

# A OPERETA CÔMICA PORTUGUESA DE FINAIS DO SÉCULO XIX

## THE PORTUGUESE COMIC OPERETTA OF THE LATE 19<sup>TH</sup> CENTURY

*Claudia Barbieri<sup>1</sup>*

---

### RESUMO

Em 1868, as operetas burlescas do compositor alemão, naturalizado francês, Jacques Offenbach (1819-1880), ganharam traduções para o português e tiveram montagens exitosas nos teatros de Lisboa, espalhando-se os sucessos pelo país. O apreço do público, por tais espetáculos, irá garantir longa vida às operetas no território português, sobretudo nas últimas três décadas do século XIX. Apesar do repertório ser constituído, inicialmente, por títulos franceses, logo, autores e compositores portugueses trabalharam para o desenvolvimento da opereta cômica nacional e algumas parcerias felizes foram constituídas. Entre os autores, destacamos os nomes de Gervásio Lobato (1850-1895) e de D. João da Câmara (1852-1908), que possuíam à época larga produção teatral. As partituras musicais foram criadas pelo maestro e músico Ciríaco de Cardoso (1846-1900). Este artigo tem por objetivo principal recuperar parte da recepção crítica de algumas operetas cômicas portuguesas, criadas por estes três autores, como **O burro do Senhor Alcaide** (1891), **O solar dos Barrigas** (1892) e **O testamento da velha** (1894), que despertaram o riso e cativaram o público, não apenas em Portugal, mas, também, no Brasil.

**PALAVRAS-CHAVE:** Opereta cômica portuguesa. Teatro musicado português. Gervásio Lobato. D. João da Câmara. Ciríaco de Cardoso.

## ABSTRACT

In 1868, the burlesque operettas by the German composer, naturalized Frenchman, Jacques Offenbach (1819-1880) were translated into Portuguese and had successful productions in Lisbon theaters, spreading their success across the country. The public's appreciation for such shows will guarantee a long life for operettas in Portugal, especially in the last three decades of the 19th century. Although the repertoire was initially consisted of French titles, Portuguese authors and composers soon worked to develop the national comic operetta and some happy partnerships were formed. Among the authors, we highlight the names of Gervásio Lobato (1850-1895) and D. João da Câmara (1852-1908), who at the time had a large theatrical production. The musical scores were created by the conductor and musician Ciríaco de Cardoso (1846-1900). The main aim of this article is to recover part of the critical reception of some Portuguese comic operettas created by these three authors, such as **O burro do Senhor Alcaide** (1891), **O solar dos Barrigas** (1892) and **O testamento da velha** (1894), which sparked laughter and captivated audiences, not only in Portugal, but also in Brazil.

KEYWORDS: Portuguese comic operetta. Portuguese musical theater. Gervásio Lobato. D. João da Câmara. Ciríaco de Cardoso.

## INTRODUÇÃO

“Vamos rir pois. O riso é um castigo; o riso é uma filosofia.  
Muitas vezes o riso é uma salvação”.  
(Eça de Queiroz<sup>2</sup>, **As Farpas**, maio/1871)

O romancista Eça de Queiroz (1845-1900), em um artigo publicado em maio de 1871, no periódico **As Farpas**, dedicou algumas considerações sobre o compositor alemão, naturalizado francês, Jacques Offenbach (1819-1880). O autor dizia o seguinte:

O tempo em que o teatro floresceu foi o tempo em que o teatro cantou Offenbach. Offenbach então triunfava; todas as famílias o decoravam; todos os realejos o moíam; todos os sinos o repicavam. Levantava-se então a hóstia ao som da canção do general Bum! [...] Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições? Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? [...] O militarismo, o despotismo, a intriga, o sacerdócio venal, a baixeza cortesã, a vaidade burguesa, tudo feriu, tudo revolveu, tudo abalou num *couplet* fulgurante! [...] Sim, Offenbach, com a tua mão espirituosa, deste nesta burguesia oficial – uma bofetada? Não! Uma palmada na pança, ao alegre compasso dos cancãs, numa gargalhada europeia!

Offenbach é uma filosofia cantada (Queiroz, 2004, p. 28-29).

A leitura que Eça de Queiroz fez da obra de Offenbach era totalmente condizente com os seus propósitos na literatura: o escritor também almejava “acutilar o mundo oficial, o mundo sentimental, o mundo literário” (Queiroz, 1979, p. 517), “apontando-o ao escárnio, à gargalhada” (Queiroz, 1983, p. 142). Assim, parecem naturais todas as intertextualidades geradas pelo confronto das operetas de Offenbach com o texto queiroziano, tema largamente desenvolvido por Mário Vieira de Carvalho (1999)<sup>3</sup>. A **Grã-Duquesa de Gerolstein** foi a primeira das operetas de Offenbach a ser estreada em Portugal, em março de 1868, no Teatro do Príncipe Real, traduzida para o português por Pinto Bastos. Gênero musical também recente e moderno, a opereta era uma mistura leve e irônica de ópera com teatro e os espetáculos logo conquistaram o gosto do público português oitocentista, como bem destacou Eça de Queiroz em seu texto. As operetas de Offenbach fizeram muito sucesso nos palcos parisienses, pois, além da música esfuziante, os libretos de Henri Meilhac (1831-1897) e Ludovic Halévy (1834-1908) eram de grande comichade. Em Portugal, segundo Mário Vieira de Carvalho (1993, p. 124), a **Grã-Duquesa** teve um desempenho idêntico ao de Paris, mantendo-se em cartaz com centenas de representações sem uma única interrupção.

Francisco Palha, gerente da sociedade empresária do Teatro da Trindade, espaço inaugurado a 30 de setembro de 1867, ao constatar o sucesso no recinto concorrente, adquiriu os direitos de outra opereta de Offenbach, o **Barba Azul**. O título estreou a 13 de junho de 1868, com tradução feita pelo próprio Francisco Palha. Júlio César Machado escreveu o seguinte sobre esta tradução, em seu livro **Os teatros de Lisboa** (Machado, 1874, p. 234-235): “A tradução do **Barba Azul** é um primor de pilhéria, graciosa malícia, chistes pitorescos, em que o riso a poder de espontaneidade chega por algum modo a dar-se bem com a poesia”. Segundo Rafael Ferreira (1943, p. 55), alguns atores e atrizes que desempenhavam os papéis, não eram propriamente cantores e muitos integravam companhias dramáticas, como era o caso de Queiroz, Isidoro, Ana Pereira, Delfina do Espírito Santo, Leoni, Joaquim de Almeida e Rosa Damasceno. Atores e atrizes com forte pendão cômico e que atuavam nos palcos do Ginásio, no D. Maria II ou no Teatro da Rua dos Condes, em Lisboa.

Para termos a real dimensão da carreira das operetas, quando um espetáculo fazia muito sucesso nas últimas décadas do século XIX, ele mantinha-se em cartaz pouco mais de um mês, uma vez que a atualização do repertório oferecido garantia bilheterias mais altas, pois a concorrência entre os teatros e as ofertas artísticas eram enormes. A ida ao teatro tinha diversas conotações. Palavras como divertimento, ostentação, exibição, são muito frequentes nas crônicas dos jornalistas e escritores da época. Todavia, não foram apenas os motivos e as relações do público que se alteraram significativamente nesse período. Os próprios teatros e o modo como eram geridos também se modificaram, ocasionando transformações profundas no contexto cultural oitocentista. Espaço cosmopolita, repleto de representações sociais, todos iam ao teatro: das classes mais populares à aristocracia. Eram muitos os espaços, destinados a toda sorte de espetáculos: mágicas, espetáculos circenses, melodramas, operetas, *vaudevilles* e revistas, comédias e dramas.

As temporadas costumavam ter início em meados do mês de setembro e estendiam-se até o mês de maio ou junho do ano seguinte. O repertório, composto em grande parte de traduções francesas, era bastante variado, mas destacavam-se as comédias e o teatro musicado cômico. O espetáculo de uma noite nunca era composto por uma única peça — afinal ele tinha de durar pelo serão afora — sendo comumente representados cinco atos em média, o que permitia compor com peças de gênero variado, de um, dois, três ou quatro atos.

Quando as temporadas terminavam, próximas aos meses mais quentes do ano, a capital era assolada por companhias estrangeiras que alojavam os prédios dos teatros e dos circos para se apresentar. As próprias companhias dramáticas lisboetas aproveitavam para correr as cidades do Porto, Coimbra, Viana do Castelo e as regiões do Algarve e das Províncias. Aquelas que possuíam condições financeiras mais estáveis, como as dirigidas por Sousa Bastos, Francisco Palha ou a Rosas & Brasão, representavam também no Brasil e nas Ilhas, por vezes na Espanha e na Itália. Foi neste contexto de plena efervescência cultural que se destacaram os dramaturgos Gervásio Lobato e D. João da Câmara.

Gervásio Lobato, que nas palavras de Alfredo Mesquita “era capaz de fazer rir às pedras” (Mesquita, 1908, p. 2), iniciou a sua carreira literária no **Jornal da Noite**, na década de 1870, publicando alguns folhetins esparsos, com tendência humorística. Como jornalista, iria contribuir para inúmeros títulos da imprensa portuguesa como **Gazeta de Portugal**, **Gazeta Literária**, **Recreio**, **Jornal da Noite**, **Progresso**, **Diário Ilustrado**, **O Contemporâneo**, **O Pimpão**, **O Ocidente**, entre outros. Paralelamente, seguia com a escrita e tradução de peças e romances, sendo a sua obra de romancista a mais estudada academicamente. De todos, **Lisboa em camisa** (1882) é o romance cômico que mais recebe atenção por parte da crítica acadêmica e que segue tendo novas edições regularmente. Para o teatro, Gervásio Lobato escreveu alguns originais que obtiveram muito sucesso, sobretudo para o Teatro do Ginásio. Dentre as comédias de sua autoria destacamos **A Condessa Heloísa** (1878); **Medicina de Balzac** (1879); **A influência das manas Felgueiras** (1879); **Diz-se** (1879); **A Burguesa** (1882); **Sua Excelência** (1884); **O Seguro de Vida** (1885), **As Médicas** (1888), **O Comissário de Polícia** (1890) e **Em boa hora o diga** (1891).

Armando Ferreira, no breve prefácio dos contos “O piano de Pleyel” e “Vingança de Fígaro”, ambos de autoria gervasiana e integrantes da **Antologia de humoristas: os mais alegres contos portugueses**, comenta sobre a forte veia cômica do escritor, manifesta, como é largamente sabido, tanto no teatro, quanto nos romances e crônicas que escreveu:

O mais popularizado humorista português do século XIX. O seu humor transcendeu da sua época por ter sabido aplica-lo não só no teatro, como tantos outros autores alegres, mas ao livro. Romancista de tom sério, escreveu, porém o romance mais célebre do humor português de todos os tempos: *Lisboa*

*em camisa. A Comédia do teatro e bastantes contos em jornais, além das infalíveis crônicas quinzenais da época, confirmam o chiste inconfundível, burguês, episódico, do divertidíssimo autor de imensas comédias teatrais e operetas que ficaram memoráveis na História do Teatro Alegre Português (Ferreira, s/d, p. 74).*

Entretanto, as comédias e operetas parecem ter ficado apenas na memória, pois, efetivamente, há evidente resistência da historiografia teatral portuguesa em aceitar que o século XIX foi o século da comédia e dos gêneros cômicos e não da preponderância do drama. Em compêndios sobre o assunto, escritos por José de Oliveira Barata (1991), Duarte Ivo Cruz (2001) ou Luciana Stegagno Picchio (1969), é comum o teatro oitocentista ser resumido em um único capítulo que destaca a peça romântica **Frei Luís de Sousa**, de Almeida Garrett e, com um salto de décadas, pular diretamente para o teatro simbolista de D. João da Câmara. Ivo Cláudio Bender, no livro **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico** (1996), reflete sobre a possível razão da escassez de estudos acerca da comédia:

No âmbito do gênero dramático, a comédia, se comparada à tragédia, tem suscitado um número consideravelmente menor de estudos. Primeiramente, cabe perguntar se essa carência não se deve ao fato de a comédia ter sido vista, tradicionalmente ao longo do tempo, como um gênero fácil, intimamente ligado a seu tempo histórico, popular e, por isso mesmo, menor (Bender, 1996, p. 17).

Este foi, aliás, um dos argumentos utilizados por Luciana Stegagno Picchio para diminuir a importância da obra gervasiana. Segundo a autora, o dramaturgo era um dos mais populares de sua época, espécie de Labiche em miniatura, sem pretensões de elitista, uma vez que “o seu trabalho se destinava a consumo local e não era passível de exportação” (Picchio, 1969, p. 285). Todavia, não apenas as comédias seguem sendo pouco estudadas, mas, igualmente, os gêneros cômicos musicados. A este respeito escreveu Ricardo Manuel Pereira Esperanço:

Apenas a ópera (dentro do teatro musical) foi considerada sempre o “gênero nobre”. Outros gêneros foram lançados para as zonas periféricas do teatro: a revista e suas congêneres — o *vaudeville*, a opereta, a ópera-cômica. Também o drama predominou sempre sobre a comédia e a farsa, domínio este que se verifica desde a Antiguidade Clássica. Já Aristóteles, na *Poética*, define a comédia como «imitação de homens inferiores, não todavia quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo», sendo o ridículo a matéria-prima da qual se alimenta. [...] Os preconceitos que giram em torno dos ditos “gêneros menores” do teatro levam a que estes caíam (como caíram) no esquecimento por parte de críticos e estudiosos (Esperanço, 2013, p. 25-26).

Entretanto, tais lacunas não existem apenas no âmbito dos estudos dramáticos, mas, também, em musicologia. Em a **História da Música Portuguesa** (1992, p. 133-134), Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron chamam a atenção para o paradoxal desconhecimento das ciências mu-

sicais acerca do teatro musical, opereta e gêneros afins face à vastidão do respectivo repertório produzido em Portugal ao longo do século XIX. Há, ainda, outras dificuldades que devem ser observadas, uma vez que quase não existem edições que reúnam as três partes compositivas das operetas: partitura musical, coplas e texto dramático. Com exceção de músicos consagrados, como foi o caso de Offenbach, partes de operetas desaparecem e nem sempre os arquivos dão conta desta totalidade. É o caso, por exemplo, do espólio de D. João da Câmara, que teve a sua obra teatral publicada em uma primorosa edição, em quatro volumes, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, no ano de 2006. Rita Martins, responsável pela pesquisa e pela organização dos volumes, escreveu na introdução:

A Livraria Popular de Francisco Franco lança, nos finais do século XIX, a Coleção de Coplas de Diversas Óperas Cômicas, cujos primeiros números editam os versos das operetas de D. João da Câmara e Gervásio Lobato, êxitos comerciais de um género considerado menor, mas de enorme sucesso junto do público. Os diálogos, não ascendendo ao estatuto de literatura dramática, não eram publicados e os manuscritos originais perdem-se (Martins, 2006, p. 26).

O espólio de D. João da Câmara está salvaguardado no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, tal qual o de Gervásio Lobato. Entretanto, entre os manuscritos, há conjuntos sem identificação ou incompletos. D. João da Câmara nasceu em Lisboa, em 1852. Passou a dedicar-se à escrita teatral na década de 1870 e, segundo Rita Martins, “o projecto de escrever profissionalmente para o palco é já nítido em 1876” (Martins, 2006, p. 8), ano de estreia da comédia **Ao pé do fogão**, no Teatro D. Maria II. Felizmente, D. João da Câmara não se deixou abater pela enorme pateada recebida na noite da estreia e retoma a escrita teatral em 1885, uma vez que teve de conciliar o trabalho literário com o de condutor das Obras Públicas das vias do caminho-de-ferro. A maior produção do autor, para o teatro, ainda segundo Martins, concentrou-se entre 1890 e 1901. Durante estes anos, as peças adaptavam-se conforme o repertório de cada teatro. O autor também colaborou para inúmeros periódicos e almanaques, suportes que guardam muitos contos, crônicas e versos seus, tendo sucedido Gervásio Lobato na escrita das Crônicas Ocidentais, n’**O Ocidente**, após a morte do amigo, em 1895.

A grande capacidade lírica e a facilidade no trato dos versos permitiram que muitos dos seus textos tivessem linguagem poética, sendo da responsabilidade de D. João da Câmara a composição das coplas das operetas, por exemplo. É de 1890, o drama histórico em versos **D. Afonso VI**, encenado no D. Maria II. Com esta peça, o nome de D. João da Câmara cunhou-se de vez na dramaturgia portuguesa. De sua autoria destacamos, para além dos títulos já mencionados: **Alcácer Kibir** (1891), **Os Velhos** (1893), **O Pântano** (1894), **O Ganha-perde** (1896), **A triste viuvinha** (1897), **Meia-noite** (1900) e **Rosa Enjeitada** (1901). Vejamos como estes autores passaram a se dedicar à escrita de operetas cômicas.

## AS OPERETAS

Luiz Francisco Rebello, na obra **Teatro Naturalista** (2013), escreveu o seguinte:

Das três modalidades de teatro musicado que, a partir de meados do século, passaram a aparecer com regularidade nos palcos ao lado dos dramas, comédias e farsas – a mágica, a opereta (ou ópera-cômica) e a revista – assiste-se, de 1875 em diante, ao declínio da primeira, à tentativa de implantação da segunda e à vertiginosa ascensão da última (Rebello, 2013, p. 65-66).

Rebello credita a Luís de Araújo (1833-1906) a primeira tentativa de criar uma opereta de costumes portugueses, com **Intrigas no Bairro** (1864), musicada por Eugénio Monteiro de Almeida (1826-1898)<sup>4</sup>. Em 1879, Gervásio Lobato fez a sua primeira incursão no gênero, em parceria com os escritores Eça Leal (1848-1914) e Jaime Batalha Reis (1847-1935). **Maria da Fonte**, com temática histórica, estreou no teatro da Trindade, com música de Augusto Machado (1845-1924), mas permaneceu pouco tempo em cartaz, não tendo sido bem recebida pela crítica e pelo público. Mais de uma década iria se passar, até o autor voltar-se novamente para as operetas.

Tudo começou no final de maio de 1891, quando Gervásio Lobato foi procurado pelo compositor e recém-maestro do Teatro Avenida, o português Domingos Ciríaco de Cardoso. O maestro procurava uma obra que sucedesse na programação a **Grã-Duquesa de Gerolstein**, que estava novamente em cena. Uma vez que Cardoso estava à frente da sociedade artística que gerenciava o Avenida desde o início do ano, o compositor tinha grande liberdade para estruturar o repertório e a companhia. Ele almejava poder levar à cena uma opereta original, com libreto, poema, música e assuntos genuinamente portugueses. Gervásio ficou de pensar no assunto, e, então, por coincidência, D. João da Câmara, em outro momento, propôs que eles escrevessem um libreto de opereta juntos.

Segundo Lobato (1891, p. 186), foi desta coincidência que nasceu **O burro do Senhor Alcaide**, opereta que, tematicamente, estava alinhavada com as outras montadas no teatro. Para Gaspar (2015, p. 51), Ciríaco selecionava operetas que “representavam a conduta de personagens aristocratas e representantes do poder estatal como atentatória contra a dignidade de outras pertencentes a grupos sociais mais vulneráveis”. **O burro do Senhor Alcaide**, em três atos, com 22 números musicais, estreou vitoriosamente a 14 de agosto de 1891, tendo por ensaiador Augusto de Mello, cenografia de Eduardo Reis e figurinos de Carlos Cohen<sup>5</sup>. Manuel Barradas escreveria sobre esta opereta n’**O Ocidente**:

Obra completamente nacional. Música de autor português, sobre motivos portugueses, prosa nacional, de grossas gargalhadas, como só as sabiam dar o nosso antigo capitão-mór, o corregedor, o alcaide e o meirinho. Gervásio Lobato, o

nosso estimado diretor, apesar de *santo de casa*, tem-se farto de *fazer milagres* em proveito das empresas que lhe levam as peças deste, o mais fecundo dos nossos escritores dramáticos, limitamo-nos a transcrever o que o sr. Rangel de Lima escreveu no *Português* quando se referiu à parte que no *Burro do senhor Alcaide* teve o diretor literário do *Ocidente*: “Gervásio Lobato — um escritor de talento e graça, o mais espirituoso do teatro contemporâneo — escreveu a prosa, engendrou a embrulhada, teatrou a peça”.

D. João da Câmara cujo poderoso talento não conseguiu ainda dominar a sua adorável modéstia, é quem fez os encantadores versos que dão a toda a peça esse tom de melancolia tão peculiar às nossas populações marítimas. É o *pendant* da graça ruidosa, elétrica, com que Gervásio sacode violentamente, as nossas plateias, da sua habitual indiferença. O prosador da peça, Gervásio Lobato, desenvolve o enredo com mão de mestre. [...] *O burro do senhor Alcaide* é também uma prova eloquente de que não precisamos de ir buscar nada ao estrangeiro. Há cá em casa de tudo. Não faltam prosadores de cunho nem poetas de gênio, nem inspirados maestros. [...] Não podemos fechar esta simples notícia sem aclamar de novo os patrióticos nomes de Ciríaco de Cardoso, Gervásio Lobato e D. João da Câmara, como os verdadeiros iniciadores de uma nova forma literária e artística do sentimento português (Barradas, 1891, p. 203).

**Imagens 1 e 2: À esquerda, página com cenas da opereta. À direita, caricatura dos autores Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso.**



Fontes: *O Ocidente*, 11 set. 1891, nº 458, p. 204 e *Antônio Maria*, 28 ago. 1891, p. 208.

Felizmente, desta opereta, sobreviveram o texto, as coplas e as partituras<sup>6</sup>. O Teatro Avenida foi apenas o primeiro palco que abrigou o espetáculo, pois foi representada com o maior sucesso nos teatros Trindade, Príncipe Real, D. Amélia e Rua dos Condes, em Lisboa; Príncipe Real, no Porto; Lucinda e Recreio Dramático no Rio de Janeiro (Martins, 2006, p. 27). Desta opereta, nasceu a paródia em forma de farsa, intitulada **Burro em Pancas** (1892), escrita por D. João da Câmara, Henrique Lopes de Mendonça, Eduardo Schwalbach, Moura Cabral, Jaime Batalha Reis e Fernando Caldeira. O fato de a opereta **O burro do Senhor Alcaide** ter por matéria situações e personagens portuguesas foi destaque no anúncio divulgado pelo periódico **António Maria**:

**Imagens 3 e 4: Anúncio da opereta. Divulgação, com cenas da opereta.**



Fonte: **António Maria**, 13 ago. de 1891, p. 191 e **António Maria**, 20 ago. de 1891, p. 196-197

No teatro da *Avenida* está agora em cena um milagre em 3 atos. O povo tem ali corrido em massa todas as noites, para presenciar esse prodígio divino, que consiste numa peça com assunto *português*, libreto *português* e música *portuguesa*. Semelhante milagre é devido às influências espirituais dos bem-aventurados S. Gervásio Lobato, S. João da Câmara e S. Ciríaco de Cardoso. Esses santos varões há muito que sofriam com a tirania das peças estrangeiras. E resolvendo dotar o seu

país com uma peça verdadeiramente nacional, produziram esse milagre que se chama *O Burro do sr. Alcaide*, que a companhia da Avenida desempenha a primor, e que o ator Mello, o cenógrafo Reis e Carlos Cohen ensaiaram, cenografaram e vestiram com muito gosto. Esta redação — fiel às suas tradições religiosas — vai organizar um *Te Deum* em ação de graças pela aparição d'este *Burro* que não nos cansaremos de aplaudir. *Amém* (Pinheiro, 1891, p. 196-197).

Gaspar também ressalta que os autores se inspiraram em personagens característicos das operetas cômicas para construir o intrincado enredo:

A estrutura de *O burro do Senhor Alcaide* inclui quadros e personagens comuns a vários exemplos da comédia europeia desde o teatro da Antiguidade Greco-Latina até à ópera *buffa* italiana oitocentista. Refiro-me, por exemplo, ao conflito entre criados e patrões; o burguês ambicioso que quer casar com a sobrinha que é herdeira de uma soma monetária, condicionando o amor entre esta e um jovem de estatuto social diferente; o representante da autoridade que é impotente e ridicularizado. Todavia, os autores do libreto compuseram esses expedientes em língua portuguesa e acrescentando-lhes características que os fazem remeter para o contexto específico da cidade de Lisboa e suas periferias, quer em termos dos espaços geográficos em que a ação decorre, quer em termos das personagens (Gaspar, 2015, p. 61).

Entre as personagens, há boticário, meirinho, um mestre de Latim, um Alcaide, criadas de estalagem, saloias, pescadores, varinas, lavadeiras, um grupo de sebastianistas, ou seja, figuras representativas do povo português que evocam histórias memoráveis ou não do país, como é o caso da caricatura feita aos sebastianistas à espera do regresso do rei. Há vários indícios de que a opereta satirize na personagem de Subtil Maduro a figura de Pedro Augusto Franco, que comprou o seu título nobiliárquico de Conde de Restelo, durante o governo de D. Luís I. As supostas coincidências são interessantes. Segundo Gaspar (2015, p. 63), ambos se dedicavam ao desenvolvimento de produtos farmacológicos, Maduro como boticário do Altinho de Belém e o Conde enquanto farmacêutico em Pedrouços, no concelho de Belém. Maduro desenvolveu a “grande fórmula da tisana peitoral” e o Conde, o famoso “xarope peitoral James”. Satirizar Pedro Augusto Franco e sua atuação política na gestão financeira do Reino, nas últimas décadas do século XIX, era uma importante crítica à monarquia constitucional. Rafael Bordalo Pinheiro escreveu sobre a opereta, quando esta teve a sua 100<sup>a</sup> representação e, no comentário, faz referência às condecorações inúteis:

Com uma enorme concorrência, marulhante de vivo entusiasmo, realizou-se ontem no teatro da Avenida o benefício do notável maestro e nosso amigo Ciríaco de Cardoso. Representou-se o *Burro do Sr. Alcaide*, o eterno e sempre jovem *Burro* cuja eterna mocidade é o desespero de alguns dos seus irmãos muito mais condecorados, mas muito menos prestimosos e inteligentes do que ele (Pinheiro, 1892, p. 456).

**O burro do Senhor Alcaide**, segundo Gaspar (2015, p. 106), teve um papel importante enquanto resgate das músicas tradicionais e folclóricas portuguesas. Além das polcas, das valsas, das marchas de inspiração militar e das *turqueries* (músicas com sonoridade e instrumental exóticos), os números musicais evocavam os ritmos de cantigas rurais e mesmo dos fados castiços. No periódico **A Ilustração**, há um breve comentário sobre a forte musicalidade portuguesa da obra:

Quanto à música tem em certos trechos o cunho da originalidade aliada ao sabor nacional, o que é o melhor elogio que se pode fazer a um maestro. É por isso que ouvimos com verdadeiro sentimento e com inexprimível encanto, as canções e o bailado da 1.<sup>a</sup> cena do 2.<sup>o</sup> ato, quando o povo está cantando e dançando na praia de Oeiras. Esse trecho, onde perpassam deliciosamente motivos sentimentais do nosso fadinho, é escrito com um sentimento, uma inspiração e uma poesia incomparáveis (Fígaro, 1891, p. 238).

A opereta seria montada no Porto, com a companhia do ator Taveira, no Teatro do Príncipe Real, no ano seguinte, no mês de outubro de 1892. Na décima quinta representação, os autores foram homenageados, circunstância que apareceu descrita na *Crônica Ocidental* escrita por Gervásio Lobato, publicada a 1.<sup>o</sup> de novembro, n'**O Ocidente**. Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso estiveram presentes e foram muito agraciados pelo público presente e pelos atores da companhia, tendo sido ofertada uma lauta ceia no Salão do teatro, logo após a récita.

No mesmo ano, a 23 de abril, subiu à cena no Teatro Avenida, a mágica<sup>7</sup> em três atos e doze quadros, **O Valete de Copas**<sup>8</sup>. A autoria era constituída pela mesma parceria e estrutura: texto de Gervásio Lobato, versos de D. João da Câmara e música de Ciríaco de Cardoso. Entretanto, esta obra, misto de opereta cômica com mágica, não teria o mesmo sucesso de o **Burro**. Algumas críticas, publicadas nos periódicos **Século** e **Correio da Manhã**, afirmavam que os dois últimos atos eram demasiado longos e que precisavam de cortes severos, além de recomendarem que o título deveria ter sido anunciado como uma ópera cômica fantástica com cenas de mágica, uma vez que os números musicais eram abundantes. A parca receptividade da obra, que elogiou, contudo, algumas partes do espetáculo, não esmoreceu as iniciativas artísticas dos autores. Inspirados ainda com o sucesso da primeira tentativa, Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco de Cardoso decidiram criar uma nova obra, que estreou poucos meses depois, na noite de 4 de setembro, agora no Teatro da Rua dos Condes: **O solar dos Barrigas**<sup>9</sup>. No dia imediato à estreia, noticiava **O Século**:

Gervásio Lobato e D. João da Câmara arquitetaram uma ação, em que há cenas extremamente cômicas e situações muito bem combinadas, faiscando a todo instante os ditos de espírito, com o puro sabor da graça portuguesa, sem estrangeirismos nem imitações. O assunto, os efeitos cômicos, o chiste, tudo é português, como no *Burro do sr. Alcaide*, louvável intenção que devemos agradecer aos autores. A opereta, como todas as peças de Gervásio, engraçadíssima; um esfuziar interminável de frases hilariantes. O verso, de D. João da Câmara, burilado com esmero, Ciríaco, essa organização privilegiada de artista,

deu à música uma flexibilidade deliciosa. A música, superior no seu conjunto à do *Burro*, impõe-se umas vezes pela sua originalidade, outras pela suavidade e beleza dos motivos melódicos, mostrando-se sempre em harmonia com as situações que pretende desenhar ou descrever. Alguns dos trechos que ontem ouvimos bastariam de *per si* para firmar a reputação de um compositor. [...] O desempenho foi muito igual, distinguindo-se as atrizes Ângela Pinto, Bárbara e Elvira Mendes, e os atores Valle, Cardoso e Gomes, sobretudo Ângela Pinto, que tirou um notável partido do seu papel, bastante trabalhoso, e Valle que nos deu um belo tipo cômico no papel de Trajano Pires. Os autores e artistas foram chamados entusiasticamente aplaudidos em todos os finais dos atos. Vê-se que deixamos dito que o *Solar dos Barrigas* é uma peça digna do aplauso do público e destinada a um brilhante sucesso (*O Século*, 5 set. 1892, p. 4).

Esta nova opereta faria sucesso simultaneamente em Lisboa e no Teatro do Príncipe Real do Porto, sendo montada também no Rio de Janeiro. Sobre esta obra, saiu uma nota no periódico humorístico **Antônio Maria**:

Do unido e aplaudido triunvirato dramático, formado por Ciríaco de Cardoso, D. João da Câmara e Gervásio Lobato, temos agora uma nova peça, há dias representada pela primeira vez no teatro da Rua dos Condes. *O solar dos Barrigas*, tal é o título da graciosa obra, para a qual Ciríaco escreveu lindos trechos de música fresca, popular, alegre, D. João da Câmara recortou versos cheios de malícia uns, outros cheios de ingenuidade, e Gervásio abriu a vermelha boceta da velha graça portuguesa, espumante e embriagante como o vinho. A peça foi e continua a ser muito bem desempenhada, sendo muitos os *bravos* e as *palmas* que saudaram o trabalho de Ângela Pinto como atriz e o de Valle como ensaiador e como actor, sempre cheio de talento e de correcção (Pinheiro, 10 set. 1892, p. 612).

### Imagens 5 e 6: Repercussão da opereta O solar dos Barrigas.



Fonte: *O António Maria*, 10 set. 1892, p. 611-612.

A opereta fez tanto sucesso que permaneceu por meses em cartaz, exigindo que os atores fizessem rodízio nos papéis. A personagem do boticário, por exemplo, foi desempenhada por Valle, Dias e, no final do ano, quem o representava na 50ª récita, foi Joaquim d'Almeida. Ainda sobre esta opereta escreveu Joaquim Martins Teixeira de Carvalho, em 1925, sobre a montagem realizada pela Companhia de Palmira Bastos, do Teatro Éden de Lisboa:

Ia à cena o *Solar dos Barrigas*, opereta portuguesa, cuja música todos sabem de cor e que há de ser sempre aplaudida enquanto houver portugueses. Há peças que não envelhecem, porque elas são a mocidade de todos, por o que tem de nacional. A Manuela é um tipo nacional, cantando coisas da alma portuguesa, que todos sentem, com que todos vibram (Carvalho, 1925, p. 263).

O teatro da Rua dos Condes montaria também, em abril de 1893, aproveitando a onda de enchenetes que deram as duas operetas anteriores, a **Cocó, Reineta e Facada**. Todavia, o sucesso não veio, e sim, a pateada. Os atos também foram considerados exageradamente longos, como já havia acontecido com **O Valete de Copas**. Entretanto, no caso desta opereta em particular, os críticos e o público julgaram que a música composta por Ciríaco de Cardoso era plangente demais, com números muito sentimentais que contrastavam com a comicidade dos diálogos e dos versos, reinando, assim, a desarmonia no todo. O desempenho, sem relevo ou expressividade de alguns artistas, desagradou a crítica em geral. Quando Gervásio faleceu, em 1895, ele ainda estudava um meio de rearranjar a opereta, de dar-lhe novas feições, para levá-la ao palco novamente. Mas ele não testemunharia isso. Ciríaco de Cardoso e D. João da Câmara foram os responsáveis pelo sucesso que **Cocó** obteria em 1900, sob o novo título de **Bibi & Cia.**, poucos meses depois da morte do maestro. D. João da Câmara, em uma crônica repleta de recordações, reminiscências, saudades e melancolia, escreveu sobre o período no qual trabalhava com Gervásio e Ciríaco. Apesar de extensa, a passagem revela-se importante pelo testemunho:

Em cinco peças trabalhamos juntos, quinze atos para que escreveu prosa o Gervásio, para que eu fiz versos, para que o Ciríaco escreveu deliciosa música. Aquela casa do Gervásio nas Trinas! Que dias de jovial trabalho, que tardes e que noites de ruidosa alegria, tão ruidosa que eu e o Ciríaco nos queixávamos às vezes. Mas o Gervásio tinha de ser expansivo. Muito gordo, com o casaco muito aberto, os polegares na cava do colete, o olá com que nos recebia dava o tom da palestra para toda a noite. Raros assim conheci, e, se repararem bem nas peças do Gervásio, hão de conhecer-lhe feitio do autor, notando que sendo nelas a graça muita, ainda maior é seu bom humor.

Esse é que era o seu verdadeiro condão e, porque ele era próprio de sua natureza, espalhava-o a jorros por quanto escrevia, sem lhe falhar nunca. [...] Foi nuns dias bons do inverno

que sucedeu às representações do *Solar dos Barrigas* que nos metemos a escrever o *Cocó*, *Reineta e Facada*. Uns ensaios feitos apressadamente não nos deixaram medir devidamente as diferentes partes da peça, que ficou desproporcionada. Entretanto chegou o dia do ensaio geral, a plateia encheu-se de gente como sempre sucedia nos teatros onde estava o Ciríaco que estimava que o palco estivesse cheio de amigos. O final do segundo ato em que uns marinheiros salvos dum naufrágio passavam, em cumprimento dum voto, levando a vela à Senhora da Penha, causou enorme entusiasmo. No dia seguinte, o primeiro ato agradou muito pouco e a passagem dos marinheiros foi saudada com uma das mais estrepitosas pateadas a que tenho assistido em teatro. Ainda hoje não sei por que. Lembra-me que seria os marinheiros virem vestidos de campinos; mas isto é razão de autor que se defende com o homem do guarda-roupa.

Levantou-se o pano para o terceiro ato, uma das melhores obras de Gervásio, no gênero de farsa disparatada, e o público que tão mal humorado se tinha mostrado nos outros dois atos, não fez senão rir às gargalhadas de toda aquela enorme confusão do réu que é juiz, dos cúmplices do réu que são autoridades judiciais. Ria, ria, e no fim... pateou outra vez desalmadamente. Era uma peça caída, não havia dúvida. Deu meia dúzia de récitas e foi retirada de cena. No ano seguinte escrevíamos o *Testamento da Velha* e, passados poucos meses, morria o Gervásio lançando os primeiros crepes negros sobre a lembrança de tão boas horas (Câmara, 1902, p. 1).

O último trabalho feito pelo “triumvirato” foi, como mencionado por D. João da Câmara, **O testamento da velha**<sup>10</sup>. Estreada no Teatro do Ginásio, na noite de 12 de agosto de 1894, a recepção crítica desta opereta foi igualmente calorosa, tendo a opereta recebido sucessivas montagens ao longo dos anos.

É do jornal **Correio da Manhã**, a nota sobre a estreia:

Um acontecimento teatral a *première* realizada, anteontem, no Ginásio, do *Testamento da Velha*. Larga e merecida a ovação aos autores e ao maestro, feita por todo o público que enchia, à cunha, o teatro da rua da Trindade, e que, para apreciar uma obra toda portuguesa, teve a coragem, que muito honra o seu bom gosto, de lutar braço a braço, como diria o tabelião Barata, com o calor, que era sufocante. *O Testamento da Velha*, que, como dissemos, agradou imenso, não é superior nem inferior ao *Burro*, ou ao *Solar dos Barrigas*, é uma irmã mais nova. Gervásio Lobato, com o seu grande talento e a sua veia cômica inimitável e inesgotável, traçou com mão de mestre algumas cenas, que são verdadeiras cenas de boa comédia portuguesa. A música é esplêndida, música inteiramente nacional, como a sabe fazer Ciríaco de Cardoso, uma organização artística de primeira ordem, e que imprime às suas produções um não sei que de especial, a sua maneira, que é inconfundível. D. João

da Câmara, um poeta distintíssimo fez para o *Testamento* os versos — equivale isto a dizer que são versos adoráveis, duma elegante e graciosa fatura. O desempenho foi bom em geral. Augusta Cordeiro, que quase desconhecíamos, revelou-nos uma artista de grandes recursos (*Correio da Manhã*, 14 ago. 1894, p. 3).

**Imagem 7 – Sobre a montagem de O testamento da velha no ano seguinte, em 1895.**



Fonte: **O António Maria**, 20 abr. 1895, p. 46.

Sobre **O testamento da velha** é preciso fazer um breve apontamento. Em seu trabalho de pesquisa, Rita Martins publicou apenas as coplas da opereta, informando aos leitores que os diálogos, escritos por Gervásio Lobato, não tinham sido encontrados (2006, p. 324). Contudo, há uma bobina com a cópia completa em manuscrito, sem data, que integra o Arquivo Institucional de Declaração de Obra da Sociedade Portuguesa de Autores e uma outra cópia completa, datilografada, datada de 1942, disponível no Arquivo da Torre do Tombo. Esta última, havia sido submetida à Inspeção Geral de Espetáculos, para análise de censura teatral, tendo em vista a representação prevista para o dia 19 de dezembro, no Teatro da Trindade. A opereta foi aprovada, sem quaisquer cortes.

Para encerrar este breve percurso, é preciso dizer que as operetas cômicas criadas por Gervásio Lobato, D. João da Câmara e Ciríaco Cardoso fizeram história neste tipo de gênero em Portugal. A maioria dos títulos entraria anualmente no repertório dos teatros, continuando a ser encenadas por décadas a fio no século XX, não apenas em Portugal, mas, também, no Brasil. Como afirmou Luiz Francisco Rebello, “particularmente afortunado

foi o trabalho conjunto dos autores de *Os Velhos e Sua Excelência* com Ciriaco de Cardoso, cuja música de ritmos e motivos populares, solidamente construída e de uma técnica impecável confere uma álcra vitalidade às ingénuas efabulações daqueles” (Rebello, 1978, p. 88). Este artigo teve por intenção principal historicizar a parceria do “triumvirato” e, sobretudo, trazer informações sobre a recepção crítica dos títulos publicada nos periódicos coevos. A análise interpretativa dos textos, igualmente necessária, terá de ser abordada em outra oportunidade, uma vez que não é possível exceder a extensão deste artigo. Entretanto, como é percebido pelas fontes citadas ao logo do artigo, apenas **O burro do Senhor Alcaide** recebeu atenção crítica apurada. Todo este conjunto valioso de obras cômicas aguarda, ainda, por estudos mais detalhados. Desejamos que estas pesquisas sejam feitas e que o teatro cômico como um todo, em todas as suas manifestações, seja evidenciado como produção dramática essencial ao longo do século XIX.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- BARRADAS, Manuel. O burro do Senhor Alcaide. **O Ocidente**, Lisboa, nº 458, 11 set. 1891, p. 203.
- BENDER, Ivo Cláudio. **Comédia e Riso: uma poética do teatro cômico**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- BRITO, Manuel Carlos de; CYMBRON, Luísa. **História da Música Portuguesa**. Lisboa: Universidade Aberta, 1992.
- CÂMARA, João da. Bibi & Cia. **Gazeta de Notícia**, Rio de Janeiro, nº 293, 28 set. 1902, p. 1, colunas 7 e 8.
- CARVALHO, Joaquim Martins Teixeira de. **Teatro e Artistas**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1925.
- CARVALHO, Mário Vieira de. **Pensar é morrer** ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sócio-comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- CARVALHO, Mário Vieira de. **Eça de Queirós e Offenbach** – a ácida gargalhada de Mefistófoles. Lisboa: Colibri, 1999.
- CORREIO DA MANHÃ. Primeiras representações – Teatro do Ginásio. **Correio da Manhã**, Lisboa, nº 3071, 14 ago. 1894, p. 3.
- CRUZ, Duarte Ivo. **História do teatro português**. Lisboa: Editorial Verbo, 2001.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria; ORTIGÃO, Ramalho; MÓNICA, Maria Filomena (Coord.). **As Farpas – Crónica mensal da política, das letras e dos costumes**. Parede (Portugal): Príncipeia, 2004.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. Correspondência in **Obras de Eça de Queiroz**. Porto: Lello & Irmão, 1979, vol. III.
- EÇA DE QUEIROZ, José Maria. **Correspondência**. Edição de Guilherme de Castilho. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983, v.1.

ESPERANÇO, Ricardo Manuel Pereira. **Uma leitura de Lisboa em Camisa:** a comédia humana de Gervásio Lobato. Dissertação (Mestrado em Estudos Portugueses) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2013.

FERREIRA, Armando. Prefácio. **ANTOLOGIA DE HUMORISTAS:** os mais alegres contos portugueses. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & Cia, s/d. (1ª série).

FERREIRA, Rafael. **Da farsa à tragédia:** teatros, circos e mais diversões de outras épocas. Porto: Domingos Barreira, 1943.

[FÍGARO]. Theatros – Avenida – O burro do senhor Alcaide. **A Ilustração**, Lisboa, nº 175, 15 ago. 1891, p. 238-239.

GASPAR, Paulo Filipe Lopes da Luz. **Ciríaco de Cardoso e O burro do Senhor Alcaide:** percursos de formação de um compositor de comédia musical no Portugal finissecular. 2015. 133f. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2015.

LOBATO, Gervásio. Crônica Ocidental. **O Ocidente**, Lisboa, nº 456, 21 ago. 1891, p. 186.

MACHADO, Júlio César. **Os theatros de Lisboa.** Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Cia., 1874.

MARTINS, Rita. Introdução. *In:* CÂMARA, D. João da. **Teatro Completo.**

MARTINS, Rita (org.) Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2006, vol. I-IV.

MESQUITA, Alfredo. Crônica Ocidental. **O Ocidente**, Lisboa, nº 1045, 10 jan. 1908, p. 2.

O SÉCULO. Estreias – O solar dos Barrigas. **O Século**, Lisboa, nº 3809, 5 set. 1892, p. 4.

PICCHIO, Luciana Stegagno. As Comédias de Eduardo Schwalbach e as Farsas de Gervásio Lobato. *In:* \_\_\_\_\_. **História do Teatro Português.** Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1969, p. 283-285.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Anúncio. **O António Maria**, Lisboa, 13 ago. 1891, p. 191.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. O milagre da Avenida. **O António Maria**, Lisboa, 20 ago. 1891, p. 196-197.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Teatro Avenida. **O António Maria**, Lisboa, 28 ago. 1891, p. 208.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. A 100.<sup>a</sup> do Burro ou O Triunpho de Serapião. **O António Maria**, Lisboa, 14 jan. 1892, p. 456.

PINHEIRO, Rafael Bordalo. Teatro da Rua dos Condes – O Solar dos Barrigas. **O António Maria**, Lisboa, 10 set. 1892, p. 611-612.

REBELLO, Luiz Francisco. **O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)**. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

REBELLO, Luiz Francisco. **Teatro naturalista**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.

*Recebido para avaliação em 29/04/2024.*

*Aprovado para publicação em 20/05/2024.*

## NOTAS

1 Doutora (2012) e Mestre (2008) em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara (FCLAr - Unesp). Arquiteta e Urbanista (2005) graduada pela Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação (FAAC – Bauru, Unesp). Professora Adjunta de Literatura Portuguesa no Instituto de Ciências Humanas e Sociais (ICHS) da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ) desde 2017, com pós-doutorado (2016) pelo Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7862-6570>

2 A grafia de Queiroz foi mantida com a letra “z” uma vez que a própria Fundação do escritor recomenda este uso, uma vez que era assim que ele assinava. Informações podem ser obtidas no site da Fundação Eça de Queiroz.

3 As operetas de Offenbach aparecem n’**O primo Basílio**, com destaque para a ária “A carta adorada” da **Grã-Duquesa de Gerolstein**, cantada por Juliana em diferentes momentos da narrativa. O romance **A tragédia da rua das Flores** tem início no Teatro da Trindade, com a representação do **Barba Azul**, enquanto que o carnaval da obra **A Capital!**, tem por trilha sonora a música e o câncã de **Orfeu nos Infernos**.

4 Outros compositores iriam se dedicar a este propósito, como João Pedro Gomes Cardim, Augusto Machado, Sá Noronha, Francisco de Freitas Gazul, Alfredo Keil.

5 O elenco era assim distribuído: José António do Valle (Boticário Maduro), Lucinda do Carmo (sobrinha), Joaquim Costa (sr. Alcaide), Cinira Polónio (André, filho do corregedor), Emília Brazão (D. Mansa, irmã de Maduro), Setta da Silva (Meirinho Faísca), Florentina Rodrigues (Afonso, criado de Maduro), Joaquim Ferreira (mestre de latim), Júlio de Sousa (pescador), Thereza de Carvalho (saloia).

6 Paulo Filipe Lopes da Luz Gaspar (2015, p. 56), em sua dissertação sobre o maestro Ciriaco de Cardoso, faz menção a três fontes diferentes de partituras presentes em arquivos, de 1895, 1897 e 1912. As fontes estão localizadas no espólio de Manuel Ivo Cruz (Universidade Católica Portuguesa de Lisboa), no Arquivo Histórico da Sociedade Filarmônica Humanitária (Palmela Redondo) e no espólio do Maestro Filipe de Souza (Fundação Jorge Álvares), respectivamente.

7 Peça que traz em seu enredo aspectos fantásticos ou sobrenaturais, com uso abundante de efeitos de maquinaria teatral.

8 Com Cinira Polónio, Alfredo de Carvalho, Palmira Bastos, Laura Brazão, Pereira d’Almeida, Eduardo Sousa, Augusto de Mello. Cenários de Eduardo Reis.

9 Com Valle (Trajano Pires), Elvira Mendes (Ramiro), Cardoso (Agapito Solemne), Gomes (o Mesuras), Lima (Pescadinha), S. Marques (o regedor), Delphina (Narciso, filho do regedor), Eduardo de Sousa (o tabelião Cochicho), Santos (o Taxadas), Conde (Papaléguas), Alves (um saloio), Ângela Pinto (Manuela), Bárbara (viúva Gomes), Cândida Palácio (Fifi), Adélia (A fidalga d’Arroches), Palmira (Annica), Maria Pinto (Emília), Silvéria (Anastácia). A peça foi ensaiada pelo Valle. Cenografia de Eduardo Reis e figurinos de Carlos Cohen.

10 Com Augusta Cordeiro (Balbina), José Ricardo (Theopisto Barata), Bárbara Volckart (D. Máxima), Joaquim Costa (sr. Xira), Joaquim Ferreira (Simplício sete cabeças), Correia (Polycarpo), Bravo (Barão Xana), Jesuína Saraiva (Seraphim), Alfredo Santos (Fosquinhas), Alves (Barão Chico), Ferreira (Barão Quim), Maria Pinto (Rosinha), Conde (tio Caldeirinha), Lima (Barbadinho), Aurélia Santos (Dido Barata), Adélia, Cândida Palacios (Augusta), Bayard (Bento Alves). Cenografia de Eduardo Reis, ensaiadores José Ricardo e Joaquim Costa e guarda-roupa Carlos Cohen.