelo seu próprio empenho pessoal:

O rigor theatral com que a empresa se propõe pôr em scena todas as operas, tanto na parte correspondente à orchestra e côros, como na mise-en-scène e scenographico, determina uns pequenos aumentos de preços, (...) reservando-se ainda a empresa o direito de augmentar os preços avulso nas récitas do afamado tenor [Franco] Cardinalli. (*O Comércio do Porto*, 2.09.1893, p. 2)

O aumento dos preços levava, obrigatoriamente, a um melhoramento qualitativo da companhia apresentada. Estaria Júlio Verde à altura de ganhar a aposta num primeiro teatro mais “primeiro”? Já constatámos que o sucesso consistia essencialmente na capacidade organizativa e financeira dos seus empresários. Faltava agora saber se o

⁸⁹ «A dança «Serpentina» por miss Ida Fuller chamou (...) grande concorrência ao theatro do Principe Real para vêr essa novidade creada ha tempos por Loie Fuller e que tanta sensação fez em Pariz, sendo até dado o nome da sua inventora a diversas confecções e artigos de moda, muito em voga. Era magico e phantastico o effeito dos cambiantes de côres, cada qual a mais viva. A gaze do vestido de miss Fuller, que se cruzava em caprichosas ondulações, ora apresentava as mais finas côres do arco íris, ora os matizes deslumbrantes das azas das borboletas. Dous fôcos com discos rotativos de vidros de côres faziam as projecções, dando esses cambiantes verdadeiramente phantásticos. O publico, repleto de entusiasmo pelo bello effeito da dança «Serpentina», applaudiu freneticamente a artista norte-americana.» (*O Comércio do Porto*, 21.07.1893, p. 2)

recém-promovido a empresário do Teatro de S. João não estaria a planear uma temporada acima das suas capacidades, como tantos outros o fizeram no passado.

Entretanto, a nova época arrancava ao Bairro teatral. No Teatro do Príncipe Real apresentava-se a companhia «romana» de ópera cómica de Gaetano Tassi a 7 de Outubro (*O Comércio do Porto*, 8.10.1893, p. 2), acolhendo, o Teatro D. Afonso, temporariamente, a companhia de Taveira (*O Comércio do Porto*, 8.10.1893, p. 2). Mas as atenções estavam todas centradas na nova temporada lírica. Aguardava-se impacientemente pelos cenários das óperas *O pescador de pérolas*, *Otelo* e *Carmen*, que haviam sido encomendados por Faustino da Rosa, director artístico da companhia. A empresa não deixava os mínimos detalhes ao acaso, tendo Júlio Verde ordenado que se retocasse a pintura interior das escadarias dos camarotes, dos salões, dos camarins e do foyer de artistas. Preparava o empresário uma sumptuosa inauguração, apelando à memória colectiva dos tempos áureos daquele teatro (*O Comércio do Porto*, 8.10.1893, p. 2).

Faltando ainda um mês para a inauguração da nova temporada lírica, grande parte dos lugares disponíveis no teatro já haviam sido “tomados”. Porém, o que surpreendia era a presença da maior parte dos artistas que compunham a companhia, hospedados no Grande Hotel do Porto, e já predispostos a proceder aos ensaios das peças (*O Comércio do Porto*, 31.10.1893, p. 2). Este mal, o da falta de entrosamento entre os artistas, tantas vezes verificado em temporadas anteriores, estava agora a ter especial cuidado, facto que não podemos deixar de enunciar como novidade.

A inauguração aconteceu a 18 de Novembro de 1893, conforme previsto, com a ópera *Os pescadores de pérolas*, de Bizet (*O Comércio do Porto*, 19.11.1893, p. 1). Com uma casa completamente cheia, a reacção do público perante a nova companhia foi de conformismo e alguma insatisfação, aguardando-se os artistas de renome que a empresa havia anunciado. Um início em falso aproveitado pela empresa de Taveira no Teatro do Príncipe Real, que continuava a triunfar graças às suas operetas de sucesso e ao bom desempenho de artistas como Ângela Pinto, Teresa Matos ou José Ricardo (*O Comércio do Porto*, 14.12.1893, p. 2). De facto, e com o avançar do tempo, a temporada não correria de feição à empresa e Júlio Verde deparava-se com inúmeros protestos dos assinantes que contestavam a qualidade de alguns artistas. O empresário parecia envolto numa autêntica roleta russa, despedindo e contratando novos artistas para tentar estancar

o problema. Em boa verdade, a situação só acalmou com a prometida estreia do tenor Cardinali a 20 de Dezembro na ópera *Otelo*, tendo os espectáculos até aí ficado suspensos, por questões de segurança (*O Comércio do Porto*, 16.12.1893, p. 2). A actuação do artista foi “arrebataadora” (*O Comércio do Porto*, 21.12.1893, p. 1) mas não constitui o ponto de viragem desejado por Júlio Verde.

Franco Cardinali adoece após a sua segunda récita e a situação piora (*O Comércio do Porto*, 30.12.1893, p. 2). O público, porventura habituado a estas doenças repentinas por parte dos artistas, começa a questionar a própria vontade do tenor em continuar a representar no Porto. Mais: suspeitava-se que o problema da irregularidade nos espectáculos se devesse à precária saúde financeira da empresa que afectava o pagamento dos artistas e demais trabalhadores associados à mesma. Esta porém, através da imprensa, lamentava as suspeitas que se levantavam nos círculos sociais da cidade. O próprio Cardinali pediu à imprensa que publicasse uma carta dirigida ao público, defendendo a sua pessoa:

Como o póde attestar o snr. dr. Côrte Real estou atacado de influenza, sendo esta razão unicamente a que me impede de cantar e não outras que por malevolência se queiram insinuar, como por exemplo a de eu não estar pago em dia (...). (*O Comércio do Porto*, 3.01.1894, p. 2)

Júlio Verde, por seu lado, e igualmente por comunicado via imprensa, deixa bem claro, no seguimento das declarações do tenor, que, e passando a citar palavras suas, «não há um só dos meus escripturados ou empregados que, felizmente, não esteja perfeitamente pago em dia» (*O Comércio do Porto*, 3.01.1894, p. 2).

Já se havia percebido que não eram apenas alguns contos de réis que faltavam a Júlio Verde, mas a confiança de um público que se viu falsamente empolgado por promessas de uma temporada lírica à antiga. Fantasmas antigos pairaram sobre o teatro até o reatar dos espectáculos, com o restabelecimento do tenor Cardinali e o seu regresso aos palcos, a 4 de Janeiro de 1894 na ópera *Otelo* (*O Comércio do Porto*, 5.01.1894, p. 2). O (sobrevivente) empresário jogava a sua cartada decisiva a 11 do mesmo mês: com um significativo aumento nos preços dos bilhetes avulso, apresentava, em 1^a récita extraordinária, a «celebridade lírica» polaca Regina Pinkert, que tomaria parte no desempenho da ópera *O Barbeiro de Sevilha*. A jogada, ganha à partida, constituiu um pequeno renascimento do Teatro de S. João, tendo Pinkert justificado a fama com que vinha sendo anunciada, constatando o público que se tratava

«effectivamente [de] uma cantora de primeira ordem.» Teve a artista, nessa noite invernososa de Janeiro, «uma justa consagração do seu incontestavel talento, nos applausos e nas chamadas com que a plateia a distinguiu.» As damas que assistiram ao espectáculo, deram por si a fantasiar com a opulência das «magnificas joias que a illustre cantora exhibiu nos dous actos, joias de um preço incalculavel» (*O Comércio do Porto*, 12.01.1894, p. 2).

Em segunda récita, Pinkert deixou o público «electrisado», victoriando-a após o seu desempenho na  pera *Lucia de Lammermour* com «justificada persistência». Este entusiasmo correspondeu ao sucesso que a empresa havia procurado desde o início, recompensando Júlio Verde, empresário por instinto, por nunca ter baixado os braços. Aproveitando o sucesso momentâneo, Júlio Verde anuncia que, uma vez terminada a temporada lírica, iria apresentar 10 novas récitas com artistas de «reputa o», numa série de espectáculos que o mesmo classificava como «especial», por se darem em «ocasião das festas do centenário do infante D. Henrique» (*O Comércio do Porto*, 17.01.1894, p. 2). Apesar da vontade, tal não aconteceu visto o teatro ter sido altamente requisitado por companhias lisboetas, primeiro pela do Teatro de S. Carlos⁹⁰ e, mais tarde, pela do Teatro D. Maria II.

13. Luz nas trevas teatrais

Se Júlio Verde provocou um pequeno mas decisivo renascimento no seio do lírico do Bairro teatral, Afonso Taveira continuaria a trabalhar para o florescimento total da rede, fazendo uso da sua habitual competência e dinamismo. Antes da estreia de sucesso da companhia do Teatro D. Maria II no Teatro de S. João, Taveira traz a este teatro a companhia de opereta francesa da qual fazia parte a actriz Marie Montbazon, uma das « toiles do genero dos theatros de Pariz», que se estrearia a 23 de Abril com a opereta *La Fille de Madame Angot* (*O Comércio do Porto*, 24.04.1894, p. 2). Entretanto, o mesmo empresário encontrava-se a negociar com Emilio Giovannini, de forma a apresentar, no Teatro do Príncipe Real, a sua companhia (*O Comércio do Porto*, 29.04.1894, p. 2).

⁹⁰ Estreou-se a companhia a 4 de Março de 1894 com a representa o da  pera *A Hebraea*, em récita de gala a propósito da presença do Rei na tribuna real deste teatro: «O teatro tinha uma enchente completa. Nos camarotes viam-se as famílias da primeira sociedade portuense, ostentando as senhoras ricas *toilettes*, em que brilhavam valiosas pedrarias.» (*O Comércio do Porto*, 6.03.1894, p. 2)

Porém, o verdadeiro acontecimento teatral foi a já citada vinda da companhia do Teatro D. Maria II a esta cidade. Estreou-se a mesma a 12 de Maio de 1894 com a comédia *O Marquês de Villemer*. Foi um autêntico sucesso, traduzido numa «sala repleta de espectadores, entre os quaes se viam muitas familias da primeira sociedade portuense». Os artistas que compunham a companhia, «do primeiro nucleo de artistas dramaticos portuguezes», como Brasão, os irmãos Rosa, Virgínia Falco ou Rosa Damasceno, foram os grandes responsáveis por tamanha afluência ao primeiro teatro da cidade:

D'ahi o desejo de assistir á estreia da companhia, porque n'esta pobreza quasi franciscana em que vivemos aqui no Porto relativamente a actores e actrizes de verdadeiro merito, sente-se uma como necessidade, uma consolação, em se vêr representar bem. E como representa a companhia do theatro de D. Maria II todos o sabem. (*O Comércio do Porto*, 13.05.1894, p. 2)

O sucesso, esse, ainda foi maior com a estreia da actriz Lucinda Simões, a 2 de Julho, na comédia *O casamento de Olímpia*:

Foi memoravel a noute de hontem n'este theatro, pois o publico teve o ensejo de admirar novamente e festejar uma artista que outr'ora o deliciou e que é, no seu genero, a primeira actriz do theatro portuguez – Lucinda Simões. (*O Comércio do Porto*, 3.06.1894, p. 2)

A procura de bilhetes para estes espectáculos era tanta que quem se encontrava a lucrar com a presença da companhia no Porto, para além da empresa, eram os “contratadores”. Como no dia do espectáculo já não havia bilhetes disponíveis, estes, que os haviam comprado previamente e em bom número, vendiam por uma pequena «fortuna» nas redondezas do Teatro de S. João e um pouco por todo o Bairro teatral. Para a empresa e autoridades competentes era um fenómeno difícil de controlar, limitando-se a avisar o seu público para comprar com antecedência, de forma a evitar cair nas «garras» destes (*O Comércio do Porto*, 3.06.1894, p. 2).

A companhia despediu-se apenas no dia 17 de Junho de 1894 debaixo de uma autêntica ovação que por palavras «não se descreve». D. João da Câmara, autor da peça de despedida, *Os Velhos*, quase que desaparecia em palco «sob a nuvem de flores desfolhadas que cahia do alto do urdimento, ao mesmo tempo que no palco lhe eram oferecidas em abundancia verdadeiros mimos da flora portuense.» Aos artistas, as mesmas ovações, o mesmo agradecimento:

Ao terminar, porém, o espectáculo, as ovações assumiram as raias do delírio. A maioria dos espectadores, de pé, atrovava a sala com applausos e aclamações. Homens e senhoras, nos camarotes e na plateia, agitavam os lenços incesantemente.

A final a emocionante despedida – como pouquíssimas se terão visto assim – só terminou quando as mãos esbraçadas dos espectadores se recusaram a palmear e os braços extenuados de fadiga, cahiram ao longo do corpo. (*O Comércio do Porto*, 19.06.1894, p. 2)

Um novo Sol de esperança raiava sobre o Bairro teatral na nova época de 1894-1895 que se avizinhava. Afonso Taveira era, novamente, o empresário do Teatro do Príncipe Real, apresentando as habituais operetas de sucesso traduzidas por Gervásio Lobato e Acácio Antunes (*O Comércio do Porto*, 30.12.1894, p. 1), enquanto que, no Teatro D. Afonso, eram levadas a cena algumas das obras de grande sucesso de Sá de Albergaria, sob a direcção do actor Manuel dos Santos Oliveira (popular actor que, mais tarde, se tornaria na imagem de marca do, por inaugurar, Teatro Carlos Alberto), como o foi a peça *O Brasileiro Pancrácio*. De facto, esta opereta, estreada a 17 de Novembro de 1894 e que «esteve em scena durante mezes no theatro da Trindade» em Lisboa, teve um dos mais calorosos acolhimentos que haviam «sido dados a produções dramaticas portuguezas.» Na crónica do jornal, foi-se mais longe no seu elogio, mostrando-se igualmente o porquê do seu sucesso: como peça de «costumes campestres», era «a melhor e a mais completa (...) no theatro portuguez.» Com um enredo simples e um final até «vulgar», o seu sucesso residia na «hilaridade constante» que provocava, no «mérito» do *libretto* de Sá de Albergaria e na música «muito apropriada» de Freitas Gazul (*O Comércio do Porto*, 18.11.1894, p. 2):

O Brasileiro Pancrácio tem dado successivas enchentes ao theatro D. Affonso, tal a graça genuinamente portugueza de que está recheada. No domingo, ante-hontem e hontem, o publico saudou ruidosamente os artistas e fez repetir os cantares e as dansas mais caracteristicas do nosso Minho. O Brasileiro Pancrácio está destinado a uma larga carreira em scena. (*O Comércio do Porto*, 21.11.1894, p. 2)

Entretanto, no primeiro teatro da cidade, após uma breve presença de uma companhia de zarzuela espanhola proveniente do Teatro D. Amélia de Lisboa sob a direcção de Eduardo Ortiz (*O Comércio do Porto*, 11.11.1894, pp. 1-2) e com destaque para a *triple* portuguesa Maria Gonçalves⁹¹, foi dada uma nova oportunidade a José Tolosa. O empresário reuniu artistas com alguma reputação (*O Comércio do Porto*, 21.11.1894, p. 2), como a soprano Isabella Svicher, e procurou melhorar o aspecto interior do teatro, contratando, para o efeito, o cenógrafo espanhol Artur Dalmonte, que

⁹¹ «(...) uma portugueza que fez honra á Hespanha, onde se educou e tem vivido desde tenros anos.» (*O Comércio do Porto*, 24.11.1894, p. 2)

vinha «reformar grande parte do velho e deteriorado scenario d'este theatro.» Tolosa encontrava-se, de facto, a empregar todos os «esforços para apresentar este anno as operas com todo o brilhantismo» (*O Comércio do Porto*, 24.11.1894, p. 2). E bem precisava, pois o seu nome (e reputação inerente) já não era consensual. Talvez por isso, no dia da inauguração da nova temporada lírica, a 19 de Dezembro de 1894, se sentiu uma «frieza tão injustificada» (*O Comércio do Porto*, 20.12.1894, p. 2) que, felizmente, havia de desaparecer com as (brilhantes) prestações em palco da soprano Svicher (*O Comércio do Porto*, 21.12.1894, p. 2).

Entrados no novo ano, o Bairro teatral parecia recuperar a pouco e pouco a alegria de outros tempos. No Teatro do Príncipe Real, Afonso Taveira contrata para integrar a sua companhia a actriz brasileira Cinira Polonio, que se encontrara, até então, a representar no Teatro Folies-Dramatiques de Paris. José Tolosa, por seu lado, contrata a soprano romena Hariclea Darclée, que, porém, só poderia demorar-se nesta cidade por 3 récitas, visto os compromissos assumidos com a empresa do Teatro Liceu, de Barcelona, e a sua eminente partida para S. Petersburgo, onde se achava já escriturada (*O Comércio do Porto*, 7.02.1895, p. 2). Porém, sem querer, de forma alguma, desvalorizar a presença de Cinira Polonio⁹², foi a segunda que fez bater, de forma ofegante, o coração do Bairro teatral.

Darclée pisaria o palco do Teatro de S. João a 12 de Fevereiro de 1895, na ópera *Fausto*, no papel de Margarida, enchendo os periódicos da época com a reputação que a precedia:

Hariclée Darclée é uma artista de elevada reputação tendo percorrido alguns dos principais theatros da Europa, no meio de constantes ovações. Além de possuir uma voz potente e vibrante, tem uma eschola excellente, o que se patenteia no modo correcto como modula e profere. Discípula de Sass, e tendo dado os seus primeiros passos artisticos no palco da Opera, de Pariz, Darclée não podia deixar de ser uma cantora distinctissima. (*O Comércio do Porto*, 13.02.1895, p. 2)

A segunda récita provocaria total delírio no seio do público. Darclée apresentou-se em palco, a 16 de Fevereiro, com um programa composto pela ópera *Cavalaria Rusticana*, pelo 3º acto de *Huguenotes* e, por último, pelo 5º acto da ópera *Fausto*. Com uma actuação «assombrosa» fez com que o palco se cobrisse «de flores e ramilhetes de violetas» que o inundaram como uma «chuva perfumada»:

⁹² À sua festa artística, a 1 de Abril de 1895, acudiram as «principaes» famílias da colónia brasileira do Porto, bem como muitos portuenses que haviam residido no Brasil. (*O Comércio do Porto*, 2.04.1895, p. 2)

Realmente, não se pôde alcançar ovação mais entusiástica; mas também não se pôde levantar mais alto o culto do *bel canto*. (...) e no 5º acto do “Fausto”, em que a illustre cantora causou verdadeiro delírio, sendo presenteada com uma grande *corbeille* de flores naturais e tendo quatorze chamadas especiais, constantemente debaixo de uma chuva de flores e ramos de violetas. Toda a sala vibrava de entusiasmo, accendendo as senhoras, dos camarotes, com os seus lenços brancos. (*O Comércio do Porto*, 19.02.1895, p. 2)

A despedida de Svicher não ficaria aquém da de Darclée. Cantando-se a *Traviata*, a 21 de Fevereiro de 1895, o adeus foi uma «autentica festa» que ficaria para sempre «nos annaes» da história do teatro do Porto, sendo à artista dadas várias oferendas, enquanto “choviavam” sobre si flores e voavam, dos camarotes, pombas brancas e, inclusive, canários. Svicher havia de ser “transportada” pelos seus entusiastas até ao hotel onde se achava hospedada, mantendo-se nas suas imediações, e durante várias horas, uma autêntica multidão que “urrava” o seu mérito (*O Comércio do Porto*, 22.02.1895, pp. 1-2).

José Tolosa era agora um empresário de renovada reputação e o Teatro de S. João ganhava uma nova imagem. Para aqueles que acompanharam a temporada lírica, esta correria «perfeitamente», sem as habituais «tempestades ruidosas» das pateadas. Elogiou-se o elenco reunido por Tolosa e o facto de ser terem estreado óperas ainda não ouvidas no Porto, facto por si só, e segundo as crónicas, «digno de menção para um teatro tão falto de recursos como o nosso». A empresa havia assim cumprido «cavalheiramente» as suas promessas, não deixando o público de corresponder, tendo acudido em grande número ao «primeiro teatro» (*O Comércio do Porto*, 28.02.1895, p. 2). Parecia mais uma vez encontrada a receita para a credibilização do Teatro de S. João e para que ele cumprisse a sua função no Bairro teatral:

D’esta vez, felizmente, tudo contribuiu para que tivéssemos uma temporada como poucas. Oxalá que para o anno tenhamos uma companhia lyrica com elementos, pelo menos, iguaes aos da d’este anno. (*O Comércio do Porto*, 28.02.1895, p. 2)

Terminava a época de Inverno e Afonso Taveira partia em digressão com a sua companhia para Lisboa (e, mais tarde, Açores (*O Comércio do Porto*, 5.04.1895, p. 2)), sendo o Teatro do Príncipe Real ocupado pela companhia do Teatro da Rua dos Condes (*O Comércio do Porto*, 2.04.1895, p. 2) e, no mês de Maio, pela do Teatro do Ginásio de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 14.05.1895, p. 2). O empresário revelava assim a sua estratégia: mantinha ocupado o palco do seu Teatro, fidelizando o público e refrescando a actividade com o acolhimento de companhias de Lisboa, de sucesso certo.

O Teatro D. Afonso desdobrava-se entre o circo e o teatro, apresentando em Março a companhia equestre de Gil Vicente Alegria (*O Comércio do Porto*, 19.03.1895, p. 2) e em Abril e Maio, respectivamente, a companhia de zarzuela espanhola de Guillermo Cereceda (*O Comércio do Porto*, 20.04.1895, p. 2) e a companhia do Teatro do Príncipe Real de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 5.05.1895, p. 2).

Mas foram dois artistas que marcaram a época de Verão de 1895: Dmitri Slaviansky d'Agreneff no Teatro de S. João e Dora Lambertini no Teatro do Príncipe Real. O primeiro foi anunciado no contexto de um autêntico acontecimento teatral: era a companhia nacional russa que vinha ao Porto, «composta de artistas musicas que se distinguem pela nitidez com que executam as peças populares do seu paiz.» Dmitri d'Agreneff era o seu *maestro* e estreou no Porto a sua companhia a 29 de Junho de 1895. Consistia num «grupo orpheonico» de 60 elementos, todos com trajas típicos russos, que se fazia acompanhar apenas de um órgão, executando «canções populares de diversas regiões da Russia, balladas e canticos campestres.» O seu sucesso foi extraordinário, sobretudo quando a «formosa» filha do *maestro*, Inma d'Agreneff, cantou duas canções portuguesas «na nossa língua» (*O Comércio do Porto*, 30.06.1895, p. 2):

E' facil de presumir o entusiasmo que essas duas canções produziram no publico (...). Por ultimo o publico pediu o hymno nacional russo, que a companhia executou, e que foi ouvido de pé e muito applaudido pelos espectadores. (*O Comércio do Porto*, 30.06.1895, p. 2)

No mesmo dia, estreou-se no Teatro do Príncipe Real a companhia italiana de Dora Lambertini, que obteve grande êxito no drama *Cavalaria Rusticana*. Destaque também para o desempenho do jovem actor – de apenas 6 anos – Giorgio Lambertini, irmão de Dora, de uma «graça infinita» e «maravilhosa interpretação» na comédia *L'onomastico* (*O Comércio do Porto*, 30.06.1895, p. 2).

O Bairro teatral finalmente prosperava após alguns anos de trevas teatrais, muito graças ao dinamismo de empresários como Afonso Taveira que, com as futuras digressões a terras brasileiras, irá tirar bom proveito financeiro e, conseqüentemente, injectar mais capitais derivados destas novas rotas comerciais nas suas empresas portuenses. De facto, e como veremos no próximo ponto, abrir-se-á um canal transatlântico entre o Brasil e a rede teatral portuense, enriquecendo-a com todo o intercâmbio cultural que derivava destas novas rotas teatrais.

14. Afonso Taveira e o filão brasileiro: o canal transatlântico teatral entre o Brasil e o Porto

O Brasil seria um autêntico filão para o empresário Afonso Taveira, que, desde a sua primeira digressão por terras brasileiras, não deixará de repetir estas (extenuantes) estadias. Esta nova rota comercial, para além de oferecer proveitosos benefícios económicos para a sua empresa, irão fomentar a rede social entre os agentes teatrais do Porto e do Brasil, como se verá mais à frente, bem como o intercâmbio cultural a um nível geral.

O empresário parte pela primeira vez para o Brasil a 2 de Junho de 1895 (*O Comércio do Porto*, 2.06.1895, p. 2), levando na bagagem as operetas de maior sucesso. Taveira, que, segundo a imprensa portuense, se apresentou com estrondoso êxito no Teatro Apolo, no Rio de Janeiro (*O Primeiro de Janeiro*, 13.07.1895, p. 2), planeava regressar apenas a Portugal no mês de Setembro, de forma a inaugurar a época de Inverno do Teatro do Príncipe Real. De facto, em digressão por terras brasileiras, Taveira nunca deixou de ser o homem de negócios que era, aproveitando as oportunidades únicas que esta estadia lhe podia proporcionar em termos de contactos. E foi neste contexto que contratou, para a trazer a Portugal, a companhia dramática italiana Novelli, que por ali se achava igualmente em *tournée*. Previa o empresário que a companhia de Ermete Novelli, que representava «a tragédia, o drama e a comédia de um modo absolutamente superior», se estreasse no Teatro do Príncipe Real a meados de Setembro (*O Primeiro de Janeiro*, 15.08.1895, p. 1). A empresa apressou-se a dar a conhecer em Portugal o actor contratado através de «folhas volantes», onde se podiam ler as críticas da imprensa brasileira acerca dos seus espectáculos no Rio de Janeiro:

No seu repertorio, alem do *Hamlet*, do *Otello*, do *Shilok*, do grande poeta inglez, da *Morte civil*, e outras peças da escola italiana, figuram *Os espectros*, do scandinavo Ibsen, esse implacavel naturalista que faz calafrios, *O pão alheio*, do russo Tourgueneff e uma infinidade de comedias e monólogos (...) bem a medida da suprema personagem artistica que é Novelli. (*O Primeiro de Janeiro*, 31.08.1895, p. 2)

Enquanto Taveira navegava por outras terras, a vida continuava no Bairro teatral e não era só este empresário a preparar novidades no seio do mesmo. O *maestro* Tomás Del Negro, outrora praticamente o braço direito de Taveira, estava agora ao leme do Teatro D. Afonso, sendo ensaiador (e actor) da nova companhia de António dos Santos Pires (*O Primeiro de Janeiro*, 24.07.1895, p. 1). A esta novidade junta-se a contratação,

pelo empresário, da actriz Mercedes Blasco, até então a «*étoile* do teatro da Trindade de Lisboa» (*O Primeiro de Janeiro*, 9.08.1895, p. 2).

Novelli estreia-se a 12 de Setembro de 1895 com a comédia *O Papá Lebonnard*, de Jean Aicard:

(...) a fisionomia, o gesto, a voz de Novelli foram da mais flagrante, da mais esmagadora verdade. Não nos sobra calma para (...) na vibração de entusiasmo que o trabalho absolutamente superior de Novelli em nós produziu, ir citando a um por um os pontos em que esse trabalho poz fremitos de admiração em todos os espectadores, e aqueles mesmo que, por mais subtis, só os mais entendidos lograram ver e admirar. (*O Primeiro de Janeiro*, 13.09.1895, p. 2)

Mercedes Blasco, por seu lado, era igualmente uma artista da qual se esperava muito, porém a actriz, na sua primeira récita, a 14 de Setembro, cantou «presa de uma febre ardentíssima». Antes fosse uma metáfora a um extasiante desempenho, mas a verdade é que se achava sob um «violento ataque de influenza», tendo as récitas seguintes sido suspensas. Mesmo assim, foi, juntamente com Del Negro, ovacionada naquela noite (*O Primeiro de Janeiro*, 15.09.1895, p. 1).

Entretanto, Novelli continuava a triunfar no Teatro do Príncipe Real, sendo, por vezes, os espectáculos interrompidos por outros da então regressada companhia de Afonso Taveira, tendo sido o empresário alvo de uma pomposa recepção, dada por uma multidão que o seguiu desde a gare de Campanha até ao “seu” teatro. De entre as várias peças representadas, um destaque especial para a obra de Ibsen *Os Espectros*, que se estreou a 30 de Setembro, tendo impressionado (e interpelado) público e críticos. De facto, a imprensa redigiu uma (propositada?) curta crónica: «Chamaremos a isto um drama? Uma nova forma d’arte pura? Não pode ser.» De uma intensidade «esmagadora», designou-se o enredo de «monografia científica» sobre a degradação moral e física do homem às mãos do alcoolismo. «Cruel» e «fatal» eram apenas alguns dos adjectivos encontrados para conotar o desenrolar da peça: «O filho do ebrio nasce ebrio e, arrastada uma vida sordida e miserável, assim morre como viveu, a morte do espirito precedendo a do corpo.» Sobre o desempenho de Novelli, realçou-se o seu «estudo de psiquiatria», que lhe permitiu encarnar «desde a ataxia locomotora até á imbecilidade bestial». «- Sol, mãe, da-me sol!», foi esta a frase final da peça que gelou a plateia, pela sua forte conotação “triste” e “miserável”, causando «pavor» no público que a ela assistiu (*O Primeiro de Janeiro*, 1.10.1895, p. 1).

Após a despedida da companhia, que partiria para Lisboa, a sensação que deixava nos portuenses era que haviam presenciado algo de «novo»:

Desde o começo da temporada, o nosso publico, em proporções reduzidas, porque a sociedade de *élite* estava veraneando nas praias, teve comtudo a sensação vehemente de que estava em presença d'uma arte nova, que, pondo de parte o coturno clássico e os convencionalismos consagrados, se inspira, sobretudo, no sentimento vivo da realidade, ou ella seja risonha ou tragica. (*O Primeiro de Janeiro*, 15.10.1895, p. 2)

Considerava-se, neste contexto, Novelli como o protagonista desta «nova escola», a escola realista, que agora seguia para Lisboa e, um mês depois, para Barcelona (*O Primeiro de Janeiro*, 15.10.1895, p. 2). Este sentimento de descoberta da vanguarda artística, de se estar a presenciar, como foi referido, algo novo, fora possível pela abertura do canal transatlântico teatral com o Brasil, do intercâmbio cultural entre agentes teatrais, fomentado por Taveira que vinha enriquecer o Porto e, em especial, o exigente Bairro teatral.

Prosseguindo, Taveira inaugurava a nova época de Inverno a 23 de Outubro de 1895, com um ligeiro atraso devido ao falecimento do proprietário do Teatro do Príncipe Real, Manuel Francisco Moreda (*O Primeiro de Janeiro*, 20.10.1895, p. 1). Ultrapassado o luto, chega a Portugal, igualmente contratada pelo empresário depois de contactos estabelecidos no Rio de Janeiro, o «celebre» artista, «ventríloquo, (...) basso, baritono e soprano», Leopoldo Fregoli (*O Primeiro de Janeiro*, 24.10.1895, p. 1). Estreou-se a 30 de Outubro na comédia *Relâmpago*, tendo interpretado 8 personagens distintas, deixando «assombrados os espectadores pela rapidez, quasi inacreditável, com que muda de traje» (*O Primeiro de Janeiro*, 31.10.1895, p. 1).

E é assim que Taveira, à imagem do que outros empresários lisboetas já haviam feito, aproveita o filão comercial do Brasil, tornando o Porto igualmente atractivo para artistas de renome que circulavam por estas rotas de teatro internacionais. Culturalmente, a cidade emancipava-se da capital. Se em outros tempos, a via de entrada de artistas consagrados era a cidade de Lisboa, o Porto começava a ser o primeiro porto de abrigo de artistas estrangeiros de mérito. Novelli foi um dos primeiros exemplos, de muitos outros que ajudariam a construir a reputação portuense no que respeitaria às práticas teatrais.

15. Os anos dourados do Bairro teatral

Mais companhias e artistas de merecimento, mais vida ociosa no Bairro teatral⁹³ e mais casas de espectáculos. As trevas teatrais pareciam já longe e denota-se cada vez mais um incremento qualitativo do Bairro teatral. Mas bastaria uma artista visitar o epicentro da vida teatral para justificar o uso do pomposo título “anos dourados”: a diva Sarah Bernhardt.

Portugal, e o Porto, neste caso em particular, vincavam cada vez mais a sua posição no circuito internacional, por onde circulavam as grandes companhias em digressão. Era uma cidade cada vez menos provinciana e mais cosmopolita, tendo, como venho realçando, o teatro contribuído em boa parte para tal. Artistas célebres e companhias exóticas passeavam-se pelo Bairro teatral, influenciando modas e aberturas de espírito. É exemplo disso a curiosa presença da Companhia Imperial Japonesa de C. Connelli no Teatro de S. João, apresentando espectáculos de variedades de «verdadeiro luxo asiático», com uma *mise-en-scène* preparada meticulosamente pela, segundo as crónicas de então, mais notável *costumier* de Tóquio, «fornecedor de Sua Majestade o Mikado.» Os artistas, que pelos seus trajes se faziam passar por «representantes genuínos do Japão Antigo», deslumbraram o Porto antes de seguir para Braga (*O Primeiro de Janeiro*, 2.11.1895, p. 2). Mas claro, rapidamente foram esquecidos. Aliás, parece que a partir de um certo momento tudo passou para segundo plano. Afinal, juntamente com a companhia do Théâtre de la Renaissance de Paris, vinha novamente ao Porto Sarah Bernhardt! (*O Primeiro de Janeiro*, 9.11.1895, p. 2)

Numa altura em que José Tolosa preparava a nova temporada lírica⁹⁴, a diva estreia-se no Teatro de S. João a 22 de Novembro de 1895 no drama *Tosca* com grande sucesso, numa casa de espectáculos que, através do seu público, transparecia a «fisionomia das grandes solemnidades artísticas.» Segundo as crónicas da época, o que Sarah Bernhardt havia perdido, com o passar dos anos, em intensidade nas emoções despoletadas em palco, havia ganho em naturalidade e delicadeza (*O Primeiro de Janeiro*, 23.11.1895, p. 2). Após a 2ª e, supostamente, última récita, com a

⁹³ Notem-se os melhoramentos realizados no «muito recomendável» Café Águia d’Ouro, um dos epicentros do ócio do Bairro teatral, atraindo o “antes e depois” do teatro, passando a realizar-se ali «todas as noites (...) concertos por tres distintos professores de musica.» (*O Primeiro de Janeiro*, 10.11.1895, p. 1)

⁹⁴ Que contava no seu elenco com artistas com Hericlea Darclée, Dina Barbieri e Benedetto Lucignani. (*O Primeiro de Janeiro*, 15.11.1895, p. 2)

representação da peça *A Dama das Camélias*, já não havia «adjectivos» para definir a alma da artista francesa em palco. Esta, vitoriada vezes sem conta, resolveu dar um espectáculo extra, de despedida, apresentando um repertório com os seus «maiores trunfos»: *La femme de Claude* (Dumas, filho) e o drama em 1 acto *Jean-Marie* (André Theuriet) (*O Primeiro de Janeiro*, 24.11.1895, p. 1). Mas a artista não ficou por aqui. Agradecida ao público portuense pelas mostras de carinho e desagradada com os elevados preços praticados pelo Teatro de S. João, pediu ao seu secretário que divulgasse pela imprensa a sua intenção de dar mais dois espectáculos, desta volta, no Teatro do Príncipe Real, como prova de gratidão, «sendo os preços a metade dos estabelecidos no teatro de S. João» (*O Primeiro de Janeiro*, 26.11.1895, p. 2). Não sabemos ao certo se, para tal, terá reduzido ou abdicado do seu cachet. O certo é que parecia uma iniciativa de forma a possibilitar a frequência das suas récitas por parte de um público com menores possibilidades económicas, aproximando-a ainda mais dos seus admiradores.

Assim, a 1ª récita ao Teatro do Príncipe Real ocorreu a 26 de Novembro com a representação do drama *A Dama das Camélias*, sendo a diva recebida «n'uma ovação colossal». No dia seguinte representou *Fedora*, tendo que «fretar um comboio especial» para poder estar, um dia depois, no Teatro de S. Carlos, em Lisboa, «a pedido das principaes familias da capital» (*O Primeiro de Janeiro*, 27.11.1895, p. 2). Sarah Bernhardt deixaria, uma vez mais, a cidade do Porto em êxtase:

Não póde dizer-se, n'este caso especial, que fechasse com chave d'ouro, porque d'ouro, e de finíssimo quilate, são todos os trabalhos de Sarah Bernhardt, esta incarnation de uma Arte pessoal e autonoma feita mulher, ou, talvez mais propriamente, a natureza feita Arte, que é diferente da Arte feita natureza e infinitamente mais bella (...) do que a Arte feita convencionalismo. (*O Primeiro de Janeiro*, 28.11.1895, p. 1)

Entrávamos no ano de 1896 e o Bairro teatral continuava a prosperar: José Tolosa já havia inaugurado a nova temporada lírica, estreando, para o agrado do público, óperas como *Hebreia* ou *Mefistófeles*, sempre com desempenhos brilhantes por parte do tenor Lucignani e da reincidente Darclée (*O Comércio do Porto*, 7.02.1896, p. 2). A época de Verão, riquíssima! Enquanto as companhias portuenses ganhavam maior visibilidade a nível nacional e se aventuravam mais em digressões pela província, como foi o caso da de Del Negro, por Guimarães e Vila Real (*O Comércio do Porto*, 14.03.1896, p. 2), as lisboetas e estrangeiras voltavam a fazer com que o Bairro teatral fervilhasse com espectáculos para todos os gostos. Se o Teatro de S. João recebia

saudosamente a companhia do Teatro da Rua dos Condes, onde constavam as acarinhadas actrizes Lucinda e Lucília Simões, a novidade residia na Companhia Dramática Italiana do «afamado» actor Giovanni Emmanuel e de Cesare Rossi, que se prestava a apresentar-se no Teatro do Príncipe Real (*O Comércio do Porto*, 19.04.1896, p. 1).

Deixando o “seu” teatro em boas mãos, Afonso Taveira e a sua companhia voltam a embarcar para o Brasil. Segundo o mesmo havia programado, passariam pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande (*O Comércio do Porto*, 6.11.1896, p. 2). Para tão prolongada ausência, ficava o Teatro do Príncipe Real nas mãos do dinâmico empresário Júlio H. Verde, que se propunha «exploral-o com companhias nacionaes e estrangeiras até ao regresso da companhia Taveira» (*O Comércio do Porto*, 28.04.1896, p. 1). Este aspecto mostra, uma vez mais, e desta vez não em momento de crise, a articulada rede de contactos e influências que compunha e fazia prosperar o Bairro teatral.

O “trágico” Emmanuel havia assinalado o 5 de Maio como o dia da sua estreia. Porém, tendo Lucinda Simões anunciado, para a mesma data, uma récita em honra da imprensa, este telegrafou de imediato para o Porto transferindo a sua estreia e pedindo que lhe reservassem um bilhete de camarote para ver a actriz portuguesa (*O Comércio do Porto*, 6.05.1896, p. 2). Aplaudindo Lucinda na noite anterior, o trágico estreia-se no dia seguinte com a peça *Rei Lear* (Shakespeare):

O numeroso publico (...) sahi do teatro, como nós, profundamente fanatizado com a colossal interpretação dada por Emmanuele áquelle typo do teatro shekespereano, verdadeiramente assombrado com tão excepcional acontecimento artistico. (*O Comércio do Porto*, 8.05.1896, p. 2)

A companhia Emmanuel-Rossi provocou uma verdadeira comoção no público que assistiu à peça de estreia. Louvou-se o facto de Emmanuel ter deixado de parte a «velha escola» e os «seus apóstolos», saindo fora da rotina, humanizando e dando verdade às personagens que encarnou, para deslumbre da plateia (*O Comércio do Porto*, 8.05.1896, p. 2). No dia seguinte, a 8 de Maio, estreava-se ao lado de Emmanuel, Cesare Rossi, na peça *Os Rantzán* (de Erckman Chatrian), considerando a crítica tal acontecimento «de uma grandiosidade sem rival». Rossi era, tal como Emmanuel, um actor «sem artificios», primando pela naturalidade da sua representação (*O Comércio do Porto*, 9.05.1896, p. 2). Mas o verdadeiro deslumbre estava guardado para a 3ª récita, a 12 de

Maio, altura em que Emmanuel, «um dos maiores interpretes que tem tido o teatro de Shakespeare», se preparava para vestir a pele de Hamlet (*O Comércio do Porto*, 12.05.1896, p. 1). O espectáculo foi «sublime», assumindo-se que nunca se havia visto um desempenho tal no *Hamlet* de Shakespeare (*O Comércio do Porto*, 13.05.1896, p. 2), um verdadeiro triunfo para o artista, para o Teatro do Príncipe Real e para a vida teatral portuense, que atingia uma estabilidade e uma qualidade de gestão artística sem precedentes após anos de trevas.

De facto, Teatro do Príncipe Real, Teatro de S. João e Teatro D. Afonso faziam palpitar o Bairro teatral, tornando-o num palco de eleição, como já dissemos, para companhias nacionais e estrangeiras. E que mudança se operou quando olhamos apenas alguns anos atrás, quando as épocas de Verão, ao contrário deste presente momento, eram preenchidas apenas com variedades e touradas! E, se responsáveis nos pedissem, daríamos três: José Tolosa, Afonso Taveira e Júlio Verde. É claro que o verdadeiro Bairro teatral ainda estava por vir, com a inauguração do futuro Teatro Águia d'Ouro, bem no coração deste, mas estes três homens ficaram, para a posteridade, como os arquitectos da rede teatral do Bairro e da sua revitalização cultural pós-tragédia do Baquet.

É claro que não podemos dispensar da equação a futura revitalização teatral da zona Ocidental. O Teatro Carlos Alberto, a inaugurar em 1897, trará novas questões a debater sobre a rede teatral portuense. Mas neste revitalizar, e na construção futura do teatro, terá tido um papel preponderante a inauguração, a 16 de Julho de 1896, do jardim da Praça Carlos Alberto (*O Comércio do Porto*, 17.07.1896, p. 2), reforçando este facto ainda mais a nossa tese sobre uma concepção moderna da cidade que apostava no lazer e na melhoria das condições de circulação da população. O teatro, enquanto monumento e instituição, estava, portanto, ligado ao processo de renovação urbana da cidade do Porto.

Um novo melhoramento no Bairro teatral foi a remodelação do Teatro D. Afonso, intervencionado fisicamente – nova frontaria – pelo Engenheiro Henrique Bravo. Mais: prestava-se a explorar esta casa de espectáculos para a nova época de 1896-1897 o “ascendente” actor José Ricardo, com Del Negro na direcção musical (*O Comércio do Porto*, 30.07.1896, p. 2). A nova fase, com um teatro de cara lavada e já longe de uma fase experimental, arranca com a récita inaugural a 3 de Outubro de 1896

dedicada à imprensa portuense (*O Comércio do Porto*, 3.10.1896, p. 2), numa clara operação de charme junto desta, tendo em conta as recentes obras de renovação. Afinal, era deste grupo profissional que dependia, em grande medida, o sucesso de um Teatro, dada a influência das suas críticas junto da população interessada. A nova empresa não deixava nenhum pormenor ao acaso, gastando ainda verbas na publicitação dos seus espectáculos, apostando em dísticos iluminados a gás que mostravam as peças em cena, expostos nos largos de Santo Ildefonso e Batalha (*O Comércio do Porto*, 11.10.1896, p. 1).

Entretanto, começa a surgir no Bairro teatral, um tipo de espectáculo que, futuramente, dominará por completo a oferta das casas de espectáculos – o cinema (ou as suas primeiras manifestações) – mas que, por enquanto, começa a invadir lentamente os espaços teatrais e a contaminar a sua linha programática. Destacámos a presença de Edwin Rousby no Teatro do Príncipe Real com o seu animatógrafo/teatrófago – ou, simplesmente, «photographia animada» - que vinha com grande sucesso de Lisboa. Consistia basicamente na exibição de “vistas fotográficas” animadas de diversas cenas do quotidiano, cenas orientais ou outras tão simples como um serralheiro a trabalhar. O divertimento estava na novidade em que consistia tal aparelho. Mais tarde, em Novembro de 1896, surge, no mesmo teatro, Aurélio da Paz dos Réis com o seu «kinetographo», dando a ver “quadros” com «assumptos nacionais» (*O Comércio do Porto*, 27.11.1896, p. 2). No ano seguinte, em Março de 1897, e enquanto a companhia de Taveira descansava do seu regresso do Brasil, davam-se com bom proveito financeiro, sessões de cinematógrafo Lumière (*O Comércio do Porto*, 4.03.1897, p. 1). Eram os primeiros sinais sérios da entrada desta arte no Bairro teatral, que iria, como veremos mais adiante, transformar as características espaciais da maioria dos seus teatros, dar origem a novas casas de espectáculo e alterar a própria geografia deste, definindo novos fluxos sociais.

Prosseguindo, todavia, a narrativa, no Teatro de S. João, a companhia organizada por José Tolosa para a temporada lírica de 1896-1897 cumpria com agrado, num «teatro que não tem a pretensão de se enfileirar entre os de primeiro plano», como se afirmava, surpreendentemente. (*O Comércio do Porto*, 24.12.1896, p. 1). Desta temporada resgatámos os interessantes momentos que antecederam a festa artística da artista Svicher, de forma a fazer observar, uma vez mais, os autênticos cortejos hotel-teatro que se davam em pleno Bairro teatral, recordando as pomposas entradas triunfais

de monarcas. Toda a encenação urbana, toda a teatralidade que envolveu a condução de Svicher ao longo do Bairro teatral, é parte integrante do espectáculo em si: antecede-o e prepara-o. A artista passou pela Rua de Santo António, tendo sido conduzida ao longo desta artéria num carro «à Daumont» adornado com flores, queimando-se «fogos de bengala» ao longo do percurso até à Praça da Batalha. Ali chegado, pode admirar o seu nome escrito (ostensivamente) na frontaria do Teatro de S. João, profusamente iluminada a gás. Dentro deste, o habitual: um interior ricamente adornado para a ocasião (*O Comércio do Porto*, 24.02.1897, p. 2).

A *diva* foi conduzida para o teatro em uma carruagem distintamente ornamentada com flôres, predominando os narcisos, tirada à *Daumont* e illuminada com lampadas electricas, que tambem fulguravam na cabeça dos cavallos. A banda da guarda municipal tocava à porta do teatro e logo que Svicher alli deu entrada, os seus admiradores fizeram-lhe uma ovação. (*O Comércio do Porto*, 25.02.1897, p. 2)

Importa daqui realçar a teatralidade resultante da encenação e performatividade de determinados momentos da vida quotidiana. De facto, as características do teatro haviam-se expandido para além dos palcos e podia-se, nessa época, assistir na própria vivência da cidade. A cidade do Porto, já de forte tradição teatreira, era um grande palco onde toda a população desempenhava um papel, uns mais (ou melhor) encenados que outros.

Deste modo, todos os teatros se mantiveram, na temporada de 1896-1897, energicamente activos, especialmente o Teatro de D. Afonso, com a companhia de José Ricardo, que oferecia a um público mais humilde um vasto repertório de revistas, *vaudevilles* e operetas. A revitalização era tal que até ao Teatro de S. João chegou finalmente a dualidade programática, tão ensaiada e desejada, teatro lírico-declamado, com a estreia naquele palco da festejada companhia de Lucinda Simões no mês de Março (*O Comércio do Porto*, 13.03.1897, p. 2). O Bairro teatral continuou a prosperar ao longo dos anos seguintes, com os habituais empresários Taveira, José Ricardo e José Tolosa a tomar conta do recado: eram estas personalidades que estimulavam o eixo do “bairro do prazer” entre o Teatro do Príncipe Real, Teatro D. Afonso e Teatro de S. João.

CAPÍTULO III

1. No virar do século: os rebentos tardios de Oitocentos

Todos os teatros abordados em capítulos anteriores responderam ao crescente interesse pelos espectáculos teatrais registado pela sociedade portuense ao longo de Oitocentos, os quais passaram a fazer parte dos hábitos e dos gostos da vida da população, independentemente do seu estrato social. Outros surgiriam, continuando a responder ao progressivo aumento da procura resultante de uma cidade em constante crescimento e transformação. Nos finais do século XIX, vivia-se ainda num ininterrupto processo de urbanização e industrialização, que se havia intensificado, como já referimos, desde a década de 60.



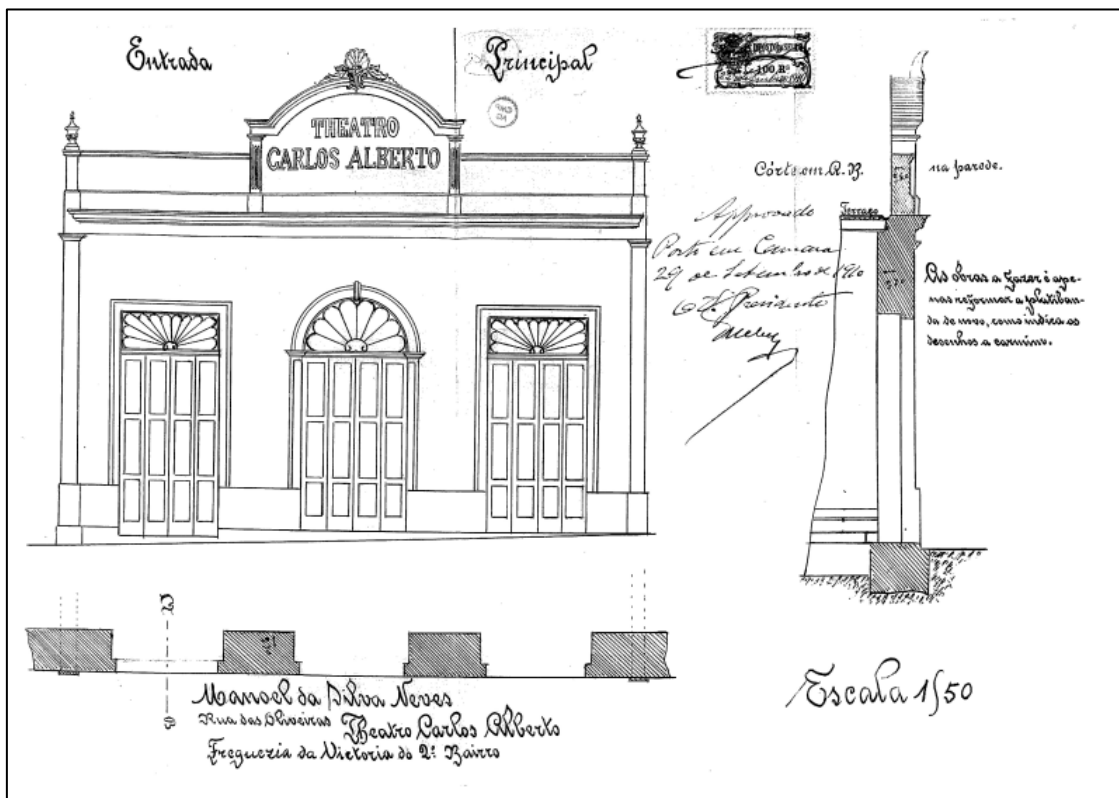
Figura 29 – Relação urbana entre o Teatro Carlos Alberto e a Praça D. Pedro. Legenda: Praça Carlos Alberto (A), Praça D. Pedro (B), Rua dos Clérigos (C), Rua das Carmelitas (D), futura localização do Teatro Carlos Alberto, à Rua das Oliveiras (1). Pormenor da Planta topográfica da Cidade do Porto de Telles Ferreira, 1892 (A. H. M. P.)

Aproveitando o desenvolvimento urbano, bem como o vazio cultural, da zona Ocidental da cidade, irá edificar-se, em 1897, o Teatro Carlos Alberto, com projecto da autoria do seu proprietário e futuro gerente, Manuel da Silva Neves. A sua crescente visibilidade, nos derradeiros anos do século XIX, dever-se-á a uma série de factores: por um lado, a total ausência de teatros nesta zona da cidade, por outro, a sua localização numa malha urbana sujeita a vários melhoramentos, centrada na renovada Praça Carlos Alberto, de onde saíam duas importantes artérias, a rua das Oliveiras e a rua de Cedofeita. A fácil comunicação com o centro da cidade – a Praça D. Pedro – viria a ser outro factor determinante para a lenta mas progressiva afirmação deste Teatro. Por último, e ainda que não o possamos afirmar com certeza, o Teatro pode ter constituído uma oportunidade de negócio, servindo a população aqui fixada, com habitação nas redondezas da Praça Carlos Alberto, que porventura não visitava regularmente o Bairro teatral.

O Teatro Carlos Alberto foi construído em 1897 (BASTOS 1994: 324), por Manuel da Silva Neves, «mestre de obras» (QUEIRÓS 1983: 78), num jardim alugado pelo mesmo, situado nas traseiras do Palacete do Barão de Vallado e voltado para a Rua das Oliveiras. A conotação dada ao seu projecto, «teatro pobre» (CARNEIRO 2002: 677), derivava das suas linhas arquitectónicas e do público-alvo que pretendia captar. Inaugurou-se esta casa de espectáculos a 14 de Outubro de 1897 com a opereta *Diabo Loiro* (Sá de Albergaria) (*O Comércio do Porto*, 13.10.1897, p. 2). Esta peça, bem como o público que a ela acudiu, espelhava fidedignamente a feição popular do teatro, que se irá cimentar com o passar dos anos. Até ao final do século XIX, serão as operetas, as mágicas e as revistas que irão encher este teatro, espectáculos de agrado popular ligados, como é o caso do primeiro tipo, a uma componente cómica e ligeira, de pinceladas alegres, impregnadas, por vezes, de crítica social, tal como nas revistas.

Não podemos, por agora, mostrar com clareza que o teatro tenha tido, inicialmente, uma organização programática coerente. Dir-se-ia que se foi organizando e moldando à medida que captava o seu público preferencial, aprendendo sistematicamente e subsistindo, enquanto instituição, graças ao génio do seu proprietário e empresário, Manuel da Silva Neves, que provavelmente ali injectava fundos oriundos dos proveitosos ganhos com as sessões cinematográficas no High-Life da Cordoaria e, mais tarde, no já permanente Novo Salão High-Life em pleno coração do Bairro teatral. Porventura, seria o facto de ter negócios dentro do Bairro teatral que

Ihe permitia tê-los fora dele, conseguindo que o Teatro Carlos Alberto, ao contrário de tantos outros, subsistisse fora da rede.



Figuras 30, 31 e 32 – Em cima, alçado da frontaria assinada por Manuel da Silva Neves (A. H. M. P.). Em baixo, à esquerda, pormenor da fachada principal do Teatro de Carlos Alberto, na década de 30 do séc. XX (ABC, 02.04.1931, p.25). Em baixo, à direita, a casa de espectáculos já transformada em Cinema, na década de 70 do séc. XX (Colecção Particular Margarida Neves)

Apesar do seu cunho essencialmente popular, o Teatro de Carlos Alberto começa a ser frequentado pelos apelidados de *habitués* de *premières*, um público mais culto e exigente que, a exemplo de anos passados, não tinha qualquer preconceito em misturar-se e frequentar casas de espectáculo ditas menores. A inauguração da nova

época de 1899-1900, pela empresa Brandão & Portulez, é exemplo disso mesmo, através do drama exibido - *No país dos tigres* - que levou ao teatro um público eclético (tal como já acontecia no Teatro D. Afonso):

(...) sucesso indiscutível, crescente e accentuado em cada nova recita que se anuncia (...), tem atraído ao Carlos Alberto uma concorrência selectíssima (...). Na recita de hoje deve funcionar uma nova maquina, sendo mais um motivo para que ao Carlos Alberto accuda o Porto em peso!» (*O Primeiro de Janeiro*, 28.10.1899, p. 2)

Entre as obras de maior sucesso (e aparato) podemos mencionar, a título de exemplo, o drama *Cem Mil Diamantes*, que contou com um deslumbrante cenário esboçado pelo cenógrafo italiano Del Barco. De destacar igualmente a revista *O Século das Luzes* (Sá de Albergaria) (*O Comércio do Porto*, 6.04.1900, p. 2), tendo esta alcançado um êxito considerável, quer pelas qualidades a nível da escrita do seu autor, quer graças ao trabalho do cenógrafo citado.

Do outro lado da cidade, no coração do Bairro teatral, construía-se, por essa altura, nas traseiras da então famosa Hospedaria Águia d'Ouro, o «Theatro Circo High-Life da Águia d'Ouro» (*O Comércio do Porto*, 16.06.1899, p. 2). Numa posição geográfica privilegiada, não seria de estranhar que o arrendatário do Café e Hospedaria Águia d'Ouro, João Baptista de Carvalho (CARNEIRO 2002: 635), constatando o crescente fluxo de pessoas que desaguava na Praça da Batalha, considerasse proveitoso construir, nas traseiras do seu estabelecimento, um teatro. E ainda mais depois da tragédia do Teatro Baquet.

Concentravam-se assim, naquele espaço físico que era o Águia d'Ouro, todos os divertimentos que precediam e procediam o acto de ir ao teatro. E é acerca deste ideal de confluência que entramos em sintonia com as constatações de Luís Soares Carneiro, quando refere que nesta casa de espectáculos, como «a maioria dos teatros-circos, a fachada esconde o volume «funcional» de uma Sala de Espectáculos que não possui qualquer presença urbana, o que lhe retira qualquer pretensão de monumentalidade, sendo tratado mais como um «serviço», ou uma «conveniência», do que uma entidade» (CARNEIRO 2002: 636). Não seria de estranhar igualmente a adopção do pomposo nome de «Theatro Circo High Life da Águia d'Ouro», sendo tal designação assumida como uma medida a, apesar da sua humildade espacial e estética, atrair, de certa forma, alguma da sociedade elegante portuense. Exemplo disso era o Salão *Au Rendez-vous d'Elite*, construído na Foz, quando os banhos no mar se tornaram moda, e, mais tarde, o

Novo Salão High-Life, à Praça da Batalha. Estes títulos adoptados com palavras-chave sugestivas – “high-life”, “elite”, “novo” – estavam ligados a uma lógica de publicidade apelativa à curiosidade da população, bem como a uma forma de tentar definir, logo à nascença, aquela que seria a identidade da casa de espectáculos em termos de público e ambiência. Ou seja, uma estratégia de marketing pensada e incrementada pelos seus proprietários.

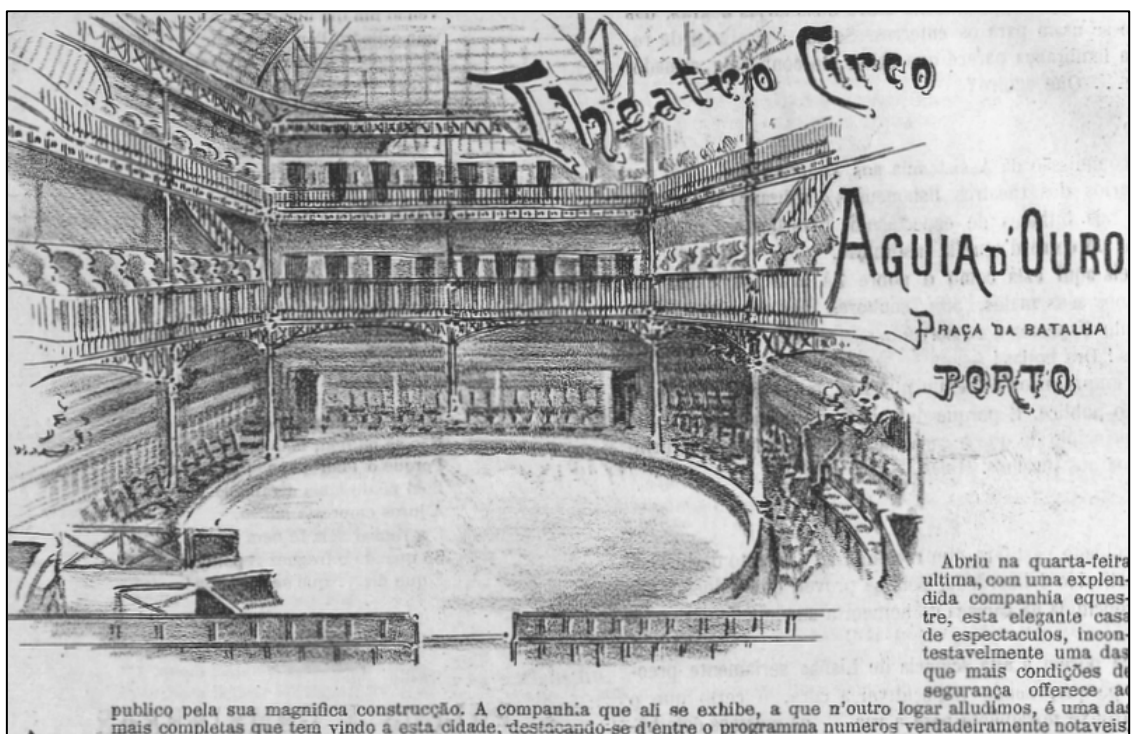


Figura 33 – Interior do Teatro-Circo Águia d’Ouro aquando da sua inauguração (*Os Pontos*, 21.01.1900, p. 8)

O Teatro Águia d’Ouro seria inaugurado a 17 de Junho de 1899 pela companhia de variedades de Louis Banquard, então director artístico do «theatro Alhambra» de Madrid (*O Comércio do Porto*, 15.06.1899, p. 2). O sucesso do «espectaculo variado» foi moderado, mas o teatro apresentou uma concorrência numerosa (*O Comércio do Porto*, 18.06.1899, p. 1), certamente com muitos portuenses curiosos por ver o interior da nova casa de espectáculos. Ainda tardou até se apresentar como teatro mas, quando o fez, entrou de rompante na rotina do Bairro teatral e dos seus frequentadores, como veremos mais adiante.



Figura 34 – O Teatro Águia d'Ouro em 1905 (A. H. M. P.)

Podemos questionar qual a viabilidade comercial de mais uma casa de espectáculos numa zona que ganhara uma estabilidade na gestão das tipologias de espectáculos e públicos. Porém, o sucesso atingido por este Teatro só se poderia justificar com uma procura que colmatasse a oferta e, porventura, no facto de o Teatro do Príncipe Real, após a desaparecimento do Teatro Baquet, não chegar para a colmatar. A sua inclusão no seio do Bairro teatral era certamente vista, pelos seus proprietários, como uma oportunidade de negócio, já que contavam com o trunfo de a hospedaria existente reunir um “público” vasto e fiel, que migraria de forma natural para o espaço do teatro.

2. Uma rede teatral bem articulada

A conceituada Eleonora Duse apresenta-se no Teatro de S. João a 29 de Abril de 1898, resgatando da memória do público que ia ao lírico, as noites de delírio que aquela casa outrora viveu com a presença de grandes artistas como Sarah Bernhardt ou, em tempos mais distantes, Adelaide Ristori (*O Comércio do Porto*, 30.04.1898, p. 1). A diva apresentou-se em palco com *A Dama das Camélias* e, a 1 de Maio, no drama

Magda. Se o (legítimo) entusiasmo na primeira representação levou ao rubro o público «mais ilustrado e distinto» do Porto, que rapidamente esgotou a assinatura, a segunda presença da Duse em palco deixou-o rendido, graças à «intensidade dramática» da artista que fez com que o público seguisse «ávidamente o entrecho» (*O Comércio do Porto*, 21.04.1898, pp. 1-2). Duas récitas eram pouco para o apetite do público, tendo este encaminhado inúmeros pedidos a Duse para que se prestasse a dar uma última récita. Num primeiro momento acedeu (*O Comércio do Porto*, 1.05.1898, p. 2), dando origem a uma autêntica loucura na procura de bilhetes. Infelizmente, para quem os conseguiu, a récita nunca viria a ser realizada devido, segundo justificação oficial, a um «incommodo» (*O Comércio do Porto*, 3.05.1898, p. 2). A verdade é que a artista se deve ter convencido mais tarde que não seria conveniente, dados os compromissos que havia assumido em Madrid e Paris. De facto, esta abandonou imediatamente o Porto a 3 de Maio de 1898, em direcção à capital francesa (*O Comércio do Porto*, 4.05.1898, p. 2).

Baseados nas crónicas da época, podemos afirmar que Eleonora Duse não ficou no coração dos portuenses, pelo menos não da mesma forma que Sarah Bernhardt ficou. O certo é que a actriz francesa ganhou a sua simpatia pela sua personalidade afável e cedências gentis aquando da sua estadia no Porto. Duse foi artista; Sarah foi artista e uma pessoa comum, descendo do palco que endeusa todo aquele que o pisa, tornando-se mais uma mortal entre mortais.

Por seu lado, em 1899, o Teatro D. Afonso irá deixar de lado os espectáculos circenses para dar lugar ao teatro lírico e popular, aproveitando, a partir dessa altura, os interregnos da programação lírica do Teatro de São João. Verificamos que o Teatro Águia d'Ouro, inaugurado nesse mesmo ano como já foi referido, também à Praça da Batalha, vem preencher a lacuna programática deixada assim vaga pelo Teatro D. Afonso. O Teatro Carlos Alberto inaugurado dois anos antes, e o já histórico Teatro do Príncipe Real mantinham-se fiéis ao teatro de cariz popular, se bem que este último venha a mostrar (novamente) facetas de vanguarda, por exemplo com o acolhimento da companhia Lucinda Simões, que se preparava para a representação do repertório de Ibsen. É possível entrever uma dinâmica “negocial” entre os teatros do Bairro e de fora dele, revelando a boa saúde e a estabilidade atingida após anos de crise e turbulência no negócio do espectáculo.

Assim, se, por um lado, o Teatro D. Afonso contrata uma companhia de «ópera, opereta e zarzuela» italiana, sob a direcção artística de Emilio Giovannini, apresentando no seu repertório obras como *A Traviata* (alcançando um estrondoso êxito), o Teatro do Príncipe Real por seu turno irá acolher a companhia Lucinda Simões e a sua filha Lucilia Simões, que alcançaria um êxito digno de menção principalmente com a peça *A Casa da Boneca*, do já mencionado dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, que algum público portuense tinha descoberto com estranheza através da companhia de Zacconi, anos antes:

Uma das peças mais festejadas do repertorio da companhia é sem duvida «A Casa da Boneca», de Ibsen, o celebre dramaturgo scandinavo, geralmente considerado o mais notavel do teatro contemporaneo, e indiscutivelmente o mais estranho, original e profundo observador da scena moderna. (...) é na obra de Ibsen a grande peça de sensação, e a que mais extraordinaria carreira tem feito, mistificando uns, beliscando os preconceitos d'arte de muitos, maravilhando a todos. E' a primeira peça traduzida de Ibsen (que saibamos) traduzida e representada em portuguez, e uma absoluta e estonteante novidade para o Porto. Estas considerações e a justa anciedade em ouvir uma peça tão famosa e em que a companhia de Lucinda alcançou em Coimbra um exito colossal, deverão convencer a eminente artista a levar-a á scena do Principe Real, aonde de certo o publico intelligente e que ama as fortes emoções não deixará de affluir para admirar a obra do dramaturgo e o trabalho dos seus interpretes. (*O Primeiro de Janeiro*, 25.02.1899, p. 2)

Estranha producção teatral e estranho dramaturgo! Esta alta comedia de Ibsen é, simplesmente, uma coisa que, á força de grave e profunda, agita, emociona e faz pensar! (...) A *poupée* sai-nos artista de bello e largo arcabouço, em termos de honrar as tradições da familia e as lições de Lucinda Simões, que põe na filha todas as scintilações do seu ingenho e todos os desvelos do seu coração de mãe. (...) Não diremos banalidades acerca de Lucinda Simões, que, tomando para si um papel secundario (madame Linde), se contenta com triunfar jubilosamente no esplendor triunfal da filha. (...) A impressão produzida no publico foi vibrante, foi enorme, avançando á medida que se desenrolava a acção. (...) No fim do espectáculo estremeceu a sala n'uma ovação unanime de palmas e bravos estrondosos. (*O Primeiro de Janeiro*, 1.03.1899, p. 2)

Entretanto, face ao êxito obtido e à dilatação do interregno no Teatro de São João, a companhia italiana Giovannini prolonga no Teatro D. Afonso o número de récitas inicial, reforçando o seu elenco com artistas que irão fazer as delícias da plateia: Maria Gavalny, oriunda do Teatro Real de Madrid, e a «mezzo soprano» Isabel Riera, que havia feito época recentemente no Teatro Liceo de Barcelona (*O Comércio do Porto*, 28.03.1899, p. 2). Isabel Riera viria a estrear-se na ópera *Carmen*, tendo obtido, segundo crónicas da época, um lisonjeiro sucesso: «(...) o publico applaudiu-a muito no decorrer da opera e nos finaes dos actos, tendo chamadas especiaes ao terminar o espectáculo.». Riera seria «com effeito, uma artista de aptidões relevantes, dando na perfeição o typo gracioso, voluvel e audaz da protagonista, tal qual o preconcebeu o

author» (*O Comércio do Porto*, 6.04.1899, p. 2). Ainda em relação ao seu desempenho na ópera *A Favorita* pode ler-se que a «mezzo soprano» levou a plateia ao delírio, tendo-lhe sido, no final, consagrados «os seus meritos, (...) em entusiasticas e repetidas saudações, acompanhadas de uma chuva de petalas, ramos de flôres e pombas, que lhe eram lançados à scena» (*O Comércio do Porto*, 23.04.1899, p. 1). O público portuense, a crer nos testemunhos jornalísticos, mostrava-se tão caloroso com os artistas do seu agrado, como gélido com os que ficavam aquém das suas expectativas.

Em Maio de 1899 anuncia-se efusivamente nos periódicos a vinda da Companhia Rosas & Brasão para o Teatro de São João, oriunda do lisboeta Teatro D. Amélia. Porém, este anúncio «lacónico» irá perdurar na imprensa da época até ao mês seguinte, para desespero daqueles que a aguardavam com grande expectativa. Este atraso na sua apresentação corresponde, como poderemos observar, à continuidade da Companhia Giovannini no Teatro D. Afonso, que atraía grande parte do público portuense. Esta última teria a sua despedida no dia 3 de Maio de 1899, apresentando-se, logo no dia seguinte, a companhia Rosas & Brasão no Teatro de S. João, com a peça de D. João da Câmara *Os Velhos*. Trata-se de mais uma evidência da cuidadosa gestão das programações e dos públicos, em prol da sobrevivência e do sucesso económico dos teatros do Bairro teatral. Esta companhia irá atingir um autêntico êxito, principalmente com a peça *Luís XI*, muito graças ao seu elenco de artistas que mais «têm contribuido para o brilhantismo da arte dramática» e que são referenciados na imprensa como «as mais legitimas glorias do teatro portuguez» (*O Comércio do Porto*, 14.05.1899, p. 1). O Teatro do Príncipe Real viria a acolher por seu turno a companhia do Teatro D. Maria II de Lisboa, que se encontrava em *tournée* por Aveiro, tendo sido a sua estreia no Porto «auspiciosa» (*O Comércio do Porto*, 14.05.1899, p. 1).

Depois de algumas temporadas líricas de sucesso, após as penosas trevas líricas, o Teatro de São João parece desfalecer neste início do século XX, dando a impressão que o ciclo de José Tolosa à frente desta casa de espectáculos chegava ao fim. A sua actividade escassa e irregular não irá ser, infelizmente, breve, tornando-se num dos assuntos que mais consternavam aqueles que tomavam o Teatro de S. João como a sua própria casa e a quem a imprensa da época dava voz. Fantasmas do passado voltavam a pairar sobre o teatro, apresentando tardiamente uma companhia lírica de valor artístico duvidoso para a temporada de 1899-1900:

Desponta tardiamente essa epocha, visto terem dado em terra os mais decididos esforços e terem se desfeito as mais embaladoras esperanças para a organização, em tempo proprio, de uma companhia regular. A actual, modesta, como é, apresenta-se precisamente n'essa qualidade (...). (*O Comércio do Porto*, 13.02.1900, p. 2)

O Teatro D. Afonso, esse, continuaria a aproveitar estes interregnos apresentando, logo no mês de Janeiro de 1900, uma companhia lírica italiana. Tendo em conta o seu baixo orçamento, louvavam-se as suas iniciativas, mantendo-se por isso as expectativas relativamente baixas:

Os dous actos da Favorita tiveram mediocre desempenho. Não admira. Sem um tenor e um meio soprano de meritos consagrados não póde esta opera alcançar exito lisongeiro; e da companhia do D. Affonso não é licito exigir artistas altamente cotados. (*O Comércio do Porto*, 16.01.1900, p. 2)

Os espectáculos no Teatro D. Afonso não haveriam de cessar e o seu empresário, Afonso Taveira, antes de voltar a contratar a companhia Giovannini que tanto êxito havia alcançado recentemente, recebe no palco do seu teatro Sousa Bastos e a sua companhia, contando nas suas fileiras com actrizes tão celebradas pelo público como Palmira Bastos ou Emília Eduarda. Numa altura em que apenas este teatro, o Teatro Carlos Alberto e o Teatro Águia d'Ouro – agora direccionados para os espectáculos de variedades – se encontravam activos, a peça de estreia, a opereta *Perichole*⁹⁵ registaria sucessivas enchentes. Porém, seria com a peça *A Grã-duquesa de Gerolstein*, dos mesmos autores, que a companhia atingiria maior sucesso:

A sala litteralmente cheia, o que evidencia um pronunciado gôsto pelas velhas operetas, nomeadamente pelas de Offenbach, cuja musica caricatural é por enquanto inimitavel. (*O Comércio do Porto*, 7.02.1900, p. 2)

Giovannini e a sua companhia de ópera, opereta e zarzuela, estrearam-se com a opereta de Suppé *Uma viagem a África* a 18 de Fevereiro de 1899, sob uma forte ovação do público presente. Apesar do festejado repertório de operetas apresentado (do qual se destacará também *Cin-Ko-Ka*⁹⁶), a grande atração residiu, numa altura em que a temporada lírica do Teatro de S. João havia chegado ao fim, no «grupo de artistas lyricos» contratados que se estrearam na segunda noite, com, nem mais nem menos, a ópera *A Traviata* (*O Comércio do Porto*, 19.02.1899, p. 1). Outras se seguiram, como a *Sonâmbula* ou *Lúcia de Lammermoor*, registando um total, entre óperas, operetas e

⁹⁵ Da autoria de Henri Meillac e Ludovic Halévy, música de Jacques Offenbach.

⁹⁶ A opereta com música de Hans Sommer e Rudolf Dellinger obteve grande sucesso, sobretudo graças ao luxuoso guarda-roupa: «A acção da peça passa-se no Japão. Trazemos esta circumstancia para dizer que os vestuarios, de uma grande propriedade, são opulentos, como raras vezes se vêem em theatros do Porto.» (*O Comércio do Porto*, 21.02.1899, p. 2)

zarzuelas, de 35 récitas. Uma autêntica temporada! Factualmente, o seu sucesso permitiu-lhes ter margem de manobra financeira para alargar a sua estadia por mais 20 récitas, reforçando a companhia com vários elementos oriundos do Teatro Real de Madrid e do Teatro Liceu de Barcelona (*O Comércio do Porto*, 28.03.1899, p. 2). Esta fervorosa actividade mostra, mais uma vez, que a exploração do repertório lírico por teatros que não o de S. João, não é uma opção contextualizada (ou nascida) no pós-1908. De facto, aos espectáculos da companhia Giovannini, independentemente de onde se realizassem, acorriam, entre o seu público, «os frequentadores do nosso theatro lyrico» (*O Comércio do Porto*, 11.10.1902, p. 2). Além da base de assistência que era constituída por um público mais popular, acrescia o tal público *habitué* do S. João que a de novo irregular programação deste Teatro não satisfazia.

Que os teatros do Bairro compunham uma rede teatral informal já não era propriamente uma novidade, mas interessa frisar que cada vez a tornavam mais articulada, para o bem do negócio de cada teatro. Apesar de se denotar alguma concorrência entre os empresários, a verdade é que a calendarização dos espectáculos obedece a um princípio respeitador, de que existe oportunidade de negócio para todos e para tudo desde que a oferta dos vários teatros não se sobreponha. Ou seja, desde que não haja sobreposição da mesma tipologia, haverá sempre público para cada teatro. Para tal, acreditamos que os empresários dialogavam entre si, articulando e preparando aquela que seria a oferta cultural do Bairro ao longo do ano.

3. A inoportuna paralisação do Bairro teatral: a “zona suja ou o outro cerco do Porto”

Numa altura em que o Bairro teatral vivia numa fervorosa actividade, retomando gloriosos tempos idos de uma cidade rica em oferta cultural, eis que, pelos piores motivos, entra novamente em retrocesso. Em Agosto de 1899, o rude golpe social e económico veio sob a forma de um cordão sanitário que isolou o Porto na tentativa de controlar a epidemia da peste bubónica. Este, para nós, novo cerco do Porto, foi devastador para a cidade, com inúmeros protestos pela forma como eram tratadas as pessoas dentro dele, que rapidamente se traduziram em violentas manifestações e motins. A indústria, o comércio e, claro está, a cultura, paralisaram por completo, dando origem ao encerramento de fábricas e ao despedimento em massa de operários, agora,

“novos mendigos”. Médicos de todo o mundo (literalmente), vinham ao Porto com a difícil missão de controlar a epidemia.

Foi neste duro contexto que todos os espectáculos foram interrompidos, evitando-se ao máximo a aglomeração de pessoas em espaços fechados. Nem a habitual Feira de S. Miguel se realizou nesse ano, «em virtude de determinação superior» (*O Comércio do Porto*, 19.09.1899, p. 2), privação fortemente contestada pelos portuenses:

Entendeu a junta consultiva de saúde não se dever permitir este anno a feira (...). Que mal poderia resultar de que essa antiquíssima feira se realizasse. (...) A concorrência a essa especie de mercado é constituída unica e exclusivamente pela população do Porto; não ha, pois, receio de que gente estranha á zona suja viesse expôr-se ao contagio da molestia reinante, ainda mesmo que não lhe fosse isso vedado pelo cordão militar que nos cerca. Se é o perigo da aglomeração de gente que se quer evitar, então teriamos que vêr fecharem os mercados do Bolhão e do Anjo, onde todos os dias inumeras pessoas vão abastecer-se (...). Nos passeios publicos tambem ha aos domingos ajuntamentos que duram algumas horas e dos quaes, que se saiba, nenhum mal nos advém. (*O Comércio do Porto*, 24.09.1899, p. 2)

Como medida de combate à epidemia, procedeu-se à «desinfecção» de todos os teatros, sendo os seus proprietários/empresários obrigados, de forma a reatar a actividade, a melhorarem consideravelmente as suas condições de «asseio e ventilação» (*O Comércio do Porto*, 19.10.1899, p. 2). O Teatro Carlos Alberto, fora do Bairro teatral, foi o primeiro a abrir, ainda em finais do mês de Outubro. Do outro lado da cidade reinava a incerteza. Não se sabia se haveria temporada lírica e o novo empresário do Teatro de S. João, José Augusto de Cilia (*O Comércio do Porto*, 18.05.1899, p. 2), debatia-se com inúmeras dificuldades em trazer artistas estrangeiros ao Porto, pois o cordão sanitário foi profusamente noticiado na imprensa internacional.

Na ausência de uma temporada lírica proporcionada pelo Teatro de S. João avança, logo em meados de Novembro de 1899, o Teatro D. Afonso, através do seu empresário Taveira. Uma vez mais, o teatro da Rua Alexandre Herculano aproveitava o vazio lírico. Assim, a companhia lírica do maestro Almiñana, que contava com o barítono Francisco de Sousa como director artístico, estreou-se a 23 de Novembro com a ópera *Rigoletto*. Louvou-se a iniciativa de tão modesto, mas arrojado teatro:

Ora, o teatro D. Affonso, modesto, popular, exclusivamente destinado ás camadas menos abonadas, é claro que não póde, nem era licito esperal-o, ter pretensões a exhibir sumidades na arte. (*O Comércio do Porto*, 24.11.1899, p. 2)

A actividade teatral arrancava timidamente já entrado o novo ano de 1900. O Teatro Águia d'Ouro foi um dos primeiros, a 17 de Janeiro, com uma companhia

equestre (*O Comércio do Porto*, 18.01.1900, p. 2), seguindo-se ainda o Teatro de S. João com uma improvisada companhia lírica, estreada a 12 de Fevereiro, graças aos esforços de G. Mazzi e, sobretudo, do próprio Almiñana (*O Comércio do Porto*, 6.02.1900, p. 2):

Desponta tardiamente essa epocha, visto terem dado em terra os mais decididos esforços e terem-se desfeito as mais embaladoras esperanças para a organização, em tempo próprio, de uma companhia regular. A actual, modesta, como é, apresenta-se precisamente n'essa qualidade, sem reclamos, que seriam pretenciosos e impertinentes. (*O Comércio do Porto*, 13.02.1900, p. 2)

O Teatro D. Afonso deu continuidade à sua fervorosa actividade, apresentando Taveira em palco a companhia lisbonense de opereta de Sousa Bastos (*O Comércio do Porto*, 2.02.1900, p. 2). Seguir-lhe-ia, como não podia deixar de ser, Giovannini, «que tão excelentes impressões ahi deixou o anno passado» (*O Comércio do Porto*, 9.02.1900, p. 2). A estreia desta, já depois de terminada a curta época no Teatro de S. João, e conseqüente enchente foi tal que dava a sensação que a verdadeira temporada lírica começara nesse preciso momento e espaço (*O Comércio do Porto*, 6.03.1900, p. 2).

Mais uma vez, só depois de ocorrer uma catástrofe é que as autoridades tomam a iniciativa de fiscalizar os teatros, impondo algumas regras de funcionamento. Já havia sido assim após o incêndio do Teatro Baquet que, apesar dos vários avisos que se podiam ler na imprensa da época sobre teatros por essa europa fora que sucumbiam e provocavam inúmeras vítimas, teve que ocorrer uma grande catástrofe para que se tomassem vitais medidas de segurança. Só após a imposição de um cordão sanitário é que se percebe que já não é o tempo dos barracões que não cuidavam da segurança e do conforto do público. Passado o “cerco”, a retoma teatral dar-se-ia naturalmente, com novos protagonistas ao Bairro: o Teatro Águia d’Ouro.

4. A gloriosa retoma

Uma das boas notícias após o cordão sanitário que asfixiou o Bairro teatral foi a definitiva aprovação do Teatro Águia d’Ouro enquanto... teatro. Após nova vistoria, uma de tantas outras que sofreu desde o início, consideraram os peritos que este espaço reunia todas as condições de segurança necessárias, «podendo funcionar como casa de espectáculos» (*O Comércio do Porto*, 6.04.1900, p. 1). Afonso Taveira seria o

responsável pela inauguração desta casa de espectáculos enquanto teatro, transferindo para lá a companhia de Giovannini, até então a representar, como constatamos, no Teatro D. Afonso (*O Comércio do Porto*, 10.04.1900, p. 2). Num espaço com «magnificas condições acusticas indispensaveis às companhias de canto» (*O Comércio do Porto*, 11.04.1900, p. 2), estreava-se, em clima de apoteose, a dita companhia a 14 de Abril de 1900 com a ópera *Os pescadores de pérolas* (*O Comércio do Porto*, 15.04.1900, p. 1). Seguiu-lhe a companhia dramática lisbonense do Teatro da Rua dos Condes (*O Comércio do Porto*, 2.09.1900, p. 1). Com tal novidade, todo o Bairro teatral sentiu um novo impulso, como se, até lá, se tivesse sentido a falta de um teatro que ajudasse a reeditar a dupla Príncipe Real-Baquet.

Ocupando-se quer o Teatro D. Afonso quer o Teatro Águia d'Ouro do género lírico, o Teatro de S. João apresentava em palco a companhia Rosas & Brasão, do lisboeta Teatro D. Amélia, tendo-se estreado esta a 21 de Abril com a comédia *O fiscal dos wagons-leitos* (com tradução D. João da Câmara) (*O Comércio do Porto*, 22.04.1900, p. 1). Daria neste teatro apenas 8 récitas, tendo em conta os compromissos assumidos no Rio de Janeiro. O Teatro de S. João continuaria a debater-se com os eternos problemas de sobrevivência, ainda mais agravados pelo cordão sanitário e a consequente quebra de receitas a juntar a uma renda que José Tolosa havia deixado por pagar (*O Comércio do Porto*, 1.11.1900, p. 2). A própria sociedade que o administrava assumia que a situação se tornaria insustentável caso não houvesse qualquer ajuda externa:

Não tendo coadjuvação estranha, do Estado, da camara municipal ou qualquer outra, torna-se, na verdade, bem embaraçoso o sustentar no devido pé o teatro de S. João. Assim, impõe se, para boa manutenção e exploração d'essa casa qualquer auxilio que lhe traga certo desafogo. (*O Comércio do Porto*, 8.09.1900, p. 2)

Afonso Taveira, regressado do Rio de Janeiro, em meados de Dezembro de 1900 (*O Comércio do Porto*, 12.12.1900, p. 2), voltava a mostrar a sua mestria na cena teatral, muito graças à amizade que despertava dentro da rede e da boa gestão que fazia dos seus recursos. O acolhimento que teve, aquando do seu regresso, é uma prova irrefutável disso mesmo, deixando perceber, ao mesmo tempo, a solidariedade que sempre existiu entre todos os agentes da rede teatral portuense:

Chegou (...) a esta cidade, vindo do Brazil, o actor-empresario Affonso Taveira, muito estimado n'esta cidade. Na *gare* de S. Bento foi esperado por numerosos amigos (...). A' noute, o publico que assistia ao espectáculo no theatro Carlos Alberto, sabendo que aquelle festejado artista se encontrava alli, chamou-o ao palco, fazendo-lhe uma

penhorante manifestação. A Affonso Taveira foi hontem oferecido [no dia seguinte] pelos seus amigos um grande banquete no salão nobre do teatro Príncipe Real, havendo brindes entusiasticos que, na maioria alvejaram, aquelle nosso amigo. (*O Comércio do Porto*, 18.12.1900, p. 1)

Taveira, que não se conformava com apresentar-se apenas no Teatro Águia d'Ouro, bateu-se pelo arrendamento do Teatro do Príncipe Real, chegando finalmente a um acordo para continuar a explorar esta casa de espectáculos, que, até essa altura, e desde o cordão sanitário, estivera fechado por um «motivo de litigio» (*O Comércio do Porto*, 23.12.1900, p. 1), provavelmente por não se ter procedido à higienização exigida. Rapidamente pôs mãos à obra e iniciou trabalhos de melhoramento, «tanto na sala de espectáculos, como no palco scenico e nas outras dependências» (*O Comércio do Porto*, 29.12.1900, p. 2). O teatro inaugurou a 18 de Janeiro de 1901, com a galinha dos ovos de ouro da companhia de A. Taveira, a opereta *O burro do senhor alcaide*:

Reabriu hontem as suas portas ao publico este teatro, reaparecendo alli, após uma ausencia de bastantes mezes, a companhia dirigida por Affonso Taveira. Foi por isso noute de gala, achando-se a sala cheia de espectadores que, com palmas espontaneas e ruidosas, saudaram os artistas seus conhecidos que fazem parte d'aquelle grupo dramatico e aos quaes são de ha muito affeioados. (*O Comércio do Porto*, 19.01.1901, p. 2)

A temporada lírica do Teatro de S. João arrancava a 20 de Dezembro de 1900 com a ópera *Aida* (*O Comércio do Porto*, 21.12.1900, p. 2), sendo o novo empresário César Fereal. E, em boa verdade, com algum brilho: a 18 de Janeiro estreava-se a ópera *Sansão e Dalila* (Saint-Saens), numa noite de «verdadeira gala» que celebrou o empresário pela «iniciativa de fazer cantar no Porto uma opera ainda não ouvida» (*O Comércio do Porto*, 19.01.1901, p. 2). O lisonjeiro sucesso alcançado levou a sociedade proprietária do Teatro de S. João a pressionar Fereal a assinar um contrato de arrendamento por cinco anos (*O Comércio do Porto*, 2.03.1901, p. 2), procurando uma maior estabilidade em termos de gestão.

O Teatro D. Afonso ia desaparecendo de cena sem justificadas razões. Poderá ter sido vítima da concorrência que os novos (e populares) Teatro Águia d'Ouro e Teatro Carlos Alberto lhes oferecia, provavelmente mais o primeiro por uma simples lógica de proximidade geográfica no Bairro teatral. Não temos certezas nem dados factuais, apenas uma notícia surgida na imprensa da época, após um período de interregno deste teatro, que no dia 16 de Março foi «posto em praça» (*O Comércio do Porto*, 3.03.1901, p. 1). Foi adjudicado a Luís Alberto de Faria Guimarães, que ainda anunciaria a vinda de uma companhia de zarzuela, o que nunca aconteceu. De facto, apenas sabemos do

seu desaparecimento aquando da vinda da companhia de Giovannini ao Teatro do Príncipe Real, em Setembro de 1902. Segundo o anúncio da imprensa, referia-se que esta companhia já era muito conhecida na cidade, graças às várias vezes que se fez apresentar no «extincto teatro D. Affonso» (*O Comércio do Porto*, 24.09.1902, p. 2). Arriscamos afirmar que as razões do seu desaparecimento estiveram provavelmente ligadas à preferência dada pelos ex-empresários à exploração de outros teatros do Bairro, bem como às vistorias de que foi alvo. Como observamos previamente, Afonso Taveira transferira a companhia Giovannini, já habitual no Teatro D. Afonso, para o Teatro Águia d'Ouro, logo que este obteve licença para apresentar espectáculos teatrais. O motivo da escolha parece-nos simples: para além de se tratar de um novo espaço de lazer, era mais central na lógica da dinâmica criada pela rede do Bairro teatral, possuía melhores condições espaciais e certamente apresentava melhores condições de segurança e higiene, preocupações surgidas após o cordão sanitário. Alguns excertos da obra de Henri Lyonnet, *Le théâtre au Portugal*, contemporânea do Teatro, parecem evidenciar isso mesmo:

Le théâtre D. Affonso est situé tout au haut d'une côte, ce qui peut paraître tout naturel à Oporto, où la rue la plus plane a pour le moins l'inclinaison de la rue des Martyrs; de plus, il est installé dans une cave. Quand je dis dans une cave, je m'explique. Par suite d'une différence de nivellement, son premier étage se trouve à la hauteur du sol de la rue, et son parterre en contre-bas de la chaussée. (...) Une salle en contre-bas, cela pourrait avoir de graves inconvénients en cas d'accident. (LYONNET 1898: 267-269)

Por seu lado, o Teatro Águia d'Ouro começa a evidenciar a faceta programática eclética – e, por vezes, um tanto bizarra – que o caracterizou desde o início. A casa de todos os espectáculos e de todos os públicos acolhia, na época de Verão de 1901, a companhia inglesa e francesa oriunda da «exposição do Earl's Court» em Londres, que no ano anterior havia sido «muito festejada no Colyseu de Lisboa» (*O Comércio do Porto*, 4.08.1901, p. 1):

Estreou-se (...), n'este teatro, uma companhia de variedades, á guiza das que, no estrangeiro, fazem as delicias dos frequentadores dos cafés-concertos. O publico ouviu varias cançonetas inglesas e francezas, viu dansas de efeito (...). Para hoje (...) a estreia do estranho equilibrio por Mr. Rofix [director da companhia], de sustentar sobre o queixo um piano, com uma senhora executando um trecho musical (...). (*O Comércio do Porto*, 9.08.1901, p. 2)

Após a retirada da companhia, surgiram mais iniciativas que continuariam a marcar os primórdios do Cinema na cidade do Porto. A 12 de Agosto inaugurou-se no Teatro Águia d'Ouro o «Royal Kosmograph», um verdadeiro fenómeno que atraiu rios

de gente, exibindo-se «belos quadros animados, coloridos e de transformação» (*O Comércio do Porto*, 11.08.1901: 1). Estas sessões iam prolongar-se ao longo da época de Inverno, intercalando com os espectáculos teatrais e de variedades. O Cinema ia lentamente entrando na esfera do Teatro e no Bairro teatral. Na mesma época, no Teatro do Príncipe Real, encontramos esta nova arte literalmente ao serviço do teatro. De facto, Taveira, demonstrando o seu sentido prático e faro para a gestão, implementou a utilização do animatógrafo no intervalo dos quadros da amplamente festejada revista *Nicles!* (Schwalbach), para suprir a demora na montagem cénica (*O Comércio do Porto*, 25.01.1902, p. 2).

Mas, Afonso Taveira preparava, uma vez mais, a nova época do Teatro do Príncipe Real, chamando para a direcção de cena, e como segundo ensaiador, o promissor Ernesto Portulez. A estes juntar-se-iam o *maestro* Nicolino Milano, o cenógrafo José de Almeida e o dinâmico Júlio Verde, este último agora como «archivista e escripturario» (*O Comércio do Porto*, 27.08.1901, p. 2). Inaugurou-se a época de Inverno a 14 de Setembro de 1901 com a peça *O testamento da velha* (de Gervásio Lobato e D. João da Câmara, com música de Ciriaco de Cardoso).

Aos poucos mas atempadamente, todos os teatros iam reabrindo. Em relação ao Teatro de S. João, iam-se reunindo todos os esforços possíveis para auxiliar o empresário Cesare Fereal na difícil tarefa de levar avante a nova temporada lírica de 1901-1902:

A diferentes cavalheiros d'esta cidade, hontem reunidos por convite do snr. Honorio de Lima, um apaixonado pela musica, expôz o snr. Cesare Fereal, empresario da companhia lyrica, os elementos com que contavam para o maior brilho da futura época theatral, em S. João, e, recordando a promessa que lhe fôra feita ha um anno, pediu a cooperação das pessoas presentes, que eram exclusivamente velhos assignantes do theatro lyrico, para que assignatura fosse tao grande quanto possível, a fim de poder fazer face aos extraordinarios encargos que tomára, como a representação de tres operas ainda não ouvidas no Porto, e a de outras que ha muito se não exhibem em S. João, a vinda de um soprano ligeiro de fama universal, Maria Barrientos, que tomará parte em récitas extraordinárias, etc. (*O Comércio do Porto*, 28.11.1901, p. 1)

Sentia-se a necessidade de recuperar algum prestígio, mas sobretudo de tornar a temporada financeiramente viável, tendo-se, para tal, ampliado a assinatura para 50 récitas, quando o habitual era 40 (*O Comércio do Porto*, 28.11.1901, p. 1). Para agrado dos portuenses que o frequentavam, a inauguração aconteceu a 18 de Dezembro de 1901 com a ópera *Mefistófeles* debaixo de um clima auspicioso, em harmonia «com os velhos creditos» do primeiro teatro do Porto (*O Comércio do Porto*, 19.12.1901, p. 2). Óperas

novas só em 1902, com *Manon Lescaut*, de Puccini e *Tannhauser*, de Wagner, pondo o empresário na mesa todos os seus trunfos de forma a continuar «a merecer a gratidão do público» (*O Comércio do Porto*, 23.02.1902, p. 1).

Na época de Verão de 1902 inundou o Bairro teatral, mais uma vez, tudo que de melhor havia a nível do teatro português: as companhias do Teatro D. Maria II (com Augusto Cordeiro e Ferreira da Silva) (*O Comércio do Porto*, 9.03.1902, p. 1), do Teatro D. Amélia (com Cristiano de Sousa, Chaby Pinheiro, Lucinda e Lucília Simões) (*O Comércio do Porto*, 11.04.1902, p. 2), dos Rosas & Brasão (com Rosa Damasceno) (*O Comércio do Porto*, 20.04.1902, p. 1) no Teatro de S. João e as companhias de Sousa Bastos (Palmira Bastos, Jesuína Marques e Alfredo de Carvalho) (*O Comércio do Porto*, 19.03.1902, p. 1) e do Ginásio (*O Comércio do Porto*, 18.05.1902, p. 2) no Teatro do Príncipe Real. De fora veio a companhia japonesa de Sadayakko e Otojiro Kawakami, estreando-se a 24 de Maio no Teatro de S. João, oferecendo ao Porto o aroma do teatro japonês, ainda que num kabuki abastardado. Neste fervilhar de *tournées*, Taveira aproveita para embarcar, uma vez mais, para o Rio de Janeiro, apresentando-se no Teatro Apolo (*O Comércio do Porto*, 3.06.1902, p. 2).

Uma interessante notícia que merece destaque é a da constituição da nova empresa Gouveia & Taveira (entre Afonso Taveira e Domingos Gouveia), que explorariam quer o Teatro do Príncipe Real portuense quer o homónimo lisboeta, por um período de impressionantes oito anos, os mesmos que duraria a sociedade entre os dois empresários (*O Comércio do Porto*, 24.05.1902, p. 2). Este facto mostrava, uma vez mais, a sinergia teatral entre as duas principais cidades do País, bem como uma cooperação entre empresários que tinham, pelos vistos, uma clara visão nacional da actividade teatral – mais ampla por se tratar do negócio que esta constituía – e fomentavam um maior intercâmbio entre companhias, deixando e ser só Lisboa o ponto de partida do circuito de digressões. O Porto emancipava-se culturalmente, graças à dinâmica do Bairro teatral e dos seus agentes e tinha agora uma produção que podia entrar no circuito comercial mais lato. Se inicialmente o Porto se limitava a acolher companhias de teatro da capital, chegando estas inclusivamente a colmatar algumas lacunas em termos de oferta (como, por exemplo, oferecendo um teatro declamado de maior qualidade), o Porto passou a “exportar” teatro para Lisboa com maior regularidade. Em boa verdade, empresários como Afonso Taveira, com um projecto comercial coerente, já justificado nas principais cidades nortenhas e inclusive no Brasil,

aspirava agora em invadir os teatros de Lisboa, inserindo-se, numa rede não somente regional mas nacional. Percebe-se também que, quanto mais progresso se verificasse nos meios de transporte, mais colaboração se verificaria a nível do teatro, dado o encurtamento das distâncias entre o Porto e Lisboa. De facto, verificamos, nesta tese, a complexidade da rede teatral que era o Bairro. Porém, há mais por estudar, a vários níveis, seja a nacional, aqui brevemente abordada, e a internacional, das relações entre empresários que definem as rotas dos grandes artistas e companhias do momento.

A nova época de Inverno, 1902-1903, ficaria marcada pela intromissão do empresário Manuel da Silva Neves, proprietário do Teatro Carlos Alberto, no seio do Bairro teatral, estabelecendo negócios que, porventura, lhe permitiram financiar o seu teatro fora da rede. Assim, arrenda o central Teatro Águia d'Ouro para a época de Inverno, onde apresenta uma companhia equestre e de variedades (*O Comércio do Porto*, 30.11.1902, p. 2). A nosso ver era possível viver fora da rede que constituía o Bairro teatral, mas nunca sem deixar de fazer negócios dentro da mesma⁹⁷ - o que mais tarde parecerá óbvio através da escolha do lugar para erguer um High-Life (cinematógrafo) com carácter definitivo.

A 3 de Dezembro reabre o Teatro do Príncipe Real com a companhia de José Ricardo, sendo Taveira o seu director-gerente (*O Comércio do Porto*, 4.12.1902, p. 2). O Teatro de S. João inaugura a nova temporada lírica a 18 do mesmo mês, sob a égide de Fereal, com a ópera *Tosca* (*O Comércio do Porto*, 19.12.1902, p. 2). A época lírica correria de feição para a empresa do Teatro de S. João (ainda que com algumas manifestações de desgosto por parte do público)⁹⁸, as operetas enchiam o Teatro do Príncipe Real e os populares espectáculos equestres e de variedades no Teatro Águia d'Ouro atraíam enchestes todas as noites. Porém, a grande sensação da nova época de 1902-1903 aconteceria fora do Bairro teatral, no Teatro Carlos Alberto, com a representação da revista *Por cima e por baixo* de Sá de Albergaria, que havia de constituir um estrondoso sucesso (*O Comércio do Porto*, 15.02.1903, p. 1).

⁹⁷ Na época de Verão de 1903, Manuel da Silva Neves organiza uma companhia equestre, apresentando-se no Teatro do Príncipe Real. (*O Primeiro de Janeiro*, 14.08.1903, p. 2)

⁹⁸ Haveria de terminar a 28 de Fevereiro de 1903 debaixo de uma certa desilusão, tendo o balanço sido «fructuoso para a empresa e fraco em compensações para os assignantes», que não ouviram as suas óperas predilectas. O resultado seria a queixa, junto da empresa, de alguns assinantes, reclamando conhecer a razão pela qual estas óperas não terem sequer saído do arquivo do teatro. (*O Comércio do Porto*, 3.03.1903, p. 2)

Viviam-se novamente tempos de grande estabilidade no Bairro teatral. O Teatro Águia d'Ouro começava a apostar seriamente em espectáculos teatrais. Assim, na época de 1903-1904, reabre com a companhia de drama e opereta de Ernesto Portulez. A estreia ocorreu a 5 de Dezembro com o drama *A tocadora de realejo* (tradução João Luso) (*O Primeiro de Janeiro*, 6.12.1903, p. 2). Apesar do sucesso obtido, as receitas ficavam muito aquém do que as empresas conseguiam arrecadar com os espectáculos equestres e de variedades, mais do agrado do público popular e dos quais o Teatro Águia d'Ouro muito beneficiava graças às características do seu espaço. Procurando rentabilizar o espaço, e logo no início do novo ano de 1904, Manuel de Silva Neves apresenta a sua companhia equestre, ginástica e cómica (*O Comércio do Porto*, 31.01.1904, p. 2) neste teatro.

Quase no rematar da temporada lírica, trouxe o empresário Freitas Brito ao Teatro de S. João um leque de artistas que merece ser aqui mencionado. Do Teatro Real de Madrid veio o tenor Alessandro Bonci, que na capital espanhola havia deixado tal impressão que inclusive o Rei de Espanha o chamou ao seu camarote para felicitar o seu desempenho na ópera *O elixir do amor* (*O Comércio do Porto*, 16.01.1904, p. 2). A sua estreia no Porto foi com a mesma ópera, a 31 de Janeiro, «oferecendo a sala aquelle aspecto de elegancia e de grandiosidade que a assignalam sempre nas festas soberanas ao culto da arte» (*O Comércio do Porto*, 2.02.1904, p. 2). Outro artista que contribuiu para um estrondoso final de temporada foi Eugenio Giraldoni, «herdeiro de um nome artístico [Leone Giraldoni] de elevada cotação na scena lyrica» (*O Comércio do Porto*, 5.02.1904, p. 2). Também Hariclea Darclée voltaria ao Porto, pela 3ª vez, ficando o seu desempenho na ópera *Tosca*, a 9 de Fevereiro, nos «registos de ouro do nosso theatro lyrico» (*O Comércio do Porto*, 10.02.1904, p. 2).

Mas a grande novidade ocorreu com a vinda da companhia conhecida por Teatro Maeterlinck ao Teatro de S. João. Em digressão pela Europa, o dramaturgo e poeta Maurice Maeterlinck traz a sua companhia ao Porto, da qual fazia parte a célebre atriz Georgette Leblanc (*O Comércio do Porto*, 5.03.1904, p. 2). Foi esta artista que “serviu” para publicitar os espectáculos, sendo expostas diversas gravuras suas nas montras dos estabelecimentos comerciais do Bairro teatral (*O Comércio do Porto*, 9.03.1904, p. 2). Sobre o “Teatro Maeterlinck”, a opinião, segundo relatos da época, oscilava entre as mais duras críticas e os mais rasgados elogios. Enquanto alguns escritores ditos consagrados caracterizavam Maeterlinck de «excentrico e de confuso, capitulando-o de

vago, de nebuloso, arranjado com personagens só preconcebidos por uma imaginação enfermiça», outros caracterizavam as suas obras de «primorosas e sentidas, [derivadas] de estudos profundos e excepcionalmente bem deduzidos da vida real, aproximando Maurice Maeterlinck de Shakespeare.»

A primeira peça representada no Porto pela companhia Maeterlinck, *Monna Vanna*, a 21 de Março de 1904, provocou de facto uma certa confusão, com um enredo «vago na conclusão» mas causando uma «boa impressão» no seio do público, muito graças ao desempenho de Georgette Leblanc, considerada “essencial” para a interpretação das peças do dramaturgo belga (*O Comércio do Porto*, 22.03.1904, p. 2). Mas a verdadeira sensação da companhia ficaria guardada para a segunda (e última) récita, com a representação de *Joyselle*, um «delicioso conto» levado a cena, um autêntico hino ao «amor ardente, puro, eterno». Maeterlinck triunfou com a sua «joia litteraria», simples, ingénua, ligeiramente trágica, que prendeu por completo a atenção do público do princípio ao fim:

O amor sincero, verdadeiro, afronta o proprio sacrificio com heroismo e triumpha quasi sempre. E’ isso o que Joyselle demonstra e afirma.

Maeterlinck observou magistralmente esse sentimento dominador, precrustou-o com luminosa compreensão e apresentou-o com esmaltes seductores a todos os publicos cultos. A peça é, pois, uma obra de real inspiração e ao par uma preciosidade litteraria. Não tem os grandes effeitos scenicos: quatro personagens bastaram ao auctor para fazer um trabalho cheio de emotividade; mas ennobrece-se pela sonoridade e pela harmonia. (*O Comércio do Porto*, 23.03.1904, p. 2)

Na nova época de 1904-1905, reconhecemos uma certa continuidade na gestão dos teatros do Bairro teatral. Afonso Taveira continuava à frente do Teatro do Príncipe Real enquanto Freitas Brito continuava “a fazer das suas” no Teatro de S. João. Antes da temporada lírica começar, este último empresário traz ao Porto artistas como a actriz francesa Jane Hading, que se apresentaria juntamente com Le Bargy, «societários da Comedie Française». Também o «grande tragico francez» Mounet-Sully era anunciado pelo empresário que, como era óbvio, não se poupava a esforços para continuar a revitalização do Teatro de S. João (*O Comércio do Porto*, 26.10.1904, p. 2).

Mounet-Sully causou um autêntico reboliço no Bairro teatral. O «afamado interprete da tragedia, quer shakesperiana, quer a classica, do theatro grego», pisou o palco do Teatro de S. João a 5 de Dezembro de 1904 na peça *Édipo Rei*. O «decano da

Comédie» impressionou veemente o público, profundamente agradecido a Freitas Brito pelos conceituados artistas que trazia à cidade:

A empresa do S. João é crédora do incondicional aplauso do publico. Hontem Jane Hading e Le Bargy, sublimes interpretes do teatro moderno; hoje, Mounet-Sully, o interprete d'essa lendária figura concebida por Sophocles, o poeta insigne da velha e opulenta Grecia (...). (*O Comércio do Porto*, 6.12.1904, p. 2)

Com *Hamlet*, a confirmação que Freitas Brito havia trazido de volta as grandes noites ao primeiro teatro da cidade:

Noute brumosa, cá fóra; noute de comoção indizível para o auditório selecto que povoava a elegante sala do S. João. (*O Comércio do Porto*, 7.12.1904, p. 2)

Já depois de uma temporada lírica satisfatória, vem ao Teatro de S. João a artista dinamarquesa Charlotte Wiehé, levando-se a cena a 1 de Fevereiro de 1905 (em récita única) a comédia *Le je ne sais quoi* (de Francis de Croisset e Maurice Waleffe) e o «mini-drama» *La main* (de Henry Bereny). A companhia, que pisou o palco do Teatro D. Amélia de Lisboa no dia anterior, chegaria à estação de S. Bento às oito da noite, encontrando-se já a representar pouco passava das nove! «Suberbo *tour de force!* E suberbo espectáculo, *tout court!*», foram as primeiras impressões da imprensa sobre a companhia da «artista peregrina» (*O Primeiro de Janeiro*, 1.02.1905, p. 3).

No Teatro Águia d'Ouro era visível a sua emancipação teatral, dando-lhe continuidade o seu novo empresário, Figueirôa Júnior, que trouxe, para abrir o apetite, a este teatro a companhia do actor Alves da Silva (*O Comércio do Porto*, 28.10.1904, p. 2). Várias companhias se seguiriam a um ritmo frenético, contribuindo para a afirmação da arte teatral nesta casa de espectáculos, entre os meses de Agosto e Setembro de 1905: a troupe dramática de Adelina Abranches (*O Comércio do Porto*, 31.08.1905, p. 2), uma outra composta por artistas das companhias do Teatro D. Amélia e Teatro do Ginásio de Lisboa (*O Comércio do Porto*, 17.09.1905, p. 1) e, por fim, a companhia organizada e sob a direcção da actriz Ângela Pinto (*O Comércio do Porto*, 26.09.1905, p. 2).

Quanto ao Teatro do Príncipe Real, destaca-se a (curiosa) presença, já na época de Verão de 1905, de uma companhia de variedades «no genero das que funcionam actualmente nos theatros Olympia e Marigny, de Paris» (*O Comércio do Porto*, 5.07.1905, p. 2). Ora, a novidade residia no facto de o público poder usufruir de um serviço de bebidas durante o espectáculo (*O Comércio do Porto*, 6.07.1905, p. 2), à imagem do que se fazia nos citados teatros:

Como o genero d'estes espectaculos é o explorado nos grandes cafés cantantes que tanto abundam nas principaes cidades do estrangeiro, fuma-se na sala e servem-se refrescos em pequenas mesas volantes collocadas na plateia geral. (*O Comércio do Porto*, 8.07.1905, p. 2)

Era, de facto, uma curiosa forma de explorar o espaço teatral que ainda não tinha encontrado paralelo no Porto (se descontarmos o velho e obsoleto hábito de realizar banquetes nos camarotes do Teatro de S. João).

Luís Faria, novo empresário do Teatro de S. João, continuaria a obra de revitalização do primeiro teatro lírico, encetada por Freitas Brito. Como aperitivo para a nova temporada lírica, continuava a trazer ao Porto artistas estrangeiros de renome. Desta volta foi Suzanne Desprès com a companhia do Teatro L'Oeuvre de Paris, que contava com a direcção de Aurélien Lugné-Poe (*O Comércio do Porto*, 7.11.1905, p. 2). De Desprès dizia-se nos jornais que não era uma «artista antiga nem de comedia fina» mas sim uma «verdadeira tragica sem a *maneira* de Sarah Bernhardt nem as galanterias de Barthelemy» (*O Comércio do Porto*, 11.11.1905, p. 2). Na verdade, esta incursão do teatro de arte francês na cidade do Porto merece um estudo mais aprofundado que não cabe nesta tese, mas permite, desde logo, sublinhar a vitalidade e a notoriedade atingidas pela cidade e pelo seu público, neste início do século XX. O ciclo de Luís Faria começaria oficialmente a 22 de Dezembro de 1905, com o estrear da nova temporada lírica (*O Comércio do Porto*, 23.12.1905, p. 2).

Afonso Taveira, outro dos homens mais influentes da rede teatral portuense, voltava de uma digressão de 6 meses do Brasil, deixando-se ficar por Lisboa, a explorar o Teatro da Trindade com as peças que maior sucesso colheram do outro lado do Atlântico (*O Comércio do Porto*, 11.11.1905, p. 2). Voltaria ao Porto, e ao Teatro do Príncipe Real, em Março de 1906, tendo sido calorosamente recebido na gare de S. Bento por amigos e admiradores, representantes da sociedade dramática com o seu próprio nome e jornalistas de todos os diários do Porto (*O Comércio do Porto*, 21.04.1906, p. 2).

Figueirôa Júnior, o homem que levou o Teatro Águia d'Ouro à sua definitiva emancipação teatral, contratava a companhia de ópera e opereta de E. Giovannini, logo após Alves da Silva partir em digressão pela província, em Março de 1906 (*O Comércio do Porto*, 6.03.1906, p. 2). A companhia estrear-se-ia a 17 de Março com a ópera *Boémia* (*O Comércio do Porto*, 18.03.1906, p. 1) na casa de ópera económica em que

era, por vezes, transformado o Teatro Águia d'Ouro. De facto, Giovannini foi responsável, como já vimos, pelo alargar desta tipologia de espectáculos a outros públicos. Mais o conseguiria com o auxílio de Figueirôa Júnior, que por vezes levava a companhia em digressões relâmpago pela província, para cidades como Braga, Guimarães ou Viana do Castelo (*O Comércio do Porto*, 29.03.1906, p. 2).

O Teatro Águia d'Ouro ganhava outra visibilidade no Bairro teatral, com uma eclética programação e profusa oferta teatral, rico em episódios que haveriam de ficar gravados na memória dos portuenses. Um deles conta como o famoso compositor e pianista francês Camille Saint-Saens foi parar a esta casa de espectáculos, após um concerto no Teatro de S. João, a 14 de Abril de 1906. Deixando-se ficar pelo Porto, decidiu, no dia seguinte, ir à casa de espectáculos vizinha – o Teatro Águia d'Ouro – para assistir à ópera de Meyerbeer *A africana*. No final do 1º acto, alguns espectadores que haviam assistido ao seu espectáculo na véspera, ficaram estupefactos ao ver Saint-Saens levantar-se duma modesta cadeira em plena plateia. Quando voltou ao seu lugar, antes do início do 2º acto, já parte desses espectadores lhe haviam feito uma espera para manifestar o apreço pela sua pessoa, soltando ruidosos “vivas” ao “glorioso” maestro francês, entusiasmo que rapidamente se alastrou por toda a sala, irrompendo esta em “retumbantes” salvas de palmas. Segundo as crónicas, Saint-Saens sorriu, visivelmente comovido, apertando a mão a quem lhe estava mais próximo: «a surpresa tinha-o impressionado» (*O Comércio do Porto*, 17.04.1906, p. 2).

Mas nada marcaria tão profundamente a realidade do Bairro teatral no período pré-1908 do que a entrada de rompante do cinema. De ferramenta ao serviço do teatro, ou de simples curiosidade tecnológica, a sua ascensão enquanto arte e espectáculo faria com que todos os agentes envolvidos no Bairro teatral se comesçassem a moldar perante o novo filão que irrompia.

5. O boom cinematográfico

As rentáveis sessões de cinematógrafo voltaram ao Bairro teatral na época de Verão de 1906. No Teatro Águia d'Ouro – como não podia deixar de ser – estreava-se, a 29 de Agosto, o Cinematógrafo Parisiense. A imprensa já vinha aguçando há alguns dias o apetite dos portuenses, tendo a referida estreia culminado numa enchente tal que

à saída da primeira sessão ninguém se entendia, dado o considerável número de pessoas que aguardava no átrio do teatro para assistir à segunda sessão. Entre quadros que apelavam à hilaridade e outros que provocavam tensão no espectador (como foi o caso de *A Catástrofe de Courrières*), todas as noites o teatro enchia, esgotando-se os bilhetes para as três sessões diárias (*O Comércio do Porto*, 30.08.1906, p. 2).

De facto, as sessões de cinematógrafo eram tão rentáveis à empresa – e do gosto do público – que pouco espaço ficaria para... o teatro! A companhia de Sousa Bastos, em digressão pela província (Espinho e Matosinhos), passou pelo Teatro Águia d'Ouro mas rapidamente se retirou para Braga de forma a permitir à empresa continuar com as sessões de cinematógrafo (*O Comércio do Porto*, 10.10.1906, p. 2). Chegados a um ponto onde o cinema já não está, como dissemos previamente, ao serviço do teatro, sendo utilizado nos intervalos das peças ou como complemento do espectáculo, clamava agora exclusividade e começara a sua emancipação como espectáculo.

É curiosa a novidade que se seguiu no mesmo teatro, o Animatógrafo Falante, como foi apresentado, que reproduzia trechos de ópera juntando a fonografia à fotografia animada (*O Comércio do Porto*, 21.10.1906, p. 1). Porém, apesar de ser uma novidade, não obteve grande sucesso... a não ser o recorrente riso por parte do público quando o som não correspondia aos gestos e atitudes dos “figurados” (*O Comércio do Porto*, 23.10.1906, p. 2). No que ao cinema diz respeito, seguir-se-ia no Teatro Águia d'Ouro, a 16 de Fevereiro de 1907, a Empresa Cinematográfica Olympia com sessões triplas à noite, às 20, 21 e 22 horas (*O Comércio do Porto*, 16.02.1907, p. 2).

E se de cinema falámos, não podemos deixar de lembrar as grandes romarias ao Salão High-Life, sito na Feira Recreativa, antiga Feira de S. Miguel. Este ancestral do High-Life da Cordoaria e, mais tarde, do Novo High-Life em pleno coração do Bairro teatral, acolhia multidões que assistiam aos quadros exibidos no célebre Cinematógrafo Pathé, ali instalado (*O Comércio do Porto*, 11.10.1906, p. 2). De facto, pouco tardaria para o High-Life de Neves & Pascaud chegar à Cordoaria: a 28 de Dezembro de 1906 inaugurava-se, no Campo dos Mártires da Pátria, o novo Salão com sessões triplas de cinematógrafo de Quinta-feira a Domingo (*O Comércio do Porto*, 27.12.1906, p. 2):

No barracão levantado junto á torre dos Clerigos exhibem-se esplendidos quadros de photographia animada. Um dos mais interessantes e curiosos é o referente a essa historia fantástica, producto de uma imaginação fecunda e engenhosa, «As mil e uma noutes».

Lindas scenas, com effeito, aparatosas e cheias de pitoresco, que os frequentadores d'aquella casa de espectaculos téem aplaudido calorosamente. Todos os outros quadros, igualmente muito apreciados pela numerosa concorrência que constantemente alli afluem. (*O Comércio do Porto*, 14.03.1907, p. 2)

Quase ao mesmo tempo começam a realizar-se sessões de cinematógrafo no Salão de Santa Catarina, na rua do mesmo nome, em frente à Rua Firmeza, também com sessões triplas à noite (*O Comércio do Porto*, 23.02.1907, p. 3). Também à Feira de S. Lázaro, «os feirantes fizeram bom negócio, tendo o barracão do cinematógrafo dado varias sessões, com numerosa assistencia de espectadores» (*O Comércio do Porto*, 17.03.1907, p. 1). Ainda no Bairro teatral, inaugurava-se em Abril de 1907 o Cinematógrafo Portuense, mais tarde apelidado de Animatógrafo do Paraíso, uma nova sala inaugurada no Pátio dos Bombeiros Voluntários, à Rua do Bonjardim (*O Comércio do Porto*, 2.04.1907, p. 2). Era o *boom* cinematográfico.

Outro cinematógrafo surge, em inícios de Abril de 1907, desta volta na Rua de Passos Manuel, articulando (finalmente) esta artéria com o Bairro teatral. O fluxo social expandia-se a esta via que viria a ter um papel crucial sobretudo na emergência de casas de espectáculo dedicadas ao cinema. Assim, os seus primórdios ficaram marcados pela inauguração deste novo salão, «de vastas dimensões e construído com elegancia» no jardim do Grémio Recreativo, onde se instalaria um cinematógrafo Pathé (*O Comércio do Porto*, 3.04.1907, p. 2). Mais um facto que torna cada vez mais óbvias as razões pelas quais nasceria o Novo Salão High-Life no coração do Bairro teatral: a perspectiva de negócio rentável e o possível surgimento de outros cinematógrafos concorrenciais, levou certamente ao apressar da construção de uma casa de espectáculos propositadamente para este fim. Havia-se perdido, por assim dizer, a perspectiva de efemeridade destes espectáculos e agarrava-se a oportunidade real de negócio:

Decididamente entrou no gosto publico este genero de divertimentos. Avalia-se isso pela affluencia numerosa que diariamente concorre aos diferentes cinematographos esparsos pela cidade. (*O Comércio do Porto*, 2.05.1907, p. 2)

Outros surgiriam rapidamente ainda em 1907: o Salão dos Armazéns do Chiado (*O Comércio do Porto*, 5.06.1907, p. 2) nas Galerias de Paris, do lado Ocidental da cidade, mais tarde conhecido por Cinematógrafo do Chiado, com 4 sessões diárias (20, 21, 22, 23 horas) (*O Comércio do Porto*, 12.06.1907, p. 2); um novo Salão instalado à Praça Marquês de Pombal e inaugurado a 19 de Julho (*O Comércio do Porto*, 19.07.1907, p. 2); o Salão Au Rendez-vous d'Elite, à Foz, na “esplanada do Castelo”,

decorado interiormente pelo cenógrafo Del Barco (*O Comércio do Porto*, 20.07.1907, p. 2); o Salão Central, também à Foz (*O Comércio do Porto*, 7.08.1907, p. 2); e o Salão Pathé, na Rua D. Carlos (*O Comércio do Porto*, 10.08.1907, p. 2). Tudo isto sem contar os cinematógrafos instalados em vários teatros nesse louco Verão de 1907: no Teatro Águia d'Ouro, Teatro Carlos Alberto e Teatro Vasco da Gama (Foz). Eram, nem mais nem menos, nove os cinematógrafos activos no mês de Agosto. Faltava agora saber o que aconteceria quando o Inverno tomasse conta da cidade, visto os recintos não serem cobertos⁹⁹:

A photographia animada continúa a ser o passatempo favorito das multidões. No centro da cidade, os Armazens do Chiado, o High-Life, o do Paraizo, o de Santa Catarina, o do Marquez de Pombal, o do Aguia de Ouro e o do Carlos Alberto; e na Foz, o da esplanada do Castello «Au Rendez-vous d'Elite» e o do teatro Vasco da Gama – todos se esmeram em apresentar novos episodios, burlescos uns, comoventes outros. Todos têm a sua clientela, o que quer dizer que todos auferem bons lucros. (*O Comércio do Porto*, 24.07.1907, p. 2)

O Salão High-Life era considerado um dos melhores a funcionar no Porto, «apresentando espectaculos cinematograficos com programas dos mais notaveis e que mesmo no estrangeiro não têm rival» (*O Comércio do Porto*, 19.07.1907, p. 2). Certamente que o barracão à Cordoaria já era pequeno de mais, em vários sentidos, para albergar a ambição dos seus mentores.

Foi com essa visão de negócio que se preparava aquilo que seria o Novo Salão High-Life, em pleno coração do Bairro teatral. Para o efeito, a empresa Neves & Pascaud adquire os terrenos onde se achavam outrora os pitorescos Armazéns da Constructora, para aí construir o novo salão cinematográfico (*O Comércio do Porto*, 15.09.1907, p. 2). A empresa tomou a dianteira após alguns meses de estudo de mercado, tendo definitivamente constatado que o negócio era altamente rentável. Por outro lado, os salões já existentes, a maioria efémeros, não apresentavam condições nem a comodidade suficiente para acolher público nos gélidos e chuvosos meses de Inverno.¹⁰⁰ Acreditamos que Neves e Pascaud foram uns autênticos visionários, tendo agido com um *timing* perfeito, estabelecendo-se no local ideal para a rentabilização desta tipologia de espectáculos.

⁹⁹ Em Janeiro de 1908, somente os mais centrais permaneceram em actividade: Chiado, Pathé, High-Life (Cordoaria), Popular, Santa Catarina e Marquês de Pombal. (*O Comércio do Porto*, 4.01.1908, p. 3)

¹⁰⁰ Alguns iam adaptando o espaço às condições climáticas: o exemplo disso é o Cinematografo do Paraíso, tendo a sua empresa criado um recinto coberto onde fosse possível ao público «esperar de umas sessões para as outras, ao abrigo do tempo.» (*O Comércio do Porto*, 12.10.1907, p. 2)

Tendo já o edifício da Constructora sido demolido, Manuel da Silva Neves requer uma vistoria aos terrenos, realizada a 11 de Outubro de 1907 e obtém parecer favorável para a construção da anunciada nova casa de espectáculos (*O Comércio do Porto*, 12.10.1907, p. 1). Agora corria a empresa contra o tempo, que é como quem diz contra a concorrência: a 5 de Outubro, outro salão cinematográfico inaugurava, agora ainda mais perto da Praça da Batalha, o Cine-Palais, à Rua Alexandre Herculano (*O Comércio do Porto*, 6.10.1907, p. 2). Em inícios de 1908, projectava-se o ambicioso Salão-Jardim Passos Manuel¹⁰¹, à rua do mesmo nome, que viria a reforçar ainda mais esta artéria e a sua ligação efectiva ao Bairro teatral.

A meados de Fevereiro de 1908, dava-se a conhecer novos pormenores sobre o Novo Salão High-Life na Praça da Batalha: construído em pedra e cimento armado, segundo projecto do Engenheiro Bernardo Joaquim Moreira de Sá, era única e exclusivamente dedicado à função de animatógrafo, com capacidade para 700 pessoas. Interiormente, contava com duas plateias, cadeiras e *fauteuils*, sendo todo o espaço iluminado a luz eléctrica. Contribuiu para o embelezamento interior o cenógrafo Del Barco, que pintou o tecto com várias alegorias, entre as quais, a da fotografia animada (*O Comércio do Porto*, 19.02.1908, p. 2).

Fazia-se a antevisão da inauguração do «novo Pavilhão Kinematographico», o Novo Salão High Life, «n'um dos locais mais centrais da cidade, á praça da Batalha». A nova casa de espectáculos «elegante e luxuosa», seria explorada pelo «Kinematographo Theo Pathé, de Berlim e Pariz», trazido pela mão do empresário E. Pascaud, que havia mandado vir expressamente da casa Pathé Frères, de Paris, as últimas novidades em fotografia animada (*O Comércio do Porto*, 26.02.1908, pp. 1-2). Abriria finalmente a nova sala do Bairro teatral a 29 de Fevereiro de 1908 (*O Comércio do Porto*, 1.03.1908, p. 2).

¹⁰¹ Noticiava-se que estava em vias de construção um anfiteatro à Rua Passos Manuel, com projecto de Illydio Pinto Guedes, com um salão com capacidade para 600 lugares. (*O Comércio do Porto*, 28.01.1908, p. 1)



Figuras 35, 36 e 37 – Em cima, o Novo Salão High-Life, aqui já com a designação de Cinema Batalha. Em baixo, o lugar após a demolição desta casa de espectáculos em 1945, para a construção do Cinema Batalha. Pode-se ainda observar nesta última a nova fachada do Cine-Teatro Águia d'Ouro (A. H. M. P.)

A utilização do termo “Novo” (Salão High-Life) na sua designação não residia no facto de uma casa de espectáculos ser substituída por outra. Na realidade, o Salão High-Life à Cordoaria, da mesma empresa, continuou a funcionar ainda durante algum tempo, constituindo tal facto, a nosso ver, uma interessante estratégia adoptada pelos seus empresários, explorando este filão nos dois bairros, quer no Oriental (teatral), quer no Ocidental, este último, como vimos, culturalmente reforçado desde 1897 pelo Teatro Carlos Alberto.

Pouco depois nascia o Salão-Jardim Passos Manuel, na importante artéria que iria ser futuramente a Rua de Passos Manuel ainda no contexto do que chamamos Bairro teatral.¹⁰² Nesta embrionária zona do Bairro teatral – a rua do Cinema – nasceriam, mais tarde, o Teatro-Cinema Olympia e o Coliseu do Porto. A nova casa de espectáculos inaugurava a 18 de Março de 1908, apesar de algumas obras por concluir:

Terminadas que sejam todas as obras do Jardim Passos Manoel (...) aquelle recinto, já de si attrahente, e destinado a diversões ao ar livre, ficará, sem duvida, sendo um dos principaes das familias d'esta cidade. (*O Comércio do Porto*, 18.03.1908, p. 1)

Que o cinema era um filão deveras rentável já ninguém duvidava. Faltava agora observar qual o seu real impacto em relação ao teatro, pois havia-se instalado no seu território. O cinema, nesta dimensão, marcaria um ponto de viragem no Bairro teatral, um novo paradigma programático, que forçaria (quase) todas as casas de espectáculo, em prol da sua própria sobrevivência, a inserir como fosse estes espectáculos no delinear da sua programação:

É extraordinario o entusiasmo que se tem desenvolvido por este genero de espectaculos; e tão extraordinario, que mal se imagina o quantioso capital que actualmente se encontra empregado por esse mundo fóra, para explorar aquelle nova ramo de actividade. Téem-se fundado sociedades industriaes por grupos financeiros, e a tal grau de progresso chegou a industria cinematográfica, que conta já jornaes seus, congressos, associações e certamens próprias. (...) No dia em que se consiga vencer os perigos de inflamação que as peliculas oferecem, terá a cinematographia alcançado um logar dos mais proeminentes. O porvir sorri ao cinematographo, sobretudo se os seus progressos se forem accentuando. (*O Comércio do Porto*, 20.03.1908, p. 1)

E já vivendo o Bairro teatral e toda a sua rede, especialmente os empresários, confrontada com essa nova realidade, eis que o fogo consome, na madrugada de 11 para 12 de Abril de 1908, o Teatro de S. João.

6. Os últimos suspiros de um Teatro

[Escrevera A. F. de Araújo e Silva em 1888 que] segundo a estatística, o theatro de S. João devia ter já ardido. Poucos edificios d'esta ordem chegam á idade de cem annos. Ora, o edificio do theatro de S. João está proximo d'este limite.» (*O Tripeiro*, 1º Ano, nº 10, 1.10.1908, p. 152)

¹⁰² Até Luís Faria, o último empresário do Teatro de S. João, havia constatado a importância que ganharia aquela artéria no futuro, muito graças à sua proximidade do Bairro teatral. Dessa forma, em finais de Março, arrendou o «parque e jardins da casa Pinto da Fonseca», de forma a explorar «diversos divertimentos» entre os quais “reinariam”, pois claro, as sessões cinematográficas. (*O Comércio do Porto*, 24.03.1908, p. 2)

O empresário Luís Faria havia restituído finalmente a dignidade ao Teatro de S. João. Os últimos dias, antes do trágico incêndio, vividos na ingenuidade de quem não adivinha o futuro, foram felizes nesta casa de espectáculos.

Na continuação da boa temporada lírica de 1906-1907, Luís Faria traz ao Porto, dando continuidade ao desfile de celebridades no primeiro palco da cidade, a primeira-dama Adelina Stehle, artista «da música moderna italiana e a (...) escolhida por Puccini para a criação das suas obras» (*O Comércio do Porto*, 4.01.1907, p. 2). Estreou-se a 5 de Janeiro de 1907 na ópera *Boémia* (*O Comércio do Porto*, 6.01.1907, p. 2). O afamado tenor Edoardo Garbin juntar-se-ia poucos dias depois a Stehle, estreando-se na ópera *Manon* a 23 de Janeiro. “Frémitos” de entusiasmo fizeram-se sentir em toda a sala, em mais uma noite de gala no Teatro de S. João:

Da sua garganta emergem notas peregrinas, ora dando a impressão de se estar em frente de um d’esses tenores de voz nasalada, ora de se estar a ouvir um dos sopranistas famosos que, segundo as velhas chronicas, marcaram época em fins do seculo XVIII e comêços do XIX, entre os *dilettanti* lisboetas. (*O Comércio do Porto*, 24.01.1907, p. 2)

Terminando com brilhantismo a temporada lírica, eis que se estreia neste teatro, a 15 de Março de 1907, a companhia do lisboeta Teatro D. Amélia (*O Comércio do Porto*, 16.03.1907, p. 2): artistas como Augusto Rosa, Lucília Simões e Palmira Bastos pisariam, pela última vez, o palco do Teatro de S. João. Também Eduardo Brasão, com a companhia do Teatro D. Maria II, haveria de representar neste teatro pela derradeira vez (*O Comércio do Porto*, 24.05.1907, p. 1).

A derradeira temporada lírica do “velhinho” Teatro de S. João, novamente com o empresário Luís Faria ao leme, anunciava-se auspiciosa. Justificou-se tal perspectiva na sua inauguração, a 26 de Dezembro de 1907, numa odisséia, mais uma vez, «sem benesse algum; sem outra protecção que não seja a que o publico, espontaneamente, lhe dispensa». Os *dilettanti*, enfiados nas suas elegantes vestes, socializavam no átrio e no *fumoir*, comentando entre si o início de mais uma temporada lírica e questionando-se se as “vozes” contratadas seriam da sua satisfação. Frisava-se (e admirava-se) o trabalho de Luís Faria, aquele que sem ajudas «lá vem ha annos aforando este lindo teatro», um dos poucos empresários que trazia sempre na bagagem artistas de mérito. A sala, engalanada pelo seu público, preparava-se para a audição da ópera *O amigo Fritz* de Mascagni, cumprindo-se, mais uma vez, o ensejo dos que acorreram ao teatro (*O Comércio do Porto*, 27.12.1907, p. 2).

Luís Faria seria uma vez mais ovacionado por fazer representar, pela primeira vez no Porto, a 20 de Fevereiro de 1908, a nova ópera de Puccini *Madame Butterfly*, com um glorioso desempenho por parte da soprano Emma Carelli (*O Comércio do Porto*, 21.02.1908, p. 2). A ópera do compositor italiano teria tanto sucesso que o empresário do Teatro de S. João irá levá-la ao Teatro do Príncipe Real, a 4 de Março (e em récita única), para «que o bello *spartito* chegasse também ao conhecimento do publico que não frequenta[va] o (...) teatro lyrico», tendo-se reduzido, para tal, drasticamente o preço dos bilhetes (*O Comércio do Porto*, 5.03.1908, p. 2).

A última récita a realizar-se no Teatro de S. João, antes de ser consumido pelo incêndio, foi a 5 de Março de 1908, com a representação da ópera *Adriana Lecouvreur*. Mal terminara a temporada, anunciava-se a formação de uma sociedade constituída por acções que viria gerir o Teatro de S. João nas três temporadas que se seguiriam. Esta prescindiria dos serviços de Luís Faria¹⁰³, alugando todo o seu material e «recebendo uma remuneração a combinar.» Esta sociedade atribuía ainda a La Puma¹⁰⁴ o encargo de formar as companhias para as referidas épocas, actuando como uma espécie de gerente do teatro:

A Sociedade ou a presidencia terá a faculdade de dar ao snr. La Puma todas as disposições necessarias para perfeito funcionamento dos espectaculos no Real Theatro de S. João, e tomará a completa direcção artistica das representações, ficando responsavel pelo seu bom andamento. O snr. La Puma receberá da sociedade uma remuneração compensadora dos seus serviços como director artistico. (*O Comércio do Porto*, 6.03.1908, p. 2)

Tratava-se aparentemente de uma mudança na forma de gestão do Teatro, com a sociedade a delegar num director artístico a programação em vez de concessionar, como até aqui, a uma empresa a exploração artística e económica do Teatro. Intenções incompreensíveis, dado o sucesso do empresário Luís Faria, que haviam de arder juntamente com o Teatro de S. João.

7. O pós-1908

Parece que os maus fados que ha tempos véem perseguindo o Porto, armaram com um facho incendiario o anjo do exterminio para reduzir a cinzas o bello teatro e assim evolarem no espaço tão dolentes recordações, como são as que magoam a alma dos que

¹⁰³ Que, mais tarde, como veremos, optaria por arrendar o Salão-Jardim Passos Manuel.

¹⁰⁴ Fazia parte do elenco de artistas da antiga companhia organizada por Luís Faria, para a temporada lírica 1907-1908.

alli fulguraram pelo talento e dos que foram embalados pelas harmonias sublimes da arte; mas a lenda poetica e encantadora da Phenix, que, segundo a crença pagã, surgia das proprias cinzas, póde ser que se renove ácerca do theatro de S. João, que os portuenses desejam vêr reconstruido. (*O Comércio do Porto*, 17.07.1908, p. 1)



Figura 38 – No rescaldo do incêndio do Teatro de S. João, em 1908 (A. H. M. P.)

As considerações que se seguem não servem somente para ilustrar os eventos da madrugada de 11 para 12 de Abril, na qual o Teatro de S. João foi consumido pelas chamas, mas pretendem, sobretudo, averiguar as consequências e o real impacto de tal tragédia no funcionamento do Bairro teatral. Queremos com isto perceber o que seria feito do Bairro teatral sem o primeiro teatro, sem o seu principal pólo de atracção? Qual a reacção dos empresários das restantes casas de espectáculos?

Não querendo fazer deste teatro outro “Baquet” (a verdade é que a cobertura mediática foi muito menor, porventura por não ter havido vítimas mortais), dispomos previamente a deixar algumas pistas sobre o que terá acontecido naquela madrugada. Cada um tirará as suas ilações a partir dos factos apresentados, teorias menos ou mais conspiradoras, ligando tal ocorrência ao acaso do destino, à ganância de uns (e à eterna história das seguradoras) ou até, num extremo, ao Regicídio de 1908, duas “tragédias” com um *timing*, no mínimo, curioso.

Factualmente, o que nos dizem as crónicas e as fontes iconográficas que chegaram até nós é que do Teatro de S. João apenas restaram «as grossas paredes calcinadas e denegridas pelo fogo e pelo fumo». Pouco terá escapado ao incêndio, que devorou todo o seu recheio. A pergunta que mais se colocava era como o fogo, e a falta de ajuda, se «desnorteou a ponto de deixar queimar tudo, incluindo objectos ricos de tradições, em volta dos quaes havia uma historia», tudo num acontecimento que não era de «facil explicação». Segundo as crónicas, entre apreciados quadros e o valioso arquivo do teatro, tudo desapareceu. Tudo foi «pasto das chammas», à excepção de «uns pianos» (*O Comércio do Porto*, 14.04.1908, p. 2). Apesar de não ter havido vítimas mortais, Luís Faria foi bastante lesado pelo incidente, já que nele perdeu tudo, entre cenários, mobiliário e partituras (*O Comércio do Porto*, 14.04.1908, p. 2).

«Reerguer o teatro» era a única medida aceite pelos portuenses para esse glorioso «monumento». Um verdadeiro monumento, não só pelas suas características arquitectónicas mas igualmente pelo facto de ter pisado o seu palco «o que de melhor havia e houve na scena lyrica, [e] o que de melhor havia e houve na musica e no dramatico.» Por ali passaram todos os grandes artistas, «com excepção da Patti». Por ali viveram-se momentos picarescos e trágicos, sendo o mais recordado pelas crónicas o que envolveu Camilo Castelo Branco, que «com um terrível *casse tête* partiu de um golpe o braço do barytono Gorin, no momento em que este levantava a mão para desancar o José Barbosa e Silva» (*O Comércio do Porto*, 14.04.1908, p. 2). Outros tempos!

O Teatro de S. João, que estava assegurado em quatro companhias de seguros, era propriedade de uma sociedade – a mesma que dispensou Luís Faria – que, logo no rescaldo do incêndio, reuniu-se e decidiu-se pela não reconstrução, oferecendo ainda os terrenos onde este jazia a quem quisesse ali construir um novo teatro (empurrando subtilmente tal empresa para os Fenianos¹⁰⁵) (*O Comércio do Porto*, 14.04.1908, p. 2). Os jornalistas, por seu lado, acudiram ao Arquitecto Marques da Silva, que se manifestou «interessado em que o Porto volte a ter a sua opera» (*O Comércio do Porto*, 15.04.1908, p. 2). Porém, o luto foi breve, senão praticamente inexistente.

¹⁰⁵ Estes não tardariam em convocar uma reunião extraordinária para discutir, com efeito, a construção de um teatro lírico. (*O Comércio do Porto*, 20.05.1908, pp. 1-2)

Outro aspecto interessante foi a união entre todos os agentes culturais da rede, traduzida numa solidariedade teatral já vista noutros tempos (aquando da tragédia do Baquet, por exemplo). A responsabilidade de todos ligados ao meio teatral – proprietários, empresários, actores – passava por empenhar-se, cada um à sua medida, no empreendimento de aportar algo para a efectiva construção de um novo teatro lírico. Não se observou, de facto, oportunismo no vazio provocado pelo desaparecimento do Teatro de S. João, mas sim, volto a frisar, uma total solidariedade.

O Bairro teatral e os seus agentes não se deixaram abalar pelo desastre. Poucos dias depois, a 8 de Maio de 1908, o empresário Luís Faria trazia ao Porto e ao Teatro do Príncipe Real o compositor Richard Strauss com a sua Orquestra Filarmónica de Berlim, tendo a sala sido preenchida pelo «que o Porto conta[va] de mais considerado no mundo das sciencias, da litteratura e das artes» (*O Comércio do Porto*, 9.05.1908, p. 2). Porém, lamentava-se o facto de o Porto não ter um teatro condigno para receber tais figuras emblemáticas:

Aquelle notavel grupo de artistas merecia bem um theatro como o extincto S. João. Alli estaria á verdadeira altura de seus meritos invulgares. Mas, a mimosa sala branca e oiro de Mazzoneschi ardeu e o primeiro theatro passou a ser o Principe Real com todo o seu pallôr cadavérico. Todavia, é certo que o Porto não póde ficar eternamente sem um theatro á verdadeira altura da sua importancia. (*O Comércio do Porto*, 10.05.1908, p. 1)

De facto, o Teatro do Príncipe Real passou a ser naturalmente o primeiro teatro da cidade, muito graças à sua característica espacial, mas também pela centralidade e reputação ao Bairro teatral. Era um teatro que «por ser hoje o primeiro do Porto», como se escrevia então, passava a ter «responsabilidades como nenhum outro» (*O Comércio do Porto*, 13.10.1908, p. 2). A récita de gala realizada a 9 de Novembro de 1908, em honra da visita do Rei D. Manuel II, terá sido outro sinal dessa natural sucessão, tendo em conta o gesto simbólico do Rei em escolher o Teatro do Príncipe Real como o primeiro onde marcaria presença (*O Comércio do Porto*, 10.11.1908, p. 3).

Por outro lado, havia quem sugerisse a utilização da nave central do Palácio de Cristal para dar continuidade às temporadas líricas (*O Comércio do Porto*, 14.05.1908, p. 1). Afinal, se tal viesse a acontecer, não seria inédito. Contrariamente a isso, a nave central viria a dispor-se adequadamente para receber... um cinematógrafo contando-se com os moradores «da populosa area em que o Palacio esta situado para povoarem bem o salão nas tres sessões de cinematographo em cada noite» (*O Comércio do Porto*, 24.04.1909, p. 1). Sugestões não faltariam e esta seria mais uma que cairia em saco sem

fundo. Talvez por falta de vontade, talvez por não ser um espaço central ou ainda, porventura, por o teatro lírico ser um negócio de risco. O levar avante uma temporada lírica era, na época, digno de louvor por parte do público. Porém, esse sucesso alcançado junto da população poderia não equivaler a um sucesso financeiro. Apesar de não termos dados sobre a contabilidade das empresas – que certamente seriam de grande auxílio para perceber se era rentável ou não levar avante alguns projectos teatrais – o certo é que denotamos, nas crónicas da época, uma grande vontade dos empresários líricos em servir a cidade. Por outro lado, assumir a gestão do Teatro de S. João proporcionava, certamente, prestígio e reputação, bem como uma entrada assegurada nos mais elevados círculos sociais, por simples consequência da própria profissão. Faltam-nos dados que nos permitam afirmar com segurança estas possibilidades, que em muito ajudariam a desvendar ainda mais a vida teatral da cidade. Mais uma vez apelamos à necessidade de dois estudos vitais: um biográfico, sobre os empresários, e outro respeitante à contabilidade das empresas. Só dessa forma poderemos perceber toda a complexidade da gestão do Teatro de S. João.

A realidade agora era outra, a do Cinema, a mesma à qual o novo Teatro de S. João do Arquitecto Marques da Silva, inaugurado em 1920, se vergaria mais tarde ou mais cedo. A nosso ver, existe a forte possibilidade de que o desaparecimento do Teatro de S. João tenha impulsionado (mais ainda) a afirmação dos cinematógrafos. Ou, por outro lado, que a emergência do Cinema tenha minimizado as consequências do desaparecimento desta casa de espectáculos. Afinal, na época de Verão que se seguiu, as atenções encontravam-se fortemente viradas para este tipo de espectáculos. O Bairro teatral era já prolixo em casas de espectáculo dedicadas somente ao cinema e muitas delas continuavam em actividade (*O Comércio do Porto*, 22.05.1908, p. 2) desde o *boom* cinematográfico, como era o caso mais proeminente do Novo Salão High-Life e do Salão-Jardim Passos Manuel. Também o Teatro Águia d'Ouro aproveitava a quadra para apresentar o “Cronomografone”, conhecido igualmente como “cinematógrafo falante”, propriedade da Casa Gaumont (*O Comércio do Porto*, 5.09.1908, p. 2).

Como afirmámos, a vida continuou no Bairro teatral, mas devido à ascensão do Cinema e ao desaparecimento do Teatro de S. João, a nova época de 1908-1909 foi mais pobre do que o habitual. O Teatro do Príncipe Real seria explorado pela empresa de Sá de Albergaria, que contava com o ensaiador Ernesto Portulez, antevendo-se uma programação recheada de revistas (*O Comércio do Porto*, 20.09.1908, p. 2); já o

empresário do Teatro Águia d'Ouro negociava com a companhia de opereta do Teatro Avenida de Lisboa, para que ali fizesse a sua época de Inverno (*O Comércio do Porto*, 3.10.1908, p. 2). De facto, até que não se assinasse qualquer contrato, continuariam neste teatro da Praça da Batalha as rentáveis sessões de cinematógrafo.

As companhias de teatro, porém, não ocupariam toda a época de Inverno nos respectivos teatros. A 3 de Dezembro estreava-se no Teatro do Príncipe Real a companhia equestre do Coliseu dos Recreios de Lisboa, organizada e dirigida pelo empresário António Santos (*O Comércio do Porto*, 4.12.1908, p. 2). O Teatro Águia d'Ouro, por seu lado, estreia, a 5 de Janeiro de 1909, o “animatógrafo português” (*O Comércio do Porto*, 5.01.1909, p. 2). De facto, de todas as casas de espectáculo, o Teatro do Príncipe Real será a que se manterá mais fiel à herança teatral, mesmo quando o Cinema dominar por completo a programação de quase todos os teatros da cidade.

Em inícios de 1909, numa altura em que as paredes calcinadas do Teatro de S. João ainda se mantinham de pé (*O Comércio do Porto*, 13.01.1909, p. 1), a empresa do Teatro Príncipe Real negociava com José Tolosa para que o Porto não ficasse sem espectáculos líricos na época corrente (*O Comércio do Porto*, 13.01.1909, p. 2). Entretanto chegava ao Porto, pela mão de Figueirôa Júnior, a companhia de Giovannini, já habitual no Teatro Águia d'Ouro. Não vemos aqui nenhum oportunismo em ocupar o lugar deixado vago pelo Teatro de S. João, até porque a comissão promotora que se havia constituído para a construção de um novo teatro anunciava a sua vontade de inaugurar o novo teatro já para a época de... 1909-1910! (*O Comércio do Porto*, 7.02.1909, p. 1)

Estreia a companhia Giovannini a 6 de Março de 1909 com a ópera *Aida*, perspectivando-se um total de 30 récitas:

Embora tardiamente, temos companhia lyrica, não no saudoso, elegante e aristocrático teatro de S. João, hoje miseravelmente reduzido a fragmentos calcinados; mas no popular teatro Águia d'Ouro.

O publico deve proteger a tentativa d'estas populares récitas espirituais. (*O Comércio do Porto*, 7.03.1909, p. 1)

Os seus espectáculos não suscitaram o interesse e as ovações equiparáveis a uma companhia de primeira ordem, mas o seu modesto desempenho aliado ao facto de o público portuense não ficar totalmente privado do lírico, tornavam a iniciativa digna de louvor e apoio:

O publico mostrou-se benevolente (...). De quando em quando, um ou outro espectador mais insofrido manifestava o seu desagrado, mas este não se converteu em demonstrações barulhentas. Ainda bem. (*O Comércio do Porto*, 11.03.1909, p. 1)

Terminado o contrato de Sá de Albergaria com o Teatro do Príncipe Real, eis que o empresário Luís Faria assumia a direcção desta casa de espectáculos (*O Comércio do Porto*, 1.04.1909, p. 2). Pouco depois, o teatro fechava para obras de melhoramento, muitas delas atribuídas a questões de segurança (*O Comércio do Porto*, 23.04.1909, p. 1), tendo certamente o incêndio do Teatro de S. João contribuído para tal, reavivando o fantasma do Teatro Baquet e intensificando as vistorias aos teatros, bem como o seu nível de exigência.

Lembre-se que o incêndio do Teatro Baquet havia colocado a segurança no topo das preocupações de autoridades e proprietários, e alguns “teatros-barraca”, que não foram capazes de responder às novas exigências, rapidamente desapareceriam sem deixar rasto. Os teatros construídos após a tragédia do Baquet foram alvo de redobrada atenção, sujeitos a várias vistorias de forma a perceber se cumpriam ou não os requisitos de segurança. Viu-se, a este propósito, a demorada inauguração teatral do Teatro Águia d’Ouro. Mais saídas para escoamento do público, melhor sinalização das mesmas mas sobretudo, provavelmente a mais conhecida, o isolamento do palco em relação à sala, através de um pano metálico, eram obras a que os teatros tentavam responder sem ter que fechar portas durante muito tempo.

Retomando, também o Teatro Águia d’Ouro encerrava durante a época de Verão de 1909 (*O Comércio do Porto*, 16.07.1909, p. 2), restando como casas de espectáculo activas os cinematógrafos High-Life à Batalha, o Salão-Jardim Passos Manuel e o Pathé (sobre o do Chiado, fora da rede, não havia notícias) (*O Comércio do Porto*, 19.05.1909, p. 3), que haviam de lucrar ainda mais com tal parêntesis teatral.¹⁰⁶

Na nova época de 1909-1910, verifica-se a confirmação do Teatro do Príncipe Real como primeiro teatro da cidade. Luís Faria Guimarães, seu arrendatário, chega finalmente a acordo com o *maestro* José Tolosa, sendo já facto consumado que haveria temporada lírica (*O Comércio do Porto*, 19.10.1909, p. 2). É nossa convicção que o

¹⁰⁶ Figueirôa Júnior, empresário do Teatro Águia d’Ouro, ainda foi a tempo de lucrar com algumas sessões de cinematógrafo. Oriundo do Brasil com a sua vasta colecção de «vistas sobre assumptos brasileiros», vem ao Porto Emílio Guimarães, representante da Empresa Cinematográfica Brasileira (ou Cine-Brasil), «operador photo-cinematographico, *reporter* artistico e representante do semanario ilustrado «Fou-Fou», do Rio de Janeiro.» (*O Comércio do Porto*, 25.07.1909, p. 1)

citado empresário já planeava há muito este passo, talvez logo após o incêndio. Não foi certamente por acaso que aquando do leilão dos restos de se encontraram nas ruínas do Teatro de S. João, Luís Faria tenha adquirido tudo o que havia sido posto para licitação (sendo muitos dos bens já seus) (*O Comércio do Porto*, 19.01.1909, p. 1). A intenção esteve lá desde o início e esta “transferência” para o Teatro do Príncipe Real foi naturalmente lógica.

O calculista homem de negócios que era Luís Faria certamente planeou a época de 1909-1910 ao pormenor. Para além de arrendar o Teatro do Príncipe Real e fazer dele “teatro lírico”, arrenda igualmente o Salão-Jardim Passos Manuel, que já se sabia ser um negócio altamente rentável. Meticulosamente, as assinaturas para a temporada lírica anunciada eram realizadas neste espaço (*O Comércio do Porto*, 23.10.1909, p. 2), chamando a clientela do teatro lírico ao atractivo espaço que era o Salão-Jardim, dando-o a conhecer, vendendo a sua imagem. Por outro lado, tendo sido o Teatro do Príncipe Real obrigado a encerrar para obras, aproveitou para melhorar a sua decoração, aproximando-o o mais possível de um “primeiro teatro”, procurando que o interior apresentasse «um aspecto de bom gosto artístico e de uma concepção superior». Neste aspecto, os camarotes foram alvo de preocupação redobrada, já que se pretendia seduzir as famílias burguesas que acudiam ao extinto Teatro de S. João, revestindo-os com papel escuro, «para maior realce das *toilettes*» (*O Comércio do Porto*, 24.10.1909, p. 1). O efeito da soma destas medidas foi simples e imediato:

Os camarotes, vão sendo procurados pelas nossas mais distintas famílias, frequentadoras do extinto teatro de S. João. (*O Comércio do Porto*, 27.10.1909, p. 2)

Porém, nunca a cidade deixou de exigir um novo teatro. Temporariamente assumia-se o Teatro do Príncipe Real como primeiro teatro mas não deixava de ser percebido como um teatro secundário.

A companhia lírica estreou-se a 5 de Novembro de 1909 com a ópera *Aida* (*O Comércio do Porto*, 6.11.1909, p. 2). Apesar do êxito alcançado na estreia, porventura fruto do forte desejo que o público tinha de teatro lírico, rapidamente a realidade impõe-se, a propósito da representação de *O Barbeiro de Sevilha* a 30 de Novembro:

Não foi uma récita luminosíssima, nem é racional que isso se exigisse de uma companhia modesta em funções n’um teatro secundario e que ahi se apresentou sem reclamos pomposos. (*O Comércio do Porto*, 1.12.1909, p. 2)

Em 30^a e última récita, a 8 de Dezembro (portanto, uma temporada lírica ainda mais curta do que o habitual), representou-se a ópera *O elixir do amor*, seguindo-se récitas populares a preços módicos, «á similhaça do que se pratica lá fora» (*O Comércio do Porto*, 9.12.1909, p. 2). Giovannini daria continuidade ao espectáculo lírico, no Teatro Águia d'Ouro, enquanto o Teatro Príncipe Real se remetia ao papel de receber as companhias em digressão. E assim, recebeu as companhias lisboetas do Teatro D. Amélia, a 18 de Dezembro de 1909 (*O Comércio do Porto*, 19.12.1909, p. 1), e o «segundo turno» (*O Comércio do Porto*, 28.01.1910, p. 2) da do Teatro Avenida, a 3 de Fevereiro de 1910 (*O Comércio do Porto*, 3.02.1910, p. 2). Do estrangeiro veio a este teatro a troupe siciliana na qual seguia a trágica Mimi Aguglia, sendo a sua passagem pelo Porto um estrondoso êxito, sobretudo na representação, a 26 de Dezembro de 1909, da peça *Malia*, de Luigi Capuana (*O Comércio do Porto*, 28.12.1909, p. 2).

Terminada a temporada lírica do Teatro Príncipe Real, Figueirôa Júnior, coauxiliado por E. Giovannini, dá início à sua.¹⁰⁷ A rede que era o Bairro teatral funcionava em perfeita harmonia: os seus agentes e, neste caso em particular, os citados, arrumaram o calendário da época 1909-1910 de forma a não sobrepor a sua oferta lírica. Daqui concluímos que não houve intenção em substituir o desaparecido Teatro de S. João, muito menos uma atitude concorrencial entre os empresários dos teatros. Coordenavam-se entre si, numa planificação saudável em termos concorrenciais, rentável para cada teatro e benéfica para o público portuense, cobrindo, como podiam, a deficiência que era não ter um primeiro teatro no verdadeiro sentido da expressão.

Na época de Verão de 1910, constatava-se a inevitável realidade que iria florescer ainda mais nas décadas seguintes:

Nenhuma duvida offerece o caso, de resto sabido, de que os cinematographos e os circos com espectaculos, por sessões, tiraram muito interesse aos theatros, onde se exhibiam quadros dramaticos velhos e modernos e operetas mais ou menos abracadabrantes. Eis porque no passado estio, ao contrario do que outr'ora sucedia, estiveram fechados quasi todos os theatros. (*O Comércio do Porto*, 22.09.1910, p. 2)

Escolhemos o Teatro-Cinema Olímpia, à rua Passos Manuel, para espelhar essa mesma realidade. Apesar de construído com tal polivalência programática, nunca foi

¹⁰⁷ Estreia a companhia de E. Giovannini a 16 de Fevereiro de 1910 com a ópera *Aida*. (*O Comércio do Porto*, 17.02.1910, p. 2)

Teatro. Foi sempre Cinema. E essa viria a ser a realidade da primeira metade do século XX.



Figura 39 – Vista da Rua de Passos Manuel na década de 40 do século XX. À esquerda, no sentido descendente para a Rua Sá da Bandeira, o Teatro Cinema Olímpia. À direita, o Salão-Jardim Passos Manuel transformado em circo. A colocação do “muro” de madeira impedia os curiosos de verem o espectáculo de fora. (A. H. M. P.)

Conclusão

A designação “Bairro teatral” é contemporânea e originária deste estudo. Porém, acreditamos que este espaço urbano, ainda que sem ser apelidado desta forma na época estudada, fazia parte do imaginário dos portuenses de então, da sua compreensão geográfica e social do (novo) centro citadino. As suas ruas, as suas praças, os seus teatros, os seus monumentos, as suas personagens, tudo, a seu modo, constituía ingredientes que proporcionavam uma percepção colectiva daquele que era o espaço de sociabilidade, e sobretudo, de recreio e boémia da cidade do Porto.

Chamar-lhe Bairro teatral, pelas razões expostas ao longo deste trabalho, parece-nos apropriado, mas não representa a ideia de um espaço imutável, com claros limites que o contenham. Afinal, o que sempre o caracterizou foi o seu carácter mutável e expansivo do ponto de vista urbano, muito graças a várias melhorias que constatamos ao longo da tese, como os novos arruamentos, a extensão da iluminação eléctrica a várias artérias e o avanço dos transportes públicos. A evolução destes últimos foram, frisando uma vez mais, essenciais para tornar o Porto numa cidade mais europeia e menos provinciana. O facto de se tratar de uma cidade portuária beneficiou a vinda de várias companhias estrangeiras, fossem de teatro ou variedades. O caminho-de-ferro ligou não só o Porto a Lisboa, mas também ao resto da Europa, sendo uma porta de entrada para algumas companhias que iniciavam, nestas duas cidades, as suas digressões pelo velho continente. Internamente, articulou as principais cidades do País, dilatando ainda mais o percurso das digressões das companhias nacionais. Os transportes urbanos contribuíram ainda de forma determinante para a forte centralidade da Praça D. Pedro, aproximando o centro da cidade dos seus subúrbios, aumentando, conseqüentemente, a sua população, que a ela acudia para trabalhar ou, simplesmente, para desfrutar da modernização da cidade.

Finalizamos este estudo numa altura em que a realidade política, social e cultural começou a mudar radicalmente, cientes de ter feito o mais sensato. A abordagem à nova era – a do Cinema – necessita de uma nova metodologia e de um intenso conhecimento histórico e sociológico que forneça bases sustentáveis para perceber todas as mudanças

que parecem ocorrer abruptamente no *pós-1908* e, logo de imediato, com a implantação da República. Igualmente importante será compreender a nova realidade cinematográfica no contexto internacional das duas Guerras Mundiais, pelo uso instrumentalizado das películas exibidas a favor (e contra os) dos regimes ditatoriais. Mas, esse trabalho, não nos desresponsabilizamos de o fazer num futuro. De facto, a grande dificuldade com que nos deparámos ao longo destes quatro anos de investigação, foi a filtragem de toda a informação recolhida, principalmente a nível dos periódicos. Foi preciso uma grande disciplina para não ceder à tentação de incluir preciosos testemunhos sobre os mais variados assuntos, intimamente relacionados com o tema principal da presente tese. Diríamos que até se tornou cruel e castrante deixar de fora alguma desta informação fora da tese mas, de outra forma, não seria viável proporcionar uma visão completa do período proposto dentro do limite temporal que nos foi imposto.

A nossa delimitação cronológica não quer dizer, como já referimos, que o Bairro teatral tenha chegado ao seu auge ou que tenha estabilizado do ponto de vista da malha urbana. O Bairro teatral continuará a crescer e a mudar, as suas tendências serão outras, bem como as suas personagens. Mas a sua aura, essa, permanecerá, a nosso ver, até hoje. Perto do *pós-1908* continuaram a surgir novos protagonistas e lugares. É expoente máximo disso o surgimento de casas de espectáculo ao longo da Rua de Passos Manuel na primeira metade do século XX, sob a égide do Cinema, tal como será a inauguração do Teatro Nacional, futuro Teatro Rivoli, expandindo ainda mais as margens ténues deste espaço urbano devoto ao prazer e ao entretenimento.

Com o avançar do século XX, a Praça da Batalha, que havia sido o coração do Bairro teatral, sobretudo por albergar o primeiro teatro da cidade, começará a perder preponderância. A cidade e o seu centro também se expandem e ter negócios fora da rede não será já, de todo, inviável. Neste caso chamamos novamente à responsabilidade o Cinema e o constante crescimento urbano. Foi o novo gosto dos portuenses por esta arte que diluiu, em parte, o núcleo duro que era o Bairro teatral e a sua rede no final do século XIX. Começariam a despontar, em vários locais da cidade, e sobretudo na segunda metade do século XX, algumas casas de espectáculo que viveriam tempos áureos, como o Cinema Trindade. Gravitariam à sua volta outros equipamentos culturais, tal como acontecera inicialmente. A título de exemplo, o conceituado Clube dos Fenianos deixaria o núcleo duro do Bairro teatral para se instalar nas imediações do citado cinema. Obviamente que o alargamento daquele que era o centro da cidade, com

as novas reformulações urbanas – a abertura da Avenida dos Aliados, por exemplo – contribuiu para o prosperar de casas de espectáculo relativamente longe do Bairro teatral.

Porém, e a nosso ver, o lugar de referência havia de continuar a ser o Bairro teatral, com coração na Praça da Batalha, muito graças à chegada do moderno e emblemático Cinema Batalha. Ou seja, se quando o teatro e o teatro lírico eram os géneros de espectáculo que se impunham o Teatro de S. João era rei, quando o cinema atingiu o seu auge, o Cinema Batalha sucedê-lo-ia no trono, apesar de o templo lírico se ter devotado, antecipadamente, à nova arte.

O Bairro teatral portuense ainda se faz representar hoje, ainda que simbolicamente e obviamente desprovido da dinâmica social de outros tempos. Teatro Nacional de S. João, Teatro Sá da Bandeira, Coliseu do Porto e o Teatro Rivoli mantêm a(s) sua(s) memória(s) mas os tempos, esses, já são outros.

É sensato concluir que os teatros do Porto e toda a sua rede em muito contribuíram para a modernização da cidade, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, tornando-a menos provinciana e mais europeia. O facto de o Porto ter passado a integrar-se, como referimos, progressivamente, e a par de Lisboa, nas rotas internacionais das companhias estrangeiras é apenas um exemplo disso mesmo, tendo feito com que a cidade se expandisse culturalmente, graças à óbvia circulação de pessoas e conhecimento. A cidade cresceu do ponto de vista urbano, económico e social, dando origem a uma população sedenta de divertimentos, por tempos de lazer e espaços de boémia. A frenética construção de teatros, cafés, modistas ou livrarias, entre outros equipamentos, foi uma clara resposta a essa procura. Onde havia gente, havia um teatro. Onde havia um teatro, havia um café, e por aí fora, como ilustramos ao longo deste trabalho.

Conclui-se igualmente que a forte unidade que era a rede teatral, motor do bairro, foi essencial para amenizar os efeitos das duas catástrofes que foram os incêndios do Teatro Baquet e, mais tarde, do Teatro de S. João. Podendo parecer à partida rudes golpes na vida cultural da cidade, esse organismo vivo que era o Bairro teatral rapidamente cicatrizou as suas feridas. Não menosprezando o importante papel de cada um dos teatros desaparecidos, a verdade é que os restantes foram bem sucedidos em colmatar os vazios originados por tais tragédias, prosseguindo a habitual rotina

teatral e nunca faltando a oferta teatral para os mais variados gostos da população portuense. Para tal, foram importantes, tal como já foi referido ao longo da tese, teatro menores como o Teatro de D. Afonso, que devem ser tidos em consideração como entidades que em muito contribuíram para o emancipar teatral da cidade do Porto.

O conceito urbano dos *theatre districts*, por nós traduzido para português como “bairro teatral”, é, a nosso ver, um fenómeno global. O de Nova Iorque obedeceu, tal como o do Porto, a uma lógica comercial intrinsecamente ligada à corrente social da época. Com o aumento da população capaz de pagar por um bilhete, o teatro começou a constituir mais uma indústria do que uma arte. E tal como no caso do Porto, o *theatre district* nova-iorquino era constituído por uma série de teatros e empresários que tinham consciência do carácter benéfico da sua coexistência no mesmo entrelaçar urbano. De facto, e voltando ainda ao caso nova-iorquino, também as casas de espectáculo afastadas geograficamente desta rede não conseguiram vingar ou tiveram, por sua vez, uma vivência profundamente errática, tal e qual como aconteceu no Porto. Seja no caso portuense, nova-iorquino ou, ainda a título de exemplo, londrino, a dificuldade é a mesma: caracterizar ou delimitar o espaço geográfico destes novos centros do lazer e de boémia. Afinal, todos eles estiveram em constante mutação, sendo os seus lugares demolidos, renovados, alterados, etc. É um fenómeno urbano que nos permite perceber onde estava a sua essência, mas que nos obriga a não cair na equívoca tentação de catalogar com exactidão os seus limites. No caso do Porto, percebemos que o coração era na Praça da Batalha mas a história poderia ter sido diferente. No caso nova-iorquino vemos como o coração do *theatre district* era determinado pela Academia da Música (The Academy of Music), construída em 1854. Esta casa de espectáculos, delineada para a oferta lírica, teve exactamente o mesmo papel que o Teatro de S. João. Com a construção da Metropolitan Opera House, o centro gravitacional passou para as suas imediações, deixando a Academia fora de moda. Não teria acontecido o mesmo caso o projecto do Teatro da Rainha tivesse ido avante? Fica assim mais um possível estudo pendente, que procure sustentar devidamente este fenómeno urbano global.

Concluindo, acredita-se que a presente tese é uma mais-valia para a comunidade científica. Apesar de o estado da arte permitir colmatar a história de alguns dos teatros aqui mencionados, acreditamos que era necessário um estudo que reproduzisse o todo, a ambiência teatral vivida no Porto, que servirá certamente de ponto de partida para outras abordagens da realidade social da época. Essa foi uma das nossas principais motivações:

deixar uma boa base para trabalhos mais específicos. E será útil, igualmente, para repensarmos o Bairro teatral no seu presente e futuro. Haverá condições para a sua reativação? É provável que sim, apesar das habituais “certezas” de que a realidade urbana e social é outra. O certo é que o tempo não para e começa a apagar os vestígios deste património colectivo físico e imaginário que era o Bairro teatral. O Teatro de S. João atravessa um período difícil, envolto numa situação financeira precária; o Teatro Sá da Bandeira aguenta como pode, entre teatro de revista, concertos e espectáculos de carácter um tanto duvidoso; o Cinema Batalha vai caindo pouco a pouco, totalmente devoluto, tal como o Olympia; o Teatro Águia d’Ouro foi transformado em hotel; o Teatro Rivoli, supostamente municipal, vive devoto à banalidade. O Coliseu do Porto parece ser o único que mantém ainda alguma da mística do Bairro, com uma pertinente oferta musical, tendo em conta os condicionalismos da nova realidade político-económica. Que futuro para o Bairro? Que futuro para este património? Espera-se que esta tese sirva assim, para demonstrar, que problemas sempre existiram: os protagonistas, esses, é que eram outros, bem como as motivações.

Índice Onomástico

- Abranches
 Adelina, 265
 Aristides, 72, 74, 102, 118, 124, 130
- Abreu
 Elisa, 194
- Aço
 Teresa de, 190, 201, 208
- Adelaide
 Emília, 69, 80, 82, 84, 126, 144, 147, 149, 174
- Agreneff
 Dimitri Slaviansky d', 233
 Inma d', 233
- Aguglia
 Mimi, 283
- Aicard
 Jean, 235
- Alba
 Ângelo, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 114
- Albergaria
 Sá de, 198, 201, 205, 230, 245, 247, 262, 279, 281
- Alegria
 Gil Vicente, 233
- Almada
 Francisco de, 197
- Almeida
 Carlos de, 187
 Joaquim de, 159
 José de, 260
- Almiñana, 255, 256
- Alves
 António, 194
 António José, 200
 Feliciano José, 194
- Amann
 Josephine, 168
- Amial
 J. J. de, 125
- Anaia
 Joaquim José, 178
- Andrade
 António, 191
 Francisco, 191
 Ladislau Álvares d', 101
- Antunes
 Acácio, 230
- Aragonez
 Elisa, 194
- Araújo
 Xavier de, 220
- Arenas
 Custódio, 95, 96
- Arrieta
 Emilio, 116
- Ascensão
 Ana Victorina da, 211
- Assis
 Teixeira de, 211
- Audran
 Edmond, 178
- Avellar
 Borges de, 123, 157, 161, 162, 178
- Azevedo
 Apolinário de, 78, 105, 118, 122, 166, 168, 169, 172
 Feliciano Soares de, 194
- Babacci
 Achille, 169
- Baiardo
 Luís José, 183
- Banquard
 Louis, 248
- Baquet
 António Pereira, 111, 112, 120
- Baratta
 Arturo, 222
- Barbieri
 Dina, 237
 Francisco Asenjo, 77
- Barrière
 Théodore, 122
- Basto
 António José de Oliveira, 63, 64, 65, 67, 68
 Pinto, 81
- Bastos
 Palmira, 253, 261, 274
 Sousa, 152, 153, 220, 253, 256, 261, 268
- Baus
 Manuel Tamayo y, 174
- Bayard
 Jean-François-Alfred, 101
- Belli-Blanes

Enrico, 189
 Bellini
 Vincenzo, 61, 67, 74, 82, 172
 Benjamim
 Manuel, 177, 201, 220
 Bernhardt
 Sarah, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 207,
 237, 238, 249, 250, 266
 Berzosa
 Liberto, 96
 Bessa
 Francisco Pinto, 27
 Biancolini
 Marietta, 167
 Biester
 Ernesto, 69, 70, 89, 126, 212
 Bizet
 Georges, 198
 Blanc
 Luis, 165
 Blasco
 Eusebio, 119
 Mercedes, 235
 Blum
 E., 220
 Blume
 Bianca, 84, 85
 Boito
 Arrigo, 169
 Bonci
 Alessandro, 263
 Borghi
 Adele, 219, 220
 Borghi-Mamo
 Adelaide, 72
 Braccini
 Paolo, 107
 Braga
 Francisco Costa, 95
 Brasão
 Eduardo, 144, 149, 174, 183, 191, 229,
 274
 Bravo
 Henrique, 240
 Briol
 Carolina, 61
 Brisebarre
 Édouard, 125
 Brito
 Freitas, 263, 264, 265, 266
 Caballero
 Fernández, 166
 Caldeira
 Fernando, 174
 Callioni
 Carlo, 222
 Camaño
 Juan, 200
 Câmara
 João da, 221, 223, 229, 257
 Camões
 Luís de, 196
 Campos
 Correia de, 123
 Pinto de, 169
 Camprodón
 Francisco, 116
 Cândido
 José, 165
 Canedo
 António, 161, 212
 Capuana
 Luigi, 283
 Cardim
 Gomes, 135, 141
 Cardinali
 Franco, 225, 227
 Cardoso
 Agostinho António Lopes, 131
 Carmen, 33
 Ciriaco de, 206, 213, 215, 216, 217, 218,
 221, 223, 260
 Carelli
 Emma, 275
 Carneiro
 Sá, 148
 Carrión
 Miguel Ramos, 166
 Carvalho
 Alberto de, 216
 Alfredo de, 187, 194, 261
 Claudina de, 194
 João Baptista de, 247
 Luciano de, 27
 Casali
 Marcos, 78, 103
 Casilini
 Amalia, 121
 Castelo Branco
 Camilo, 45, 105, 123, 125, 129, 277
 Catalá
 Juan Garcia, 151
 Catalon
 José Toudon Ferrer, 92
 Cereceda
 Guillermo, 233

Cerqueira
 Luís, 125
 Chagas
 Pinheiro, 82, 147, 159
 Chatrian
 Erckman, 239
 Chaumont
 Céline, 191
 Chivot
 Henri, 178
 Cília
 José Augusto de, 255
 Civili
 Carolina, 153, 155
 Clairville, 165
 Coelho
 Eduardo, 130
 Latino, 89
 Cogniard
 Théodore, 160
 Colaço
 Alexandre Rey, 179
 Conceição
 Maria da, 151
 Conde
 Alonso, 114
 Connelli
 C., 237
 Conti
 Conrado, 72
 Coppée
 François, 212
 Coquelin aîné, 206, 207
 Cordeiro
 Augusto, 261
 Rodrigues, 126
 Correia
 Guilherme, 111
 Costa
 João Manuel Martins, 62
 Pedro Maria da Silva, 74
 Crémieux
 Hector, 124
 Croisset
 Francis de, 265
 Cruz
 António, 198
 Maria da, 164
 Cunha
 Elmano da, 174
 Cuniberti
 Gemma, 184
 Dallot
 Joseph, 41, 138, 166, 170, 194, 201, 203
 Dalmonte
 Artur, 230
 Damasceno
 Rosa, 174, 183, 191, 229, 261
 Darclée
 Hariclea, 231, 232, 237, 238, 263
 De Vecchi
 Manuel, 125
 Del Barco, 247, 270, 271
 Del Negro
 Tomás, 220, 223, 234, 235, 238, 240
 Delavigne
 Casimir, 189
 Dellinger
 Rudolf, 253
 Delomonte
 Arturo, 218
 Dennery
 Adolphe-Philippe, 212
 Desnoyer
 Charles, 165
 Desprès
 Suzanne, 266
 Devriés
 Fides, 199
 Diaz
 Henrique, 163
 Rafael, 155, 183
 Diniz
 Júlio, 81
 Dominguez
 Mariano Pina, 166
 Dominici
 E., 146, 147, 148
 Donadio
 Bianca, 168, 209
 Donizetti
 Gaetano, 60, 72, 117, 216
 Duarte
 António Joaquim Alves, 201
 Dubini
 Carlos, 71, 72, 82, 151
 Dumas (filho)
 Alexandre, 87, 174, 238
 Dumas (pai)
 Alexandre, 121, 189, 201
 Duru
 Alfred, 178
 Duse
 Eleonora, 114, 249, 250
 Eduarda

Emília, 124, 125, 161, 164, 169, 199,
 201, 212, 223, 253, 256
 Emmanuel
 Giovanni, 239, 240
 Ennery
 Adolphe d', 106
 Ennes
 António, 143, 149
 Escalante
 Isabella, 172
 Fabri
 V., 212
 Falcão
 Eduardo Augusto, 177
 Falco
 Carolina, 169, 174, 212, 229
 Faria
 Luís, 266, 273, 274, 275, 277, 278, 281,
 282
 Fereal
 César, 258, 260, 262
 Ferrari
 Paolo, 146
 Ferreira
 Alexandre, 105
 Pedro Nunes, 106, 133, 201
 Ferrier
 Paul, 212
 Feuillet
 Octave, 122, 126, 178
 Firmino, 151, 161, 164, 178, 210
 Folgado
 Candida, 224
 Francesco
 Gianini, 219
 Franco
 Marcelino, 187
 Frapolli
 Giuseppe, 209
 Fregoli
 Leopoldo, 236
 Freitas
 José António de, 213
 Frigerio
 Maria, 158
 Frondoni
 Angelo, 124
 Frontaura
 Carlos, 120
 Fuentes
 José María, 77
 Fuller
 Ida, 225
 Loie, 225
 Gabet
 Charles, 165
 Gaio
 Silva, 84
 Gallina
 Giacinta, 184
 Garbin
 Edoardo, 274
 Garcia
 António Casimiro, 114
 Gargano
 Giuseppina, 167, 170, 172, 173, 174
 Garraio
 Amélia, 151, 161, 164, 168, 178, 201
 Augusto, 123, 158, 160, 161, 164, 169,
 180, 185, 186, 198, 199
 Garrett
 Almeida, 44, 58, 189
 Garrido
 Eduardo, 69, 81, 83
 Gavalny
 Maria, 251
 Gaztambide
 Joaquín, 116
 Gazul
 Francisco de Freitas, 168, 230
 Giacometti
 Paolo, 89, 115, 146, 148, 150, 189
 Ginastera
 Alberto, 169
 Giovannini
 Emilio, 228, 251, 253, 256, 259, 266,
 267, 280, 283
 Giraldoni
 Eugenio, 146, 263
 Leone, 263
 Giustini
 Luiza Chiaramonti, 72
 Gnome
 Napoleon, 198
 Goethe
 Johann Wolfgang von, 108
 Gonçalves
 Maria, 230
 Gondinet
 Edmond, 206
 Gonzalez
 Eutália, 218
 Gorgé
 Milagros, 218
 Gounod
 Charles, 76, 124, 156, 168, 199

Gouveia
 Domingos, 261
 Grangé
 Eugène, 160
 Gualticoi, 87
 Guedes
 Illydio Pinto, 271
 Guez
 José de, 103
 Guichard
 Heitor, 44
 Guimarães
 Couto, 58, 60, 95
 Emílio, 281
 José Cândido Correia, 79
 Luís Alberto de Faria, 258
 Manuel Benjamim Coelho, 174
 Hading
 Jane, 264, 265
 Halévy
 Ludovic, 81, 181, 253
 Halm
 Friedrich, 82
 Helder
 Juliette, 202, 203, 204, 205, 207, 209,
 225
 Hélevy
 Ludovic, 152
 Hennequin
 Alfred, 223
 Hervé, 223
 Herzog, 104, 105
 Huertas (Cuenca)
 Trinidad, 197
 Ibsen
 Henrik, 234, 235, 250, 251
 Jacobetty
 Francisco, 191
 Jaime
 Adolphe, 124
 Jardim
 Cipriano, 168
 Judic
 Anna, 223
 Júnior
 Figueirôa, 265, 266, 267, 280, 281, 283
 Joaquim da Costa Lima, 96
 José Luís Nogueira, 96
 Luís de Araújo, 102
 Silva, 148
 Kawakami
 Otojiro, 261
 Sadayakko, 261
 Kupfer
 Mila, 216, 217
 La Puma, 275
 Lacerda
 César de, 62, 113, 125, 147, 161
 Lafon
 Maria, 66, 67, 68
 Lamartine
 Alphonse de, 45
 Lambertini
 Dora, 233
 Giorgio, 233
 Laneuville
 E., 106
 Le Bargy
 Charles, 264, 265
 Leal
 António Mendes, 62, 110, 115, 122, 125
 José da Silva Mendes, 69
 Leblanc
 Georgette, 263, 264
 Lebouys
 Catherine, 80
 Lecocq
 Charles, 183, 208
 Legouvé
 Ernest, 59
 Lima
 Guilherme de, 133, 148, 160, 168
 J. Afonso de, 130
 Miranda, 193
 Rangel de, 118, 150
 Vaz de, 178, 179
 Liszt
 Franz, 179
 Lobato
 Gervásio, 221, 223, 230, 260
 Lombardi
 José Domingos, 60, 61, 62
 Lopez
 Pablo, 223
 Lorena
 Beatriz de, 194
 Loureiro
 Urbano, 123
 Luccini
 Eugénio, 76, 116, 143
 Lucignani
 Benedetto, 237, 238
 Lugné-Poe
 Aurélien, 266
 Lupi
 Achille, 158

Luso
 João, 263
 Luz
 Maria da, 133, 151, 212
 Machado
 Baptista, 169, 220
 Eduardo, 201
 Júlio César, 118
 Manuel, 62, 74, 117
 Maeterlinck
 Maurice, 263, 264
 Marchand
 G., 158
 Marchetti
 Filippo, 90
 Marques
 Jesuína, 261
 Martínez
 Francisco Lluch, 115
 Martinho
 Henrique, 173
 Martins
 Brás, 63, 74, 107, 114
 Romão António, 85, 123
 Mascagni
 Pietro, 219, 274
 Materna
 Amalia, 206
 Matos
 Couto, 165
 Teresa, 226
 Mayeroni
 Achille, 87, 147
 Mazza
 Giuseppe, 120
 Mazzi
 G., 256
 Mazzoneschi
 Vicenzo, 56, 278
 Meilhac
 Henri, 81, 152, 181, 191
 Mello
 António Augusto de, 185
 Fernando de, 194
 Melo
 Augusto de, 212
 João de Almada e, 21
 Mendes
 Elvira, 221
 Luísa, 159
 Mendonça
 Francisco de Almada e, 21, 56
 Menezes
 António de, 186, 187
 Menter
 Sophie, 179
 Messejo
 José, 224
 Meyerbeer
 Giacomo, 88, 161, 267
 Meza
 Carlos, 117
 Midosi
 Paulo, 74
 Miguel Ângelo, 144, 168
 Milano
 Nicolino, 260
 Millaud
 Albert, 158, 223
 Miranda
 Alfredo, 81
 Mohammed
 Hadjali ben, 126
 Moinaux
 Jules, 105
 Molière, 89, 207
 Molina
 Juan, 85, 135, 179, 182, 187, 188
 Mongini
 Pietro, 76, 77
 Moniz
 Cunha, 168
 Montbazon
 Marie, 228
 Moreda
 Manuel Francisco, 213, 236
 Moreira
 Fortunato, 105
 Morelli
 Antonio, 75
 Mounet-Sully
 Jean, 264, 265
 Mozart
 Wolfgang Amadeus, 88
 Napoleão
 Artur, 80
 Natividad
 Martinez, 219
 Neto
 Ricardo José de Sousa, 120
 Nevada
 Emma, 219
 Neves
 Emília das, 58, 64, 65, 66, 80, 89, 109,
 110, 114, 115, 128, 129, 147, 153

Manuel da Silva, 127, 245, 262, 263,
 270, 271
 Noronha
 Francisco de Sá, 78
 Novelli
 Ermete, 234, 235, 236
 Nus
 Eugène, 125
 Offenbach
 Jacques, 81, 117, 124, 152, 158, 253
 Oliveira
 Benjamim de, 174, 177
 Manuel dos Santos, 230
 Pedro José de, 93, 96
 Olona
 Luis de, 116, 120
 Ormeville
 Carlo d', 90
 Ortiz
 Eduardo, 230
 Paccini
 Paolo Giorgio, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
 79, 88
 Pacini
 Regina, 216, 217
 Paes
 António Paes da, 135
 Paladini
 Celestina, 146, 147
 Palha
 Francisco, 117
 Pandolfini
 Angelica, 167
 Pascaud
 Edmond, 270, 271
 Pasqual
 António da Fonseca, 82, 85, 86, 87, 88
 Pasquali
 Elvira, 87, 147
 Passos
 António Augusto Soares de, 45
 Pastor
 Eugenio, 206
 Isidoro, 77, 116
 Patti
 Adelaide, 199, 277
 Pedro
 António, 144, 183, 191, 199, 211, 212
 Pellico
 Silvio, 122
 Pereira
 António Júlio de Castro, 87, 88
 Carlos, 106, 107, 165
 Joaquim Inácio, 120
 Perez
 Maria, 133
 Peroni
 Angelica, 72
 Perrault
 Charles, 124
 Perry
 Artur, 190
 Pessoa
 Carlos Augusto da Silva, 80
 Petrella
 Errico, 84
 Pezzana
 Giacintha, 155, 156
 Pinheiro
 Chaby, 261
 Rafael Bordalo, 211, 212
 Pini-Corsi
 Antonio, 167
 Pinkert
 Regina, 227, 228
 Pinto
 Ângela, 33, 221, 223, 226, 265
 Georgina, 33
 Pires
 António dos Santos, 234
 Planquette
 Robert, 165, 183
 Polla
 César, 159
 Polonio
 Cinira, 231
 Ponchielli
 Amilcare, 169
 Portes
 José, 224
 Portugal
 António Augusto, 158
 Portulez
 Ernesto, 201, 208, 260, 263, 279
 Posser
 Carlos, 169
 Price
 Thomas, 99, 103, 106, 108, 110, 142, 150
 Puccini
 Giacomo, 261, 274, 275
 Pucinini
 Maurice, 155
 Rafael
 Diaz, 163
 Recanatini
 Cesare, 84

Réis
 Aurélio da Paz dos, 241
 Rente
 Alves, 134, 136, 148, 158, 178, 185, 191,
 212, 214, 220
 Reparaz
 António, 145, 159, 169
 Ricardo
 José, 169, 199, 220, 223, 226, 240, 242,
 262
 Riera
 Isabel, 251
 Ristori
 Adelaide, 59, 60, 73, 88, 89, 115, 146,
 147, 159, 160, 161, 173, 207, 249
 Rivera
 Luis, 77, 120
 Rocha
 Júlio, 208
 Sousa, 201
 Rodrigo
 Luciano, 207, 214, 215, 216, 217, 218
 Rodrigues
 Manuel Maria, 136, 144
 Rofix, 259
 Rogel
 José, 119, 171, 196
 Rojas
 Manuel, 151
 Romano
 José, 64, 190
 Roquero
 Francisco, 85
 Rosa
 Augusto, 125, 174, 183, 191, 206, 212,
 274
 Faustino da, 226
 João, 69, 174, 183, 191
 João Anastácio, 69, 125
 Salvatore, 121
 Rossi
 Cesare, 218, 239
 Ernesto, 121, 122, 147, 186, 188, 189,
 190
 Rossini
 Gioacchino, 74, 88, 168, 212
 Roti
 Carlo, 87
 Rousby
 Edwin, 241
 Sá
 Augusto César de, 105
 Bernardo Joaquim Moreira de, 271
 Saint-Saens
 Camille, 258, 267
 Salvini
 Tommaso, 82, 147
 Sand
 George, 123
 Santos
 António, 280
 António José dos, 220
 António Pereira dos, 86, 149
 Aurélia, 178
 Carlos dos, 89
 José Carlos dos, 113, 126, 185
 José Pinto dos, 161, 178
 Serafim dos, 198
 Sardou
 Victorien, 81, 123, 126, 174
 Sarmento
 Alfredo de, 125
 Carolina, 151
 Raymundo de Queiroz, 105
 Scalli
 Raphaello, 100, 101
 Scalvini
 Antonio, 183
 Schwalbach
 Eduardo, 260
 Scribe
 Eugenio, 87
 Séguier
 Jaime de, 212
 Sembrich
 Marcella, 188, 191
 Serbat
 André, 104
 Shakespeare
 William, 121, 122, 189, 190, 239, 240,
 264
 Silva
 Alves da, 265, 266
 António Paes da, 133, 134, 137
 Carlos José da, 105
 Costa e, 165
 Eduardo da, 165
 Ferreira da, 212, 261
 Joaquim Nunes da, 201
 José Barbosa e, 277
 Manuel Gomes da, 177
 Marques da, 30, 277
 Simões
 João Gaspar, 102
 Lucília, 239, 261, 274

Lucinda, 85, 124, 125, 229, 239, 251, 261
 Soares
 António Francisco Fontes, 177
 Soldá
 Giovanni, 165
 Soldaini
 Joseph, 63, 116
 Soller
 António, 79, 125, 151, 164, 168, 177
 Tomás, 175, 177
 Sommer
 Hans, 253
 Sousa
 António Moutinho de, 82, 83, 87, 109, 110, 122, 123, 125, 126, 129, 140, 141, 174, 176, 177, 178, 191
 Cristiano de, 261
 Francisco de, 255
 Stehle
 Adelina, 274
 Strauss
 Richard, 278
 Suppé
 Franz von, 253
 Svicher
 Isabella, 230, 231, 232, 241, 242
 Taborda
 Francisco Alves da Silva, 56, 63, 73, 74, 80, 85, 117, 120, 124, 130, 146, 183, 211, 212
 Tassi
 Gaetano, 226
 Tasso
 Joaquim José, 69, 80, 82, 84, 147
 Taveira
 Afonso, 33, 201, 208, 220, 221, 223, 226, 228, 230, 231, 232, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 264, 266
 Teodorini
 Elena, 206
 Terrail
 Ponson du, 123
 Tessero
 Giovannino, 88
 Theuriet
 André, 238
 Thiboust
 Lambert, 123
 Tolosa
 José, 219, 222, 230, 231, 232, 237, 238, 240, 241, 242, 252, 257, 280, 281
 Vailati
 Giovanni, 67
 Valdez
 Campos, 196, 199
 Velle
 Josephe, 71
 Veloso
 Carlota, 71, 133, 148, 151, 169, 199
 Tomásia, 164, 168, 178, 212
 Veras
 Pedro, 90
 Verde
 Júlio, 224, 225, 226, 227, 228, 239, 240, 260
 Verdi
 Giuseppe, 62, 64, 66, 67, 74, 168, 197
 Verdini
 Albino, 218
 Verne
 Júlio, 191, 221
 Viana
 Eduardo, 88, 90, 140, 141, 156
 Eduardo de Araújo, 89
 Vidal
 José Jacinto Pereira, 53, 145
 Vignolo
 Giovanni, 183
 Vitória
 Faustino José da, 185
 Volpini
 Elisa, 76, 77
 Wagner
 Richard, 261
 Wiehé
 Charlotte, 265
 Zola
 Émile, 43, 174, 185

Bibliografia

AA. VV.

- 1990 *Porto, Percursos nos Espaços e Memórias*. Porto: Edições Afrontamento
- 1998 *West End Theatres*. London: The Society of London Theatre / Theatrical Managem
- 2000 *The Theatres Trust. Guide to British Theatres. 1750 – 1950*. London: A & C Black
- 2001 *Coliseu do Porto: 60 anos*. Porto: Associação Amigos do Coliseu do Porto
- 2003 *Scene/Unseen: London's West End Theatres*. London: English Heritage
- 2008 *The story of 42nd Street: the theaters, shows, characters, and scandals of the world's most notorious street*. New York: Back Stage
- 2009 *Casas da Música do Porto, 1º volume: Séculos XVIII e XIX*, Porto: Fundação da Casa da Música

ANDRADE, Monteiro de

- 1943 *Plantas Antigas da Cidade: século XVIII e primeira metade do século XIX*. Porto: Publicações da Câmara Municipal
- 1962 *O Convento de Avé Maria de S. Bento e a estação central de caminho de ferro do Porto*. Porto: [s.n.]

BANDEIRA, José Gomes

- 1998 *Rivoli – Teatro Municipal (1913-1998): breve história de 85 anos de espectáculos e acção cultural*. Porto: Câmara Municipal / Afrontamento
- 1999 *Porto: 100 anos de cinema português*. Porto: Câmara Municipal

BARBOSA, Francisco Ferreira

- 1864 *Elucidário do Viajante no Porto*. Coimbra: Imprensa da Universidade

BARROSO, Eduardo Paz [coord.]

- 1993 *Teatro Nacional S. João: um renascimento*. Porto: Porto Editora

BASTOS, Carlos [coord.]

- 1938 *Nova monografia do Porto*. Porto: Companhia Portuguesa Editora

BASTOS, António de Sousa

- 1895 *Coisas de teatro*. Lisboa: Ed. Ant. Casa Bertrand
- 1947 *Recordações de Teatro*. Lisboa: Editorial Século
- 1994 *Dicionário de Teatro Português*. Coimbra: Minerva

BERMAN, Marshall

2006 *On the Town. One hundred years of spectacle in Times Square.* New York: Random House

BERNHEIM, Alfred L.

1932 *The business of the theatre.* New York: Actors' Equity Association

BIANCO, Anthony

2004 *Ghosts of 42nd Street: a history of America's most infamous block.* New York: William Morrow

BRASÃO, Eduardo

S/d *Memórias de Eduardo Brasão que seu filho compilou.* Lisboa: Empresa da Revista de Teatro Lda. Editora

BRATTON, Jacky

2011 *The making of the West End stage: marriage, management and the mapping of gender in London.* Cambridge: Cambridge University Press

BRITO, Maria Fernanda de

1982 *O Teatro Baquet na mira de um fotógrafo amador.* Porto: B. P. M. P., Separata da Bibliotheca Portucalensis, II série, nº 2

CARDOSO, António

1992 *O Arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do País na primeira metade do séc. XX.* Porto: FLUP

CARNEIRO, Luís Soares

2002 *Teatros portugueses de raiz italiana.* Porto. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura apresentada à Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

COSTA, Agostinho Rebelo da

2001 *Descrição topográfica e histórica da cidade do Porto.* Porto: Frenesi

COSTA, Alves

1975 *Os Antepassados de Alguns Cinemas do Porto.* Lisboa: Instituto Português de Cinema / Cinemateca Portuguesa

1978 *Breve História do Cinema Português (1896-1962).* Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa

COUTO, Júlio

2003 *Praça Carlos Alberto.* Livraria Vieira

CRUZ, Maria Antonieta

1999 *Os Burgueses no Porto na segunda metade do séc. XIX.* Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida

DIAS, Marina Tavares; MARQUES, Mário Morais

2002 *Porto Desaparecido.* Lisboa: Quimera, 2002

DINIS, Júlio

2007 *Uma Família Inglesa (cenas da vida do Porto)*. Porto: Porto Editora

ESPÍRITO SANTO, Manuela

1988 *O Teatro Baquet no centenário de uma tragédia*. Porto: Círculo de Cultura Teatral

FERNANDES, José Manuel

1995 *Cinemas de Portugal*. Lisboa: Edições Inapa

FERNANDES, José Alberto V. Rio

1997 *Porto: Cidade e Comércio*. Porto: Arquivo Histórico-Câmara Municipal do Porto

FERREIRA-ALVES, Joaquim Jaime B.

1988 *O Porto na época dos Almadás (1757-1804). Arquitectura. Obras públicas*, Porto. Tese de doutoramento em História de Arte pela Faculdade de Letras do Porto

1994 *Os teatros do Porto na segunda metade do século XVIII*. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão. Separata da Revista Poligrafia, número 3

FILINTO, Jaime

1888 *A grande catastrophe do Theatro Baquet: narrativa fidedigna do terrível incêndio ocorrido na noite de 20 para 21 de Março de 1888, precedida da história do Theatro*. Porto: Alcino Aranha

FRANÇA, José Augusto

1981 *A Arte em Portugal no Século XIX*. 2 Volumes. 2ª edição. Lisboa: Livraria Bertrand

1985 *A Arte em Portugal no Século XX*. Venda Nova: Bertrand Editora

1999 *O Romantismo em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte

GARRARD, Philippe

1992 *Poetics of the New History, French historical Discourse from Braudel to Chartier*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press

GLINERT, Ed

2007 *West End chronicles: 300 years of glamour and excess in the heart of London*. London: Allen Lane

GRAVE, João

2004 *A Eterna Mentira – Cenas da Vida Burguesa* (conforme a 3ª edição, emendada, de 1923). Porto: Lello Editores

2008 *Os Famintos – Episódios da Vida Popular* (conforme a 4ª edição, emendada, de 1927). Porto: Lello Editores

HABERMAS, Jürgen

[1989 (1962)] *The structural transformation of the Public Sphere*. Cambridge, MA: MIT Press

HARVEY, David

- 2006 The political Economy of Public Space. *The Politics of Public Space*, ed. Low, Setha e Smith, Neil. London and N. York: Routledge, pp. 17-34

HENDERSON, Mary C.

- 1973 *The city and the theatre. New York playhouses from Bowling Green to Times Square*. Clifton, N.J.: Jame T. White & Co.

HOWARD, Diana

- 1970 *London theatres and music halls, 1850-1950*. London: Library Association

JORGE, Ricardo

- 1899 *A peste bubónica no Porto*. Porto: Edição da Repartição de Higiene da Câmara Municipal do Porto

LEAL, Carlos

- 1920 *No Palco e na Rua: Impressões do Homem e do Artista*. Lisboa: Typ. Costa Sanches

LYONNET, Henri

- 1898 *Le théâtre au Portugal*. Paris: Paul Ollendorff Editeur

MAGALHÃES, PAULA

- 2011 *Imagens para uma história dos teatros de feira em Portugal. Teatro e Imagens*, Edições Colibri

MARQUES, Luís Filipe Ferreira

- 1998 *A Praça da Batalha: um valor patrimonial, 1798-1907*. Porto. Tese mestrado em História de Arte em Portugal pela Universidade do Porto

MARTINS, José Pedro Ribeiro

- 1982 O teatro no Porto no Século XVIII. Separata da *Revista de História*, Vol. III, Porto

MORRISON, William

- 1999 *Broadway Theatres. History & Architecture*. Mineola, N.Y.: Dover Publications

MUMFORD, Lewis

- 2007 What is a city? in LeGates, Richard T. e Stout, Frederic (edit.), *The City Reader*, (4th edition) London and New York: Routledge, pp. 85-89

PACHECO, Hélder

- 1984 *Porto*. Porto: Editorial Presença

PASSOS, José Manuel da Silva

- 1994 *O Bilhete-postal Ilustrado e a História Urbana do Porto*. Lisboa: Editorial Caminho

PEREIRA, Gaspar Martins

- 1997 *No Porto romântico, com Camilo*. Porto: Casa Comum/O Progresso da Foz

PICK, John

1983 *The West End: mismanagement and snobbery*. Eastbourne: Offord

PIMENTEL, Alberto

1877 *Guia do Viajante na cidade do Porto e seus arrabaldes*. Porto: Livraria Central de J. E. da Costa Mesquita

PIMENTEL, Alberto

1878 *O Porto por fora e por dentro*. Porto: Ernesto Chardron

1893 *O Porto há trinta anos*. Porto: Typ. de A. J. da Silva Teixeira

1921 *A Praça Nova*. Porto: Renascença Portuguesa

PINTO, Júlio Lourenço

S/d *O Senhor Deputado. Scenas da Vida Contemporânea*. 2ª Edição. Porto: Livraria Universal

1880 *Margarida, Cenas da Vida Contemporânea*. Porto: Typographia do Commercio do Porto

1889 *O Bastardo. Scenas da Vida Contemporânea*. Porto: Typographia do Commercio do Porto

PINTO, J. M. P.

1869 *Apontamentos para a História da Cidade do Porto*. Porto: Typographia Commercial

PROST, Antoine

[1998 (1997)] *Social e cultural indissociavelmente. Para uma História Cultural*, direc. Jean-François Rioux e Jean-François Sirinelli, Lisboa: Editorial Estampa

QUEIROZ, Eça de

S/d *A Cidade e as Serras*. Lisboa: Livros do Brasil

RAMOS, Luís A. de Oliveira (direc.)

2000 *História do Porto*. 3ª edição, Porto: Porto Editora

RISTORI, Adelaide

1887 *Études et Souvenirs*. Paris: Paul Ollendorff

ROCHE, Daniel

1989 *La cultures des apparences. Une histoire du vêtement XVIIè-XVIIIè siècle*. Paris: Fayard

ROSA, Augusto

1915 *Recordações da cena e de fora de cena*. Lisboa: Livraria Ferreira

SIRINELLI, Jean-François

[1998 (1997)] *Elogio da complexidade. Para uma História Cultural*, direc. Jean-François Rioux e Jean-François Sirinelli, Lisboa: Editorial Estampa

TAYLOR, William R.

1996 *Inventing Times Square. Commerce and culture at the crossroads of the world.* Baltimore: Johns Hopkins University Press

THOREAU, Henry David

2009 *Walden ou a vida nos bosques.* 2ª edição. Lisboa: Antígona

TRAUB, James

2004 *The Devil's Playground. A century of pleasure and profit in Times Square.* New York: Random House

VIEIRA, José Augusto

1881 *A Divorciada.* Porto: Typographia Alliança

VILANOVA, Joaquim Cardoso Vitória

1987 *Edifícios do Porto em 1833: Álbum de Desenhos.* Porto: Biblioteca Pública Municipal

ZOLA, Emílio

s/d *A Alegria de Viver (La Joie de Vivre).* Lisboa: Guimarães & C.^a

Periódicos

(Entre parêntesis surgem os anos consultados relativamente a cada publicação)

- *O Comércio do Porto* (1854 – 1910)
- *O Ocidente* (1886)
- *O Primeiro de Janeiro* (1895, 1899, 1903, 1905, 1908)
- *Os Pontos* (1900, 1901)
- *O Teatro Português* (1901-1905)
- *O Tripeiro* (1908, 1909, 1926, 1946, 1947, 1949, 1951, 1954, 1956, 1963, 1983, 1985, 1986, 1997, 2004, 2008, 2009)
- *Sinais de Cena* (2012)