

A OPERETA FRANCESA
ALGUNS APONTAMENTOS PARA COMPREENDER SUA HISTÓRIA¹
The French Operet – some notes to understand its history

Larissa de Oliveira Neves
Universidade Estadual de Campinas

RESUMO

Este artigo se propõe a delinear alguns aspectos da formação e das convenções da opereta (1850 - 1870), gênero originário da França, mas que percorreu o mundo e teve um papel fundamental na história do teatro brasileiro. Ao trazer essas informações inéditas para o pesquisador brasileiro, o artigo se propõe a refletir sobre alguns aspectos do gênero que ajudam a compreender por que essas peças fizeram tanto sucesso no Brasil e foram abraçadas de uma maneira tão singular — a ponto de as operetas nacionais gerarem frutos que determinariam os rumos do teatro brasileiro nas décadas seguintes.

Palavras-chave: Opereta; Teatro Popular; História do Teatro

ABSTRACT

This paper aims to outline some aspects of the creation and of the structure of the operetta (1850-1870), theatrical genre that, despite having been created in France, travelled throughout the world and played a crucial role in Brazilian theater history. By bringing unpublished information in Portuguese for the Brazilian researcher, this paper proposes to ponder on some aspects of the genre that help to understand why these plays were so successful in Brazil and were adapted to Brazilian culture in such a unique way — to the point that it has generated fruits that would determinate the directions of Brazilian theater in the following decades.

Keywords: Operetta; Popular Theater; Theater History

¹ Esse artigo é fruto de pesquisa financiada pela Fapesp.



Apresentação

A referência à opereta nos estudos de teatro brasileiro vem aumentando no decorrer dos anos. Quase sempre de caráter histórico, tais pesquisas, em geral, optam por descrever como o gênero chegou ao Brasil, seu caminhar rumo ao sucesso, obtido no final do século XIX, e sua polêmica recepção e repercussão. Sem dedicarem-se a análises mais precisas de texto ou forma, os ensaios sobre essa época discutem principalmente a passagem das primeiras apresentações, em língua original, pela trupe francesa do Alcazar Lyrique, para a popularização, a partir da década de 1860, quando os artistas brasileiros passaram a traduzir e, principalmente, a adaptar as obras para a realidade nacional e popular (Cf. BRITO, 2012, p. 219-222; PRADO, 1999, p. 89-113; MENCARELLI, 2003 — sendo este último um trabalho de maior fôlego).

O reconhecimento da importância do gênero, não só para a história do teatro brasileiro, mas como um fenômeno que alterou significativamente essa história, influenciando o que veio depois de maneira irrefutável, tem crescido nas pesquisas mais recentes, de fôlego maior e dedicadas especificamente a esse gênero — algo inédito nas investigações anteriores. Diversos aspectos ligados ao gênero e a sua relação com o Brasil estão sendo revelados. Existe, porém, uma lacuna significativa que ainda não foi preenchida. Os estudos apresentam a opereta como sendo um gênero popular, cômico, de grande espetáculo, que intercala cenas cantadas com cenas faladas. Essa descrição não é aprofundada, porque o foco das pesquisas tem se voltado para outros tópicos igualmente importantes.

O presente texto tem, portanto, a intenção de preencher, dentro das restrições de tamanho e fôlego de um artigo, essa falta, apresentando um pouco da história do surgimento da opereta na França e de suas convenções, a partir de bibliografia e informações inéditas em português. Pontualmente, as referências são interligadas ao que ocorreu no Brasil durante o processo de abasileiramento. O objetivo consiste em levantar algumas hipóteses sobre as razões pelas quais a opereta teve uma história tão peculiar em nossa terra, adquirindo, nesse caminho, um valor preponderante para o teatro que o seguiu.

A opereta — que gênero é esse?

A opereta é um gênero teatral que vigorou por cerca de meio século no Brasil (entre 1860 e 1910, aproximadamente, sendo então substituído por gêneros similares, principalmente a burlata). Pode não parecer muito à primeira vista, no entanto, nesse pouco tempo, o “despretensioso” espetáculo ligeiro virou de pernas para o ar o “teatro oficial”² brasileiro.

Originárias da França, terra em que continuam a ser encenadas esporadicamente até os dias de hoje, foi diretamente de Paris que desembarcaram no Rio de Janeiro as primeiras peças do gênero. Apesar de sua exuberante popularidade, de uma excepcional aclimatação, cujo resultado foi um teatro completamente novo e nacional, e da in-

2 Na falta de um termo melhor, chamo de “teatro oficial” aquele encenado nas casas de espetáculo, com repercussão nas historiografias do teatro e registro crítico em sua época — em oposição a um teatro de rua, feira e circo, que quase não aparecia nas linhas dos jornais e, menos ainda, nos estudos críticos.



fluência direta no desenvolvimento de outros gêneros teatrais brasileiros, a opereta ficou praticamente esquecida depois que deixou de ser encenada. Sua redescoberta, não como produção artística a ser retomada na prática — o que não aconteceu (ainda) —, mas como um elemento a ser investigado por ter sido um dos eixos da construção do teatro nacional, tem importância, sobretudo, para reconstituir uma efervescente difusão da cultura brasileira, transformadora dos modos de pensar a realidade de uma nação recém-independente, mas forjada enquanto povo no decorrer de quatro séculos³ — pronta para abrir os olhos para si mesma.

Esse abrir os olhos aconteceu gradualmente, quase a conta-gotas, dentro das esferas intelectuais, e ainda está em andamento. Mas, no teatro, transbordou quase que de repente, pela rapidez com que os gêneros musicados se assenhoraram das casas de espetáculo a partir do final da década de 1860. Ocorreu um curioso fenômeno de abraçileiramento dos títulos franceses da opereta — como se nosso público e nossos artistas estivessem esperando por essa qualidade de espetáculo e se identificassem quase que prontamente com o que assistiam nas apresentações das companhias francesas que se instalaram aqui. Em seguida a essa descoberta, vieram os demais gêneros, especialmente as revistas de ano e as mágicas, para, com o decorrer dos anos, o teatro brasileiro absorver e transformar intensamente as referências estrangeiras iniciais, num processo de verdadeira antropofagia⁴ cultural (reconhecido pelos modernistas). O “teatro oficial” nunca mais seria o mesmo.

A história do teatro musicado no Brasil, embora tivesse sido deixada de lado pelos estudiosos durante quase todo século XX, recebendo poucos comentários, em geral de caráter reprobatório, nas historiografias e artigos, vem sendo desvendada por diversas pesquisas acadêmicas nos últimos trinta anos. Surge um novo olhar na intelectualidade brasileira (que se redime dos anos de silêncio sobre esse assunto), capaz de enxergar não só a importância cultural dessa arte, como também suas qualidades estéticas⁵. A opereta, porém, em suas especificidades de gênero, até muito recentemente nunca tinha recebido um olhar mais detido, sendo apenas abordada como referência nos estudos sobre o teatro musicado ou sobre alguns artistas e/ou empresas teatrais em específico.

Nos últimos anos, porém, dois projetos se destacaram no estudo específico da opereta: a ramificação sobre o músico Jacques Offenbach (1819-1980) (dirigida pela professora Orna Messer Levin) do projeto “A Circulação Transatlântica dos Impressos — a globalização da cultura no século XIX”, , financiado pela Fapesp, coordenado pela professora Marcia Abreu (Unicamp); e o projeto de pós-doutoramento do professor Paulo Maciel, intitulado “Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX”, que fez parte do projeto “História cultural das artes cênicas no Brasil: programa interdisciplinar de estudos sobre relações música e teatro”, no Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico, UNIRIO, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, com o apoio da FAPERJ. No entanto, nenhum desses estudos

3 Sobre a formação do povo brasileiro, ver: Schwarcz, Starling (2015); Ribeiro (1995).

4 Termo usado por Oswald de Andrade para estimular a criação de uma nova arte desvinculada de uma “submissão” aos padrões estéticos europeus, mesmo que sem ignorá-los.

5 São diversos os nomes que poderíamos elencar. Para não deixar em branco, citamos alguns estudos: Veneziano (1999, 1996), Mencarelli (1999, 2003), Neves (2002, 2006, 2009).

apresentou ainda, em língua brasileira, uma publicação que explicasse ao pesquisador nacional as raízes da opereta e suas principais convenções — uma história que ajuda bastante a compreender o percurso tão particular trilhado por ela no Brasil.

Um pouco de sua história

O gênero opereta se desenvolveu aos poucos em Paris. Embora tenha se consolidado apenas em 1864 — do modo como se tornou historicamente reconhecida e estruturada —, ela surgiu como uma ramificação de peças populares cômicas e musicadas apresentadas nas feiras da cidade desde a Idade Média (Cf. DUTEURTRE, 2009). O compositor Hervé — pseudônimo de Louis-Auguste-Florimonde Ronger (1825 - 1892) — é considerado seu inventor, por ter sido o primeiro a experienciar, ainda em peças de um ato, as características básicas da opereta como a conhecemos, no teatro.

Podemos elencar três peças marcantes nesse trajeto rumo ao aspecto consolidado do gênero: *Don Quichotte et Sancho Pança*, de Hervé (de 1847, peça em um ato); *Orphée aux enfers* (de 1858, peça em dois atos) e *La belle Hélène* (de 1864, em três atos), ambas de Jacques Offenbach. Como se vê, a estrutura aumentou gradativamente, em tamanho e complexidade, de um para três atos, no decorrer de mais de quinze anos, até atingir a forma convencional e de grande espetáculo, à qual a grande maioria das obras se ateu a partir de 1864. Assim, embora não haja registro desse marco nos estudos sobre o gênero, inclusive por se tratar de um movimento paulatino, pode-se considerar *La belle Hélène* como sendo a primeira opereta de fato. Depois dela, o gênero estava consolidado, os compositores e dramaturgos passaram a seguir, então, a mesma estrutura da peça em três atos, dividida em quadros, com cenas faladas entremeadas de cenas cantadas. Sobre essa evolução do gênero, escreveu Florian Bruyas, autor do livro mais completo e detalhado existente, sobre a história da opereta na França:

Enfim, em 5 de julho de 1855, como previsto, aconteceu a inauguração do teatro do Bouffes-Parisiens. Guardemos bem essa data, porque é incontestavelmente essa, oficialmente, a data de nascimento da opereta. Sem dúvida, cronologicamente, Hervé foi o inventor do gênero, mas foi Offenbach quem, pela sua genialidade, soube utilizar uma forma ainda embrionária e transformá-la pouco a pouco, até levá-la ao ponto de perfeição a que chegaria alguns anos mais⁶ (BRUYAS, 1974, p. 48).

Bruyas data o nascimento da opereta do dia de inauguração do teatro de Offenbach, chamado de Bouffes-Parisiens, mas ele mesmo abre parênteses para mostrar que antes dessa data o gênero já existia e que, depois dela, o gênero avançaria até “alcançar a

6 “Enfin, le 5 juillet 1855, eut lieu, comme il avait été prévu, l’ouverture du “théâtre” des Bouffes-Parisiens. Retenons bien cette date, car c’est incontestablement celle, officielle, de la naissance de l’opérette. Sans doute, chronologiquement, Hervé était l’inventeur du genre, mais c’est Offenbach qui, par son génie, sut utiliser une formule encore embryonnaire et la transformer peu à peu, jusqu’à l’amener au point de perfection qu’elle devait atteindre quelques années plus tard”. (Todas as traduções são da autora).



perfeição alguns anos mais tarde”. Essa perfeição seria a opereta em três atos, cujo marco é *La belle Hélène*.

Inserir o nome dos compositores como sendo os criadores das obras não é decisão aleatória, trata-se de um gênero valorizado na França sobretudo pela música, mesmo tendo os dramaturgos — responsáveis por elaborar o enredo, em parceria com o músico, e redigir as falas das personagens e as letras das canções — também função crucial na elaboração das peças. Hervé escrevia tanto a música como a dramaturgia de suas operetas, enquanto Offenbach aliava-se a bons escritores, um dos diferenciais que fez com que este último se sobressaísse amplamente em relação ao primeiro. Tal aspecto é importante, mormente quando comparamos o movimento do gênero na França e no Brasil. Enquanto lá os compositores são os primeiros nomes a serem lembrados quando se aborda a opereta, no Brasil, os autores chamaram mais a atenção, não obstante a importância que o gênero teve, também, para a música brasileira (Cf. MACIEL, RABETTI, 2010).

Existem diversas anedotas pertinentes para se compreender a opereta e seu sucesso extraordinário — inclusive, e no nosso caso, principalmente, no Brasil. A primeira delas consiste em que Hervé, o inventor da opereta, criou o gênero em um hospício, para onde se mudou com a família em 1839, com apenas 14 anos. Ele se tornou organista da capela do hospício de Bicêtre e, compadecido dos doentes, percebeu que a música tinha um efeito positivo no dia-a-dia deles. Viveu e trabalhou no local até completar vinte anos, quando conseguiu emprego como organista na igreja de Saint-Eustache, uma das mais belas e imponentes de Paris. Mesmo com o novo emprego, continuou a morar em Bicêtre durante algum tempo, já que sua esposa era funcionária de lá e o sucedeu como organista da capela (Cf. HERVÉ, 2015).

Esse aspecto insólito de sua vida é valorizado por todos os seus biógrafos. Teria a opereta existido, não fosse seu criador ter passado a adolescência em uma “casa de loucos” — como era denominado esse tipo de asilo à época? Nesse período, Hervé compôs seu primeiro trabalho semelhante às operetas: “a opereta, essa loucura do meio musical, nasceu em Bicêtre, e a verdadeira obra de estreia do gênero teve por intérpretes verdadeiros loucos”⁷ (ROUCHOSE, 1993, p. 40). O jovem músico de quinze anos, rodeado em sua moradia por pessoas que precisavam de ajuda médica, “decide criar um tipo de música para os loucos”⁸ (DEUTEURTRE, 2009, p. 46). Assim teria nascido a opereta — “um tipo de música criado para os loucos”. Essa vivência na juventude, obviamente, iria marcar o compositor por toda a vida. Suas composições são, de fato, consideradas mais “loucas” do que as peças de seus sucessores, principalmente as de Jacques Offenbach, o grande nome do gênero e seu consolidador: “Enquanto Hervé se aventura em uma total extravagância, Offenbach insere traços de loucura em um teatro bem construído e perfeitamente inteligível”⁹ (DEUTEURTRE, 2009, p. 33). Além de “domar” a loucura inerente ao gênero, Offenbach soube cercar-se de uma equipe de profissionais, incluindo, como já apontamos, hábeis dramaturgos para escrever os textos.

7 “l’opérette, cette folle du logis musical, est partie de Bicêtre, et que la vraie première œuvre du genre a eu pour interprètes de véritables fous”.

8 “décide alors de créer une classe de musique pour les fous”.

9 “Quand Hervé s’aventure dans l’extravagance totale, Offenbach injecte les traits de folie dans un théâtre bien construit et parfaitement professionnelle”.

No entanto, mesmo sendo pouco conhecido, Hervé é historicamente visto como sendo o inventor da opereta. Em recente publicação de suas cartas, o organizador iniciou a introdução com a seguinte frase: “Não é suficiente inventar um novo gênero musical para esperar a imortalidade”¹⁰, acrescentando que: “Verdadeiro pai da opereta — gênero que fez nascer em meados da década de 1850 — ele foi completamente obscurecido pelo seu grande rival Jacques Offenbach”¹¹. Essas citações apresentam dois fatos importantes: o modo como, na França, a opereta até hoje é considerada um “gênero musical”, criado por Hervé, e não um gênero teatral, como é vista no Brasil; e a sobreposição de Offenbach, em relação a Hervé. Na apresentação de um livro que visa trazer de volta o interesse pela obra de Hervé, o autor iniciou seu estudo afirmando que Hervé, apesar de inventor de um gênero musical, foi quase completamente esquecido, enquanto Jacques Offenbach é tido como o grande músico do gênero.

No entanto, Offenbach não existiria não fosse a ousadia e a “loucura” de Hervé, que, além de tudo, apresentou uma nova possibilidade de trabalho ao colega. Como bem examinam os estudiosos, Hervé inovou em dois aspectos fundamentais, que deram origem ao gênero. Primeiramente, tomou a iniciativa de compor músicas originais para peças encenadas nos teatros populares, já que, antes dele, as cenas cômicas de vaudevilles, sainetes e pantomimas eram entremeadas por canções populares conhecidas, tradicionais, sendo os mesmos refrões repetidos em todas as peças. Apenas os “teatros nacionais” (são assim chamadas as casas de espetáculo e companhias fixas financiadas pelo Estado francês) tinham, até então, o privilégio de encenar espetáculos com músicas inéditas. Cabe aqui uma explicação: os “teatros nacionais” eram os únicos, à época, a terem autorização para encenar alguns gêneros de peças, e cada gênero com sua casa de espetáculos determinada. A Comédie-Française e o Opéra encenam (até hoje) as peças não musicadas: tragédias, comédias e dramas; o Opéra, as peças inteiramente musicadas, isto é: as óperas e os balés; e o Opéra-Comique, peças que entremeiam cenas cantadas com cenas faladas — e, se em sua inauguração tinha o objetivo de acolher comédias, de meados para o final do século XIX as peças ali encenadas foram se tornando cada vez mais sisudas. Compor música para as peças populares foi algo, portanto, novo no movimento teatral do período.

Em segundo lugar, Hervé decidiu escrever ele mesmo os enredos dessas peças, parodiando temas clássicos da literatura, do teatro e da ópera (DUTEURTRE, 2009, p. 47). Nascia o embrião da opereta, sendo a primeira obra intitulada *Don Quichotte et Sancho Pança*, obviamente uma paródia do grande romance de Cervantes, que o autor chamou de “tableau grotesque” (quadro grotesco). Essa “pochade” (esquete) data de 1847 e parte dos estudiosos a considera como sendo o primórdio da opereta (Cf. BLANCHET, 2015, p. 13).

Sem deixar de tentar construir uma carreira no “teatro nacional” do Opéra-Comique (sonho de toda sua vida), Hervé, nos anos seguintes, escreveu mais uma paródia: *Romeo et Mariette*, e, então, aperfeiçoou o sucesso de *Don Quixotte* numa peça maior, em cinco atos, o “vaudeville musical” intitulado *Les folies dramatiques*, encenado no teatro

10 “Il ne suffit pas d’inventer un genre musical pour atteindre”.

11 “Véritable père de l’opérette — genre qu’il met sur pied au milieu des années 1850 — , il fut complètement occulté par son grand rival Jacques Offenbach”.



Palais-Royal. A peça foi assistida pelo duque de Morny (ministro e meio-irmão do então imperador Napoleão III), que, tendo gostado muito do resultado, autorizou Hervé a abrir seu próprio teatro em 1854, o Folies-Concertants (renomeado em seguida para Folies-Nouvelles), considerado o primeiro teatro de operetas de Paris, lugar onde Offenbach teve sua primeira oportunidade como compositor do gênero.

A partir de 1854, Hervé fez encenar em seu teatro, localizado no famoso “Boulevard do Crime”¹², uma série de “excentricités musicales” (DURTEURTRE, 2009, p. 32) em um ato, para as quais compunha a música, escrevia os textos, atuava e cantava. Floryan Bruyas assim descreveu essas pequenas peças: “Essas pecinhas, cujos textos incoerentes, por vezes “abracadabrantes”, eram musicados por melodias bufas e ao mesmo tempo descritivas”¹³ (BRUYAS, 1974, p.43). Os adjetivos usados para descrever as peças são reveladores de sua apresentação: excentricidade, incoerência, “abracadabrante”! Parece quase óbvio que um teatro alegre e “incoerente” como esse iria fazer sucesso no Brasil, onde a própria cultura fervilhava pela “desordem”, causada a um tempo pela mistura de etnias e a outro pela luta por reconhecimento e sobrevivência.

Hervé, generoso, abria as portas de seu teatro para nomes pouco conhecidos. Foi assim que Offenbach encenou sua primeira opereta¹⁴ no teatro de Hervé, em 1955, intitulada *Oyayaye* ou *a Reine des îles*, uma “anthropophagie musicale” (BRUYAS, 1974, p.43), com dramaturgia de Jules Mornaux. A essa época, Offenbach trabalhava como regente de orquestra do “teatro nacional” da Comédie Française, onde se encenavam apenas comédias e tragédias não musicadas — a música, portanto, servia para ambientar cenas ou entreter os espectadores nos entreatos. Hervé, sem esquecer as dificuldades que passara para conseguir encenar suas peças, acolheu a composição de Offenbach e atuou, ele mesmo, no papel de “la reine anthropophage” (ROUCHOSE, 1993, p. 155).

Insatisfeito com o trabalho de regente de orquestra e tendo suas composições próprias recusadas nos “teatros nacionais”, Offenbach percebeu que, para se fazer encenar, o caminho seria seguir os passos de Hervé e tentar abrir sua própria casa de espetáculos, o que aconteceu nesse mesmo ano de 1855, como indicado acima. O Bouffes-Parisiens, localizado na avenida Champs-Élysées, seria o reduto de maior sucesso da opereta nos anos seguintes, ultrapassando e ocultando seu predecessor, Hervé. Este afastou-se dos teatros entre 1856 e 1861, por sofrer um processo, acusado de assediar um menino de doze anos, e ser preso¹⁵. Foram anos cruciais para o desenvolvimento da opereta, e seu criador não participou desse processo. No entanto, do final da década de 1860 até sua morte, Hervé também produziu peças de grande espetáculo que o tornaram, novamente, concorrente de Offenbach no coração do público parisiense.

Diferentemente do Brasil, um país novo, urdido de maneira tão desalinhada (para o bem e para o mal), o teatro na França compreende historicamente uma instituição, reg-

12 Boulevard du Temple: rua que abrigava as casas de espetáculos populares e cafés-concertos de Paris, até as reformas do prefeito Haussmann, que destruiu a rua em 1862. Era chamada de “Boulevard do crime” por causa dos melodramas sangrentos encenados nos teatros.

13 “Ces petites pièces dont le texte incohérent, et même parfois abracadabrant, était relevé par une musique bouffonne et descriptive à la fois”.

14 Há divergência sobre qual teria sido a primeira opereta de Offenbach — enquanto Duteurtre aponta para *Oyayaye*, Bruyas indica *Pepito*, uma composição anterior, de 1853.

15 Hervé se defenderia da acusação até o final da vida (Cf. Blanchet, 2015).

lamentada pelo governo até hoje. A seriedade com que o teatro é visto e tratado torna até espantoso o surgimento de um filho pródigo como a opereta — não espanta que ela tenha sido muito criticada pelos escolares e, inclusive, acusada absurda e comicamente de ter sido a responsável pela derrota da França na guerra franco-prussiana (Offenbach tinha origem alemã), ocorrida em 1870, que determinou o término do império de Napoleão III.

Para se compreender um pouco sobre o quanto o governo se preocupava com os teatros, basta saber que, à época em que Hervé e Offenbach conseguiram autorização (ou privilégio, como se dizia) para abrir suas casas de espetáculo, existia um edito que os impedia de encenarem peças com mais de um ato e de três personagens (sendo três já um privilégio obtido por Offenbach e estendido a Hervé, porque, antes, o limite era de duas personagens), para não concorrer com o “teatro nacional”.

Essa história é importante para se entender por que a opereta demorou alguns anos para ganhar o caráter de grande espetáculo que obteve a partir de *La belle Hélène*. Sem autorização para colocar mais de três atores no palco, os compositores e autores por vezes encontravam soluções até engraçadas para driblar a regra. Em 1855, Hervé, na peça *Un drame en 1779*, interpretou três personagens diferentes em cena e, além disso, uma personagem era um defunto cujo papel era cantado pelo buraco da caixa do ponto, para não aparecer em cena e, assim, infringir a lei. Em 1857, quando a regra se flexibilizou para aprovar a presença de quatro personagens, Offenbach, em *Les derniers paladins*, precisava de cinco personagens; usou, então, outro recurso: uma das personagens só se comunicava por meio de bandeirolas e, para não cantar, “latia” (DUTEURTRE, 2009, p.33). Essas soluções lembram a maleabilidade brasileira em se adaptar às situações impeditivas. O artista de opereta precisava esquivar-se de uma norma, de certa maneira, absurda, para tentar exercer de maneira plena seu ofício.

A estratégia adotada em *Les dernier paladins* originou tantos comentários que, no ano seguinte, embora o estado de privilégio ainda estivesse em vigor, o teatro Bouffes-Parisiens recebeu isenção e Offenbach pode, finalmente, trabalhar sem restrição de número de atos ou personagens (BRUYAS, 1974, p. 57). Autorizado, então, a aventurar-se a criar obras de grande espetáculo, com coros, Offenbach compôs *Orphée aux Enfers*, com dramaturgia de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, e “a data de Orfeu não deve ser esquecida”¹⁶ (BRUYAS, 1974, p. 59) — para nós brasileiros também, já que a peça, acomodada aos costumes brasileiros pelo ator Vasques dez anos depois, em 1868, sob o título de *Orfeu na roça*, seria o marco do começo da história das operetas brasileiras (Cf. BRITO, 2012, p. 220; PRADO, 2009, p.95). Além da novidade de parodiar um mito clássico, ao mesmo tempo em que escarnecia cinicamente os costumes parisienses da época, a peça foi encenada de modo suntuoso, iniciando uma era de grandes espetáculos, com cenários, figurinos, coros e orquestra de uma exuberância jamais vista no teatro popular.

O modo como apresentou-se ‘Orfeu nos infernos’, de 1858, foi uma novidade sensacional, uma verdadeira revolução teatral. A opereta tornou-se uma espécie de ópera extra bufona,

16 “la date d’Orphée et à retenir”.



onde a sátira se exercia, sarcástica, sobre o véu de uma época tão longínqua que apenas um público instruído e possuidor de um mínimo de cultura clássica poderia entender a alusão ou os subentendidos¹⁷ (BRUYAS, 1974, p. 59).

O fato de “apenas um público instruído e possuidor de um mínimo de cultura clássica entender a alusão ou os subentendidos” demonstra o refinamento particular desse novo tipo de opereta encetado por *Orphée aux enfers*. A erudição foi transformada em aspectos dos mais populares nas adaptações brasileiras, característica essa que denota, desde o princípio desse processo no Brasil, o quanto as operetas, quando acolhidas na cultura nacional, tornaram-se quase que imediatamente um novo produto artístico.

Offenbach e outros músicos continuaram a produzir operetas nos anos que se seguiram, havendo, inclusive, certo ressentimento por parte dos outros teatros populares, que não haviam obtido do Império o relaxamento nas sanções como fora consentido ao *Bouffes-Parisiens*. Finalmente, porém, em decreto de 6 de janeiro de 1864, o imperador pôs fim a uma contenda que se arrastava há mais de trinta anos no corpo legislativo e concedeu a liberdade a todos os teatros. A consequência quase imediata dessa ação consistiu em que diversos outros teatros passaram a encenar operetas, além da abertura de novas casas de espetáculo dedicadas ao gênero tão popular e rendoso. Mas o principal efeito desse decreto foi estético: como não havia mais obrigação de se limitar a um número pequeno de atos, quadros, personagens ou músicos na orquestra, os artistas, Offenbach à frente, não perderam tempo para começarem a engrandecer suas encenações (BRUYAS, 1974, p. 74).

Retomo, portanto, a observação inicial deste artigo — apesar de tantos marcos, no caminhar dessa história, a chave para a concepção da opereta como a conhecemos (de grande espetáculo) foi o ano de 1864, o ano de *La belle Hélène*:

17 de dezembro de 1864, data memorável para a história da opereta! [...] Com *La belle Hélène*, a opereta completou sua ascensão. A grande opereta em três atos nasceu e, na primeira tacada, ela surgiu em uma obra-prima não somente vencedora em todos os aspectos, mas também executada sob uma fórmula tão feliz, tão adequada ao resultado buscado, que a peça e a partitura permanecem como modelo do gênero e tem constituído, ainda hoje, uma espécie de gramática do mesmo¹⁸ (BRUYAS, 1974, pp. 81-82).

Escrita por Henry Meilhac e Ludovic Halévy, a dupla que, junto com Offenbach, criou a maioria das operetas de grande sucesso na França, a peça, seguindo a receita de

17 “Tel qu’était l’*Orphée aux Enfers* de 1958, c’était une nouveauté sensationnelle, une véritable révolution théâtrale. L’opérette devenait une sorte d’opéra extra-bouffon où la satire s’exerçait, sarcastique, sous le couvert d’une époque si lointaine que seul un public averti et possédant un minimum de culture classique pouvait saisir l’allusion ou les sous-entendus”.

18 “17 décembre 1864, date mémorable dans l’histoire de l’opérette ! [...] Avec *La Belle Hélène*, l’opérette a accompli son ascension. [...] La grande opérette en trois actes est née et, du premier coup, elle apparaît en un chef-d’œuvre non seulement réussi en tous points mais encore exécuté selon une formule si heureuse, si adéquate au résultat recherché, que pièce et partition sont restées le modèle du genre et en constituent, encore aujourd’hui, en quelque sorte la grammaire”.

Orphée aux Enfers, parodiava o mito grego, mas como mote para satirizar, ridicularizar e criticar os costumes e a sociedade parisiense, incluindo seus governantes. Até a década de 1870, e a queda do segundo império, não houve concorrência forte o suficiente para abalar o sucesso desses três artistas. A partir de 1870, porém, iniciou-se uma nova fase das operetas na França:

A guerra franco-alemã marca uma primeira reviravolta na história da opereta. Não que o estilo bufão do segundo Império desapareça bruscamente. (...) No entanto, depois de uma década rica em paródias sociais, a catástrofe política e militar modifica alguns reflexos¹⁹ (DUTEURTRE, 2009, p. 60).

A catástrofe política e militar, com a derrota na guerra contra a Alemanha e a queda de Napoleão III, modificou o tom das operetas. Sem perder o “estilo bufão”, as peças adquiriram um tom satírico menos ferino, privilegiando temas predominantemente pitorescos da vida provinciana ou parisiense. Os temas passaram a recair mais sobre tramas românticas do que sobre a paródia grotesca. Desse período sobressai o músico Charles Lecocq (1832 – 1918), autor de *La fille de Mme Angot*, a qual foi adaptada por Artur Azevedo com o título *A filha de Maria Angu*, em 1876, e tornou-se uma das peças mais importantes do repertório brasileiro.

De qualquer forma, acompanhando as transformações de seu tempo, por dialogar de perto com as mudanças sociais, a opereta estava, então, consolidada como gênero. As mudanças, maiores ou menores, voltavam-se mais para as temáticas que para a estrutura ou a convenção. Assentada em parâmetros sólidos de constituição genérica, ela percorreu o mundo, chegou ao Brasil e, aqui, sim, paulatinamente, à semelhança de sua criação original na França, veio a tornar-se uma outra forma teatral.

Um pouco de suas convenções

Se hoje não há dúvida sobre o gênero de teatro musicado designado pela palavra opereta, no século XIX, quando ela se formou, poucas das peças atualmente classificadas como operetas receberam esse título de seus autores. A palavra vem de longe e, à época de Mozart (século XVIII), designava ópera curtas. No entanto, nos dias de hoje, quando se fala em opereta, a referência imediata são as peças musicadas, de grande espetáculo, criadas no século XIX (e no seu novo gênero musical — que não tem nada de ópera, muito menos de curta).

Offenbach denominou a maioria de suas peças como ópera-bufa, para diferenciá-las especialmente da ópera-cômica, gênero que, como vimos, só podia ser encenado no “teatro nacional”. Charles Lecocq classificou suas operetas mais importantes de óperas-cômicas (não havia mais interdito). Segundo Blanchet, essa escolha, por parte

19 “La guerre franco-allemande marque un premier tournant dans l’histoire de l’opérette. Non que le style “bouffon” du second Empire disparaisse brusquement [...] Pourtant, après une décennie riche en parodies sociales, la catastrophe politique et militaire modifie certains reflexes.”



dos autores, se devia ao fato de a denominação de opereta carregar um sentido negativo, por causa do rebaixamento subentendido que a palavra terminada em “ette” estabelecia — um indicador de diminutivo na língua francesa (opérette). A primeira pessoa a classificar uma peça do gênero como opereta teria sido Jules Boverly, referindo-se à peça *Madame Mascarille*, em 1856 (DUTEURTRE, 2009, p. 18). Mas, apesar do surgimento do nome corresponder a uma data dos primórdios da opereta, ele não foi correntemente utilizado até anos mais tarde, quando o gênero novo já havia se estabelecido. No Brasil esse padrão se repete. Embora Artur Azevedo tenha chamado de opereta algumas de suas peças, como *A filha de Maria Angu*, *Os Noivos* (1880) e *Nova viagem à lua* (1877); em outras operetas o termo usado era diferente, como “imitação de ópera-cômica” para *A casadinha de fresco* (1876); “peça cômica e lírica” para *Abel, Helena* (1877); ou “ópera-cômica” para *A princesa dos cajueiros* (1880)²⁰.

No entanto, existe, obviamente, uma razão para que, no decorrer do tempo, as nomeações dos autores fossem quase completamente ignoradas pelos estudiosos do gênero e historiadores do teatro e da música e o acervo dessas peças fosse todo considerado como sendo de operetas. A razão, porém, pela qual o título de opereta se tornou a referência, e não o de ópera-bufa, por exemplo, não está determinada. A mais provável consiste em que ópera (mesmo com o adendo bufa) é uma palavra que remete mais diretamente a outro tipo de peça, à ópera (italiana e suas ramificações) e à ópera-cômica (gênero francês que não se expandiu pelo mundo como a opereta e que, como vimos, denomina um teatro mais erudito — tanto em relação à música como às temáticas). Assim, opereta seria um título mais distanciado²¹. Entretanto, mais importante que entender essa genealogia é saber que hoje o termo designa um gênero consolidado, e este volta-se para um tipo de teatro de convenção — portanto, existem padrões artísticos que, com maleabilidade, claro, determinam o espetáculo da opereta.

Hervé, seu inventor, ainda quando compunha peças curtas, que denominava como pantomimas, bufonarias, excentricidades, “pochades”, loucuras musicais (folies musicales), descreveu sua obra como sendo: “maluca, burlesca, caótica, endiabrada, divertida, hilária, absurda, esfuziante”²² (HERVÉ apud DUTEURTRE, 2009, p. 47). Esses adjetivos, bastante inusitados para se descrever um gênero teatral, servem, não obstante, como base para entendimento da opereta. São peça esfuziantes, divertidas, hilárias; ao mesmo tempo, em diferentes graus, caóticas e absurdas. Os enredos podem ter diferentes graus de “maluquice”, de bagunça (para utilizar-me, aqui, do que pode ser considerado um conceito do modernista Alcântara Machado), mas são sempre cômicos. Essa “desordem” abrange tema e forma das operetas e é um dos aspectos mais importantes para

20 Sobre sua pesquisa em acervos, Maciel registrou: “Do total de 176 registros de partituras temos a seguinte distribuição por gênero: 53 operetas, 40 óperas cômicas, 13 óperas bufas e 40 sem definição. Enquanto de libretos temos: 35 óperas cômicas, 26 operetas, 3 óperas bufas, 3 óperas burlescas, 2 paródias phantásticas, 2 sem categorização, 1 ópera semi-séria e 1 denominada peça cômica e lyrica” (MACIEL e RABETTI, 2010, s/n).

21 No entanto, mesmo essa possibilidade não é de todo efetiva. Já houve caso em que, ao afirmar que pesquiso opereta, as pessoas começaram a comentar títulos de ópera, como se fosse a mesma coisa. A pergunta: “opereta é como uma ópera pequena?” é também uma constante.

22 “loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu”.

nós, porque favoreceu amplamente a ambientação no Brasil²³. Os aspectos efervescentes dessas peças casaram-se de maneira modelar com nossa cultura, que também é, de certa maneira, bastante caótica, no bom e no mau sentido do termo, isto é, uma cultura de constantes misturas e transmutações, que alcança objetivos por meio de flexibilidade diante das normas. Assim, podemos dizer que a base da opereta é, de fato, a “loucura” — por isso a anedota referente à biografia de seu inventor cai como uma luva para a formação do gênero.

Em relação ao tema, essa “loucura” varia de peças mais sensatas a enredos mais incoerentes — a tônica, no entanto, é a comicidade, e a base das fábulas se sustenta em quiproquós: trocas de identidade, sumiços, raptos, disfarces, cenas de pancadaria, inversões, esconderijos, mal-entendidos, etc. estão presentes, gerando histórias intrincadas, dado o alto grau de transformações entre personagens, temporalidades e espaços. As tramas seguem em ritmo veloz, com cenas em geral curtas, nas quais muitas informações são reveladas e ações são realizadas. Os imbróglios se sucedem, mas não chegam a se prolongar a ponto de retardar o andamento das ações. A opereta exige um espectador perspicaz, atento, para acompanhar as alterações e as nuances que geram a comicidade. Outrossim, as tramas são simples — não há necessidade de um conhecimento específico ou erudito para compreendê-las (são populares, acessíveis). Mesmo as paródias de mitos gregos são inteligíveis por si mesmas: conhecer o enredo original somaria um degrau no entendimento das piadas, mas o espectador sem essa informação também se diverte com o espetáculo, porque as tramas são compreensíveis sem a necessidade da referência externa.

As personagens aparecem em grande número — estamos aqui descrevendo as convenções das operetas de grande espetáculo, não das primeiras peças que deram origem ao gênero. Por isso, também, insistimos acima na definição de *La belle Hélène* como marco para seu surgimento. Dentre as personagens, quatro ou cinco se destacam. Por vezes, personagens importantes em um dos atos desaparecem nos outros. No entanto, afora esses protagonistas, cujas aventuras irão determinar o andamento do enredo, a quantidade de personagens secundários é impressionante. Mais ainda se pensarmos que, nas operetas originais, havia um ator para cada uma das figuras — a quantidade de artistas em cena, portanto, é admirável (não à toa a opereta é considerada, também, precursora dos grandes musicais norte-americanos).

As personagens dialogam e cantam, em duplas, trios ou grupos maiores; monologam falando e cantando. As saídas e entradas são rápidas e frequentes. O dinamismo consiste em uma das características principais. Esse dinamismo gera a sensação de “desordem”, descrita com tantos adjetivos acima, por Hervé. Na verdade, os melhores enredos têm força pela verossimilhança interna: os espectadores, além do prazer visual do grande espetáculo, desejam saber o que vai acontecer com aquelas personagens e como elas vão se desvencilhar das mil e uma peripécias que se encadeiam — por mais absurdas que sejam, elas fazem sentido dentro dos entrecos propostos. Portanto, quando nos referimos à “desordem”, ao “caótico”, não se trata de um espetáculo “sem pé nem cabeça”. Trata-se de entender a opereta como um gênero da extravagância e da mistura, por isso, mes-

²³ Sobre o teatro brasileiro e a “desordem”, que inspirou essa constatação, ver: MEDEIROS, 2017.



mo partindo de tramas verossímeis em sua composição, a velocidade, o canto, o ritmo frenético de muitas das cenas e a alternância de tom em diferentes momentos originam essa sensação de “loucura”, que é mote do gênero:

A opereta pode então, de seu modo, pender para a paródia e para a caricatura, erguer-se para o lado da ópera-cômica e da comédia lírica, reduzir-se até se aproximar do vaudeville ou da comédia com ariazinhas ou cançõezinhas, portar todas as seduções de uma grande encenação ou aparecer com os simples aparatos de um pequeno teatro com recursos cênicos reduzidos²⁴ (BRUYAS, 1974, p. 91).

A descrição parece indicar que tudo é possível na opereta — um gênero novo que se beneficiou de aspectos das mais diversas conformidades teatrais.

Além dos protagonistas e personagens secundárias, a opereta apresenta os coros, que podem ser só cantados ou bailados. As cenas corais fazem parte do deslumbramento que rapidamente se tornou convenção após 1864 — com a liberação dos privilégios, a primeira atitude de Offenbach foi utilizar-se amplamente dos coros em *La belle Hélène*, que “permanece como o protótipo da ópera-bufa”²⁵ (BRUYAS, 1974, p. 90). Nela, alternam-se cenas corais de grande energia com cenas românticas em dupla; duetos cômicos farsescos com momentos de maior solenidade; e sátiras ferinas contra a sociedade ou paródias burlescas dos gêneros eruditos com monólogos poéticos. Inclui, ainda, uma personagem séria, a de Páris. A convenção da opereta exige um espetáculo que mistura os gêneros, tanto na música como nas partes faladas.

Em relação à música, Bruyas afirmou que um artista altamente formado em uma escola erudita dificilmente poderia tornar-se um bom compositor de operetas, porque, dependente dos conhecimentos técnicos, esse músico jamais alcançaria a espontaneidade que o gênero da opereta exige de seus músicos. A música deve acompanhar as qualidades do espetáculo (ou, por outro ângulo, o espetáculo deve acompanhar as qualidades da música). O gênero é espontâneo, leve, gracioso, com diferentes graus de: “afetações, irritações, falsos ataques de cólera, zombarias, ataques de riso seguidos de bajulação, tititis, carinhos, momentos de ternura e talvez de mau-humor e braveza, que podem levar às lágrimas”²⁶. Deve expandir-se de uma grande alegria para a melancolia e a tristeza, passando pelo humor e por um chame malicioso. Os dons para construir uma musicalidade que pudesse acompanhar todas essas nuances não seriam obtidos em escolas oficiais e regradadas de música erudita (BRUYAS, 1974, p. 53).

Sobre isso, Jean-Claude Yon, biógrafo e um dos maiores especialistas em Offenbach, perguntou-se em determinado momento: “Teria o músico se tornado ele mesmo se Perrin [o diretor do teatro] tivesse aberto as portas do Opera-Comique a ele e o mesmo

24 “L’opérette pourra donc, à son gré, pencher vers la parodie et la caricature, se hausser du côté de l’opéra-comique et de la comédie lyrique, s’amenuiser jusqu’à se rapprocher du vaudeville ou de la comédie à ariettes ou à chansonnettes, se parer de toutes les séductions d’une grande mise en scène ou apparaître dans le simple appareil d’un petit théâtre aux ressources scéniques”.

25 “Reste le prototype de l’opérette bouffe”.

26 “minauderies, agaceries, colères feintes, moqueries, éclats de rire suivis de flatteries, chatteries, câlineries, élans de tendresse et parfois de bouderies, de fâcheries, pouvant aller jusqu’aux larmes afetações, irritações”.

tivesse obtido rapidamente o sucesso ao qual aspirava, dentro do gênero tradicional? Não foram as circunstâncias difíceis que o obrigaram a forçar a mão e descobrir sua genialidade?”²⁷ (YON, 200, p. 180). As perguntas envolvem a complexidade do meio musical e teatral da época, que valorizava os gêneros mais escolares e eruditos, em detrimento das chamadas obras ligeiras. Tanto Offenbach como Hervé lutaram por toda a vida para serem aceitos pela academia musical francesa: “ Nós já vimos que Offenbach sempre desejou fazer-se encenar no Opéra-Comique e que, além e sua entrada na cena de um teatro subvencionado, ele queria provar seu valor compondo outra coisa que não obras bufas”²⁸. O valor de um artista só seria realmente reconhecido se obtivesse sucesso no “teatro nacional”. Mas, como pergunta Yon, se Hervé e Offenbach tivessem sido aceitos no Opéra-Comique, teriam eles inventado um novo gênero, ou composto as obras de esfuziante vivacidade que foram resultado de sua prática constante nos teatros populares? Talvez não. Por outro lado, não foram aceitos exatamente porque suas composições não se integravam ao estilo de música valorizado por aquelas casas de espetáculo oficiais.

Essa situação é análoga ao que se vivenciava no Brasil — ex-colônia que seguia os padrões estéticos europeus. As críticas, porém, nem aqui, nem lá, puderam frear o sucesso dessas obras que, pelos adjetivos e descrições copiados acima, parecem ter algo de frankensteinianas, mas que, na verdade, apesar de parecerem uma colcha de remendos, são composições bem-acabadas, com a beleza de uma artesanaria de patchwork muito bem realizada. “A arte de Offenbach recai sobre a síntese de diferentes elementos. (...) Essa síntese tem por característica aliar simplicidade e refinamento”²⁹ (YON, 2000, p. 305-306). Assim, a mistura não ocorre apenas nas diversas cenas diferenciadas formalmente, mas também em ser uma música que é, a um tempo, simples, mas refinada: “Ela deve ser acessível às orelhas de um público mediano, ao mesmo tempo em que oferece alegres surpresas àqueles da audiência que têm uma verdadeira cultura musical”³⁰ (BRUYAS, 1974, p. 92).

Essas características, assinaladas para descrever a música, são as mesmas desejáveis nos textos das peças. *La belle Hélène* não é apenas o “protótipo” da opereta por causa de sua música, da estrutura em três atos, dos coros, da costura entre tantas cenas de caráter aparentemente divergentes (que vão do riso ao choro, da farsa à emoção, do monólogo à cena coral), ela também o é por causa de seu texto. É a primeira peça de autoria da dupla Ludovic Halévy e Henry Meilhac, cuja obra completa ultrapassa trinta peças, e cuja qualidade de texto tornou-se referência para a opereta.

Os textos dessas peças apresentam uma funcionalidade fascinante em cena. No Brasil, a valorização, pelos intelectuais, de anseios literários para o teatro originou, durante

27 “Serait-il vraiment devenu lui-même si Perrin [diretor do teatro] lui avait ouvert les portes de l’Opéra-Comique et s’il avait obtenu rapidement la réussite traditionnelle à laquelle il aspirait ? Ne fallait-il pas que les circonstances, en quelque sorte, lui forcent la main pour que se révélât son génie?”.

28 “Nous avons déjà vu (...) qu’Offenbach espérait toujours se faire jouer à l’Opéra-Comique et qu’à défaut de son entrée sur la scène d’un théâtre subventionné, il désirait prouver sa valeur en composant autre chose que des œuvres bouffonnes”.

29 “L’art d’Offenbach repose sur la synthèse de différents éléments [...] Cette synthèse a pour caractéristique d’allier simplicité et raffinement”.

30 “Elle doit être accessible aux oreilles d’un public moyen tout en ménageant d’heureuses surprises d’écriture à ceux de ses auditeurs qui possèdent une véritable culture musicale”.



muito tempo, desde o teatro romântico (década de 1830 em diante) até o advento do teatro moderno, diversas peças recheadas de falas retóricas e pouco teatrais. O texto de uma opereta apresenta um “devir cênico” (Cf. SARRAZAC, 2012, p. 66-69) imediato, tanto que a leitura dos textos pode, por vezes, ser dificultada, mediante a exacerbação desse “devir”, dessa teatralidade. Por esse motivo, também, a exemplo do que aconteceu em relação à música, o gênero teatral da opereta passou para a história como sendo um gênero inferior a outros como a tragédia, o drama e a comédia.

Na França, como já pontuamos, a dramaturgia se mantém, nos estudos críticos, num segundo plano em relação à música — no entanto, sendo um gênero que mistura cenas cantadas com cenas faladas, diferentemente da ópera, a opereta enquanto cena é um gênero teatral (e não musical). É um gênero exigente em relação não só ao texto, como, conseqüentemente, a seus atores, que precisam interpretar, falar e cantar. Pela importância do texto, pela sua força de “devir cênico”, a palavra mais adequada para designá-lo é dramaturgia, porque libreto (como é chamado na França) infere uma completa subordinação à música e, mesmo não existindo opereta sem música, ela falha miseravelmente sem uma boa dramaturgia. Por fim, cabe atestar que, mesmo a leitura não sendo tão fluida como podem ser a de outros gêneros teatrais (como as tragédias, as comédias e os dramas), tratam-se de textos completos, perfeitamente compreensíveis por meio unicamente da leitura — que, aliás, torna-se bastante prazerosa a partir do momento que o leitor se envolve em suas convenções e acostuma-se com as alternâncias das partes em prosa com as partes em versos (musicadas).

A dramaturgia da opereta deve ser alegre e de fácil compreensão. O adjetivo ligeiro, se ignorarmos sua carga de negatividade histórica, vem a calhar por representar a rapidez de andamento do enredo e sua leveza (tanto na dramaturgia, como na música). A situação é “sustentada por peripécias divertidas e cativantes, temperada com humor e com uma pitada de ternura, talvez um pouco de emoção, mas evitando qualquer confusão inútil, qualquer imbróglio complicado que pesaria inutilmente na peça”³¹ (BRUYAS, 1974, p. 91). Os temas variam entre mais engraçados ou românticos, de uma sátira mais ferina à sociedade a conteúdos leves, domésticos. Não existe uma grandiloquência, nenhum tom solene (a não ser para parodiar). Embora os enredos, especialmente no Brasil, não cheguem a ser imorais, também estão longe de serem puritanos. Evita-se a trivialidade, mas também a baixaria.

As intrigas podem se passar no tempo corrente, remetendo inclusive a aspectos sociais específicos, ou em ambientes míticos e históricos. Se na França a paródia a temas lendários, como a mitologia grega, os contos antigos, os tempos passados, é uma constante; no abraqueiramento dos títulos os autores quase sempre traziam os enredos para realidades mais próximas de seu público: a roça, a província, ou o próprio Rio de Janeiro serviam de cenário. Claro que, sendo tão grande a quantidade de operetas adaptadas, a variedade também é grande e, mesmo dentro da obra de Artur Azevedo temos operetas em espaços de fantasia (A princesa dos Cajueiros) ou históricos (A casadinha de fresco). No caso da imitação de *La belle Hélène*, por exemplo, Abel, Helena, Artur Azevedo

31 “soutenue aux péripéties amusantes et captivantes, assaisonnée d’humour e d’une pointe de tendresse, voire d’un peu d’émotion mais fuyant tout enchevêtrement inutile, tout imbróglio compliqué qui alourdiraient inutilement la pièce”.

trouxe o trecho da Grécia mitológica para “província do Rio de Janeiro”, paróquia do padre Cascais.

As peças começam e terminam com cenas de coro. Alegres, os coros caracterizados entram em cena cantando e atuando, de acordo com o mote do enredo — isto é, têm função dramática. Em Abel, Helena, um coro de fiéis abre o espetáculo e vem depositar suas oferendas aos pés da igreja, para o padre Cascais (na peça original, o coro oferece o mesmo no templo de Júpiter). Ao final da peça, Abel foge com Helena, num recitativo musical que termina em “Confusão” (em *La belle Hélène*, como o leitor pode bem adivinhar, Páris foge com Helena e a peça termina com o coro cantando em incentivo ao casal). O encerramento com a cena coral é uma convenção importante. Mesmo que haja cenas mais pesadas ou emotivas, no decorrer do espetáculo o público deve partir do teatro “sob a influência eufórica e otimista de uma noite memorável”³² (BRUYAS, 1974, p. 90).

Após a primeira cena coral, segue-se um diálogo entre dois personagens, que continuam apresentando a situação já indicada na abertura. Então, no decorrer do ato, alternam-se duas a três cenas dialogadas, em prosa, com dois a cinco personagens em média, com uma cena cantada. Essa cena cantada pode ser, novamente, a apresentação de coros, maiores ou menores, ou podem ser solos, duetos ou tercetos. Nesses últimos casos, a cantoria estabelece um diálogo, que acompanha o que estava em andamento na cena anterior, sem música e em prosa. Para manter o exemplo de Abel, Helena: depois do coro inicial seguem-se duas cenas faladas. Uma com dois personagens: Padre Cascais conversa com seu sacristão Filomeno sobre a “pobreza” das doações (só flores...) e sobre a festa preparada para o dia; outra com três: chega Eustáquio, ferreiro, trazendo o sino da igreja consertado.

Após essas duas cenas curtas, faladas, segue-se uma nova cena de coro: entram as devotas para a missa e cantam o “coro de devotas moças”, seguido de um solo de Helena, confessando, ao entoar sua canção, o amor que sente por Abel. No final da música, “o coro entra na igreja” e Helena fica sozinha em cena com o padre e sua mucama. Temos, então, novamente as cenas faladas, primeiro com três personagens (Helena dispensa a mucama), depois com dois (Helena pede ajuda ao padre para convencer seu padrinho, Nicolau, a consentir em seu casamento com Abel). A cena seguinte, a sétima da peça, traz um pequeno coro de rapazes “vadios” que vêm festejar em torno do padre.

Essa série é suficiente para o entendimento de como funciona a estrutura da opereta, que podemos resumir em um esquema: Cena 1: coral musicado; Cena 2: falada com dois personagens; Cena 3: falada com três personagens; Cena 4: coral musicado, seguido de solo musicado; Cena 4: falada com três personagens; Cena 5: falada com dois personagens; Cena 6: coral musicado. Cabe ressaltar que todas as cenas são curtas, duram pouquíssimo tempo, sejam as partes cantadas, sejam as faladas. Por vezes, uma ou outra cena pode exigir uma extensão maior de diálogo em virtude da situação, de peripécias ou problemas a serem solucionados, mas mesmo nessas cenas, a tônica é o dinamismo, com várias personagens falando, cortando umas às outras, apresentando novidades, esclarecendo os mistérios, etc. Essa alternância permanece uma constante na estrutura conven-

32 “sous l’emprise euphorique et optimiste d’une soirée mémorable”.



cional das operetas. Existe a possibilidade, também comum, de as personagens cantarem uma ou duas estrofes no meio de uma cena falada, para retomarem a fala em prosa em seguida, sem quebra de cena. Cada ato costuma terminar também com uma cena coral, a exemplo do que acontece no final. Em três atos, há mudança de espaço e cenário entre um e outro. Os cenários e os figurinos são parte importante da convenção da opereta. O gênero não se compraz em ser um teatro pobre — o público buscava a espetacularidade, a beleza. Grandiosa, o diminutivo que acompanha o nome do gênero permanece apenas no nome. Para a música funcionar de maneira adequada, a orquestra precisaria ter componentes numerosos. Segundo Bruyas, uma orquestra de menos de trinta músicos (a quantidade que o diretor do Variétés autorizou por ocasião da estreia de *La belle Hélène*) prejudicaria a composição de modo a fazer a peça fracassar. Abel, Helena, a seu turno, exigia quinze atores para as personagens, mais os coros. O público buscava deslumbrar-se e ir para casa após “uma noite memorável” e alegre.

Algumas considerações finais

Dois aspectos fundamentais das convenções da opereta parecem ter sido preponderantes nessa rápida aclimação que o gênero sofreu no Brasil — e em seu estrondoso sucesso —, a ponto de causarem uma reviravolta teatral em nossa história. O primeiro, comentado acima, volta-se para a hibridez do espetáculo, sua “desordem” e agilidade. Essa qualidade fazia com que a opereta se acomodasse facilmente aos costumes de uma sociedade também híbrida, também em “desordem”, buscando conhecer-se por vias não raro tortuosas.

O outro seria a espetacularidade, último aspecto comentado acima. A sociedade brasileira forjou-se com base no espetáculo e na festa. Mote de resistência — à dor, ao senhor, à ausência —, a festa, o folguedo, o espetáculo fez parte das raízes de formação desse novo povo, moldado sob o jugo da violência, sobrevivendo e se identificando pela luta que se dava em várias instâncias e de diversas formas. Os folguedos nasceram nessa luta pela identidade, pela liberdade, pela conservação, por isso são âmagos e força coletiva de uma nacionalidade (Cf. NEVES, 2013).

A opereta mostrou ser um tipo de teatro que englobava essa vivência, dialogava com essa força, sendo, portanto, uma via de acesso à integração. As primeiras operetas adaptadas mantinham a música francesa e reformulavam o enredo de maneira muito intensa. No entanto, mesmo nessas primeiras experiências, a festa brasileira fazia questão de aparecer — original —, invadindo um mundo que lhe seria exterior, mas que, com rapidez, se transformaria quase que radicalmente. A opereta *A filha de Maria Angu* tem, no coro inicial de seu terceiro ato, uma melodia tradicional brasileira cantada pelo “bando do Espírito Santo”. *Nova viagem à lua* tem “música de Charles Lecocq”, mas se inicia com um Jongo, “entoado pelos negros no eito”. A festa e o folguedo brasileiros, imiscuindo-se como parte da forma convencional da opereta, iniciam um processo de transformação do gênero para sua completa nacionalização (o que se daria mais ao final do século).

Desse modo, temos esses dois procedimentos — “desordem” e espetacularidade — como alavancas de uma identificação entre o gênero de origem estrangeira e uma outra



nacionalidade, a brasileira. A opereta, apesar de ser considerada pelos seus estudiosos um gênero parisiense ao extremo, logo se tornaria também o engate de toda uma nova forma de se fazer teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS

BLANCHET, Pascal. Introduction. In: HERVÉ. Hervé par lui-même: écrits du père de l'opérette présentés par Pascal Blanchet. Paris: Actes Sud, 2015.

BRUYAS, Florian. Histoire de l'opérette en France. Lyon: Emmanuel Vitte, 1974.

DURTREURTRE, Benoît. L'opérette en France. Paris: Fayard, 2009.

BRITO, Rubens. O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas. In: FARIA, João Roberto (Dir.). História do teatro brasileiro. Vol. 1. São Paulo: Perspectiva/SESCSP, 2012.

MACIEL, Paulo; RABETTI, Beti. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: Anais do XIV Encontro Nacional da Anpuh-Rio. Rio de Janeiro: Anpuh, 2010. Disponível em: http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276743123_ARQUIVO_texto_para_publicacao_-_Paulo_MacieleMariadeLourdesRabetti.pdf. Acesso em: jan. 2017.

MEDEIROS, Elen de. Modernas e contemporâneas: reflexões sobre as formas dramaturgicas brasileiras. In: Anais do I Colóquio Internacional em Dramaturgia Letra e Ato. Campinas: Unicamp, 2017. p. 32-37.

MENCARELLI, Fernando Antonio. A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868 – 1908). Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2003.

NEVES, Larissa de Oliveira. Artur Azevedo nos rodapés de A Notícia. In: AZEVEDO, Artur. O Theatro. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NEVES, Larissa de Oliveira. As comédias de Artur Azevedo – em busca da história. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2006.

NEVES, Larissa de Oliveira. Os folguedos brasileiros e a formação da nacionalidade. In: Cadernos Letra e Ato. Vol. 3, julho, 2013. Disponível em: <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/letraeato/article/view/226/216>. Acesso em: jan. 2017.

NEVES, Larissa de Oliveira. O Teatro : Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908). Dissertação de mestrado. Campinas: Unicamp, 2002.

PRADO, Décio de Almeida. História concisa do teatro brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

ROUCHOSE, Jacques. Le père de l'opérette. Paris: Editions Grand Caractère, 1993.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. Brasil: uma biografia. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

YON, Jean-Claude. Jacques Offenbach. Paris; Gallimard, 2000.



