



# A Farsa Lírica no Teatro Romântico ou a forma mínima da desejada nova ópera portuguesa

Ana Isabel Vasconcelos

---

Departamento de Língua e Cultura Portuguesas  
Universidade Aberta

**Palavras-chave:** teatro oitocentista, farsa lírica, música teatral.

**Keywords:** 19th century theatre, lyrical farce, music for theatre.

1. Ao contrário da solicitação e da temática deste Colóquio, uma das características do drama romântico – género que me tem ocupado enquanto tema de investigação – é, precisamente, a sua extensão, requisito não só dos textos como dos próprios espectáculos que estes enformam.

Na verdade, no século XIX, e situamo-nos agora na década de 40, vivia-se um tempo pouco propício às formas breves, já que, mais do que um acontecimento festivo, ou «um grande meio de civilização», como os liberais tanto desejaram e proclamaram, uma ida ao teatro constituía sobretudo a possibilidade de desfrutar de um espaço de sociabilidade, devendo o espectáculo ocupar todo um serão e, de preferência, de uma maneira bem diversificada. Se percorrermos os anúncios dos teatros públicos da época a funcionarem na capital<sup>1</sup>, verificamos que é raro o espectáculo constituído apenas pela representação de uma única peça<sup>2</sup>, sendo usual a representação de dois géneros num mesmo espectáculo.

Como sabemos, no que diz respeito à escrita dos chamados «textos de teatro» ou «para teatro», o período romântico reforça a produção de dramas, género que, desde o

---

<sup>1</sup> Teatro do Salitre (1782-1879), Teatro da Rua dos Condes (1756?-1882), Teatro Nacional de D. Maria II (1846), Teatro do Ginásio (1846-1931) e Teatro D. Fernando (1849-1859).

<sup>2</sup> Exceptuamos os programas do Teatro de São Carlos, uma vez que este espaço se dedicava exclusivamente ao teatro lírico.

século XVIII, se propõe ocupar o espaço livre entre a comédia e a tragédia, tentando ir ao encontro de gostos e tendências que uma nova realidade social criara.

Mas um só drama não era suficiente para entreter todo um serão, que tinha o seu início entre as 7 e um quarto e as 8 horas da noite. Era necessário complementá-lo com comédias, farsas, óperas cómicas ou *vaudevilles*, alguns melodramas e, esporadicamente, uma ou outra tragédia. Todos estes subgéneros se combinavam e alternavam nas 3 ou 4 noites por semana em que cada um dos teatros funcionava, sendo norma a apresentação de, pelo menos, duas peças por espectáculo. Ninguém estranhará que, numa mesma noite e num único espectáculo, se assista a um drama em 4 actos, a uma comédia e a uma farsa<sup>3</sup> ou até a cinco comédias seguidas<sup>4</sup>. Os teatros de cariz mais popular, como era o caso do Teatro do Salitre, compunham as suas noites, recorrendo mesmo a outras «artes». Assim, para além de todos os géneros acima mencionados, era usual ouvirem-se duetos, assistir-se a uma dança, declamar-se poesia, serem apresentadas breves cenas mímicas ou mesmo executados números de circo, que iam entremendo com as formas mais convencionais de teatro.

Para além da escrituração dos actores e actrizes e de um conjunto de indivíduos encarregues de funções parateatrais, os teatros possuíam, regra geral, um grupo de músicos que acompanhava muitas das representações, quer na abertura dos próprios espectáculos, quer no início dos actos, na recriação de determinado ambiente, na execução de árias, etc. Indispensável era a sua presença para acompanhar as «comédias ornadas de música», as «óperas cómicas» e, naturalmente, as «farsas líricas».

Na verdade pouco se sabe sobre a componente musical do teatro desta época. Ignora-se mesmo, por exemplo, por quantos membros era composta a «orquestra», que tipo de contrato existia entre o empresário e o responsável pelo grupo – inicialmente denominado «mestre de música» e, mais tarde, maestro – , se o corpo de músicos era fixo ou se o seu número dependia do tipo de peças representadas, etc.<sup>5</sup> Aliás, nos estudos que se fazem sobre o teatro oitocentista, ou melhor, sobre os espectáculos teatrais

---

<sup>3</sup> Por exemplo, no Salitre representou-se, a 21 de Dezembro de 1844, o seguinte programa: o drama *O Rei e o Aventureiro*, a comédia *A Tia Bazú* e a farsa *Depois de Meia-Noite*; o intervalo ainda foi aproveitado para uma dança de *Cracovienne*.

<sup>4</sup> A 23 de Maio de 1856, no Teatro de D. Fernando, apresentaram-se 5 comédias em 1 acto, ornadas de música, seguidas de uma cena cómica, original de José Vasconcelos.

<sup>5</sup> Um dos raros artigos que conhecemos sobre esta temática, da autoria de Humberto d'Ávila, intitula-se «Deveres dum mestre de Música nos teatros de Lisboa nos começos do século XIX», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 62 (Julho/Setembro1989), 28-30, e refere-se explicitamente a um contrato entre António José do Rego, então director musical, e a direcção do Teatro da Rua dos Condes, firmado em 1807. Fonte de alguma informação pode ser também um documento de 1844, publicado pela Imprensa Nacional, que constitui o «Regulamento para os professores que compõem a orquestra do teatro nacional e Normal da Rua dos Condes feito pela comissão mista e aprovado pelo conselho da Associação Música de 24 de Junho reunida ao Monte-Pio Filarmónico».

Suplemento

ao Avizador.

THEATRO  NACIONAL

DO

**SALLES.**

TERÇA FEIRA 16 DE JANEIRO DE 1844.

**EM BENEFÍCIO****Do Snr. Duarte de Souza Mascarenhas.**A 2.<sup>a</sup> Representação do Drama em 5 Actos e hum Prologo**EULALIA PONTOIS.**

A Simphonia d'abertura será a da Opera do Mestre Mercadante

**EMMA D'ANTIOQUIA.**No intervallo do Prologo ao 1.<sup>o</sup> Acto: executar-se-ha hum Duêto de**CORNI INGLEZ, E TROMPA.**No intervallo do 3.<sup>o</sup> ao 4.<sup>o</sup> Acto, a Orchestra executará**Hum Simphonia do Snr. Pinto.**No intervallo do 1.<sup>o</sup> ao 2.<sup>o</sup> Drama, o Snr. Severino José Caetano, executará**UMAS VARIAÇÕES DE OPEICLID.**

Finalizando o divertimento com a representação de hum dos melhores

**DRAMAS EM HUM ACTO.**

Principiará ás 7 Horas.

Nesta noite a Orchestra será augmentada, e as Simphonias escolhidas.

As Plateias serão Superior a 480 rs, e Geral a 200 rs. Os Bilhetes passados com a data de Sabbado 13 de Janeiro, tem entrada nesta noite.

LISBOA: 1844. Typ. DE J. J. DA MOTTA — Praça de D. Pedro N.<sup>o</sup> 129.

oitocentistas, nomeadamente os que passaram pelo Teatro da Rua dos Condes, não é normalmente dado o devido valor ao papel da música e à forma como esta apoiava o texto e a representação. Isto provavelmente porque, ao contrário dos textos que, em maior ou menor número, nos vão chegando na forma impressa, a música sofre a condição do teatro – aqui e agora –, desaparecendo, grande parte das vezes, logo após a última representação. Uma das formas de se chegar a este conhecimento, ainda que

incompleto, é através da investigação da vida e sobretudo da obra de músicos, que sabemos terem composto para esses teatros públicos<sup>6</sup>.

Esta situação de desconhecimento relativamente ao papel da música no teatro declamado difere da investigação que tem sido feita relativamente ao teatro lírico, uma vez que os libretos e as partituras asseguram uma certa perenidade do fenómeno espectacular. Recorde-se a este propósito que, antes de existir o Teatro de São Carlos, o Teatro da Rua dos Condes foi, durante algum tempo, um espaço dedicado ao teatro lírico, tendo nele actuado diversas companhias de ópera italiana<sup>7</sup>. É conhecida a popularidade conquistada por Ana Zamperini, que, como se sabe, «havia de dar água pela barba ao Marquês de Pombal. [...] Os poetas enciumados promoveram entre si, com escândalo, uma verdadeira 'guerra'... Corriam todos não só a ouvi-la, como para a ladear apoteoticamente pelas ruas da cidade... E aos domingos juntava-se grande multidão na Igreja do Loreto mais para admirar a «diva» que para assistir ao Santo Sacrifício da Missa» (Lopes, 1968: 91).

Em 1793, abre então as portas o Teatro de São Carlos, construído assumidamente para a apresentação de óperas, deixando o palco do Condes livre para o teatro declamado, embora, como já referimos, este não dispensasse o apoio musical. Aliás, facilmente se compreende a função essencial da música para captar a atenção e o interesse de espectadores, pertencentes a uma população com uma taxa de analfabetismo elevadíssima. Mais do que textos eloquentes, os dramas da época apostavam em trocas dialógicas que provocassem emoções fortes, construindo situações pouco verosímeis mas surpreendentes, mortes e ressurgimentos (para não dizermos ressurreições) inesperados, ambientes soturnos em que as paixões acabavam não raro em morte e destruição. A tudo isto assistiam os espectadores, «horrorizando-se deleitadamente».

Apesar destes textos de tom melodramático ou precisamente por causa deles, uma comédia era sempre vista com agrado. E se ornada de música, melhor ainda. À semelhança dos dramas, o teatro francês também as fornecia, sendo apenas necessária a sua versão (tradução) para a língua portuguesa. Por vezes, bastava até imitar, acomodando ao gosto português<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> Para tal é de grande utilidade o *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, de Ernesto Vieira, que, embora com algumas imprecisões, constitui um valioso repositório da produção musical oitocentista em Portugal.

<sup>7</sup> Nesta altura o Teatro da Rua dos Condes tinha como director musical António Leal Moreira e como empresário António Lodi, tendo ambos transitado para o São Carlos aquando da sua abertura. Quanto ao Teatro do Salitre, desde 1782 que «Marcos Portugal dirigia [neste espaço] um repertório principalmente constituído por adaptações de libretos cómicos italianos, cantados em português por actores portugueses» (Nery e Castro, 1991: 119-120).

<sup>8</sup> O próprio Garrett o fez e com assinalável êxito. Quem não conhece *Falar Verdade a Mentir*, uma comédia imitada de um texto de Scribe intitulado *Le Menteur Veridique* e que hoje pode ser lida pelos nossos jovens do 3º ciclo do Ensino Básico? Tratando-se originalmente de um *vaudeville*, Scribe salpicou-o de árias

Eugène Scribe é o autor francês mais traduzido na década de 40, anos que, como refere José Augusto França, «foram especialmente marcados pela vida da Ópera» (1993: 194), frequentada na sua maioria pela aristocracia e pela grande burguesia. Com efeito, sobretudo até à inauguração do Teatro Nacional D. Maria II, o Teatro de São Carlos era «o teatro» e os espectadores da Rua dos Condes, sobretudo a pequena e média burguesia, olhavam para o que se lá passava com muita curiosidade e alguma cobiça. A tentação dos responsáveis pela gestão do Condes<sup>9</sup> foi replicar esse repertório lírico, correspondendo, por um lado, aos desejos de um público ávido das vivências culturais das classes superiores e, por outro, ao gosto do então empresário, o Conde de Farrobo, que, como se sabe, era um melómano inveterado.

É desta conjugação entre desejo e gosto que se instala, por importação, a «ópera cômica» naquele espaço<sup>10</sup>. Era, sem dúvida, um género que, com um estilo musical mais simples do que o da ópera dita séria e agora cantada em português, parecia aproximar de forma mais ligeira o espectador da «música erudita». Embora apresentasse um grau menor de exigência no que diz respeito à execução vocal, a produção destes espectáculos era, ainda assim, de pouca qualidade devido à manifesta falta de preparação dos intérpretes<sup>11</sup>. Estes mais não eram do que os actores comuns, reforçados pontualmente por cantores dispensados do São Carlos, mas que, como se pode compreender, apresentavam um resultado bastante deficiente. Os críticos não lhes facilitam a vida, estranhando esta insistência na música vocal e instrumental em detrimento da declamação propriamente dita. A propósito da ópera cômica *O Campo dos Desafios*, diz, em tom irónico, o articulista da *Revista Universal Lisbonense*: «Espera-se que a peça dê dinheiro, e com razão. Muita musica, e quasi nenhuma declamação – *c'est le bom ton* – assim o dizem os últimos figurinos theatraes. O nosso povo está no berço, e quer que lhe cantem – *Fiat voluntas sua*» (14.04.1842).

Mas uns meses mais tarde e alguns espectáculos depois, Mendes Leal ataca desabridamente a representação de *Fra-Diavolo*<sup>12</sup>, uma ópera cômica da autoria de Scribe e de Auber:

---

famosas, alterando-lhes a letra. Na versão portuguesa, Garrett substitui estas partes cantadas por texto dito, contornando assim a provável (e tantas vezes provada) incapacidade vocal/musical dos actores.

<sup>9</sup> Entre 1840 e 1843 o Teatro da Rua dos Condes teve o Conde de Farrobo como empresário e Emile Doux no lugar de director/ensaiador.

<sup>10</sup> Sobre este assunto, ver Gonçalves, Isabel (2003). «A introdução e a recepção da ópera cômica nos teatros públicos de Lisboa entre 1841 e 1851». *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13, 93-11.

<sup>11</sup> Curioso o anúncio dirigido a todas as pessoas que se achassem no caso de poder cantar as óperas para que se apresentassem naquele teatro «para tractar com o director Emilio Doux» (cf. *Revolução de Setembro*, 24 Maio 1841).

<sup>12</sup> Esta ópera cômica, composta por 3 actos, estreou-se no Teatro da Rua dos Condes a 20 de Setembro de 1842 e teve mais de 30 representações (cf. Santos e Vasconcelos, 2007: 53).

O primeiro e maior inimigo do nosso theatro portuguez é actualmente a ópera-cómica. Esta planta exótica, transportada para um terreno improprio, nem medra, nem produz, mas envenena. [...] A monomania portugueza de macaquear estrangeiros é já agora a ruina de grande parte das nossas coisas. [...] Em França porém aonde ha tanto theatro de declamação, e tanta abundancia de ingenhosos musicos, a ópera-cómica pôde ser um desenfadamento para os saciados, e um emprego para os mestres compositores, que sobejam. Em Portugal o caso é absolutamente ao avêso. [...] A ópera-cómica nascida da profusão, e abundância franceza, é um verdadeiro flagello applicado ao theatro portuguez. A ópera-cómica bem cantada e bem representada pôde ser soffrivel e ainda agradável, – mas a ópera-cómica, ridiculamente representada e infernalmente cantada, é o cúmulo do despropósito [...]. (*RUL*, 26 Jan. 1843)

No ano seguinte, em 1844, um compositor já conhecido, Ângelo Frondoni, e o agora libretista Silva Leal, apresentaram uma composição original, inovadora até na forma, que obteve um êxito estrondoso. Tinha como título *O Beijo* e pertencia a um novo género, apelidado de farsa lírica, que, tomando como referência a ópera cómica francesa, se acreditava constituir o embrião da nova ópera portuguesa.

2. Etimologicamente, o termo «farsa» tem a sua origem no «acto de recheiar peças de caça com algo bem condimentado», cumprindo a função de complementar «saborosamente» o elemento principal. Os historiadores do teatro defendem que, enquanto produto para representação, a origem da farsa está ligada a cenas cómicas com que «recheavam» as representações dos mistérios, constituindo estes, como sabemos, uma das principais formas do teatro medieval. Devido a esta sua utilização, a farsa possuía o carácter de corpo estranho relativamente à componente espiritual, proporcionando interregnos de descontração e boa disposição. Como assinala Patrice Pavis, a farsa não tem a veleidade de ombrear com as formas mais elevadas de arte dramática, surgindo como «uma forma primitiva e grosseira, incapaz de elevar-se ao nível da comédia». Tida assim como um parente pobre no género cómico, e talvez precisamente por não ter pretensões intelectuais, esta forma breve sempre gozou de grande popularidade, já que tem por objectivo imediato provocar o riso no espectador. Mais do que um texto dramático é um texto espectacular, «cuja popularidade residiu sempre no facto de possuir um conteúdo fortemente gestual e histriónico, o que requer, por parte do actor, uma técnica corporal e vocal muito exigente» (Solmer, 2003: 49).

Tentando caracterizar o que seria uma «farsa padrão», Cardoso Bernardes (1996: 203) elenca as seguintes características: «O suporte narrativo da acção, o pequeno número de personagens (2 a 6 e, mais frequentemente, 3 ou 4); a curta extensão do texto (350 a 500 versos, em média); o vincado enquadramento das personagens na realidade (o que as faz ter profissões, filhos, etc.) e, sobretudo, a importância do engano ou da burla como fulcro da acção [...]».



Suplemen

o Avizador

THEATRO NACIONAL NORMAL  
DA RUA DOS  
**CONDES.**



TERÇA FEIRA 10 DE DEZEMBRO DE 1844.

BENEFICIO DA SNR.<sup>a</sup> FORTUNATA LEVI.

O DRAMA

**A RAINHA,**  
*E A AVENTUREIRA.*

Laureado pelo Conservatorio Real, é e que a Snr.<sup>a</sup> Fortunata escolheu para seu beneficio. Foi elle a sua estrea; mais de um titulo o recommenda. Enchentes successivas, e os applausos dos litteratos e das turbas consagraram já esta notavel produção.



Junctamente com o Drama ha-de ser dada a Farcetta em musica,

**O BEIJO.**

A poesia tam amena e popular d'esta peça, e a musica oppulenta e graciosa de que a adornadou o Sr. A. Frondoni, *maestro* bem conhecido, sam mais uma recommendação para o espectáculo tam variado e completo.



É de esperar que os verdadeiros amadores da Arte Portuguesa não falem a mais esta promettedora *saiète*.

---

LISBOA: 1844. TYP. DE J. J. DA MOTTA. — Praça de D. Pedro N.º 120.

Estas formas breves de teatro têm presença assídua nos repertórios dos anos 40. Embora na sua maioria se trate de traduções/adaptações do francês, começam também a surgir originais portugueses de autores como António Xavier, Ricardo José Fortuna, José Joaquim Bordalo e Paulo Midosi. Luís Francisco Rebello, que reuniu alguns destes textos numa antologia, afirma que «de umas [farsas] para outras, é idêntica a estru-

tura, como idênticas são as personagens, tal como aquela obedientes aos mesmos este-reótipos. Os próprios temas variam pouco. Velhos enamorados e crédulos, que acabam ludibriados pelas astúcias de criados que favorecem os amores dos seus jovens amos, circulam com estes de peça para peça, a par de advogados chicaneiros, médicos pedantes, poetastros pretensiosos, militares fanfarrões» (1998: 12). Enfim, uma actualização dos temas e das personagens das farsas vicentinas.

3. Que se poderia então acrescentar a uma receita tão antiga que a tornasse num êxito de bilheteira? Sem dúvida que o recurso a uma linguagem universal, a música, agora cantada e, ainda por cima, num registo popular. Este novo género, que se deseja modelar, retoma duas das principais características da ópera cómica: «a alternância entre o teatro declamado [não recitativo] e o canto, e um libreto originariamente cómico, burlesco ou parodístico, harmoniosamente doseado» (Silva, 2004). A diferença fundamental reside numa maior simplicidade do enredo, devido, por um lado, à menor extensão do texto e, por outro, à necessidade de este se articular com a música. Diferentemente do *vaudeville*, a farsa lírica assenta sobretudo no canto, sendo a parte declamada a componente menos valorizada do espectáculo. Apesar de tudo, mais do que para os compositores portugueses, esta era uma nova experiência e constituía um desafio para os novos «libretistas», habituados a escrever os seus textos, sem o constrangimento musical. A esta dificuldade e à velha questão da supremacia entre a música e a palavra se referiu Silva Leal, o autor da letra de *O Beijo*, na introdução que escreveu aquando da publicação do texto:

A musica é com effeito uma parte essencial das composições d'este género; mas sempre subordinada á poesia. O poeta sim deve procurar que a sua pintura e expressão dos sentimentos seja adaptável a musica; e collocar os seus personagens em tal situação que elles possam exprimir as suas sensações d'uma maneira lyrica: sim deve empregar pensamentos fluentes, elegantes de rytmo; e dar em fim occasião á musica para exprimir o que a poesia só por si não poderia pintar. Mas o compositor tem que modelar a sua musica pela altura da poesia: tem de exprimir os sentimentos e as paixões por outrem criadas: tem de accomodar o rythmo musical ao rytmo poético [...] Resumindo, a musica é feita para o poema e não é o poema que se faz para a musica.

*O Beijo* teve, no Condes, cerca de 100 representações. A sua música, sobretudo a «modinha da saloia», era cantada por toda a parte e para ela se compunham até novos versos. Não possuindo nós competência técnica para apreciar a singularidade da composição musical da «modinha» e não existindo estudos sistemáticos sobre o assunto, referiremos as duas principais características originalmente atribuídas a este género: forte enraizamento em composições antigas e carácter genuíno<sup>13</sup>. Acontece, porém, que, no

<sup>13</sup> Sobre esta temática, ver Castro, Paulo Ferreira de (1992). «O que fazer com o século XIX? – Um olhar sobre a historiografia musical portuguesa». *Revista Portuguesa de Musicologia* 2, 171-183.



período romântico, a ópera italiana exerce uma influência preponderante sobre o estilo musical da «modinha», «a ponto de muitas composições tomarem o aspecto de simples subprodutos operáticos para consumo doméstico, perdendo assim todo o seu carácter original» (Nery e Castro, 1991: 129). Neste sentido, a «modinha» aparece redefinida como «uma canção sentimental, em português, de grande feição nacional, embora com alguma influência italiana, com acompanhamento de piano (ou cravo), viola dedilhada ou ainda guitarra inglesa (actual guitarra portuguesa)» (ibid.).

A propósito de uma outra farsa lírica, esta com letra de Mendes Leal, um dos mais profusos escritores dramáticos da época, intitulada *Um bom homem de outro tempo*, referiu um crítico que a música destas farsas não tem semelhança com o *vaudeville* francês, nem com a ópera italiana pura. Trata-se de «um género ligeiro, engraçado, agradável», que ninguém experimentara antes. Atentemos na descrição feita relativamente à combinatória música-acção:

Quando o velho dá dinheiro ao pescador pela boa nova que lhe trouxe e que ele resolve empregar esse dinheiro em vinho, os contrabaixos executam um trecho que exprime com toda a propriedade o homem ébrio que cambaleia. Estas minuciosidades parecem prolixas – não o são; o compositor tem de exprimir todos os afectos, todas as circunstâncias mais pequenas. Um duetto entre a Sr.<sup>a</sup> Radicci e Van-Nez é lindo; tem o cunho de sentimento à Donizetti, que muito nos agradou. Sentimos que o coro das varinas não fosse devidamente apreciado; é nacional, popular, alegre e bem elaborado. O emsemble final merece ser mencionado; aquela interrupção para a leitura da carta, em que as rebecas continuam um som prolongado, ao de leve – produz efeito, além de que todo o final é majestoso e pode ser classificado de óptimo. (*A Lysia Dramática*, 1846, nº 2: 2)

Provavelmente devido ao êxito de *O Beijo*, Silva Leal recebeu uma outra encomenda: o libreto para uma farsa lírica a apresentar na noite de pré-inauguração do Teatro Nacional de D. Maria II. Desta vez teria que trabalhar com Joaquim Casimiro, o compositor a quem fora encomendada a música. E assim nasceu *Um Par de Luvas*, que, a 29 de Outubro de 1845, depois de uma Ode e de um drama de Alexandre Dumas, foi apresentada no palco do futuro novo teatro, festejando o aniversário de D. Fernando.

Na história deste teatro, Matos Sequeira refere-se a esta noite do seguinte modo:

O espectáculo de 29 de Outubro foi gratuito, e os convidados encheram o «Agrião», e lá estiveram festejando o Rei-artista, até às duas de madrugada, ouvindo a Cantata *Manhã de um Belo Dia*, do maestro Pinto, a comédia em 5 actos *O Senhor de Dumbick*, traduzida por João Baptista Ferreira, e a farsa lírica *Um Par de Luvas*, de Silva Leal, musicada por Joaquim Casimiro. Nada menos de sete actos, longos, festivos, compassados, representados pela companhia do Condes, pela Sr.<sup>a</sup> Emília, pela Talassi, pelo Rosa, pelo Epifânio, pelo Sargedas. Grandes nomes! (Sequeira, 1955, I: 111)

Podemo-nos congratular com o facto de terem chegado até nós as duas vertentes de registo desta farsa lírica – libreto impresso e partitura manuscrita –, ambas à guarda da Biblioteca Nacional.

No que diz respeito ao texto, nesta farsa o efeito cómico assenta essencialmente no tom do discurso de algumas personagens. Aliás, temos aqui uma intriga reduzida, contendo apenas o essencial para que se possa reconhecer uma «cena de costumes». A acção resume-se ao seguinte: numa casa de modas, a caixeira é alvo dos galanteios de um cliente que, disfarçadamente, lhe deixa um bilhete dentro de um par de luvas. Por uma série de coincidências, o bilhete vai parar às mãos erradas, dando origem a mal-entendidos e a questiúnculas entre as personagens masculinas. Tudo se esclarece com facilidade, acabando em promessa de casamento.

Perante uma tessitura dramática tão rudimentar, percebemos que este tipo de «texto composto» vive essencialmente do espectáculo. As linguagens musical, visual e gestual que sustentam a linguagem verbal constituem-se como o âmago da representação. Retirados estes apoios espectaculares, o que fica para revisitar? Um texto que, apesar de compreensível, se sente como incompleto. Percebemos que o investimento foi feito sobretudo a pensar no momento da representação. Escreveu-se para o palco, com um objectivo determinado, tendo em mente determinados actores e um público específico. António, personagem representada pelo imortal Sargedas, é o herói cómico. Brincalhão e de graça fácil, estão nele concentrados os momentos de humor, desempenhando sempre um papel de relevo na perspicaz contracena com as outras personagens. As trocas dialógicas são rápidas, as falas são curtas, a acção tem uma cadência bem ritmada, predominam os versos de 3, 5 e 7 sílabas e a maior parte do texto é cantado.

Atentemos nas seguintes quadras, em que se caricatura ironicamente uma figura típica da Lisboa de Oitocentos e bem representada no texto, já que o coro é constituído precisamente pelo conjunto das «costureiras». É António quem as interpreta:

Quis o demo pescar homens,  
No inferno os não achou,  
E p'ra ter melhor colheita  
Certo ingodo imaginou:

Á gandaia veio ao mundo,  
Quanto lixo viu juntou,  
E de trapos e frangalhos  
Novo ser então formou:

Do murrão da luz da vida  
A sua alma atamancou;  
Coração lhe deu de cisco;  
Um diabrete assim creou:

A malícia e a vaidade  
N'essa coisa lh'incarnou:  
Atirou com isso á terra  
Costureira lhe chamou.

Quanto à música, porque composta propositadamente para esta letra, espera-se que seja genuína, de cariz popular, evitando eventuais contaminações das composições francesas e italianas que, muito provavelmente, já teriam sido estudadas e executadas pelos músicos portugueses. Pelo menos assim se desejava, uma vez que, como referimos no início, acreditava-se que neste teatro mínimo, nesta forma breve de composição lírica, estivesse o embrião da tão desejada ópera portuguesa.

## Bibliografia

- BERNARDES, José Augusto Cardoso (1996). *Sátira e Lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Universidade.
- DAVIS, Jessica Milner (1978). *Farce*. London: Methuen, 1-24.
- FRANÇA, José Augusto (1993). *O Romantismo em Portugal*. 2ª ed. Lisboa: Livros Horizonte.
- LEAL, José Mendes (1845). *O Caçador*, farseta lírica em um acto com música de A. Frondoni. Lisboa: Tipografia de O.R.Ferreira.
- LEAL, José da Silva (1844). *O Beijo*, farsa lírica em um acto. Lisboa: Imprensa Nacional.
- (1845). *Um Par de Luvas*. Farsa lírica n'um acto. Lisboa: Liv da Slva.
- NERY, Rui e CASTRO, Paulo Ferreira de (1991). *História da Música*. Lisboa: IN-CM.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.
- REBELLO, Luiz Francisco (1998). *Teatro Português em Um Acto (1800-1899)*. Organização, selecção e notas de Luiz Francisco Rebello. Lisboa: IN-CM.
- SANTOS, Ana Clara e VASCONCELOS, Ana Isabel (2007). *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: IN-CM.
- SEQUEIRA, Gustavo Matos (1955). *História do Teatro Nacional D. Maria II*. Vol. I. Lisboa: s/e.
- SILVA, Juracyana Baptista (2004). *A comédia lírica na cidade do Porto (1850-90): subsídios para o estudo dos espectáculos de ópera cómica, opereta e zarzuela nos teatros públicos portuenses*. 2 vol. Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais. Coimbra: Fac. de Letras.
- SOLMER, Antonino (dir.) (2003). *Manual de Teatro*. 2ª. ed. Lisboa: Temas e Debates.
- VIEIRA, Ernesto (s/d). *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes*. 2 vols. Lisboa: Lambertini.

**Resumo:** Nos anos 40 de Oitocentos, teve assinalável êxito um novo género de produção teatral, fortemente inspirado na ópera cómica francesa, que então se fazia representar em Lisboa com alguma regularidade. Neste artigo, contextualizaremos o aparecimento dessa nova forma de teatro original português – denominada «farsa lírica» – e que se acreditou que constituiria o embrião da tão desejada «nova ópera portuguesa».

**Abstract:** During the 1840's, a new genre appeared in Portuguese theatre. It was called «lyrical farce», and it was largely influenced by the French comic opera that was very much performed on the Lisbon stages. It was believed that this new genre would give birth to the future Portuguese opera.

In this paper we will present this new form of original Portuguese lyrical composition for theatre.