

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARÓDIAS DE PARÓDIAS:  
APROPRIAÇÕES DA OPERETA NO TEATRO BRASILEIRO (1868-1877)

Rodrigo César Dias

Porto Alegre

2023

PARÓDIAS DE PARÓDIAS:  
APROPRIAÇÕES DA OPERETA NO TEATRO BRASILEIRO (1868-1877)

Rodrigo César Dias

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino

Porto Alegre

2023

### CIP - Catalogação na Publicação

Dias, Rodrigo César  
Paródias de paródias: apropriações da opereta no  
teatro brasileiro (1868-1877) / Rodrigo César Dias. --  
2023.  
269 f.  
Orientador: Antônio Marcos Vieira Sanseverino.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio  
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de  
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Francisco Correia Vasques. 2. Arthur Azevedo. 3.  
Paródia. 4. Opereta. 5. Teatro musicado. I.  
Sanseverino, Antônio Marcos Vieira, orient. II.  
Título.

Rodrigo César Dias

PARÓDIAS DE PARÓDIAS:  
APROPRIAÇÕES DA OPERETA NO TEATRO BRASILEIRO (1868-1877)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Porto Alegre, 17 de abril de 2023.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino  
Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

---

Profa. Dra. Elizabeth Ferreira Ribeiro Cardoso Azevedo  
Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo

---

Profa. Dra. Larissa de Oliveira Neves  
Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas

---

Profa. Dra. Regina Zilberman  
Instituto de Letras – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Letras e ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFRGS pelo apoio institucional e pelas oportunidades que me foram proporcionadas ao longo dos doze anos em que estive vinculado à Universidade. Agradeço ao corpo docente, aos técnicos, aos colegas e aos trabalhadores terceirizados.

À CAPES, pelo apoio institucional e financeiro.

À Universidade de Coimbra, pelo suporte ao longo de minha pesquisa na instituição e, em especial, aos trabalhadores vinculados à Biblioteca Geral e à Biblioteca Central da Faculdade de Letras, pela atenção e presteza.

À Biblioteca Nacional e aos trabalhadores responsáveis pela conservação e digitalização dos periódicos disponibilizados na Hemeroteca Digital Brasileira. Estendo esse agradecimento a diversos outros projetos e seus realizadores, como a Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Biblioteca Digital Luso-Brasileira, Bibliothèque Nationale de France, Internet Archive e Jacques Offenbach au quotidien. Destaco, ainda, o projeto Raros e Inéditos: dramaturgia brasileira do século XIX, coordenado pelos professores João Roberto Faria e Elizabeth Azevedo, que desempenhou papel decisivo para esta pesquisa.

À professora Maria Aparecida Ribeiro, minha orientadora no exterior, pela generosidade com que me recebeu, pelas conversas e pelas indicações valiosas. Agradeço, ainda, por toda a disponibilidade em me apresentar a cidade, em me auxiliar nos trâmites burocráticos e em questões práticas – incluindo a descoberta de um apartamento com aluguel viável.

À professora Regina Zilberman, interlocutora fundamental para minha pesquisa desde a graduação, que em muito contribuiu com esta tese e com minha trajetória acadêmica em sentido amplo.

À professora Larissa de Oliveira Neves, cuja produção é referência incontornável para esta pesquisa, pelas indicações e sugestões que me foram oferecidas no exame de qualificação.

À professora Elizabeth Azevedo, pelos questionamentos instigantes acerca de minhas comunicações nas edições do simpósio da ABRALIC Revisão da historiografia teatral:

ler e reler fontes primárias, visões críticas e juízos estéticos na dramaturgia, espaço de troca muito importante para o desenvolvimento de minha pesquisa. Estendo o agradecimento para as também organizadoras Maria Clara Gonçalves e Fabiana Fontana e para os pesquisadores que compartilham seus estudos no simpósio.

Ao Antônio, pelo incentivo entusiasmado ao longo de mais de uma década de orientação. Findo o vínculo institucional, fica a amizade.

Aos colegas do Letras na rede, pelas oportunidades de discussão e pelos momentos de desafogo.

Ao Ismael e ao Thiago, pela parceria na pesquisa e no estágio de docência que compartilhamos. Ao Luís, pelo diálogo que mantemos apesar dos desencontros geográficos. Ao Luã, por compreender minhas ausências.

Ao Rafael, pela hospitalidade e pela gentileza. À Angélica, ao Ítalo e ao Karl, por esses anos todos de conversa. À Denise, pela cumplicidade na pesquisa e nos bares.

À Flávia e ao Rogério, pelo acolhimento.

À Juçara e ao Sebastião, meus pais, pelo apoio incondicional. Pelo esforço em proporcionar meios materiais e simbólicos para que eu tivesse acesso a possibilidades que não estavam nos nossos horizontes.

À Bruna, pelas revisões e sugestões, pelo incentivo e por todo o amparo. Pela vida que estamos construindo juntos e por me ensinar a sonhar. Te amo.

## RESUMO

Ao longo do século XIX, o debate crítico sobre o teatro brasileiro associou o sucesso de público de uma série de gêneros do teatro musicado à decadência do “teatro nacional”, narrativa que foi reproduzida e, nas últimas décadas, tensionada pela nossa historiografia teatral. Destacam-se nesse conjunto de obras as paródias de operetas, que adaptam libretos franceses para o cenário nacional. Diante desse quadro, proponho uma investigação acerca desse modelo de apropriação, conjugando a análise detida das paródias *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques, e *Abel, Helena* de Arthur Azevedo, e um levantamento panorâmico de obras congêneres encenadas entre as datas de estreia dessas duas peças (1868 e 1877, respectivamente). Para tanto, recorro ao cotejo entre paródias e textos parodiados, a fim de observar as dinâmicas de criação envolvidas no procedimento de adaptação, e à pesquisa em fontes primárias, orientada para o esforço de reconstituir rastros da encenação e da recepção dessas obras nos palcos fluminenses.

**Palavras-chave:** Francisco Correia Vasques. Arthur Azevedo. Paródia. Opereta. Teatro musicado.

## ABSTRACT

Throughout the 19<sup>th</sup> century, the critical debate on Brazilian theatre associated the public success of a series of musical theatre genres with the decline of the “national theatre”, a narrative that was reproduced and, in recent decades, disputed by our theatrical historiography. Standing out in this set of works are the parodies of operettas, which adapt French librettos for the national scene. Given this situation, I propose an investigation into this appropriation model, combining a detailed analysis of the parodies *Orfeu na roça* [*Orpheus in the countryside*], by Francisco Correia Vasques, and *Abel, Helena*, by Arthur Azevedo, and a panoramic survey of similar works staged between the opening dates of these two plays (1868 and 1877 respectively). To do so, I resort to the comparison between parodies and parodied texts, in order to observe the creation dynamics involved in the adaptation procedure, and to research in primary sources, oriented towards the effort to reconstitute traces of the staging and reception of these works in Rio de Janeiro’s theatres.

**Keywords:** Francisco Correia Vasques. Arthur Azevedo. Parody. Operetta. Musical Theatre.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Anúncio da estreia de <i>Orphée aux enfers</i> .....	30
Figura 2 – Uma noite no Alcazar.....	55
Figura 3 – Le Cerf, chassé par les habitués .....	59
Figura 4 – <i>Orphée aux enfers</i> no Alcazar Lírico .....	60
Figura 5 – Anúncio da tradução <i>Orfeu nos infernos</i> .....	63
Figura 6 – A desapareição de uma estrela.....	65
Figura 7 – <i>Orfeu na roça</i> .....	71
Figura 8 – Cateretê e polca – fadinho da paródia <i>Orfeu na roça</i> .....	93
Figura 9 - <i>A Baronesa de Caiapó</i> .....	103
Figura 10 - O Barão de Caiapó.....	105
Figura 11 - <i>La vie parisienne/Vida Fluminense</i> .....	113
Figura 12 – <i>Orfeu na cidade</i> .....	115
Figura 13 - Doutor Semana e Moleque .....	116
Figura 14 - Conservatório Dramático Brasileiro .....	120
Figura 15 – <i>Faustino</i> : personagens.....	123
Figura 16 – <i>Faustino</i> : denominação dos atos e descrição do cenário .....	125
Figura 17 - <i>Faustino</i> : cenografia, figurino e música .....	129
Figura 18 - Offenbach no Rio de Janeiro: actualidades theatraes .....	135
Figura 19 - Entre cambistas (e empresários) .....	136
Figura 20 – “Mísero Offenbach!” .....	137
Figura 21 – <i>Abel, Helena</i> .....	166
Figura 22 – Os gêmeos siameses: Igreja e Estado.....	183
Figura 23 – <i>A pele do lobo</i> , seguida por <i>Abel, Helena</i> .....	187

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – “La mort m’apparaît souriante...” / “Risonha me (a)parece a morte” .....	78
Quadro 2 – O “bilhete” de Eurídice/Brígida .....	78
Quadro 3 – Correspondência entre personagens – <i>Barbe-Bleue</i> x paródias.....	111
Quadro 4 - <i>Faustino</i> : quadro de cenas.....	126

## **APOIO DE FINANCIAMENTO CAPES**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código 001.

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 DAS NEGATIVAS: O TEATRO COMO ARTE E COMO MERCADORIA.....	16
1.1 FOGO DE PALHA OU SARÇA FLAMEJANTE: O TEATRO QUE PODERIA TER SIDO .....	18
1.2 OPERETA, <i>OPERETTA</i> , <i>OPERETTE</i> , <i>OPÉRETTE</i> : OFFENBACH & CIA.....	25
1.3 NOSSA <i>CRIATIVA</i> INCOMPETÊNCIA EM COPIAR: EM BUSCA DO TEATRO QUE EXISTIA .....	37
2 A TRAVESSIA DE ORFEU PELO ATLÂNTICO .....	46
2.1 <i>ORPHÉE AUX ENFERS</i> .....	47
2.2 <i>ORFEU NA ROÇA</i> .....	63
3 PARÓDIAS, TRADUÇÕES E UM “ORIGINAL” .....	99
3.1 UMA AMOSTRA DO REPERTÓRIO DE OPERETA NO RIO DE JANEIRO (1868-1876).....	101
4 HELENAS DE ESPARTA E HELENA DA ROÇA.....	139
4.1 <i>LA BELLE HÉLÈNE</i> .....	140
4.2 <i>A BELA HELENA</i> .....	151
4.3 <i>ABEL, HELENA</i> .....	165
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	190
REFERÊNCIAS .....	195
ANEXO A – <i>ORFEU NA ROÇA</i> .....	216
ANEXO B – OFFENBACH NO RIO DE JANEIRO .....	267
APÊNDICE A – PARÓDIAS, TRADUÇÕES E UM “ORIGINAL”: REPERTÓRIO DE OPERETA NO RIO DE JANEIRO E SUAS FONTES (1868-1877).....	268

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é a materialização de um trajeto de pesquisa marcado por mudanças de rota que o afastam bastante da proposta inicial apresentada no projeto de tese qualificado em 2019 e mesmo do texto parcial avaliado pela banca de qualificação em 2022. Como constante, permanece o esforço de elaborar em reflexão crítica o incômodo diante da narrativa de decadência ou inexistência do teatro brasileiro no Oitocentos, reproduzida ao longo de quase dois séculos e tensionada de maneira mais consistente apenas nas últimas três décadas. No cerne dessa negação do teatro que existia, residem argumentos que associam o sucesso comercial e de público de gêneros de grande adesão popular como as mágicas, as revistas de ano e as operetas à obstrução do desenvolvimento de um teatro “literário” e “dramático”. Dentre esses gêneros marginalizados pela crítica, a opereta me despertou um interesse crescente, sobretudo no que diz respeito aos procedimentos paródicos por meio dos quais ela é apropriada no cenário fluminense da segunda metade do século XIX.

De acordo com Larissa de Oliveira Neves (2018), a opereta vem sendo abordada nos estudos brasileiros predominantemente a partir de um caráter histórico, percorrendo certas estações – “descrever como o gênero chegou ao Brasil, seu caminhar rumo ao sucesso, obtido no final do século XIX, e sua polêmica recepção e repercussão” (NEVES, 2018a, p. 42). Nessa linha de leitura, é identificada a ênfase na popularização da opereta francesa na cena teatral fluminense no começo dos anos 1860, com as apresentações em francês no Alcazar Lírico e no processo de tradução e adaptação dessas obras para a “realidade nacional e popular” (NEVES, 2018a, p. 42), observando-se níveis distintos de valoração dessa forma artística por parte da fortuna crítica. Anaïs Fléchet (2014), por sua vez, critica o engessamento desse objeto de estudo a partir da contraposição entre as numerosas menções ao sucesso das obras de Jacques Offenbach no Brasil encontradas em publicações sobre a história do teatro e da música brasileira e o exíguo desenvolvimento da discussão acerca de como essas obras foram apropriadas no contexto brasileiro. Conforme aponta Fléchet, dentre as 141 criações do compositor, apenas um número restrito de obras são citadas e

o estudo da recepção foi frequentemente feito em detrimento da análise das circulações transatlânticas, que incluem os espetáculos e as trupes, mas também a música impressa e as traduções, e inscrevem-se num contexto econômico (gênese de uma cultura de massa) e político (censura) em constante mutação (FLÉCHET, 2014, p. 313).

Em decorrência de sua marginalidade nos estudos sobre teatro e sobre literatura, o gênero vem sendo discutido a partir de visadas de conjunto, seja em obras de escopo mais amplo (MAGALDI, 1962; PRADO, 2008), seja em textos mais breves, como se dá com o mapeamento realizado por Maria de Lourdes Rabetti e Paulo Maciel (2012) e com as próprias contribuições de Fléchet (2014) e Neves (2018, 2021). Em sentido diverso, encontramos algumas publicações que propõem análises mais detidas de operetas, como as duas versões do estudo em que Fléchet (2018, 2020) discorre sobre um *corpus* composto por seis paródias – cinco brasileiras e uma portuguesa – e os trabalhos em que Neves (2016, 2018b, 2019) aborda, respectivamente, *A filha de Maria Angu*, *Casadinha de Fresco* – escritas por Arthur Azevedo<sup>1</sup> – e *La petite mariée*, escrita por Eugène Leterrier e Albert Vanloo, com partitura de Charles Lecocq.

Buscando um diálogo com essas pesquisas, proponho nesta tese um estudo sobre a apropriação da opereta no Brasil irradiado a partir de um procedimento compositivo bastante específico: a reambientação de operetas francesas para o cenário brasileiro, cujo expoente mais emblemático é o *Orfeu na roça*, paródia a *Orphée aux enfers*<sup>2</sup>, escrita por Francisco Correia Vasques em 1868, que transplanta a ação da Grécia mitológica para uma freguesia nos arredores do Rio de Janeiro. O fenômeno de adaptar ou acomodar obras à cena local remonta a uma tradição longa no teatro ibérico – como se pode verificar na profusão de traduções e adaptações da *opera seria* de Pietro Metastasio na literatura de cordel portuguesa do século XVIII, por exemplo (ABALADA, 2011) –; algumas das paródias brasileiras a operetas francesas constituem, todavia, um caso fora da curva quando confrontadas com traduções coetâneas das mesmas peças que, a despeito de adaptações pontuais, mantêm o cenário original. Diferentemente do que ocorre no caso das paródias lusitanas a operetas francesas das quais tive notícia, circunscritas a gêneros breves como o entremes ou a comédia em um ato, essas paródias brasileiras reconfiguram integralmente a arquitetura do texto fonte, estabelecendo uma correspondência que se verifica cena a cena, costurada pela partitura do texto parodiado.

Esse procedimento é justificado por Décio de Almeida Prado (2008, p. 95) como uma maneira de aproximar a opereta ao público fluminense, não só por meio da

---

<sup>1</sup> *A filha de Maria Angu* parodia *La fille de Mme. Angot*, escrita por Clairville, Paul Siraudin e Victor Koning, também composta por Lecocq, ao passo que *Casadinha de fresco* parodia *La petite mariée*.

<sup>2</sup> Opereta escrita por Hécator Crémieux e Ludovic Halévy, com música de Jacques Offenbach.

encenação em língua portuguesa, mas também por meio de uma adaptação da temática mitológica e literária para uma ambientação acessível a um público que supostamente não teria conhecimento desse repertório. Embora a hipótese seja um caminho interessante de interpretação, ela tem seu alcance reduzido quando mobilizada para pensar operetas que não demandam necessariamente algum “conhecimento prévio”, como *La grande duchesse de Gérolstein* e *La vie parisienne*, que vieram a ser “nacionalizadas” como *A Baronesa de Caiapó* e *Vida fluminense* – a primeira ambientada na roça, na província do Rio de Janeiro, enquanto a segunda apresenta o choque cultural do provinciano que visita a Corte<sup>3</sup>. É provável que um dos fatores que tenha condicionado a reiteração dessa dinâmica de adaptação tenha sido o sucesso estrondoso de *Orfeu na roça*, cujas representações superaram o *Orphée aux enfers* nos palcos fluminenses. As respostas para esse problema, entretanto, não deixam de ser lacunares, assim como o próprio repertório, do qual apenas uma pequena fração de obras possui edições disponíveis – o que não inclui, por exemplo, as recém-mencionadas *A Baronesa de Caiapó* e *Vida fluminense*.

Apesar e a partir dessas contingências, proponho um estudo acerca desse modelo de apropriação orientado pela hipótese de que essas “paródias de paródias” configuram um fenômeno que pode ser considerado um gênero teatral especificamente brasileiro. A fim de explorar essa possibilidade de leitura, conjugo a análise detida das paródias *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques, e *Abel, Helena* de Arthur Azevedo, e um levantamento panorâmico de obras congêneres encenadas entre as datas de estreia dessas duas peças (1868 e 1877, respectivamente), buscando delinear os movimentos de sua produção e recepção.

Isso posto, no primeiro capítulo, discuto a narrativa de decadência ou inexistência do teatro brasileiro, reiterada ao longo de gerações sucessivas de críticos, que opõe a um teatro idealizado, percebido como moderno no século XIX, gêneros teatrais que eram identificados a uma lógica venal. Dentre estas, arrolo o romantismo teatral, cujo maior expoente é a figura de João Caetano, o teatro musicado em seus variados gêneros e mesmo o teatro de Martins Pena, acerca do qual a crítica tradicionalmente se posicionou de maneira concessiva. A partir desse quadro, destaco o

---

<sup>3</sup> *La grande duchesse de Gérolstein* e *La vie parisienne* têm libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, com música de Jacques Offenbach. O libreto d’*A Baronesa de Caiapó* foi escrito por Caetano Filgueiras, Manoel Joaquim Ferreira Guimarães e Antônio Maria Barroso Pereira, enquanto a autoria de *Vida fluminense* não foi, até então, identificada; ambas as paródias mantêm as partituras de Offenbach.

papel privilegiado do procedimento paródico na apropriação da opereta no Brasil, propondo uma releitura dessas obras a partir de sua especificidade e do modo como dialogam com formas artísticas da cultura popular brasileira.

No segundo capítulo, analiso a paródia *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques, a partir do cotejo com o texto parodiado, *Orphée aux enfers*, escrito por Hécator Crémieux e Ludovic Halévy e musicado por Offenbach, e com a tradução brasileira *Orfeu nos infernos*, publicada por Lourenço Maximiano Pecegueiro em 1865, que tem passagens reproduzidas na paródia. Nessa discussão, analiso não só o procedimento de incorporação da roça e da cultura popular no sentido de ambientação da peça – incluindo a festa de São João e a alusão à Festa do Divino –, mas também a maneira pela qual a música e a dança negro-brasileira desempenham papel privilegiado na obra e em suas montagens, com destaque para a modinha e para o fadinho.

No terceiro capítulo, empreendo um levantamento do repertório de paródias encenado entre 1868 e 1877 no Rio de Janeiro, com o intuito de observar os altos e baixos desse gênero. Foi possível observar uma concentração de encenações entre os anos de 1868 e 1870, seguida por um arrefecimento que coexiste com as primeiras representações de traduções convencionais de operetas, realizadas por autores portugueses. Em 1875, inicia uma nova série de paródias, incluindo as primeiras paródias a operetas de Lecocq em solo fluminense, contando com as primeiras investidas de Arthur Azevedo no gênero. O teor mais panorâmico da visada desse capítulo intermediário, que não se pretende exaustivo, é condicionado em boa medida pela escassez documental a respeito dessas obras, tanto no que diz respeito à historiografia literária como no que concerne à possibilidade de acessar esses textos – das dezessete paródias, nove estão perdidas, sendo que não há indícios concretos de que algumas delas tenham chegado a ser editadas.

No quarto capítulo, analiso a paródia *Abel, Helena*, de Arthur Azevedo, a partir do cotejo com o texto parodiado, *La belle Hélène*, escrito por Meilhac e Halévy e musicado por Offenbach, e com a tradução portuguesa *A bela Helena*, escrita por José da Silva Mendes Leal. A partir dessa articulação, busco explicitar a especificidade das paródias brasileiras em relação a soluções tradutórias alternativas, sem perder de vista o acúmulo representado pela série de paródias que antecedem a peça de Azevedo. Em uma visada mais detida no texto, busco ressaltar os modos pelos quais a cultura popular

e o “nacional” são postos em cena, privilegiando a discussão sobre o papel que a escravidão desempenha na fatura da obra.

Ao longo das primeiras etapas de redação, busquei a formulação de uma tese, algo fantasmagórica, que se metamorfoseava tão logo parecia estar mais próxima de ser encontrada. Na medida em que a redação seguiu para os capítulos de análise propriamente ditos, esse esforço de elaboração teórica foi se provando um corpo estranho, que foi progressivamente “rejeitado” a partir do desenvolvimento do texto, culminando na exclusão de um dos dois capítulos apresentados no exame de qualificação, seguida por algumas reconfigurações do primeiro. Em paralelo ao processo de autoconvencimento da necessidade de cortar esse excuro, começou a ficar cada vez mais evidente a importância de construir um panorama das paródias encenadas entre as estreias de *Orfeu na roça* e *Abel, Helena*, capítulo que não estava previsto originalmente.

Por fim, acabei por descartar o plano de escrever um capítulo sobre *A Princesa dos Cajueiros* e *Os noivos*, as primeiras operetas “originais” escritas por Arthur Azevedo em 1880. Esse ponto de chegada apresentava o inconveniente de estabelecer uma perspectiva teleológica, como que rebaixando as paródias enquanto etapa para o desenvolvimento progressivo de uma “opereta brasileira”. As paródias, apesar da manutenção praticamente integral das partituras e do andamento do enredo do texto parodiado, já eram operetas brasileiras e constituem um momento fundamental no teatro brasileiro.

## 1 DAS NEGATIVAS: O TEATRO COMO ARTE E COMO MERCADORIA

“É muito comum dizer-se que o teatro brasileiro está em decadência, que é necessário reerguê-lo, etc., mas a grande verdade é esta: o teatro brasileiro nunca existiu” (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 1 jan. 1900, p. 2)<sup>4</sup>. Com essas palavras, Arthur Azevedo abre um inventário do teatro nacional que contabiliza as peças de Anchieta no século XVI, a Casa de Ópera no século XVIII e as empreitadas teatrais ao longo do XIX, desde a chegada de D. João VI até o limiar do século. Publicada no primeiro dia de 1900, a crônica privilegia as casas de espetáculo em detrimento da produção dramática nacional, no que ressoa a militância de Azevedo em torno da criação do Theatro Municipal, projeto encampado pelo comediógrafo desde o final da década de 1890 que visava à construção de um teatro subvencionado pelo Estado. Apesar de falecer antes de poder assistir à inauguração do Theatro, em 1909, Azevedo teve o desgosto de tomar conhecimento de que o projeto inicial havia sido descaracterizado: em vez de ser ocupada por uma companhia subvencionada, a casa de espetáculos seria alugada à iniciativa privada – ou seja, a quem pagasse mais<sup>5</sup>.

Essa narrativa da decadência ou inexistência do teatro brasileiro vinha sendo repetida há mais de meio século, incorporando, em seu curso, um momento de exceção: o teatro realista produzido na órbita do Ginásio Dramático, inaugurado em 1855. No mesmo ano, nascia Arthur Azevedo, em São Luís do Maranhão, onde passaria os primeiros dezoito anos de sua vida até migrar para o Rio de Janeiro, em 1873, onde começou a trabalhar n’*A Reforma*, periódico dirigido pelo jornalista e dramaturgo maranhense Joaquim Serra. Azevedo não teve, portanto, a oportunidade de assistir ao teatro realista do Ginásio tal como se cristalizou, compreendido, grosso modo, entre 1855 e 1865, o que não o eximiu de comentar esse episódio em sua retrospectiva:

representaram-se no Ginásio peças de José de Alencar, Macedo, Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e outros, que deixaram nome; mas pouco durou esse fogo de palha, e quando, alguns anos mais tarde, com a abertura do Alcazar, o Rio de Janeiro foi invadido pela opereta e Offenbach começou a reinar como déspota em todos os espíritos, desvaneceram-se todas as esperanças (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 1 jan. 1900, p. 2).

---

<sup>4</sup> A citação de textos publicados em periódicos será apresentada conforme a seguinte convenção: Assinatura [Nome do Autor, quando diferir], “Seção”, *Título do periódico*, data, página. A ortografia de títulos de seção e de periódicos não será atualizada.

<sup>5</sup> Essa questão é abordada em minúcia por Tatiana Siciliano (2014).

Promovendo a encenação bem-sucedida de comédias realistas francesas no Rio de Janeiro, o repertório do Ginásio contemplou peças de dramaturgos como Alexandre Dumas Filho, Émile Augier e Théodore Barrière, que vieram a inspirar autores brasileiros a produzir comédias realistas. Sob a direção do ensaiador francês Émile “Emilio” Doux<sup>6</sup> e, posteriormente, do ator e ensaiador Furtado Coelho, as montagens do Ginásio adotavam os preceitos da *mise en scène* do realismo teatral, contando com cenários enxutos que, em boa medida, restringiam-se ao interior burguês. A atuação era mais comedida, visando uma maior naturalidade e se contrapondo à grandiloquência da performance romântica. Assim, o romantismo vestia a casaca da sobriedade burguesa, apresentando peças que discutiam problemas da sociedade sob um enfoque que privilegiava a família como núcleo dramático.

A historiografia teatral brasileira produziu, reproduziu e, em alguns casos, tensionou esse discurso ao longo do século XIX e para além dele; em um primeiro momento, porém, destaque dessa genealogia dois estudos de fôlego, *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*, de João Roberto Faria, e *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*, de Silvia Cristina Martins de Souza e Silva. A partir de um robusto levantamento documental, Faria (1993) defende a hipótese de que o esforço de atualização estética dos dramaturgos realistas estaria vinculado a um desejo de civilização orientado para a transformação da sociedade a partir da ética burguesa. A leitura de Silva (2000, p. 28), por sua vez, problematiza “os próprios termos em que o debate está posto na historiografia”, abordando a discussão sobre o teatro realista no Brasil a partir de uma perspectiva que contempla não só os discursos elaborados pelos intelectuais engajados com a estética realista – centrais para Faria –, mas também as relações travadas entre “esses sujeitos históricos e outros, que também estiveram envolvidos neste processo, a saber, atores, empresários e público” (SILVA, 2000, p. 28).

Segundo Arthur Azevedo, pouco durou o “fogo de palha” do teatro realista no Ginásio; sua sombra, entretanto, projetou-se ao longo da historiografia teatral brasileira, balizando o juízo crítico acerca da produção dramática do século XIX e sendo

---

<sup>6</sup> Conforme apresentado em pesquisa de Elizabeth Azevedo (2015), Doux não só fixou o repertório romântico em Portugal, como também foi um dos responsáveis pela adoção de um modelo de interpretação mais natural, desempenhando papel central nas “atividades de renovação e modernização do teatro lusitano” (AZEVEDO, 2015, p. 105). No Brasil, além de atuar na companhia de João Caetano, também foi ensaiador na Companhia de Ópera Nacional, fomentando o teatro lírico brasileiro (AZEVEDO, 2015, p. 106).

“superada”, enquanto marco, somente pela encenação de *Vestido de noiva*, em 1943<sup>7</sup>. Não pretendo, com isso, questionar a importância do teatro realista no Brasil, tampouco a da ruptura perpetrada por Nelson Rodrigues e Zbigniew Ziembinski. Essa retomada e releitura da historiografia teatral brasileira que esboço neste capítulo se orienta pela articulação de alguns pressupostos para tecer um estudo acerca da apropriação da opereta no Brasil, tomando como balizas a produção de Francisco Correia Vasques e de Arthur Azevedo e buscando deslindar algumas oposições que configuram o debate no campo artístico-intelectual ao longo do século XIX, sobretudo no que diz respeito à contradição entre teatro “sério/artístico” e teatro “comercial/de entretenimento”.

### 1.1 FOGO DE PALHA OU SARÇA FLAMEJANTE: O TEATRO QUE PODERIA TER SIDO

Os folhetins publicados por Martins Pena na série “A Semana Lyrica” (1846-1847) já diagnosticavam a suposta precariedade da arte dramática brasileira, ainda que sem prescindir de alguma esperança. O crítico e dramaturgo defendia a criação de um teatro de canto nacional, que proporcionaria condições para que os patricios estudassem música e pudessem vir a desenvolver, se não um grande talento, ao menos uma profissão livre. Seu ponto de partida já estava dado, ainda que marchasse lentamente: em 1847, o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, instituição fundada pelo Governo Imperial em 1841, finalmente começava a sair do papel. Financiado por loterias, o Conservatório deveria formar um corpo de artistas nacionais. Segundo o autor, “quase todas as *nações europeias* possuem teatro de canto nacional. E por que não o teremos nós? [...] os dramas e comédias brasileiros mostram o que os autores brasileiros podem fazer pela ópera-cômica” ([Martins Pena], “A Semana Lyrica”, *Jornal do Commercio*, 8 jun. 1847, p. 1, grifo meu). Após comentar os avanços tímidos no processo de operacionalização do Conservatório, Pena arremata, em tom profético, a crítica sobre a aridez dos palcos fluminenses:

somos como o satélite que acompanha o planeta em sua rotação: se este toma errada via, forçoso nos é acompanhá-lo, até o dia em que benéfico cometa, abalroando-o, atire-o por esses ares e nos faça gravitar para melhor centro. Assim como há portugueses que esperam por D. Sebastião, ingleses por Artur, crentes pelo Messias, renegados pelo Anticristo, nós também

<sup>7</sup> Essa perspectiva é sedimentada nas leituras de Décio de Almeida Prado (1996) e Sábato Magaldi (1962). Para uma das críticas a respeito dessa perspectiva fundacional, ver Berilo Luigi Deiró Nosella (2017).

esperamos pelo reformador do nosso teatro. São crenças, e com ela morreremos, legando-a a nossos filhos ([Martins Pena], “A Semana Lyrica”, *Jornal do Commercio*, 8 jun. 1847, p. 1).

Em 1987, Vilma Arêas frisava que esse sentimento de inferioridade perante a Europa “faz parte integrante do estofô intelectual brasileiro ainda hoje, ousaríamos dizer, sendo uma das constantes de nossa literatura a tentativa permanente de superação desse obstáculo” (ARÊAS, 1987, p. 8). Tratando de constantes, podemos acrescentar mais uma: ao longo de nossa história, observamos a recorrência de apelos à intervenção de figuras messiânicas em momentos de crise, a fim de se reestabelecer uma ordem imaginada, procedimento que não deixa de figurar em nossa historiografia teatral.

Alguns anos após a morte de Martins Pena, Álvares de Azevedo redige sua “Carta sobre a atualidade do teatro entre nós”, em que denuncia o estado da cena teatral brasileira à época.

É uma miséria o estado do nosso teatro: é uma miséria ver que só temos o João Caetano e a Ludovina. A representação de uma boa concepção dramática se torna difícil. Quando sé há dois atores de força sujeitamo-nos ainda a ter só dramas coxos, sem força e sem vida, ou a ver estropiar as obras do gênio (AZEVEDO, 1862, p. 149).

Segundo Décio de Almeida Prado (2008), D. Pedro I contratou, em 1829, a melhor companhia de teatro de Lisboa para atuar no Brasil. Composto por cerca de vinte pessoas, unidas por vínculos profissionais e familiares, o grupo era “protagonizado” pela atriz Ludovina Soares da Costa, cuja fama se estendeu para a segunda metade do século XIX. O brasileiro João Caetano, por sua vez, foi o grande ator de meados do século e também um empresário teatral de destaque, vindo a ser responsável pela companhia dramática do Teatro São Pedro de Alcântara, contando com subsídio estatal. Em 1838, Caetano levou aos palcos a tragédia *Antônio José ou O poeta e a Inquisição*, de Gonçalves Magalhães, e a comédia *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena, par de peças teatrais ao qual foi atribuído o papel de marco fundacional do teatro brasileiro. O vasto repertório com que trabalhou contemplava, ainda, tragédias classicistas, dramas românticos, comédias de costumes e, sobretudo, melodramas.

Para Álvares de Azevedo, todavia, esses talentos estavam isolados em uma paisagem agreste: as montagens eram pobres e os elencos, despreparados. O autor reprova a insistência na estética melodramática, marcada por lances exagerados e interpretações verborrágicas, e o descaso com a comédia, que teria sido “assassinada” pela farsa. A essas críticas, o poeta junta outra mais profunda:

quando o teatro se faz uma espécie de taverna de vendilhão, vá que se especule com a ignorância do povo. Mas quando a Companhia do teatro está debaixo de inspeção imediata do Governo, deverá continuar esse sistema verdadeiramente imundo?

Não: o teatro não deve ser escola de depravação e de mau gosto. *O teatro tem um fim moralizador e literário: é um verdadeiro apostolado do belo.* Daí devem sair as inspirações para as massas. Não basta que o drama sanguinolento seja capaz de fazer agitarem-se as fibras em peitos de homens-cadáveres. Não basta isto: é necessário que o sonho do poeta deixe impressões ao coração, e agite n'alma sentimentos de homem [...] Haja algum impulso da parte donde deve vir, e esperamos que haja entre nós teatro, drama e comédia (AZEVEDO, 1862, p. 149-150, grifo meu).

Embora reconheça o talento e a importância de João Caetano para a cena teatral, o crítico não deixa de apontar o seu “descaso” para com a arte, agravado pelo fato de que o ator e empresário recebia uma subvenção mensal para a manutenção da companhia dramática que ocupava a principal casa de espetáculos da Corte<sup>8</sup>. Em seu juízo, Álvares atribui ao teatro um fim moralizador e civilizatório, que beira o teológico na formulação da arte dramática como “apostolado do belo”. Essa pregação se articula por meio de uma oposição à condução do teatro como negócio, estendendo a crítica para o Estado, retratado como permissivo e conivente. Para Azevedo, contudo, havia ainda esperanças:

a nossa mocidade laboriosa se animará, empreenderá trabalhos dramáticos. Começarão por traduções, estudarão o teatro espanhol de Calderón e Lope de Vega, o teatro cômico inglês de Shakespeare até Sheridan, o teatro francês de Molière, Regnard, Beaumarchais – e mais modernamente enriquecido pelo repertório de Scribe e pelos provérbios de Leclercq e de Alfredo de Musset. Os que tiverem mais gênio, os que tiverem estudado o teatro grego, o teatro francês, o teatro inglês e o teatro alemão, depois desse estudo atento e consciencioso, poderão talvez nos dar *noites mais literárias*, mais cheias de emoções do que aquelas em que assistimos: aos melodramas caricáticos, às paixões falsas, a todas aquelas concepções que movem-se e falam como um homem, mas que quando se lhes bate no coração dão um som cavernoso e metálico como o peito oco de uma estátua de bronze! (AZEVEDO, 1862, p. 153, grifo meu).

Nesse plano de estudos ensaiado por Álvares, há uma concessão ao recurso da tradução subordinada ao estabelecimento de um alicerce para a construção de um teatro nacional “literário” – isto é, alinhado ao cânone dramático do que poderíamos chamar de oeste europeu.

A oposição entre teatro como negócio e teatro como culto do belo sinalizada por Álvares viria a ser desenvolvida por Machado de Assis em sua estreia como folhetinista

---

<sup>8</sup> Segundo Silva (2000, p. 37), foi concedido um auxílio mensal de dois contos de réis a João Caetano em 1847, proveniente da extração de loterias. Em 1850, sua companhia dramática passaria a ocupar o Theatro São Pedro, instituição à qual o ator permaneceria vinculado até sua morte, doze anos depois.

dramático. Em 1859, o jovem escritor assume a “Revista de Theatros” do recém-fundado *O Espelho*: revista de literatura, modas, indústria e artes, periódico que se propunha a deleitar e instruir, a moralizar e servir de recreio “quer no salão do rico, como no tugúrio do pobre” (*O Espelho*, 4 set. 1859, p. 1). Em sua colaboração, Machado professou a estética teatral realista e promoveu o Ginásio Dramático – não se abstendo, contudo, de criticar desvios quando julgava necessário. Sua dicção, bastante desenvolvida e assertiva, exprimia uma crença quase religiosa no progresso, reverberando as ideias do hoje praticamente desconhecido Eugène Pelletan, autor que, segundo Jean-Michel Massa, exerceu grande impacto na formação do escritor. “[Machado] Sofreu o fanatismo dos neófitos, a fé dos catecúmenos. Pelletan [...] pregava a existência de um Deus vivo que sucedia ao Deus crucificado do passado. Estabelecia como dogma que a perfeição é contínua e indefinida” (MASSA, 1971, p. 211).

À luz dessa breve contextualização, podemos discernir com mais precisão a arquitetura dos argumentos mobilizados por Machado a respeito do teatro realista nas páginas do *Espelho*, com destaque para suas “Ideias sobre o teatro”:

não sendo, pois, a arte um culto, a ideia desapareceu do teatro e ele reduziu-se ao simples foro de uma secretaria de Estado. Desceu para lá o *oficial* com todos os seus atavios: a pêndula marcou a hora do trabalho, e o talento prendeu-se no monótono emprego de copiar as formas comuns, cediças e fatigantes de um aviso sobre a regularidade da limpeza pública [...]. Serão desconhecidas as causas dessa prostituição imoral? Não é difícil assinalar a primeira, e talvez a única que maiores efeitos tem produzido. Entre nós não há iniciativa. Não há iniciativa, isto é, não há mão poderosa que abra uma direção aos espíritos; há terreno, não há semente; há rebanho, não há pastor; há planetas, mas não há centro de sistema (Machado de Assis, “Idéas sobre o teatro”, *O Espelho*, 25 set. 1859, p. 1, grifo do autor).

A menção ao *oficial* parece aludir a João Caetano, cuja hegemonia na cena fluminense somente teria sido abalada por um grupo que, segundo Machado, vinha produzindo “belos efeitos”, ainda que sua repercussão atingisse apenas um público restrito: referia-se ao Ginásio Dramático. Para os escritores envolvidos nessa empreitada, contudo, sua missão não se esgotava na atualização estética: o teatro realista deveria educar “as massas” conforme os parâmetros civilizatórios da modernidade.

Uma plateia avançada, com um tablado balbuciante e errado, é um anacronismo, uma impossibilidade. Há uma interna relação entre uma e outro. Sófocles hoje faria rir ou enjoaria as massas, e as plateias gregas pateariam de boa vontade uma cena de Dumas ou Barrière. A iniciativa, pois, deve ter uma mira única: a educação. Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da plateia à esfera dessas concepções e dessas

verdades. Desta harmonia recíproca de direções acontece que a plateia e o talento nunca se acham arredados no caminho da civilização.

Aqui há um completo deslocamento: a arte divorciou-se do público. Há entre a rampa e a plateia um vácuo imenso de que nem um nem outra se apercebe.

A plateia ainda dominada pela impressão de uma atmosfera, dissipada hoje no verdadeiro mundo da arte, – não pode sentir claramente as condições vitais de uma nova esfera que parece encerrar o espírito moderno. Ora, à arte tocava a exploração dos novos mares que se lhe apresentam no horizonte, assim como o abrir gradual, mas urgente, dos olhos do público. Uma iniciativa firme e fecunda e o elixir necessário à situação; um dedo que, grupando plateia e tablado, folheie a ambos a grande bíblia da arte moderna com todas as relações sociais, é do que precisamos na atualidade (Machado de Assis, “Idéas sobre o teatro”, *O Espelho*, 25 set. 1859, p. 1).

Para Machado, cabia à arte – e aos letrados – a empreitada de educar a plateia e promover a civilização. Esse processo de esclarecimento demandava, contudo, a cooperação entre Estado e a mão hábil de uma iniciativa que empregasse “as subvenções improdutivas” em proveito da arte e do país. Para expor sua posição, todavia, o jovem escritor lança mão de diversas metáforas provenientes *das brumas do mundo religioso*: o pouco ouro se passa despercebido em meio à terra que preenche a “âmbula sagrada”, “há rebanho, não há pastor”, falta um “*fiat*” para que o caos seja reformado. Dentre essas imagens, a da “bíblia da arte moderna”, que espera por um dedo que a folheie para o tablado e para a plateia, deixa-nos entrever um núcleo contraditório do debate sobre o teatro no Brasil. A proposta de esclarecimento recai na autoridade do dogma.

Assinaladas e postas de parte certas crenças ainda cheias de fé, esse amor ainda santificado, o que resta? Os mercadores entraram no templo e lá foram pendurar as suas alfaias de fancaria. São os jesuítas da arte; os jesuítas expuseram o Cristo por tabuleta e curvaram-se sobre o balcão para absorver as fortunas. Os novos invasores fizeram o mesmo, a arte é a inscrição com que parecem absorver fortunas e seiva (Machado de Assis, “Idéas sobre o teatro”, *O Espelho*, 25 set. 1859, p. 2).

O caminho estreito sinalizado por Machado para que se evitasse a mercantilização profanadora e inescrupulosa da arte exigiria, portanto, a intervenção messiânica de uma iniciativa firme e abnegada. Por meio de uma operação em que o valor de troca da obra de arte seria eclipsado pelo seu valor de culto, encobrendo seu caráter de mercadoria, o jovem crítico investe no fetichismo engendrado pelo esforço de se recuperar/instaurar a aura do teatro nacional<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Essa leitura sobre a crítica teatral machadiana n’*O Espelho* foi desenvolvida com mais vagar em capítulo de livro (DIAS, 2022a), publicado a partir do debate no evento Machado de Assis: I Jornada Jovens Pesquisadores, promovido pelo Grupo de Pesquisa do CNPq “Ficção de Machado de Assis: Sistema Poético e Contexto” em 2021.

“Mas o que é a aura?”, pergunta Walter Benjamin (2014, p. 27), para logo responder que seria “um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”. Unicidade e distância são os termos responsáveis pela inserção da obra de arte na tradição, expressa pelo culto. Ora, em sua dicção mágico-religiosa, que repercute o discurso de seus antecessores, Machado propõe um resgate da obra de arte como objeto de culto em um ritual secularizado, que teria por oficiantes a elite intelectual alinhada às ideias *modernas* que conjugavam arte e intervenção social. Há nesse discurso um esforço em erigir, a partir das “ruínas” do teatro no Brasil, uma dramaturgia nacional integrada à tradição que lhe era cara.

Penso que seja possível vislumbrar no contrapé desse movimento a contraditória assunção da forma mercadoria por essa arte auratizada, investida de valor, em certa medida, com base no reconhecimento de que ela não possuiria “valor de uso” para o grande público. Assim, a elite intelectual reafirmava o distanciamento que mantinha em relação ao “público inculto”, supostamente sacrificando a possibilidade de ganho pecuniário com os gêneros “comerciais” em prol de seus projetos “artístico-civilizatórios”, que lhes garantiriam uma recompensa simbólica. Isso não exclui, todavia, a legitimidade do engajamento desses escritores, artistas e jornalistas, que se apropriavam do repertório de ideais liberais e democráticos, oriundos, sobretudo, da França, para intervir na sociedade – os textos de Machado e de seus colegas d’*O Espelho* nessa época são exemplos desse posicionamento progressista e combativo.

Havia, pois, um evidente descompasso entre as pautas da elite letrada e as expectativas da maior parte do público fluminense, acostumado ao melodrama, à comédia farsesca e ao teatro lírico. Apesar de já possuir ares cosmopolitas, o Rio de Janeiro em meados do Oitocentos ainda oferecia poucas opções de entretenimento noturno, e, além do mais, frequentar o teatro, no século XIX ou no século XXI, não necessariamente implica um exercício de reflexão orientado à reforma social. Enquanto evento e espaço, o teatro assume significados múltiplos para o público: vai-se ao teatro para fruir esteticamente o espetáculo, para se distinguir dos que não vão ao teatro, para socializar, para flertar, para ser visto; enfim, para se divertir. Ademais, a idealização recorrente do Ginásio Dramático como um santuário do teatro realista nacional oculta a heterogeneidade de seu repertório, que não deixou de contemplar melodramas e operetas – como, por exemplo, *A Baronesa de Caiapó*, em 1869.

Se o período de efervescência do Ginásio pode ser compreendido entre os anos 1855 e 1865, seu fantasma não deixaria de assombrar nossa crítica teatral, atravessando a virada do século. Em 1873, Machado reduz o teatro brasileiro a uma “linha de reticências” em sua “Notícia sobre a actual literatura brasileira”, publicada no periódico nova-iorquino *O Novo Mundo*. Segundo o autor, os dramaturgos realistas teriam se enfastiado da cena.

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje, que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lhas receberia, se *o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?* (Machado de Assis, “Notícia da actual litteratura brazileira”, *O Novo Mundo*, 24 mar. 1873, p. 107-108, grifo meu).

Se em 1859 a crítica centrava-se no reproche ao romantismo teatral e suas fórmulas saturadas, que “acomodavam” o público e garantiam a viabilidade financeira das montagens de João Caetano, o alvo de Machado em 1873 é o teatro musicado e seu apelo popular. Mantendo sua perspectiva elitista, o escritor segue caracterizando o gosto do público sob chave negativa, reafirmando a decadência e a perversão das plateias, que buscavam no teatro antes “entretenimento” do que “obras severas de arte”. Assim como no final dos anos 1850, o crítico teatral também investe contra a abundância de traduções em detrimento da produção nacional, o que viria a ser intensificado com a progressiva apropriação da opereta e dos outros gêneros do teatro ligeiro.

O alvo da vez seria o Alcazar Lírico, café-concerto inaugurado em fevereiro de 1859 que inundou a Corte com vaudevilles, canções e operetas<sup>10</sup>. Caindo no gosto dos fluminenses, ávidos por novidades parisienses, as peças do teatro musicado, apresentadas em francês, foram muito bem acolhidas pelo público. Segundo Larissa de Oliveira Neves, todavia,

a confusão, a presença das mulheres de “vida fácil”, a bebedeira, as danças observadas no ambiente em que foram representadas pelas primeiras vezes as operetas associaram-se de tal maneira aos gêneros musicados, que os

---

<sup>10</sup> De acordo com Souza (2012, p. 16), o estabelecimento teria uma série de nomes no período entre 1859 e 1890 – Alcazar Fluminense, Alcazar Lírico Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Izabel. Seu gestor mais “famoso” foi o francês Joseph Arnaud, falecido em 1878. Segundo nota publicada no *Cruzeiro*, localizada por Daniela Callipo (2022), Arnaud teria chegado ao Rio cerca de quinze anos antes, por volta de 1863 (*O Cruzeiro*, 23 fev. 1878, p. 2), o que, apesar de não constituir prova definitiva, entra em conflito com o dado de que ele teria dirigido o Alcazar desde sua fundação, versão mais difundida na historiografia teatral (MENEZES, 2007, p. 91; DIAS, 2012, p. 116; SOUZA, 2012, p. 16).

intelectuais visualizaram, nessas obras, apenas o apelo à diversão, sem nenhuma preocupação literária ou artística (NEVES, 2006, p. 43).

Para dimensionar a negação desse gênero por parte da crítica teatral brasileira, porém, faz-se necessário retomar o seu processo de surgimento e sedimentação no contexto parisiense, de onde ele viria a ser importado e apropriado, vindo a constituir uma das matrizes centrais do nosso teatro a partir de meados do século XIX.

## 1.2 OPERETA, *OPERETTA*, *OPERETTE*, *OPÉRETTE*: OFFENBACH & CIA.

A definição mais remota de *opérette* a que tive acesso, extraída da obra de François-Joseph Fétis intitulada *La musique mise a la portée de tout le monde: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié*, publicada em Paris no ano de 1834, é o seguinte verbete:

OPÉRETTE, s. f. Palavra que passou da língua alemã para a francesa, pela qual se designa pequenas óperas sem importância no que diz respeito à arte. Na Itália, essas óperas são chamadas de *farsas* (FÉTIS, 1834, p. 402, grifo do autor, tradução minha)<sup>11</sup>.

Tal acepção seria futuramente apropriada por dicionários de língua francesa, como o de Littré – que atribui o uso do termo a Mozart – e o *Larousse*, bem como por dicionários de música, integrando, posteriormente as revisões bibliográficas sobre essa forma artística, como a incluída em *L'opérette*, de José Bruyr (1962) e a que enceta *Operetta: a theatrical history*, de Richard Traubner (2003), por exemplo<sup>12</sup>. A definição de Fétis nos oferece dois ângulos importantes para a abordagem da *opérette*: trata-se de um gênero marcado pelo trânsito entre culturas e idiomas e trata-se de uma forma comumente percebida pela crítica musical, teatral e literária como desprovida de importância artística.

Em relação ao primeiro aspecto, Traubner acrescenta, ainda, uma pitada de sal à fórmula ao aproximar a vagueza das definições da opereta aos seus enredos, que conjugam deleite e confusão: “segundo a maioria dos dicionários franceses de meados do século XIX, a palavra *opérette* foi tomada da alemã *Operette*, derivada do termo

<sup>11</sup> No original: “OPÉRETTE, s. f. Mot qui a passé de la langue allemande dans le français, et par lequel on désigne de petits opéras sans importance sous le rapport de l'art. Ces opéras s'appellent en Italie des farses”.

<sup>12</sup> A obra de Bruyr (1862) elenca onze entradas lexicográficas para o termo.

italiano *operetta*” (TRAUBNER, 2003, p. 1, tradução minha)<sup>13</sup>. Em suas imprecisões, as definições do termo o delineiam como um gênero dramático-musical alegre e leve, uma “pequena” ópera – o que é indicado pela aposição do sufixo “-ette/-etta/-eta”. Embora seja muitas vezes associada à *opera buffa* italiana, que conquistou os palcos franceses no século XVIII, a opereta provavelmente se constituiu, segundo Traubner, mais como uma resposta cômica “tanto às grandes óperas sérias italianas (e francesas) como às *opéras comiques* francesas desnecessariamente sérias” (TRAUBNER, 2003, p. 2, tradução minha)<sup>14</sup>. É oportuno observar, nesse sentido, que a opereta integra uma constelação transnacional de gêneros e formas dramático-musicais, tais como a *opera buffa* italiana, a *opéra-comique* e a *opéra-bouffe* francesas, a *zarzuela* espanhola, a ópera joco-séria portuguesa, a *ballad opera* inglesa e o *Singspiel* alemão. Embora a opereta – fiquemos com seu registro em português – apresente oscilações quanto às significações que assume diacrônica e diatopicamente, sua consolidação como fenômeno parisiense e, ao mesmo tempo, internacional se daria somente em meados do Oitocentos, com as composições de Hervé<sup>15</sup>, Charles Lecocq e, sobretudo, Jacques Offenbach, cuja obra se difundiu pelos cinco continentes, atestando o poderio cultural de Paris no século XIX (YON, 2014).

Assim como o gênero que viria a emplacar, a trajetória de Jacques Offenbach (1819-1880) se constitui na costura de culturas diversas, o que já está imbricado na gênese de seu sobrenome<sup>16</sup>. Seus pais, Isaac Juda Eberst e Mariane [Myriam] Rindskopf, casaram-se em 1806 em Deutz, nos arredores de Colônia, região que estava sob o jugo francês desde 1794; por conta de uma lei napoleônica que obrigava os judeus a assumir um nome “oficial” – isto é, um nome não judeu –, Isaac adota o sobrenome Offenbach, referência a Offenbach am Main, cidade onde vivera os primeiros vinte anos de sua vida. Embora tenha aberto, após o casamento, uma oficina de encadernação, o que garantia uma vida modesta à família, Isaac nunca se apartou completamente do universo da música: ao passo que atuou como cantor em sua juventude, dividindo-se

---

<sup>13</sup> No original: “According to most French dictionaries of the mid-nineteenth century, the word *opérette* was taken from the German *Operette*, itself derived from the Italian term *operetta*”.

<sup>14</sup> No original: “Operetta was perhaps more a comic French reaction to both serious Italian (and French) grand operas and needlessly serious French *opéras-comiques*, based on models that were both French and Italian”.

<sup>15</sup> Hervé, pseudônimo de Louis-Auguste-Florimonde Ronger, precedeu Offenbach, sendo considerado o inventor da opereta “por ter sido o primeiro a experienciar, ainda em peças de um ato, as características básicas da opereta como a conhecemos, no teatro”, conforme aponta Neves (2018a).

<sup>16</sup> Para a composição deste breve excuro biográfico, fundamentei-me principalmente em Yon (2000).

entre apresentações em sinagogas e em tavernas, na maturidade viria a estimular a carreira musical de dois de seus filhos, Julius “Jules” e Jacob “Jacques”, acabando por matriculá-los no Conservatoire de Paris em 1833. Em solo francês, além de haver um mercado musical muito mais amplo do que o de Colônia, a condição judaica não seria, a princípio, um impedimento para a ascensão social e profissional dos jovens músicos.

Durante sua atuação na Opéra Comique, que, além da Opéra, era o único teatro musical estatal em Paris, Offenbach se familiarizou com a *opéra-comique*, gênero que viria a ser matriz fundamental para sua obra (YON, 2000, p. 31). No decurso dos anos, o autor publicou diversas composições no mercado editorial de partituras e trabalhou, paralelamente, na construção de uma persona em salões da elite parisiense, performance social fundamental para estabelecer uma rede de contatos com diretores de teatro e figuras influentes no meio artístico. Essa trajetória ascendente foi abalada, entretanto, pela instauração da Segunda República Francesa, em 1848, que alçou Luís Napoleão Bonaparte ao cargo de presidente, no bojo da Primavera dos Povos. Após as convulsões sociais decorrentes da deposição de Luís Filipe, que não deixariam de afligir o mercado teatral, o compositor sofreu alguns revezes até ser nomeado diretor musical da Comédie Française em 1850. Já no Segundo Império, implantado em 1852 com o golpe de Estado capitaneado pelo doravante Napoleão III, Offenbach fundou o Théâtre des Bouffes-Parisiens, casa de espetáculos em que a opereta tal como se conhece nos dias de hoje começaria a tomar contornos mais consistentes.

A fundação do Bouffes-Parisiens, em 1855, deu-se no torvelinho gerado pela Exposição Universal de Paris, em um pequeno teatro desocupado situado nos Champs-Élysées, próximo ao Palácio da Indústria, prédio destinado a sediar o evento internacional. Projetada para apresentar os progressos da civilização industrial, a Exposição atendeu tanto ao desejo de Napoleão III de ratificar seu poder como às necessidades da indústria em uma perspectiva de economia global; segundo Siegfried Kracauer, “assim como na maioria dos empreendimentos do Imperador, motivos irrealis e necessidades reais estavam inextricavelmente entrelaçados” (KRACAUER, 1938, p. 140-141, tradução minha)<sup>17</sup>. Dentre as mercadorias apresentadas na Exposição, poderíamos elencar os bens culturais oferecidos no Bouffes-Parisiens por Offenbach, que teria recolhido seu público do fluxo de visitantes, garantindo seu lugar como um

---

<sup>17</sup> Na edição consultada: “As in most of the Emperor’s enterprises, unreal motives and real necessities were inextricable mingled”.

dos compositores mais prolíficos de sua época. Nesse sentido, é oportuno observar, ainda, que o nome de Offenbach parece se dissociar da pessoa Jacques Offenbach, subsumindo-a tal como subsume os libretistas que trabalharam com ele. Por mais que Hector Crémieux, Henri Meilhac e Ludovic Halévy – para ficarmos nos três libretistas cuja obra será analisada neste estudo – fossem reconhecidos à sua época como autores relevantes na cena teatral contemporânea, sua contribuição e suas identidades acabam por ser diluídas na obra de Offenbach.

Paralelamente ao sucesso obtido nos palcos franceses ao longo do final dos anos 1850 e dos anos 1860, Jacques Offenbach teria em Bruxelas e, principalmente, em Viena espaços privilegiados para a circulação de seu repertório. Em Viena, “segunda capital” de Offenbach, destaca-se a colaboração com Carl Treumann, ator, cantor, diretor e empresário teatral que traduziu libretos de algumas de suas operetas<sup>18</sup>. Apesar de a circulação de Jacques Offenbach se restringir, em alguma medida, a essas cidades, incluindo, ainda, a cidade alemã de Bad Ems<sup>19</sup>, sua obra rapidamente se difunde no continente europeu e para fora dele, tanto a partir do texto original dos libretos, em francês, quanto a partir de traduções para outros idiomas – alemão, inglês, italiano, espanhol e português<sup>20</sup>.

Em levantamento de Anaïs Fléchet (2014), são reunidos registros de encenação, no Rio de Janeiro, de uma série de obras de Offenbach ou a ele atribuídas a partir de meados dos anos 1850, contando com representações no Teatro de S. Januário – *Les deux aveugles*, em 1856, *Estive no círculo* e *Monsieur va au cercle*, em 1857, e *Les trois troubadours*, em 1858 – e com a récita de *Une nuit blanche* no Salão do Paraíso, em 1858. Entre 1859 e 1865, o Alcazar encenaria *Le violoneux*, *Vent-du-soir ou l’horrible festin*, em 1859, e, em 1863, *L’Apothicaire et le perruquier* e *Une demoiselle en lotterie*<sup>21</sup>. Apesar desse conjunto de obras precedentes, todas em um ato, o marco da

<sup>18</sup> *La vie parisienne*, *Les bavards*, *La jolie parfumeuse*, *Le mariage aux lanternes* dentre outras.

<sup>19</sup> Bad Ems foi um destino recorrente para Offenbach a partir de 1858, não só em razão do circuito teatral, mas também por conta das termas da cidade, que contribuíam para aplacar os sintomas da gota, doença que afligia o compositor.

<sup>20</sup> Embora só tenha sido encenada nos anos 1920, houve uma tradução de *La belle Hélène* para o árabe, intitulada *Hilāna al-jamīla*, realizada por Shaykh Rifā‘a al-Tahtawi’ em 1868 (ver CORMACK, 2019 e YON, 2020). Segundo Yon (2020), houve montagens em russo a partir de 1865, ainda que o autor não sinalize a existência ou não de traduções publicadas à época.

<sup>21</sup> *Monsieur va au cercle* é uma comédia em um ato, com passagens cantadas, escrita por Alfred Delacour e André de De Goy, com compositor não identificado. Não foi possível identificar a autoria de *Les trois troubadours*; infere-se que se trate de uma obra em um ato por conta de um anúncio em que é descrita

entrada da opereta no Brasil seria cristalizado na encenação de *Orphée aux enfers* promovida pelo Alcazar Lírico, no ano de 1865. Com música de Jacques Offenbach e libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, seu enredo parodiava a mitologia clássica, pondo em cena Orfeu e Eurídice num casamento enfatiado mantido pela pressão da Opinião Pública, personagem alegórico que recriminava a paixão que ambos nutriam por novos pretendentes.

---

como “pochade musicale des Bouffes-Parisiens”, o que pode ser traduzido como um “esboço musical” (*Diário do Rio de Janeiro*, 19 nov. 1858, p. 4 *apud* CALLIPO, 2022, p. 50).

Figura 1 – Anúncio da estreia de *Orphée aux enfers*

**THEATRE FRANÇAIS**  
**ALCAZAR LYRIQUE FLAMINENSE**  
**DIRECTION J. ARNAUD & C.**  
**TROUPE PARISIENNE**  
**Aujourd'hui Jeudi 2 Fevrier**  
**BRILLANTE REPRESENTATION**  
 A LA DEMANDE GÉNÉRALE  
**Grand succès**  
**EN CLASSE, MES DEMOISELLES!**  
 folie vaudeville en un acte, par MM. de Jalais et  
 Adolphe Dupenty.  
 Dernière création de M. Paul Legrand à Paris.  
 M<sup>lle</sup> Aimée remplira le rôle de Cotillon.

**LES FLEURISTES**  
 grand pas de quatre, dansé par M. et M<sup>me</sup> Bernardelli,  
 et M<sup>lle</sup> Lecerf et Carini.

DEMANDÉ

**S. P.**

saynette comique, jouée par M<sup>lle</sup> Aimée et M. Ch.  
 Urbain.

Deux brillants intermèdes compléteront le spectacle.  
 Prix d'entrée 18. Stalles et galerie 25000.

**irrevocablement demain vendredi 3**  
 PREMIERE REPRESENTATION DE  
**ORPHÉE AUX ENFERS**  
 opera bouffe em 4 actes, de Jacques d'Offenback, re-  
 présentée quatre cents fois sur le théâtre des Bouffes  
 à Paris.

Aristée . . . . .	M. Urbain.
Pintou . . . . .	» Urbain.
Jupiter . . . . .	» Halbleib.
Orphée . . . . .	» D-molla.
John Styx . . . . .	» J. Roux.
Mercure . . . . .	» Paul Legrand.
Bacchus . . . . .	» Paul Legrand.
Neptune . . . . .	» J. Roux.
Mars . . . . .	» Bernardelli.
Morphée . . . . .	» Dumingos.
Euridice . . . . .	M <sup>lle</sup> Aimée.
Diane . . . . .	» Jenny.
L'opinion publique . . . . .	» Solange.
Junno . . . . .	M <sup>me</sup> Bourgeois.
Venus . . . . .	M <sup>lle</sup> Lecerf.
Cupidon . . . . .	» Carini.
Minerve . . . . .	M <sup>me</sup> Bernardelli.

Dieux, déesses, démons, etc.

On ne pourra retenir ses places que sur l'apré-  
 sentation du billet d'entrée.

Segundo Décio de Almeida Prado (2008, p. 95), apesar da grande acolhida do gênero, a encenação em língua francesa, atrativo para uma parcela dos espectadores, constituía entrave para a ampliação do público, assim como o recurso à temática mitológica e literária, que demandava um repertório prévio por parte do espectador. Essa perspectiva é corroborada por Larissa de Oliveira Neves (2006), que empreende uma pesquisa minuciosa acerca da estratificação social do público teatral fluminense no final do século XIX, observando que as obras musicadas por Offenbach

alcançaram a popularização somente por meio da nacionalização dos enredos, obtida com as bem sucedidas paródias. Nelas, as referências mitológicas e literárias davam lugar a personagens e costumes próprios de nossa terra. A criação de enredos nacionais para preencher as formas musicadas garantiu a apreciação dos gêneros por um público eclético, composto pelas diferentes “classes sociais” do Rio de Janeiro *fin-de-siècle* (NEVES, 2006, p. 50).

Essa prática seria notabilizada pelo ator, dramaturgo e empresário Francisco Correia Vasques, autor da paródia *Orfeu na roça*, que “nacionalizava” os personagens mitológicos. Orfeu vira Zeferino Rabeca, Júpiter veste a toga do juiz de paz Mamede e assim por diante. Segundo Prado, “casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena”, o sucesso da peça foi fulminante, superando o número de 500 apresentações (PRADO, 2008, p. 95).

O modelo rapidamente viria a se estabelecer no circuito dramático do Rio de Janeiro, contando, até o final da década de 1870, com ao menos quinze paródias que seguiam seus parâmetros – três delas escritas por Arthur Azevedo. Em 1876, o comediógrafo levaria aos palcos fluminenses *A filha de Maria Angu*, escrita a partir de *La fille de Mme. Angot*, de 1872 (música de Charles Lecocq e libreto de Clairville, Paul Siraudin e Victor Koning) e *Casadinha de fresco*, escrita a partir de *La petite mariée*, de 1875 (música de Lecocq, libreto de Eugène Leterrier e Albert Vanloo). Em 1877, seria a vez de *Abel, Helena*, paródia de *La belle Hélène*, de 1864 (música de Offenbach, libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy). É curioso observar, pois, a contradição em que incorre Azevedo ao ter acusado o despotismo de Offenbach e da opereta por ter posto termo às esperanças de nascimento do teatro brasileiro, visto que ele foi um dos principais responsáveis pela sedimentação do gênero no Brasil, vindo a escrever operetas “originais” – isto é, que não eram paródias – como *Os noivos* e *A princesa dos Cajueiros*, encenadas em 1880, e *O Barão de Pituaçu*, encenada em 1887.

Essa posição ambivalente de Azevedo é constante ao longo de sua produção e crítica teatral. Em várias ocasiões, o comediógrafo se manifestou na imprensa a fim de defender o teor artístico de seu teatro musicado, sobretudo de suas revistas de ano, um dos gêneros mais atacados pela crítica. As revistas apresentavam uma seleção dos principais acontecimentos do ano recém-findo, transposta ao palco em uma estrutura dramática bastante fragmentada. Os diversos quadros, dotados de graus variáveis de autonomia, eram alinhavados por enredos geralmente sumários, pontilhados por diversos números musicados e dançados. Assim como na opereta, o aparato visual era elemento fundamental dos espetáculos, que dedicavam especial atenção à cenografia, ao figurino e às mutações – mudanças de cenário realizadas à vista do público. Após tentativas esporádicas<sup>22</sup>, o gênero consegue ser bem sucedido no Brasil a partir de 1884, ano em que é encenada *O Mandarin*, revista do ano de 1883 escrita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio e musicada por J. Simões Júnior.

Uma das várias ocasiões em que revistas de ano e revisteiros foram alvo de crítica se deu em fevereiro de 1898, por ocasião da estreia da revista de ano *O jagunço*, de Azevedo. Coelho Neto, seu colega de Academia Brasileira de Letras, dirige-lhe as seguintes palavras:

lastimo sinceramente que o ilustre comediógrafo, que devia estar à frente dos que fazem a campanha da reabilitação do teatro, insistindo num gênero de trabalho que não tem absolutamente mérito literário concorra para abastardar ainda mais o gosto do público.

Não há conveniências que obriguem um homem de letras a desviar-se da sua pauta e Arthur Azevedo declarou que, apesar do protesto feito depois da representação da *Fantasia*, não pôde negar-se aos insistentes pedidos de um empresário que reclamava a cumplicidade do seu talento para mais um atentado contra o gosto do público. Cedeu e aí está a revista incitando a concorrência de outros escritores (N. [Coelho Neto], “Fagulhas”, *Gazeta de Notícias*, 10 fev. 1898, p. 1, grifo do autor)<sup>23</sup>.

Azevedo responde a crítica em seu folhetim, subintitulado nessa ocasião como “Carta a Coelho Neto”, afirmando não acreditar que o gênero abastardasse o gosto do público, sustentando seu argumento a partir da asserção de que a revista, nascida na

<sup>22</sup> De acordo com Neyde Veneziano (1991, p. 26-27), a primeira revista brasileira foi *As surpresas do senhor José da Piedade*, de Figueiredo Novaes, encenada em 1859 no Ginásio e proibida pela polícia após três representações. Em 1875, Joaquim Serra escreveria *A revista do ano de 1874* e a comédia-revista *Rei posto, rei morto*, encenadas respectivamente pelo Teatro Vaudeville e Fênix Dramática, sem obter, entretanto, maior sucesso. Completando essa pequena série de revistas malogradas, temos *O Rio de Janeiro em 1877*, de Arthur Azevedo e Lino d’Assunção, com música de Gomes Cardim, encenado no Teatro São Luiz.

<sup>23</sup> Para um quadro mais amplo do contexto em que essa polêmica está inserida, ver Fernando Mencarelli (1999).

França, seguia sendo muito apreciada em Paris, “onde não concorre absolutamente para corromper o gosto de ninguém” (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 17 e 18 fev. 1898, p. 2). Em relação à colocação de que ninguém lhe recusaria um original, o comediógrafo apresenta sua perspectiva nos seguintes termos:

sim, não há empresa que me rejeite um original... desde que esse original “faça dinheiro”, na frase do nosso Urbano Duarte. Sou eu o primeiro a não querer abusar da influência que tu me atribuis, impingindo ao empresário uma peça que me valerá muitos elogios da imprensa, mas não trará nenhuma vantagem à indústria do pobre diabo. Não sacrifico o interesse alheio às minhas veleidades de escritor dramático (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 17 e 18 fev. 1898, p. 2).

“Homem de teatro” que era, Azevedo não só dominava com desenvoltura a forma dramática, mas também possuía uma visão arguta do funcionamento do teatro enquanto suporte de produção e difusão. O comediógrafo buscava conciliar a arte e o interesse do público de modo a criar obras que fossem viáveis economicamente, tendo em vista o seu ganho – ele chega a asseverar que precisava prover para uma família numerosa – e o sustento dos diversos trabalhadores envolvidos na máquina teatral. No espaço que dispunha nos jornais, Azevedo militou ativamente em favor da classe artística, combatendo preconceitos sociais e propondo soluções para os problemas que ela enfrentava<sup>24</sup>.

Azevedo defendia, também, que a revista de ano e os gêneros do teatro ligeiro ou musicado poderiam ser “artísticos”. Em uma de suas revistas, intitulada *Mercúrio*, o prólogo recitado pelo ator Xisto Bahia apresenta um bordão que viria a ser reencenado por Arthur Azevedo em polêmicas na imprensa e, quase um século depois, seria tomado como estação obrigatória pela crítica no movimento de “reabilitação” da revista de ano como obra de arte.

Dizem muitos que a Arte,  
Essa deusa que tem um culto em toda a parte,  
Menos na nossa terra,  
Dos revisteiros sofre impertinente guerra:  
Engano, puro engano!  
*Pode haver arte na revista de ano* (AZEVEDO, 1987a, p. 168, grifo meu).

Percebe-se, novamente, o recurso à divinização da arte, a qual é instaurada e negada no mesmo prólogo. Em *O Mandarin*, por exemplo, a personificação da Arte interrompe a cena ao final da peça, anunciando seu retorno:

<sup>24</sup> A esse respeito, ver Neves (2009).

Junto a vós, néscios e parvos,  
 Mago instinto me conduz:  
 Venho das trevas tirar-vos  
 E dirigir-vos à luz!  
 Vede! Olhai! A obra-prima  
 Que um marinheiro ilustrou,  
 Vítor Meireles de Lima  
 Na tela immortalizou! (*Aponta para o fundo. Mutação.*) (AZEVEDO;  
 SAMPAIO, 1985, p. 276).

Apesar desses e de outros gestos rarefeitos e contraditórios em defesa do teor artístico da revista de ano, o próprio autor manifestava suas reservas quanto ao gênero, mantendo-se de acordo com a hierarquia então vigente, que alocava o teatro ligeiro em um nível esteticamente inferior ao da comédia realista, por exemplo. A frase de Urbano Duarte<sup>25</sup>, incorporada no início de um folhetim de Azevedo e aludida pelo dramaturgo em trecho supracitado, vai ao encontro dessa visão do teatro como negócio sujeito à demanda do público consumidor.

Urbano Duarte, com a sua lógica de ferro e o seu imperturbável bom senso, observa que, “não recebendo um real de subvenção dos cofres públicos, os empresários tornam-se escravos do gosto das plateias, sob pena de fecharem as portas”. E acrescenta: “Os pobres diretores teatrais encontram-se em frente do seguinte dilema: ou exibirem excelentes dramas e comédias perante cadeiras vazias, somente inspirados no nobre intuito de regenerar a arte dramática, ou atraírem os espectadores pela isca do maxixe, pelo cevo da pimenta, pelo chamariz das cenografias e demais condimentos. Preferem a segunda alternativa; fazem muito bem, e eu faria o mesmo. Aquilo é antes de tudo uma indústria, sujeita a mil ônus e despesas. Impossível seria adotar outra orientação que não a seguinte: peças que fazem dinheiro, peças que não fazem dinheiro” (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 17 e 18 fev. 1898, p. 2).

Esse posicionamento é ilustrado pelo seguinte desabafo de Azevedo sobre a recepção de sua obra: “todas as vezes que tento fazer bom teatro, é uma desilusão para mim e um sacrifício para o empresário... Por isso é que reclamo o Theatro Municipal!” (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 17 e 18 fev. 1898, p. 2). A esperança de Azevedo no incentivo estatal ao teatro não era, como podemos observar ao longo deste capítulo, novidade no debate intelectual fluminense do XIX. O modelo almejado por boa parte dos agentes desse debate era o da Comédie Française, e não podemos desconsiderar que o Ginásio Dramático, inspirado diretamente pelo Gymnase

---

<sup>25</sup> Segundo Sacramento Blake (1893), Urbano Duarte colaborou na imprensa em periódicos como *O Globo*, a *Revista da Phenix Dramatica* e o *Diario Popular de São Paulo*. Foi autor de algumas peças teatrais, com destaque para *O escravocrata*, drama escrito em colaboração com Arthur Azevedo.

Dramatique, inaugurado em 1820 em Paris, fundamentava-se em um projeto de “teatro normal”, visando à formação de atores e, concomitantemente, do público<sup>26</sup>.

Essas contingências materiais condicionaram a produção de Azevedo, que oscila entre a escrita de peças do “teatro literário” e peças do “teatro ligeiro” – conforme os paradigmas correntes à época. Larissa de Oliveira Neves explora esse problema, orientando sua tese a partir da avaliação de como o gosto do público influenciou o comediógrafo “na elaboração de cada obra e quais as consequências qualitativas desta influência no resultado final dos textos” (NEVES, 2006, p. 16). A autora recupera as condições de produção e encenação nos palcos fluminenses do final do século XIX, dedicando atenção especial para a estratificação da audiência em duas categorias: o público e a sociedade. Esses dois perfis são construídos a partir de uma crônica em que o comediógrafo reclama acerca da falta de prestígio que a “sociedade” – isto é, os espectadores letrados da elite econômica – dedicava ao “teatro sério”, contrapondo sua indiferença à fidelidade do “público”, composto por pessoas oriundas de estratos sociais mais pobres. “O público – tenho me cansado de o repetir – só se afasta do teatro quando as peças não o atraem. A sociedade, sim, não há que contar com ela, mas o público vai e há de ir ao teatro, contanto que não seja para se enfastiar” (A. A. [Arthur Azevedo], “O Theatro”, *A Notícia*, 27 e 28 jan. 1898, p. 3).

Embora os comediógrafos que enveredaram pelo teatro ligeiro e seus aliados argumentassem que a crise do teatro nacional se devia a variáveis de ordem socioeconômica – a falta de apoio estatal e o descaso das elites –, a leitura que se cristalizou foi a de que esses autores concorreram para a degeneração de nossa arte dramática. Uma das críticas mais acerbas foi publicada por José Veríssimo em sua *História da literatura brasileira*:

o modernismo, última fase da nossa evolução literária, nenhum documento notável deixou de si no nosso teatro ou na nossa literatura dramática. O seu advento coincidiu com a inteira decadência de ambos pelos motivos apontados. O naturalismo, à feição do modernismo que poderia ter influído nesse gênero de literatura, também não produziu nada de distinto nela. Com excelentes intenções e incontestável engenho para o teatro, Arthur Azevedo (1856 [1855]-1908) não conseguiu senão tornar mais patente o esgotamento

---

<sup>26</sup> De acordo com João Roberto Faria (2008), o conselheiro Souza Ramos, quando Ministro dos Negócios do Império, em 1861, chegou a formar uma comissão composta por escritores com o intuito de se criar uma Comédia Brasileira, um teatro dramático nacional que desempenhasse a função de teatro normal. A iniciativa contou com pareceres assinados por José de Alencar e Cardoso de Menezes, mas acabou descontinuada, como lamenta Machado de Assis em crônica publicada em 1865 (M. A., [Machado de Assis], “Ao acaso: revista da semana”, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 jan. 1865, p. 1).

do nosso, pela desconexão entre a sua boa vontade e a sua prática de autor dramático. Vencidos pelas condições em que o encontraram, e que não tiveram energia suficiente para contrastar, Arthur Azevedo e os moços seus contemporâneos e companheiros no empenho de o reformarem (Valentim Magalhães, Urbano Duarte, Moreira Sampaio, Figueiredo Coimbra, Orlando Texeira e outros) sem maior dificuldade trocaram as suas boas intenções de fazer literatura dramática (e alguns seriam capazes de fazê-la) pela resolução de fabricar com ingredientes próprios ou alheios, o teatro que achava fregueses: revistas de ano, *arreglos*, adaptações, paródias ou também traduções de peças estrangeiras. *Intervindo o amor do ganho, a que os românticos tinham romanticamente ficado de todo estranhos, baixou o nosso teatro em proporções nunca vistas, e, por uma ironia das cousas, justamente no momento em que Arthur Azevedo e os seus citados companheiros lhe pregavam a regeneração nos jornais onde escreviam.* Uma ou outra peça de valor literário ou teatral que estes autores fizeram não bastou para levá-lo. O público se desinteressava, e continuava a desinteressar-se, pelo que se chama teatro nacional. E como só acudisse àquele teatro de fancaria, de *arreglos*, revistas de ano e paródias, *esses escritores pouco escrupulosos tiveram de servir esse público consoante o seu grosseiro paladar* (VERÍSSIMO, 2013, p. 385-386, grifo meu).

Retornamos, pois, à caracterização do teatro como mercadoria, associada à “falta de escrúpulos” de seus produtores e ao “grosseiro paladar” do público. O “nosso teatro” continuava em negativo, como um futuro do pretérito que não viria a se realizar. Para Veríssimo, o teatro nacional nasceu e se finou no romantismo, tendo como seu auge a produção de Alencar e Macedo. Após esse breve período, os palcos brasileiros teriam sido invadidos por revistas de ano, *arreglos*, adaptações, paródias ou traduções de peças estrangeiras, obras que, em sua visão, não possuíam méritos literários ou dramáticos.

Ao longo do século XX, pouco do teatro de Arthur Azevedo seria valorizado esteticamente, ao passo que outros comediógrafos do teatro musicado seriam apagados sem maiores cerimônias de nossa história literária. Lúcia Miguel-Pereira (1950, p. 268 *apud* SÜSSEKIND, 1986, p. 63) considerava as revistas de ano os trabalhos mais interessantes de Azevedo, mas reconhecia nelas apenas um valor documental. Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi admitem o talento do comediógrafo, sobretudo por conta de suas burletas *A Capital Federal* e *O mambembe*, esta última encenada pelo grupo Teatro dos Sete, em 1959; seus juízos, entretanto, não deixam de caracterizar negativamente o teatro do último quartel do XIX brasileiro. Segundo Prado,

o teatro musicado, em suas várias encarnações, significou um aumento ponderável de público, com benefícios econômicos para intérpretes e autores, e o decréscimo de aspirações literárias. Após os sonhos despertados pelo romantismo, quando os escritores acharam que poderiam dizer alguma coisa de importante sobre a liberdade e a nacionalidade, e após o realismo, que examinou moralmente os fundamentos da família burguesa, a opereta, a revista e a mágica surgiam como nítido anticlímax (PRADO, 2008, p. 113).

Sábato Magaldi, por sua vez, recusa a visão pessimista, ainda corrente à sua época, de que, quando em comparação com as realidades europeias e norte-americanas, não tínhamos teatro; ele o faz, todavia, por meio de um nivelamento por baixo: “o bom teatro é exceção em todo o mundo” (MAGALDI, 1962, p. 10). Quando comenta a obra de Azevedo, afirma que era preciso convir que o comediógrafo “não se mostrou um autor de imaginação, apesar da obra profusa. Quase sempre tomou de empréstimo a outros a ideia de seus trabalhos” (MAGALDI, 1962, p. 146).

Segundo os escritos de Prado e Magaldi, o teatro musicado constitui uma espécie de deslize da rota que levaria à constituição de um teatro nacional, julgamento que, embora severo, é coerente com os projetos de modernidade e de nação em debate ao longo do século XX no Brasil. Tal perspectiva é tributária de concepções românticas sobre a criação artística, sobretudo no que diz respeito à valorização da originalidade e do “gênio” criador, e à desvalorização do que se considera venal e popular. É imperativo, portanto, reler nossa historiografia teatral e literária com o distanciamento necessário para evitar a reprodução acrítica de juízos que precisam ser revistos.

### 1.3 NOSSA CRIATIVA INCOMPETÊNCIA EM COPIAR: EM BUSCA DO TEATRO QUE EXISTIA

Em “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio Sales Gomes explora a peculiaridade de nosso cinema em relação a situações cinematográficas também consideradas subdesenvolvidas, embora mais robustas, como a indiana, a japonesa e a de países árabes como o Egito e o Líbano. Diferentemente desses outros casos, nosso cinema não importaria uma resistência cultural porque, diferentemente dos indianos e dos árabes, nunca teríamos sido propriamente ocupados: “quando o ocupante chegou o ocupado existente não lhe pareceu adequado e foi necessário criar outro” (GOMES, 1996, p. 89). Seríamos um “prolongamento do Ocidente”: “não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p. 90).

As categorias de “ocupante” e “ocupado” são habilmente operadas por Sales Gomes para pensar tanto a colonização portuguesa quanto o imperialismo

estadunidense, que, segundo sua leitura, colonizava o imaginário do cinema nacional no período. Dado o contexto histórico-social e os horizontes do pensamento progressista em que o ensaio de Sales Gomes está radicado, essa perspectiva é bastante avançada, integrando uma constelação de autores fundamentais em nossa tradição crítica do século XX<sup>27</sup>. A interpretação do ensaísta é eloquente e diz muito sobre nossa formação cultural e nacional, inclusive no que encobre.

Pressupondo a assimilação ou genocídio dos povos originários – que, não obstante, seguem resistindo à violência sistêmica perpetrada contra eles pelo Estado e pelas classes dominantes –, a formulação de Sales Gomes integra e repõe um longo debate que remonta ao romantismo brasileiro e ecoa em várias interpretações do Brasil, quase que como nosso “pecado original”. Joaquim Nabuco havia elaborado esse problema em sua *formação* declarando que “de um lado do mar, sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia” (NABUCO, 1998, p. 58-59)<sup>28</sup>. Em 1936, Sérgio Buarque de Holanda assevera que, “trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas instituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desterrados em nossa própria terra” (HOLANDA, 1995, p. 31). Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido reconhece nossa literatura como “pobre e fraca” quando comparada às “grandes”, mas defende que quando as obras são lidas com discernimento, com espírito crítico, elas “revivem na nossa experiência, dando em compensação a inteligência e o sentimento das aventuras do espírito. Neste caso, o espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (CANDIDO, 2013, p. 12).

O ensaio de Sales Gomes, citado na abertura desta seção, já havia sido mobilizado por Vilma Arêas, que enfatiza a afirmação do autor de que o cinema brasileiro participa da formação contraditória de nossa nacionalidade, mas, diante do modelo estrangeiro, acaba por alterá-lo “através de nossa incompetência criativa em copiar” (GOMES, 1996, p. 90). Esse juízo estético é deslocado para repensar a obra de

---

<sup>27</sup> Junto a Décio de Almeida Prado, Antonio Candido, Gilda de Mello e Souza, dentre outros, Gomes foi um dos fundadores e colaboradores da revista *Clima*, periódico acadêmico que circulou entre 1941 e 1944 e constituiu um espaço privilegiado de formação para essa geração de críticos.

<sup>28</sup> Vale pontuar que Nabuco escreveu um drama em francês sobre o conflito entre prussianos e franceses em torno da Alsácia-Lorena. Intitulado *L'Option*, o drama teria começado a ser escrito em 1870, sendo que na edição publicada em 1910, ano de sua morte, consta que a escrita teria sido compreendida entre 1876 e 1877 (NABUCO, 1910).

Martins Pena, que, em sua perspectiva, “desenrola diante de nossos olhos o dilaceramento de nossa cultura (o ‘nacional’ e o ‘outro’), em função da impossível adequação (desejada) aos modelos ocidentais” (ARÊAS, 1987, p. 99-100). A pesquisadora discorre sobre a tentativa malograda de o autor adequar sua produção aos gêneros então considerados sérios e modernos – a tragédia e o drama histórico, sobretudo. Após essas tentativas, Pena retornaria à comédia de costumes; segundo Arêas, “voltando-se para o cotidiano brasileiro, Martins Pena deixa de ser ‘moderno’ e se salva para o futuro” (ARÊAS, 1987, p. 110). Na esteira desse argumento, as obras do comediógrafo teriam de ser vistas (ou imaginadas) “enquanto representação concreta, e não simplesmente texto escrito” (ARÊAS, 1987, p. 139), interpretação que, embora proponha a valorização do teatro de Pena, reproduz o juízo de uma tradição crítica que, ao menos desde meados do Oitocentos brasileiro, divide e hierarquiza teatro “feito para o palco” e teatro “literário”. A falha em “copiar” o modelo do drama é transfigurada, nessa leitura, em sucesso criativo.

No ensaio “A comédia desclassificada de Martins Pena”, Iná Camargo Costa parte da leitura de Vilma Arêas para investigar os fundamentos ideológicos dos projetos de criação de um “teatro nacional”. A pesquisadora reconhece o ganho interpretativo da perspectiva de Arêas, que demonstra a vantagem estética da adesão de Pena à comédia de costumes em detrimento do drama, “uma vez que o material disponível (‘grande’ sociedade e seus hábitos culturais) tinha características muito pouco propícias para a elaboração de dramas”, e ajunta:

poderíamos acrescentar que havia um abismo entre as exigências formais do drama (dados os seus pressupostos sociais) e a matéria social com que os candidatos a dramaturgo podiam trabalhar. Por isso o recorrente fracasso (ao menos de crítica) de quase todas as tentativas de criação do nosso “teatro nacional” em chave dramática, quando esse mesmo teatro ia sendo feito em chave cômica. Daí a espécie de mal-estar com que a intelectualidade contemporânea e mesmo póstera sempre viu o sucesso de público de certa comédia, sempre relegada a um grau inferior na hierarquia da arte dramática (COSTA, 1989, p. 6-7).

Iná Camargo Costa ilustra esse mal-estar por meio da crítica de Machado de Assis à dramaturgia de Alencar, posta em perspectiva a partir da comédia de Pena:

*Verso e reverso* deveu o bom acolhimento que teve, não só aos seus merecimentos, senão também à novidade da forma. Até então a comédia brasileira não procurava os modelos mais estimados; as obras do finado Pena, cheias de talento e boa veia cômica, prendiam-se intimamente às tradições da farsa portuguesa, o que não é desmerecê-las, mas defini-las; se o autor do *Noviço* vivesse, o seu talento, que era dos mais auspiciosos, teria

acompanhado o tempo, e consorciaria os progressos da arte moderna às lições de arte clássica [...] *Verso e reverso* não era ainda a alta comédia, mas era a sociedade polida que entrava no teatro, pela mão de um homem que reunia em si a fidalguia do talento e a fina cortesia do salão (Machado de Assis, “Semana Litteraria”, *Diario do Rio de Janeiro*, 6 mar. 1866, p. 2 *apud* COSTA, 1989, p. 3).

Segundo a autora, a crítica machadiana indica o conteúdo de classe do ideal dramático defendido em meados do século XIX: “o problema do teatro ‘nacional’ (no caso, da comédia ‘do Pena’) não estava nas suas raízes, ou nas raízes do seu modelo, e sim no *material* selecionado pelo dramaturgo” (COSTA, 1989, p. 3, grifo da autora): as classes subalternas e sua luta pela sobrevivência, em detrimento da “sociedade polida” e de sua “fina cortesia de salão”.

De modo complementar, a mobilização do princípio compositivo do drama como medida, mesmo quando implícita, para as demais formas teatrais em circulação no período implicou um acúmulo de avaliações críticas negativas, quando muito condescendentes. Diante desse problema e, no caso exemplar de Martins Pena, Iná Camargo Costa reconstitui a leitura de *O juiz de paz na roça* a partir do princípio épico, reavaliando os “defeitos formais” da peça. Em uma brevíssima recapitulação, o enredo da comédia em um ato possui dois núcleos: o dos namorados, Aninha e José, que casam às escondidas para evitar que o jovem seja recrutado para combater os farroupilhas no Rio Grande do Sul, e o do juiz de paz, que arbitra uma sequência de casos esbanjando demonstrações de corrupção. A ligação entre ambos os núcleos é frágil: o pai de Aninha, membro da Guarda Nacional e, logo, subordinado ao juiz, deveria conduzir José para a Corte, mas falha em sua atribuição; ao fim da peça o casamento é revelado e festejado na casa do juiz, com um número dançado e cantado – segundo uma das rubricas, “um dos atores toca a tirana na viola; os outros batem palmas e caquinhos, e os mais dançam” (PENA, s.d, p 33)<sup>29</sup>.

Assim, as leituras da peça avaliadas por Costa<sup>30</sup>, que partem da baliza do drama, consideram a figura do juiz e a sequência de cenas que ele protagoniza elementos dramaticamente secundários ou gratuitos. Essa perspectiva é contraposta pela pesquisadora nos seguintes termos:

<sup>29</sup> Segundo Costa-Lima Neto, a tirana é uma “dança espanhola que originalmente era dançada solo, com acompanhamento de castanholas tocado pela própria dançarina”. No manuscrito de *Juiz de paz na roça*, porém, consta que ela seria acompanhada de viola, palmas, pratos e cacos, tocados pelo coro composto por uma roda de dançarinos e músicos (COSTA-LIMA NETO, 2014, p. 118).

<sup>30</sup> As análises em questão são as de Wilson Martins (1957) e Bárbara Heliadora (1966).

ao contrário do [princípio] dramático, o princípio épico não exige sujeitos, heróis, nem muito menos ação dramática (podendo também tê-los e mais de um numa mesma peça) quando o objetivo do dramaturgo é contar uma história ou fragmentos de histórias (flagrantes da vida) no palco. O que tem sido até hoje tomado por objeto da peça – as aventuras de um casal de namorados –, tratado tanto em chave de Comédia Nova quanto de um embrionário princípio dramático; não tem maior interesse que os demais aspectos da peça. Martins Pena estava interessado em miniaturizar *a totalidade da situação do país*. Como a própria Vilma Arêas indica, seu objetivo é expor criticamente a maneira como funcionam as instituições, ou seja. O exercício do arbítrio e da violência desde o âmbito mais geral da “grande” política (a Guerra dos Farrapos) até os detalhes aparentemente mais insignificantes, como a disputa sobre a localização de uma cerca, ou delimitação de propriedades, passando pela indefectível discrepância entre pretensões de pais e filhos sobre o casamento (a família até podia ainda não ser, conscientemente, a *celula mater* da sociedade brasileira, mas os proprietários de terras, por menores que fossem, já sabiam muito bem disso) (COSTA, 1989, p. 9-10, grifos da autora).

Essa correlação de teatro e epicidade apresentada por Costa se articula a partir do teatro de Bertolt Brecht, responsável por uma formulação do teatro épico enquanto projeto estético que se opunha ao que ele considerava teatro dramático ou aristotélico. Não por acaso, o teatro brechtiano se apropria de várias formas teatrais populares não orientadas pelo princípio dramático – nesse âmbito, Iná Camargo Costa salienta que o dramaturgo alemão, assim como o russo Vladimir Maiakovski, dentre outros, “não reivindicavam nenhuma originalidade para o seu teatro; ao contrário, apontavam suas fontes no teatro medieval, no oriental e nas várias formas de diversão popular, inclusive os espetáculos de cabaré, circo, etc.” (COSTA, 1989, p. 4). Esse espectro de procedimentos estéticos tensiona o ideal de originalidade romântica e o culto à individualidade organizado em torno da figura fetichizada do gênio ao resgatar e refundir essas fontes populares radicadas em uma perspectiva coletiva de criação artística.

Ainda que proponha dialeticamente uma negação ao uso inadequado do princípio dramático para avaliar obras que escapam a essa categoria, esse caminho de leitura não deixa de trabalhar a partir desse mesmo princípio, em negativo. Nesse sentido, é oportuno trazer à baila a perspectiva defendida por Larissa de Oliveira Neves em sua *Poética do teatro-folia* de “pensar o nosso teatro e a nossa cultura por ela mesma, sem submetê-la a normas estéticas que não dão conta dos caminhos empreendidos pela arte brasileira” (NEVES, 2022, p. 39). Tomando performances populares e folguedos brasileiros como matriz para parte significativa de nossa dramaturgia, a pesquisadora questiona certa insistência na centralidade do uso da categoria drama para a análise de um repertório que não necessariamente se pautava por

ela. Ao examinar um conjunto de peças, distribuídas entre o século XVI e o XXI, a autora mapeia uma série de parâmetros do teatro-folia (NEVES, 2022, p. 162-163), centrados no diálogo com a cultura popular brasileira, o que se dá pela musicalidade, pela referência direta ou indireta à festa popular brasileira ou a folguedos, pela espetacularidade fulgurante materializada em cenários e figurinos – que, mesmo quando simples, miram no grandioso – e pela tendência a ritmos mais acelerados. Trata-se de peças expansivas que exigem envolvimento emocional do público, pautadas pela fragmentação e pelo excesso. Embora a autora não tenha integrado paródias de operetas no *corpus* de seu estudo, penso que seja possível analisar essas obras a partir da poética do teatro-folia, visto que, apesar de preservarem as partituras e o andamento do enredo, elas reinventam, em maior ou menor grau, o texto parodiado a partir da cultura popular brasileira.

Seguindo por esta senda, valho-me da discussão teórica articulada por Neves (2022) acerca da categoria *cultura popular brasileira*, tomada como uma construção distinta de suas matrizes culturais – tanto as europeias, colonizadoras, quanto as indígenas e africanas que lhes opunham resistência –, sintetizando a noção de popular, para os fins de seu estudo, como “a cultura que está propagada no meio do povo” (NEVES, 2022, p. 107). Ao longo de sua história, que remonta ao século XVIII, os usos da categoria *popular* são carregados de contradições e disputas, partindo dos processos de sua elaboração conceitual, que se dão nos meios letrados, via de regra apartados do fenômeno. Essa ordem de conflitos está presente nas obras que compõem o *corpus* desta tese, escritas por sujeitos integrados ou que transitavam nos meios letrados e, não obstante, fundadas no diálogo com a cultura popular brasileira.

No que diz respeito à paródia, entendida, neste trabalho, a partir da perspectiva desenvolvida por Linda Hutcheon, como “uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado” (HUTCHEON, 1985, p. 17) – uma “repetição com diferença” –, retornamos uma vez mais à obra de Martins Pena. Nesse âmbito, Vilma Arêas destrincha os meios pelos quais o dramaturgo se apropriava parodicamente de convenções teatrais e do repertório lírico-dramático que circulava pela Corte, instaurando ou amplificando, por meio da inversão irônica própria desse procedimento compositivo, a margem para o distanciamento estético possibilitado pelos gêneros cômicos. A comédia em um ato *Os ciúmes de um pedestre* ou *O terrível capitão*

*do mato* é, provavelmente, o caso mais conhecido<sup>31</sup>, apresentando-se como uma paródia da versão classicista de *Otelo*, escrita por Jean-François Ducis e estrelada, no Brasil, por João Caetano, a partir da tradução de Gonçalves de Magalhães. Como pontua Arêas, esse deslocamento

arrasta as altas razões da honra e os motivos da bravura, envolvendo personagens excepcionalmente nobres e imponentes, às questõezinhas vulgares de uma família remediada, tiranizada por um funcionário subalterno, cuja loucura, sentida embora como ciúme, na verdade resume-se no autoritarismo policial, prolongando-se do aparelho repressor externo ao universo caseiro (ARÊAS, 1987, p. 249-250).

André João é um pedestre, guarda de baixa patente cujas funções principais se relacionavam à repressão policial e à captura de escravizados em fuga. Ele mantém – ou tenta manter –, no decorrer da peça, sua esposa e sua filha trancafiadas em casa, a fim de evitar uma possível traição da primeira e os namoros da segunda. Suas prevenções, contudo, são malsucedidas: Paulino, amante de Anacleto, entra pelo telhado, enquanto Alexandre, namorado de Balbina, disfarçado de “escravo fugido”, é levado para dentro de casa pelo próprio pedestre. Enquanto era logrado duplamente, André esbraveja:

veremos quem é capaz de lograr-me... Lograr André Camarão! Cá a menina, levarei a palmatória. Santa panaceia para namoros! E minha mulher... Oh, se lhe passar somente pela ponta dos cabelos a ideia de enganar-me, de se deixar seduzir... Ah, nem falar nisso, nem pensar! Eu seria um tigre, um leão, um elefante! A mataria, a enterraria, a esfolaria viva. Oh, já tremo de furor! Vi muitas vezes Otelo no teatro, quando ia para plateia por ordem superior. O crime de Otelo é uma migalha, uma ninharia, uma nonada, comparado com o meu... Enganar-me! Enganar, ela! Ah, nem sei do que seria capaz! Amarrados ela e o seu amante, os mandaria de presente ao diabo, acabariam na ponta desta espada, nas unhas destas mãos, no talão destas botas! Nem quero dizer do que seria capaz (PENA, s.d., p. 317).

Para além da paródia a *Otelo*, a comédia também joga com convenções do melodrama – “[...] órfãs, cruzinhas de identificação, pai reencontrado, salto da pobreza à riqueza, etc.”, como aponta Arêas (1987, p. 252) –, estabelecendo um gesto crítico em relação a esses procedimentos. Em sua dimensão paródica, *Os ciúmes de um pedestre* dialoga, pois, com a tradição, integrando-se a ela e, ao mesmo tempo, submetendo-a a uma avaliação crítica *por meio da forma teatral*. Na perspectiva de Vilma Arêas, a paródia em Martins Pena

---

<sup>31</sup> Em sua dissertação de mestrado, Bruna Rondinelli (2012) recupera o diálogo paródico entre *O noviço*, de Martins Pena, e *Fabio le novice*, melodrama escrito por Charles Lafont e Noël Parfait. Em comunicação, Elizabeth Azevedo (2021a) apresentou, por sua vez, aproximações entre *O juiz de paz na roça* e a comédia em um ato *L'audience du juge de paix, ou le bureau de conciliation*, escrita por Rochefort, Charles e Julien.

põe em xeque os caminhos (descaminhos) da arte nacional e da atitude intelectual em relação aos problemas do país, vividos como *outros*. É a partir desse deslocamento real que o seu – operado por meio do teatro – se exercita. Basta-nos pensar o negro Otelo deslocado para o problema da escravidão e o ciúme discutido como arbítrio policial, embrulhado tudo num tom de farsa grotesca, que espatifa em todos os espelhos os rostos que se viam neles (ARÊAS, 1987, p. 260-261, grifo da autora).

O trabalho empreendido por Pena reposicionaria, pois, o debate a respeito da arte nacional e dos problemas do país, articulado, tomando novamente as palavras de Sales Gomes, “na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro” (GOMES, 1996, p. 90). As formas estrangeiras são apropriadas na composição de uma dramaturgia que elabora esteticamente os impasses de uma nação recém-independente cuja estrutura de produção ainda era marcada por um modelo de exploração colonial, assentado na escravidão. Apesar disso, seu teatro não é livre de contradições: quando figura a “roça” e o “povo” no palco, a comédia de Martins Pena valoriza a cultura popular, incorporando festas e folguedos em sua fatura; por outro lado, também podemos considerar que sua obra instaura uma distância, sobretudo em relação ao Brasil rural e a seus personagens, miniaturizados na roça, cenário que se refere grosso modo às freguesias situadas nos arredores da Corte.

Nesse âmbito, recorro ao argumento apresentado por Marta Metzler de que, em paralelo aos procedimentos de apropriação de modelos desenvolvidos pelo nosso “teatro sério” no século XIX, a práxis parodística operada pelo teatro cômico também seria um dos processos estruturantes de nosso teatro. Partindo da perspectiva de Linda Hutcheon (1985) e mobilizando a apropriação da antropofagia empreendida por Haroldo de Campos, Metzler reconhece, em nossa práxis parodística, o estabelecimento de

um jogo especular – nosso des-ensimesmamento, nosso êxtase –, em que a imagem é gerada por desvios que distorcem o modelo original, que ampliam, reduzem, re/velam o mesmo tornado outro. No processo de formação cultural brasileiro, o gesto paródico produz um deslocamento dobrado, ou, talvez, não apenas duplo. O encontro forçado, violento e conflituoso de várias culturas heterogêneas produziu, no Brasil, um sincretismo que mescla e confunde toda possível *origem* (METZLER, 2015, p. 95, grifo da autora).

Seguindo por essa senda, podemos repensar os fatores que condicionaram a produção de paródias de operetas na segunda metade do século XIX. A hipótese apresentada por Décio de Almeida Prado de que a “nacionalização” das operetas francesas possibilitava um incremento da audiência cobre uma frente importante desse processo, visto que a performance em francês certamente produzia um gargalo de público. Penso que seja importante investigar, entretanto, que outros fatores podem ter

condicionado a proeminência de uma série de paródias muito bem sucedidas em detrimento de traduções mais convencionais. Se considerarmos a experiência lusitana como parâmetro de comparação, observamos o êxito de operetas como *A Grã-Duquesa de Gérolstein*, *Barba Azul* e *A bela Helena*, traduções que mantêm a música e a ambientação dos textos fontes – *La grande duchesse de Gérolstein*, *Barbe-Bleue* e *La belle Hélène*, todos com libreto de Meilhac e Halévy e música de Offenbach. Na cena fluminense, contudo, os mesmos textos são apropriados parodicamente por meio de um procedimento que, embora mantenha a música original e a arquitetura do enredo, desloca a ambientação dessas peças para a roça brasileira: em *A Baronesa de Caiapó*, o Estado fictício de Gérolstein é substituído por Paty do Alferes, freguesia situada na área rural do Rio de Janeiro; em *Traga-Moças*, a ação se desenvolve no Brasil Colônia; em *Abel, Helena*, por sua vez, Esparta cede o lugar para a área rural nos arredores da cidade do Rio de Janeiro<sup>32</sup>. Pelo que foi possível observar ao longo desta pesquisa, ainda que a ambientação na roça não seja exclusiva, ela é predominante em comparação com a transposição para a Corte ou para cenários fantásticos; desta feita, esse indício será levado em consideração na análise, com as devidas prevenções a fim de evitar generalizações inapropriadas.

Nos próximos capítulos, proponho um percurso de leitura orientado por um esforço em explicitar as especificidades do procedimento paródico na apropriação da opereta no Brasil a partir do cotejo entre libretos franceses e libretos brasileiros. Analisando essas paródias de paródias, como *Orfeu na roça* e *Abel, Helena*, encontramos obras complexas nutridas na tradição teatral brasileira, no cancionário popular e em formas estrangeiras, que renovam essas matrizes em uma forma artística distinta, que podemos esboçar, provisoriamente, como a paródia enquanto gênero teatral brasileiro.

---

<sup>32</sup> Constitui uma exceção nesse conjunto de peças a “paródia fantástica” *Barba de Milho*, de Augusto de Castro, cujo lugar da ação é indicado, em seu libreto, como “nem o demo sabe!” (CASTRO, 1869, n. p.). Ainda assim, essa ambientação fantástica não deixa de ser abrasileirada, seja por conta dos nomes de personagens – como Jararaca Borges e Princesa Iaiá –, seja pela encenação de elementos da cultura brasileira, como o samba dançado pelo Rei Pacova III e uma roda de capoeira, protagonizada por Barba de Milho e Príncipe Açúcar Candi.

## 2 A TRAVESSIA DE ORFEU PELO ATLÂNTICO

O triste, que assim une o verso à lira,  
Os exangues espíritos deploram:  
À fugaz linfa Tântalo não corre:  
A roda d'Ixion de assombro pára:  
Os abutres cruéis não mordem Tício,  
As Bélides os crivos cair deixam,  
Tu, Sísifo, te assentas sobre a pedra.  
Das vencidas Eumênides é fama  
Que pela vez primeira os negros olhos  
Algumas tênues lágrimas verteram.  
Nem a esposa feroz, nem Dite enorme  
Ousam negar piedade ao vate orante,  
Chamam súbito Eurídice. Envolvida  
Entre as recentes sombras ela estava:  
Eis o mordido pé vem manso, e manso.  
Recebe o trácio Orfeu co'a bela esposa  
Lei de que para trás não volte os olhos  
Enquanto for trilhando o feio abismo,  
Se nula não quiser a graça extrema.  
Por duro, esconso, desigual caminho,  
De escuras, bastas névoas carregado,  
Um após outro, os dois vão em silêncio:  
Já do tartáreo fim distavam pouco (OVÍDIO, 2016, p. 213-25).

A passagem ora citada, extraída das *Metamorfoses*, de Ovídio, enforma a potência e a tragicidade do mito de Orfeu, semideus que desce ao Hades para resgatar sua esposa. Com sua música, o filho de Apolo comove tanto as divindades quanto os castigados que povoam o submundo, como que paralisando o ciclo de eterna reprodução do sofrimento. O desenlace é conhecido: Orfeu transgride a lei que lhe é imposta, voltando seus olhos para trás, e Eurídice é tragada novamente para as sombras, para nunca mais retornar.

O mito de Orfeu e Eurídice apresenta uma trajetória profusa de apropriações na literatura e nas artes, desempenhando um papel central na formação da ópera, conforme aponta a musicóloga Heather Hadlock (2014), que elenca uma série de obras fundamentais para o gênero. No início do século XVII, temos as italianas *L'Euridice*, composta por Jacopo Peri e Giulio Caccini, com libreto de Ottavio Rinuccini, e *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi, com libreto de Alessandro Striggio; em meados do século, é encenado o *Orfeo* de Luigi Rossi, com libreto de Francesco Buti, pioneira nos palcos franceses, que prepararia o terreno para a recepção de *Orphée et Eurydice*, composta pelo vienense Christoph Willibald Gluck em 1762, com libreto em italiano de Ranieri de' Calzabigi, e revisada em 1774, com libreto adaptado para o francês por Pierre-Louis Moline. Segundo a pesquisadora, em cada uma dessas encarnações do mito

é afirmado que o amor pode superar a morte e, ao mesmo tempo, são oferecidos contos de advertência sobre como as fraquezas humanas da dúvida, impaciência, falta de fé, suscetibilidade e excesso de confiança nos sentidos podem derrubar até o maior herói. Mais irresistível para criadores e renovadores da ópera, [o mito] celebra o poder da música para cativar, arrebatá-lo e inspirar ações piedosas e generosas no ouvinte (HADLOCK, 2014, p. 155, tradução minha)<sup>33</sup>.

Diante desse quadro, Hadlock considera que o *Orphée aux enfers* de Offenbach, Meilhac e Halévy reelabora tanto a temática clássica quanto a paradigmática ópera de Gluck, como que em um “espelho de parque de diversões” [*funhouse mirror*], resgatando a dimensão dionisíaca do mito de Orfeu, preterida nas óperas que o antecedem (HADLOCK, 2014). A partir desses pressupostos, proponho um breve resgate dessa *opéra-bouffon* e do impacto que ela causou nos palcos parisienses e fluminenses a fim de angariar subsídios para uma análise do *Orfeu na roça*, protagonista deste capítulo.

## 2.1 ORPHÉE AUX ENFERS

Em 3 de março de 1884, Francisque Sarcey, um dos mais reconhecidos críticos teatrais do Oitocentos francês, refutava a perspectiva naturalista de Louis Desprez sobre como deveria ser o teatro por vir, publicada no volume *L'évolution naturaliste*. Após defender que não caberia à crítica, e sim aos artistas, revolucionar os caminhos da arte, Sarcey aponta quais teriam sido, em sua leitura, as evoluções e revoluções do teatro no século XIX. A primeira delas teria sido o vaudeville *Chapeau de paille d'Italie*, de Labiche, que instaurava esse novo gênero. A segunda revolução fora *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Filho, drama que criara a necessidade de “expor no teatro os fatos como eles se apresentam na vida real” (SARCEY, 1900, p. 191, tradução minha)<sup>34</sup>, alavancando o realismo teatral. A terceira revolução, que nos interessa particularmente neste estudo, foi a operada, segundo o julgamento de Sarcey, por Hector Crémieux e Ludovic Halévy. Há que se observar, porém as tintas com que ele carrega esse evento:

---

<sup>33</sup> No original: “it asserted that love can overcome death, and at the same time offered cautionary tales about how the human weaknesses of doubt, impatience, lack of faith, susceptibility, and over-reliance on the senses could bring down even the greatest hero. Most irresistibly to opera’s creators and renewers, it celebrated the power of music to captivate, to uplift, and to inspire merciful and generous actions in the listener”.

<sup>34</sup> No original: “la nécessité d'exposer au théâtre les faits comme ils se présentent dans la vie réelle”.

se alguém dissesse a Hector Crémieux e Ludovic Halévy quando eles escreviam o libreto d'*Orphée aux enfers*: vocês irão criar um gênero que absorverá todos os outros, invadirá todos os teatros, matará a comédia de gênero, o vaudeville, a ópera cômica e mesmo a grande ópera, e que, após ter devorado tudo a seu redor, irá acabar por consumir a si mesmo, eles teriam estremecido e recuado com horror (SARCEY, 1900, p. 191-192, tradução minha)<sup>35</sup>.

Sarcey atribui ao formato de opereta criado pelos autores uma fome pantagruélica que, segundo seu relato, teria eviscerado os demais gêneros e a si mesmo, resultando em um quadro de terra arrasada – ao menos para os parâmetros conservadores do crítico. A revolução do *Orphée* é lida, pois, a partir de um viés reacionário, como a ruptura com um estado de coisas que gerou caos e destruição, respondendo a aspirações e tendências latentes do público parisiense. Tendo em vista que o artigo se arvora no confronto à perspectiva naturalista de Desprez, não há maiores comentários sobre a opereta e seu papel na historiografia dramática e musical francesa, oferecendo-nos apenas essa imagem algo tétrica que, contudo, não constituía novidade. A fim de deslindar essa imagem, sigamos para uma leitura mais detida da obra em questão e de sua recepção.

A *opéra bouffon* em dois atos e quatro quadros *Orphée aux enfers* estreou em 21 de outubro de 1858, no Bouffes-Parisiens, então situado na Passage Choiseul<sup>36</sup>. Segundo Jean-Claude Yon, a acolhida inicial da peça teria sido um tanto morna, possivelmente por conta de sua duração, em torno de quatro horas, extensão bem mais longa do que a das produções geralmente encenadas no estabelecimento (YON, 2000, p. 209). Diante disso, Offenbach realizou uma série de cortes a fim de se ajustar às expectativas do público, no que foi bem sucedido, visto que a peça completou sua primeira centena de apresentações em 28 de janeiro de 1859. A edição do libreto consultada para esta leitura foi publicada em 1860, contemplando, portanto, as testagens e alterações implementadas desde os ensaios até a estabilização do texto ao longo da encenação.

O primeiro quadro da peça, intitulado “A morte de Eurídice” e ambientado no campo, nos arredores da cidade de Tebas, abre com a intervenção da Opinião Pública,

---

<sup>35</sup> No original: “Si quelqu'un avait dit à Hector Crémieux et à Ludovic Halévy lorsqu'ils écrivaient en se jouant le scénario d'*Orphée aux Enfers* : Vous allez créer un genre qui absorbera tous les autres, envahira tous les théâtres, tuera l'acédie de genre, le vaudeville, l'opéra-comique et même le grand opéra, et qui, après avoir tout dévoré autour de lui, finira par se consumer lui-même, ils auraient à coup sûr frémi d'épouvante et reculé d'horreur”.

<sup>36</sup> *Orphée aux enfers* viria a ser refundida em 1874 como uma *opéra-féerie* em quatro atos.

que se apresenta como uma personagem simbólica, um *raisonneur*, um aperfeiçoamento do coro do teatro antigo: em vez de somente explicar a ação, tomará parte dela. Há, portanto, uma demonstração dupla de irreverência, tanto diante do teatro e da cultura antiga, como diante do teatro realista, representado a partir do *raisonneur*, personagens que desempenhavam a função de porta-voz dos dramaturgos alinhados a essa estética. Após essa advertência e provocação ao público, a Opinião Pública sai brevemente de cena, dando espaço para a chegada do casal de protagonistas que, diferentemente das narrativas clássicas e dos enredos operísticos anteriores, encontra-se em uma relação enfasiada: Eurídice está enamorada pelo apicultor Aristeu, em verdade Plutão disfarçado, enquanto Orfeu está apaixonado pela ninfa Maquila. Apesar do desinteresse mútuo, o músico não aceita a separação, temendo que sua posição fosse prejudicada pelo escândalo, e prepara uma armadilha para Aristeu, a qual acaba por matar Eurídice, carregada para o Hades por Plutão. Quando descobre que a esposa está morta, Orfeu reage com muita alegria, interrompida, no entanto, pelo retorno da Opinião Pública, que o pressiona a reclamar Eurídice a Júpiter.

O segundo quadro do primeiro ato, “O Olimpo”, apresenta o local como uma paragem tediosa em que os deuses passam parte do tempo dormindo, parte do tempo reclamando da ambrosia que os enfarava. Assim como Orfeu, que se diz um “escravo” da Opinião Pública, Júpiter também demonstra sua preocupação tentando preservar as aparências diante dos humanos, como no caso em que teria se livrado de Acteon, caçador que flagrara Diana se banhando em um lago<sup>37</sup>. A hipocrisia do deus, entretanto, é desmascarada por seus pares, que cantam os seus escândalos em um rondó. Essa dinâmica é interrompida pela chegada de Orfeu, conduzido pela Opinião Pública para solicitar, contra sua vontade, o resgate de sua esposa, por quem Júpiter já começava a se interessar. Para garantir o retorno de Eurídice, Júpiter e os demais deuses descem aos infernos.

O primeiro quadro do segundo ato, intitulado “Um rei da Beócia”, é ambientado no *boudoir* de Plutão, onde Eurídice é mantida cativa sob a vigilância de John Styx, rei da Beócia quando em vida, que então afogava as mágoas com as águas do Lete, o rio do esquecimento. Júpiter esquadrinha o recinto, na companhia de Plutão, e passa

---

<sup>37</sup> Aqui temos mais uma “reescrita” da mitologia: na versão mais conhecida desse episódio, Diana, caracterizada por sua castidade, transforma Acteon em cervo ao perceber que ele a presenciara se banhando; na sequência, o caçador é morto por seus próprios cães. Na opereta, Diana fingia não perceber que vinha sendo espionada de maneira recorrente.

discretamente um bilhete pela fechadura da porta em que Eurídice estava sendo mantida. Na sequência, o deus emprega um procedimento “clássico”, metamorfoseando-se em uma mosca dourada para encontrar sua pretendente a amante, em uma das cenas mais famosas da peça, um dueto em que ele a seduz com zumbidos. Quando Eurídice arrebanha Júpiter, ele revela sua identidade, avisando que deveria voltar para a festa dada por Plutão, a fim de que não se levantassem suspeitas; pede a ela, ainda, que se fantasiasse para que pudessem fugir juntos.

No último quadro, intitulado “Os infernos”, encontramos os deuses do Olimpo e do Hades em torno de uma mesa, bebendo e cantando em homenagem a Plutão e a Baco, ainda ausente. Os infernos são retratados como um lugar de festa e prazer; Júpiter, Vênus, Plutão e Eurídice, esta disfarçada de bacante, dançam um minueto, enquanto os outros deuses dançam um “galope infernal” – número que viria a ser associado ao cançã como o seu exemplo mais famoso<sup>38</sup>. Os festejos são interrompidos, contudo, pela chegada de Orfeu, acompanhado pela Opinião Pública, em busca de sua esposa. Júpiter ordena que ela seja libertada e que retorne com o marido, desde que ele não olhe para trás sob hipótese alguma; como Orfeu seguia sem tornar o olhar, o deus o atinge com uma descarga elétrica, fazendo com que o músico transgrida a condição imposta. Assim, Orfeu retorna sem sua esposa, aliviado, e Eurídice parte com Baco, assumindo a identidade de bacante com que se disfarçara. No que Plutão reclama que tal desfecho não constava na mitologia, Júpiter como que decreta: “on la refera, la mythologie!” [“refaremos a mitologia!”] (CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1860, p. 107, tradução minha).

Tais “emendas” não seriam, todavia, bem recebidas pela crítica, tendo em Jules Janin, folhetinista do *Journal des Débats*, um de seus opositores mais ferrenhos. No dia 6 de dezembro de 1858, após semanas de silêncio e algumas indiretas, Janin dedica boa parte de sua crítica semanal à obra de Offenbach, Crémieux e Halévy, um “atentado ao senso comum”<sup>39</sup>:

*Orphée* insultado pelos bufões de Paris, *Orphée...* uma obra prima que não vistes e não vereis; esse *Orphée...* tomado ao próprio Gluck, vai disputar a fortuna e a popularidade com os *Petits Agneaux* do Théâtre des Variétés! “*Ohé! les p'tits agneaux!*”. É bem feito; ainda uma vez, essas belas obras que vos desagradam, que vos irritam e que vós detestais, o público as ama e as

<sup>38</sup> Apesar de o galope e o cançã serem originalmente duas danças distintas, elas apresentam certa convergência a partir da encenação de *Orphée aux enfers*.

<sup>39</sup> No original: “attentat au sens commun”.

louva desmesuradamente [...]. E como se ri na cara de Orfeu! e como se ri na cara de Eurídice! e que Gluck é um imbecil, e que Virgílio é um grande animal para se ter apiedado nessa adorável elegia: Orfeu! Eurídice! *Te veniente die, te decedente...* (Jules Janin, “La Semaine Dramatique”, *Journal des Débats*, 6 dez. 1858, p. 1, tradução minha)<sup>40</sup>.

Nessa passagem, o folhetinista aproxima o *Orphée à Ohé! les p'tits agneaux*, revista do ano de 1857 escrita por Clairville e Théodore Cogniard, com música de Julien Nargeot, ao passo que o afasta da tradição clássica, representada por Virgílio, e da ópera, representada por Gluck, autor de *Orphée et Eurydice*. Embora a opereta não conste no sumário do folhetim, ela é o assunto de mais da metade do texto, que ocupa o rés-do-chão das duas primeiras páginas do jornal. Além de narrar o mito de Orfeu a partir do poema de Ovídio, Janin menciona a morte do personagem, assassinado, segundo versões do mito, por bacantes, comentário que serve de ensejo para a caracterização das assassinas como *bouffes thraciennes*. Com isso, o crítico estabelece uma relação em que os autores de *Orphée aux enfers* são identificados às algozes míticas de Orfeu. É digno de nota, ainda, pontuar a insistência com que Janin reduz a obra dos *bouffes* e de outros criadores do teatro musicado a uma prática venal destituída de elaboração artística, articulando uma relação antitética entre a “paródia” e a “obra-prima” – “vive à jamais la parodie! A bas le chef-d’oeuvre éternel!” [“viva à paródia! Abaixo a obra-prima eterna!”] (Jules Janin, “La Semaine Dramatique”, *Journal des Débats*, 6 dez. 1858, p. 2, tradução minha).

Apesar e, em alguma medida, por conta dos esforços de boa parte da crítica em confrontar a peça – incluindo ataques de teor antisemita –, a discussão acabou por beneficiar os autores e o espetáculo. Janin, o crítico teatral e musical mais famoso da época, segundo Yon (2000), ainda seria alvo do sarcasmo de Offenbach e Crémieux, ambos pelas páginas do *Figaro*; enquanto o primeiro zomba do latim do folhetinista, dentre outros gracejos, o segundo revela que uma das falas de seu Plutão era a transcrição exata de um trecho escrito por Janin. “Esmagando com seu desprezo o bufão, o grotesco, o burlesco, Sr. Janin escrevia sua própria condenação, esmagava a si

---

<sup>40</sup> No original: “*Orphée* insulté par les bouffons de Paris, *Orphée...* um chef-d’oeuvre que vous n’avez pas vu et que vous ne verrez pas; cet *Orphée...* arraché à Gluck lui-même, il va lutter de fortune et de popularité avec les *Petits Agneaux* du Théâtre des Variétés! “Ohé! les p’tits agneaux!” C’est bien fait; encore une fois, ces belles oeuvres qui vous déplaisent, qui vous chagrinent et que vous détestez, le public les aime et les loue à outrance [...]. Et comme on rit au nez d’Orphée! et comme on rit au nez d’Eurydice! et que Gluck est un imbecile, et que Virgile est un grand animal de s’être apitoyé en cette adorable élogie: Orphée! Eurydice! *Te veniente die, te decedente...*”.

mesmo” (Hector Crémieux, “Correspondance”, *Figaro*, 12 dez. 1858, p. 5, tradução minha)<sup>41</sup>.

Embora a “comédia mitológica” não fosse uma novidade nos palcos franceses, Vincent Giroud (2010) observa que os libretistas do *Orphée* superaram seus predecessores, “combinando paródia da *grand opéra* e sátira social. Em um país onde educação e cultura eram amplamente dominadas pelos clássicos, o trabalho foi considerado sacrílego, ou mesmo antipatriótico” (GIROUD, 2010, p. 189, tradução minha)<sup>42</sup>. No que diz respeito à *grand opéra*, Melissa Cummins (2017, p. 80) sinaliza que a partitura de Offenbach parodia a música de *Orphée et Eurydice*, apontando não só para o passado mas também para seu presente, visto que o compositor Héctor Berlioz – crítico contumaz da obra de Offenbach – estava retrabalhando essa ópera, em vias de ser levada aos palcos do Théâtre Lyrique. No plano do enredo, a Opinião Pública também constitui uma inversão irônica da obra de Gluck, substituindo o Amor, outro personagem alegórico, o que, segundo Dana Munteanu (2012, p. 84) pode ser estendido para obras anteriores, como a personagem Tragédia na *Euridice* de Rinuccini e a personagem Música no *Orfeo* de Monteverdi. Assim, os *bouffes* não só refaziam a mitologia como refaziam parodicamente a tradição operística.

Por meio desse breve panorama, podemos vislumbrar o impacto de *Orphée aux enfers* nos palcos parisienses, obra que obteve as graças do público e, ao mesmo tempo, foi atacada obstinadamente pela crítica, quadro ambíguo e recorrente no que diz respeito à recepção da opereta e de gêneros aparentados. Essa relação não se restringia, como era de se esperar, ao contexto francês, sendo apropriada transnacionalmente. Como já foi aventado anteriormente, apesar de sua importância para o teatro brasileiro, o Alcazar foi cristalizado pela crítica e pela imprensa coetânea de modo geral sob o signo da imoralidade, sendo associado à decadência do teatro nacional. É possível que um dos fatores que potencializasse essa visão fosse o preço relativamente acessível dos bilhetes, visto que, de acordo com Silvia Cristina Martins de Souza,

a contar da data de sua inauguração, o Alcazar manteve por cinco anos o preço único de mil réis por entrada, menor do que todos os teatros em funcionamento na Corte durante este mesmo período e inferior aos das

<sup>41</sup> No original: “En écrasant de son mépris le bouffon, le grotesque, le burlesque, M. Janin écrivait sa propre condamnation, il s'écrasait lui même”

<sup>42</sup> No original: “[...] combining parody of grand opéra and social satire. In a country where education and culture were largely dominated by the classics, the work was considered sacrilegious, or even unpatriotic”.

entradas mais baratas de alguns circos que nela se apresentaram na mesma ocasião (SOUZA, 2012, p. 20).

Outro fator relevante para a construção dessa imagem negativa diz respeito à estrutura física da casa e o modo como ela condicionava, em alguma medida, o comportamento dos espectadores, como podemos depreender da seguinte “anatomia teatral” do Alcazar:

é uma sala mais comprida do que larga, e de alguma forma dá suas imitações com uma casaca de meirinho.

Essa sala é guarnecida por duas galerias, uma que abrange todo o semicírculo, e outra que ocupa somente o lado esquerdo, a qual tem o letreiro, parecendo um rótulo de garrafão, – *Reservée*.

Esta palavra, segundo um amigo meu, versado em línguas mortas e vivas, quer dizer: – *Aqui se toma assento por dobrado preço!*

Na plateia há uma pequena divisão para bancos de palhinha, lugar muito frequentado pelo sexo de saia e por alguns estudantes, sem serem os de Heidelberg<sup>43</sup>; o resto da plateia é ocupada por mesas redondas de mármore branco, guarnecidas por cadeiras de pau, e conquanto a qualidade das cadeiras não esteja em perfeita harmonia com as marmóreas mesas, contudo o aspecto é magnífico, porque a moda francesa já há muito está conhecida com o seu *que* de caricata.

Devemos ser francos: as mesas, conquanto seja coisa apreciada *por alguém*, contudo à maior parte do público é um perfeito incômodo, porque há ocasiões que se fica entre elas entalado de tal forma que é viver no próprio inferno.

Disse-me um amigo meu que essas mesas foram ali postas para facultar aos espectadores o cômodo onde tomar algum refresco, porém isso parece asnático, porque todos já sabem que na galeria existe uma sala com um botequim completo.

A retirada dessas mesas seria uma medida acertada, porque o espaço seria muito melhor aproveitado, e o espectador encontraria mais comodidade, o que não sucede agora, porque se o infeliz acha-se entre a mesa e uma roda de *dilletanti*, tentando um lugar por onde sair, tem de levar até a porta da seguinte forma: – *Pardon, monsieur... Pardon, monsieur... Pardon, mademoiselle... e neste – Pardon, monsieur e Pardon, mademoiselle*, chega finalmente à área, levado à força de muito empurrão, de muita cotovelada, quando não com algumas palavras *engraçadinhas* e com o seu *quê de espírito*.

Há também nesse teatro uma coisa com que embirramos solenemente, e é certa roda de rapazes, que, à mercê de bengalas, pés e moedas de dois vinténs, fazem tal motinada, que convertem a sala em uma completa anarquia (Gaston, “A Pedido: Theatrologia”, *Esperança*, 4 maio 1865, p. 3, grifos do autor).

Apesar de sua implicância, o relato de Gaston oferece um quadro detalhado da estrutura do Alcazar e do modo como o estabelecimento operava, tendo em vista a escassez de referências imagéticas e mesmo de descrições mais minuciosas. Em seu julgamento, observamos, por exemplo, um incômodo com a disposição das mesas que parece não considerar o fato de que o Alcazar era um café-concerto, tipologia arquitetônica caracterizada pela presença de mesas na plateia. Esse viés de avaliação

<sup>43</sup> Estudantes de Heidelberg era uma sociedade carnavalesca fluminense.

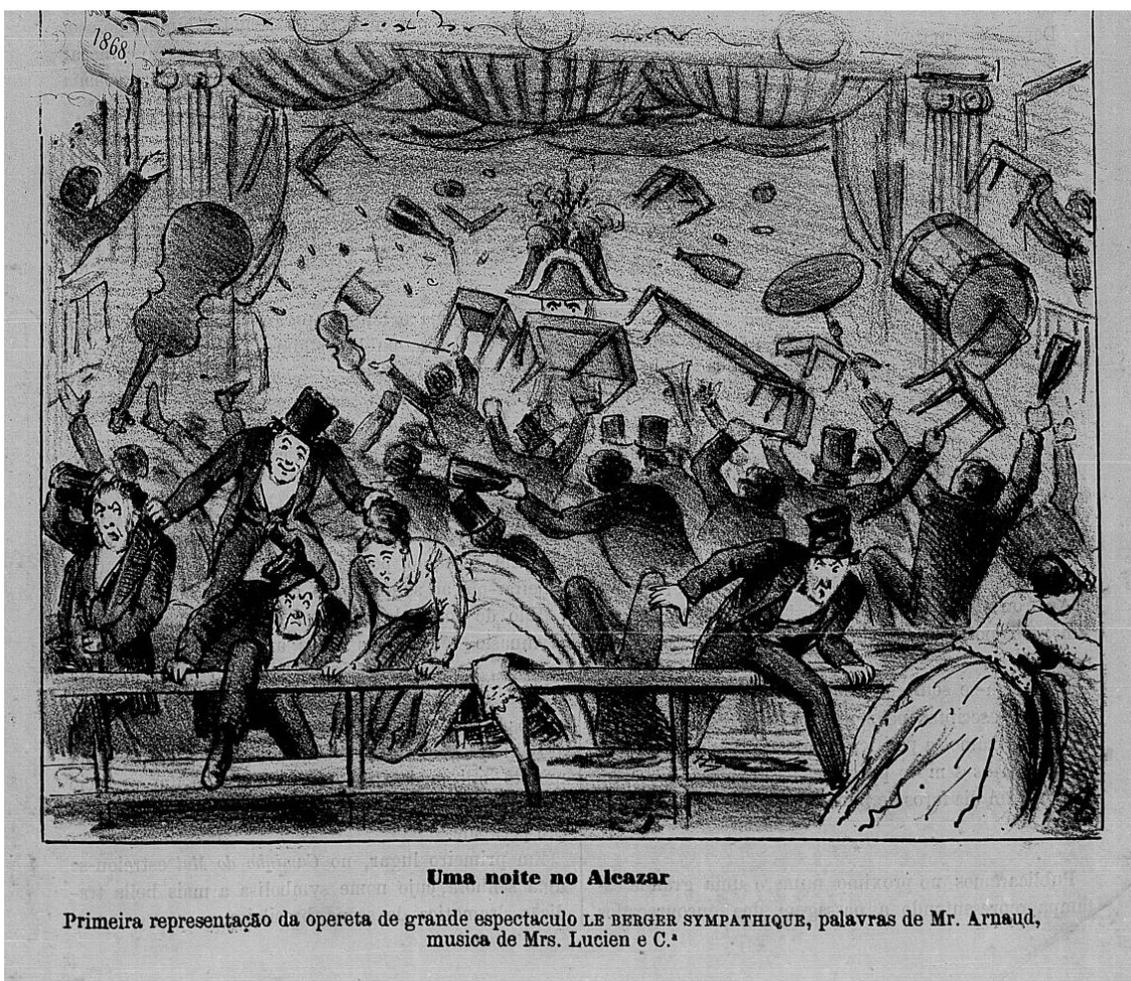
seria uma constante não só no que toca ao ambiente do Alcazar e dos teatros congêneres que viriam a surgir, mas no que tange os espetáculos encenados nesses espaços, também julgados por uma régua que não lhes era própria.

Dentre essas impressões, encontramos três crônicas publicadas por Machado de Assis, sob o pseudônimo Dr. Semana, no periódico *Semana Illustrada*. Veiculados na seção “Correio da Semana”, os textos se dirigem ao Chefe de Polícia (primeira e terceira carta) e ao presidente do Conservatório Dramático<sup>44</sup> (segunda carta), demandando uma intervenção moralizadora no estabelecimento de Monsieur Arnaud. Segundo o cronista, o Rio de Janeiro era um poço onde vinham cair “todas as caçambas vazias do estrangeiro. Para felicidade dos nossos civilizadores, saem sempre com as tais caçambas cheias de dinheiro, e... deixam-nos com caras indefiníveis...” (Dr. Semana [Machado de Assis], “Correio da *Semana Illustrada*”, *Semana Illustrada*, 3 abr. 1864), e o Alcazar, “teatrinho, barracão ou coisa que o valha”, estaria integrado a essa lógica comercial. Nesse estabelecimento, ajunta Machado, “fuma-se, bebe-se, espirra-se, assobia-se, grita-se, berra-se, canta-se, dança-se, representa-se e... mais nada, creio eu” (Dr. Semana [Machado de Assis], “Correio da *Semana Illustrada*”, *Semana Illustrada*, 3 abr. 1864). A partir desse quadro, amostra da visão hegemônica da crítica coetânea e de parte da póstera, que venho confrontando ao longo deste estudo, podemos delinear a construção da imagem do pequeno teatro não só como um ambiente “maculado” pelo comércio, mas também como um espaço “caótico”. Esse último aspecto pode ser ilustrado a partir de uma pequena crise que afligiu o estabelecimento em 1868, redimensionando a confusão supostamente habitual apresentada por Gaston.

---

<sup>44</sup> A atuação do Conservatório Dramático será discutida brevemente no capítulo seguinte.

Figura 2 – Uma noite no Alcazar



Fonte: *A Vida Fluminense*, 15 ago. 1868, p. 385.

O quebra-quebra retratado na capa d'*A Vida Fluminense* teria sido uma resposta à substituição do artista Lucien, que, segundo nota da administração do Alcazar, tinha paradeiro desconhecido<sup>45</sup>, pelo artista Berger, que ficou responsável por interpretar o General Boum na *Grande Duchesse de Gérolstein*. Afora o provável exagero implicado na ilustração, o episódio suscitou um comentário na “Chronica Theatral” do periódico, em que Arnaud é defendido, dado que a substituição de atores havia sido comunicada em anúncio publicado no *Jornal do Commercio*. Afora isso, há uma breve reconstituição da trajetória do Alcazar, que, de acordo com o cronista, quando surgiu “não passava de *baiuca* frequentada pelos amadores da *capoeiragem americana* ou do *soco inglês!*” (A. de A., “Chronica Theatral”, *A Vida Fluminense*, 15 ago. 1868, p. 387, grifos do autor). Progressivamente, Arnaud teria conseguido fazer dessa “baiuca” “um

<sup>45</sup> A nota em questão, publicada no anúncio que circulou na edição do *Jornal do Commercio* do dia 2 de agosto de 1868, solicitava que Lucien, cuja morada era desconhecida, comparecesse no teatro para receber pagamento referente à primeira metade de julho, quando ele teria abandonado o trabalho.

teatro frequentado pelo mundo mais elegante da nossa capital” (A. de A., “Chronica Theatral”, *A Vida Fluminense*, 15 ago. 1868, p. 394). Ainda assim, a insatisfação do público seguiria sendo manifestada de maneira violenta, pelo que podemos acompanhar nas edições seguintes do periódico, contando com o relato de saraivadas “de batatas, cebolas e rabanetes, com acompanhamento de gritos, gargalhadas e bancos quebrados!” (“A Vida Fluminense”, *A Vida Fluminense*, 28 ago. 1868, p. 410), chegando a motivar uma intervenção policial que, ao que parece, foi reprimida pelo próprio público.

Embora a legenda da ilustração reproduzida, “Uma noite no Alcazar”, possa sugerir uma ideia de generalização para um leitor afastado temporalmente do evento que a inspirou, há que se considerar que se trata de um evento pontual, ainda que não isolado. A violência, levada, por vezes, às vias de fato, não era de todo estranha aos teatros fluminenses do século XIX, contando com participações da polícia, responsável pela fiscalização do atendimento às determinações censórias, e com brigas entre espectadores, o que não se restringia ao Alcazar. Nesse sentido, Silvia Souza (2000, p. 52) resgata uma briga entre dois homens envolvidos com uma “mulher de má vida” – nas palavras do redator do *Jornal do Commercio* – que teve por cenário o saguão do “civilizado” Ginásio Dramático. Como saldo, um sujeito estranho ao caso acabou por receber uma facada na coxa ao passar desavisadamente pelos contenedores<sup>46</sup>.

A partir da menção à personagem por quem os dois apaixonados teriam brigado, é oportuno relembrar da função social do teatro também como espaço de encontro, sociabilidade e flerte – contando ou não com a participação de cortesãs e nem sempre redundando em tentativas de homicídio. Nesse aspecto, o Alcazar era frequentemente associado à prostituição, como podemos observar, por exemplo, em crônica assinada por Joaquim Manuel de Macedo em suas *Memórias da rua do Ouvidor*, publicadas no *Jornal do Commercio* em 1878 e recolhidas em livro no mesmo ano. Para o autor, o Alcazar era uma “venenosa planta francesa [...] o teatro dos trocadilhos obscenos, dos cancãs e das exibições de mulheres seminuas, [que] corrompeu os costumes e atçou a imoralidade” (MACEDO, 2005, p. 156). No mesmo texto, além de atribuir ao estabelecimento um papel determinante na “decadência da arte dramática”, Macedo associa as “cantarinas do Alcazar” a comportamentos aproximados à prática de

---

<sup>46</sup> A notícia, intitulada espirituosamente “Perdão que foi por engano”, consta na Gazetilha da edição do *Jornal do Commercio* publicada em 10 de agosto de 1858.

prostituição, outro lugar comum quando se trata das “alcazalinhas” ou de atrizes em um sentido amplo, sobretudo – mas não só – no século XIX.

Embora a visada de Macedo esteja carregada de preconceito, o fenômeno que ele sugere não era mera fantasia ou especulação; nesse âmbito, Lená Menezes reconhece, a partir do estabelecimento do Alcazar, o surgimento de “uma nova personagem urbana: a *cocotte comédienne* do teatro ligeiro e das operetas; atriz-cortesã da modernidade oitocentista” (MENEZES, 2007, p. 77). Essas atrizes, cantoras, dançarinas e coristas povoavam o imaginário masculino, arrebanhando admiradores e, em alguns casos, efetivamente atuando como cortesãs, categoria bastante elástica se levarmos em consideração o moralismo da sociedade oitocentista, sobretudo no que diz respeito aos limites impostos às mulheres quanto à expressão de sua sexualidade. Um exemplo a que Menezes recorre é o de uma troca de correspondência entre um admirador e uma artista, em que o primeiro oferece, além de seu coração, “um apartamento luxuosamente mobiliado, um conto de réis por mês e um cupê atrelado a um magnífico alazão” (Justin Légrillaud, “Le Parfait Secrétaire”, *Ba-Ta-Clan*, 14 set. 1867, p. 124)<sup>47</sup>, oferta que é aceita pela destinatária. Como se pode observar, tal contato foi mediado pelas páginas da revista *Ba-Ta-Clan*, periódico especializado no universo do teatro musicado, em seção específica para esse tipo de interação, o que pode ser indicativo do grau de naturalização do procedimento, apesar de seu caráter marginal.

Seguindo por esta senda, tratar da figura de Aimée, atriz, cantora e dançarina que se tornou uma espécie de avatar do Alcazar, acaba por ser ponto quase incontornável para esta discussão<sup>48</sup>. Eternizada como o “demoninho louro”, alcunha cuja autoria Machado atribuíra, em seu folhetim, a um amigo anônimo, Célestine Marie Aimée Tronchon é retratada no *Ba-Ta-Clan* como “a personificação do teatro lírico francês. Quando se fala de *mademoiselle* Aimée, quer-se dizer o Alcazar. Sua grande popularidade, assim como a do teatro, data do *Orphée aux enfers*, que está em sua 306ª representação” (“L’Alcazar en robe de chambre: photographies à la plume”, *Ba-Ta-*

---

<sup>47</sup> No original: “um appartement luxueusement meublé, un *conto* de réis par mois et un coupé attelé d’un magnifique alezan”.

<sup>48</sup> Daniel Polleti (2018) publicou um ensaio sobre a vida e a imagem de Aimée.

*Clan*, 8 jun. 1867 p. 14, tradução minha)<sup>49</sup>. E o redator prossegue com sua “photographie à la plume”:

Um rosto provocador, olhos tão brilhantes que fariam estourar, só de olhar para ela, toda uma fileira de caixas de artilharia, um nariz fino como sua interpretação ou suas réplicas, uma boca graciosa, ombros e pernas perfeitas, adicione a isso uma boa voz e um perfeito entendimento do palco que a faz adivinhar o que não aprendeu, é preciso mais para ter sucesso no teatro? (“L’Alcazar en robe de chambre: photographies à la plume”, *Ba-Ta-Clan*, 8 jun. 1867 p. 14, tradução minha)<sup>50</sup>.

Nesse perfil é apresentada uma “receita” para o sucesso no teatro, cujos requisitos seriam cumpridos por Aimée, decomposta em olhos, boca, nariz e ombros, adjetivados ao gosto do redator, aos quais se articulam, quase que de modo acessório, uma “boa voz” e uma “perfeita inteligência de cena”, a qual compensaria ou substituiria um aprendizado, possivelmente se referindo a um aprendizado formal. Apesar de pretensamente lisonjeiro, esse retrato romantizado da artista despreza toda a dimensão do trabalho envolvido na constituição de seus saberes e práticas profissionais, privilegiando a elaboração de Aimée como um objeto de desejo do público – o que é esperado, dado o contexto histórico em que esse discurso está enraizado, mas não deixa de ser violento. Esse tipo de construção é tornado mais explícito ainda em um desenho publicado na *Semana Illustrada*, em que a dançarina Lecerf, retratada como uma cerva, é caçada por um público masculino representado com corpos caninos<sup>51</sup>.

<sup>49</sup> No original: “la personnification du théâtre lyrique français. Quand on parle de mademoiselle Aimée, on veut dire l’Alcazar. Sa grande popularité ainsi que celle du théâtre date d’*Orphée aux enfers* qui est à sa 306<sup>me</sup> représentation”.

<sup>50</sup> No original: “Une physionomie provoquante, des yeux tellement pétillants qu’ils feraient sauter, rien qu’en la regardant, toute une rangée de caissons d’artillerie, un nez fin comme son jeu ou ses réparties, une bouche mignonne, des épaules et un jambe parfaite, ajoutez à cela une bonne voix et une parfaite intelligence de la scène qui lui fait deviner ce qu’elle n’a pas appris, en faut-il plus pour réussir au théâtre?”

<sup>51</sup> Essa ilustração foi interpretada como uma representação de Aimée por alguns estudiosos, possivelmente por conta da centralidade a que a atriz foi alçada pela recepção e pela historiografia quando se trata do Alcazar. Entretanto, penso que o trocadilho com o sobrenome da dançarina Lecerf, bem como a biografia algo fantasiosa publicada na mesma edição da *Semana Illustrada*, que alude à figura, são suficientes para desfazer esse equívoco.

Figura 3 – Le Cerf, chassé par les habitués

**LE CERF, CHASSE' PAR LES HABITUE'S.**

Fonte: *Semana Illustrada*, 3 dez. 1865, p. 2076.

Controvérsias à parte, *Orphée aux enfers* estreia no Alcazar em 3 de fevereiro de 1865, com Aimée no papel de Eurídice e Lecerf no papel de Vênus. Em um dos anúncios referentes à peça, publicado no *Jornal do Commercio*, ela já é apresentada como uma *opéra-bouffe* em quatro atos – e não como *opéra-bouffon* em dois atos e quatro quadros –, carregando como chancela de qualidade a indicação de que havia sido representada quatrocentas vezes no Bouffes-Parisiens. Afora o destaque para o cenógrafo, João Caetano Ribeiro, há um breve sumário dos atos, seguido por um aviso a respeito da venda dos ingressos que enfatiza o esforço da administração em não aumentar o preço das entradas, apesar dos custos arcados para a montagem da peça, sugerindo uma encenação mais faustosa do que o repertório habitual.

Figura 4 – *Orphée aux enfers* no Alcazar Lírico

Fonte: *Jornal do Commercio*, 30 jan. 1865, p. 4.

Apesar de não encontrarmos resenhas mais detalhadas do espetáculo, o *Diario do Rio de Janeiro* apresenta, em seu “Noticiario”, uma visão geral da representação, recebida em meio a grandes aplausos:

Em Paris subiu esta ópera à cena mais de *trezentas* vezes consecutivas.

Offenbach é o homem das originalidades, e entre as suas partituras é sem dúvida esta uma das mais notáveis.

Há em todas as peças do *Orfeu* alguma coisa de novo, de irresistível, que obriga a aplaudir.

No terceiro ato, por exemplo, o dueto entre Júpiter transformado em mosca e Eurídice agrada tanto pela felicidade da inspiração como pela originalidade do motivo que, se obriga a rir, embala agradavelmente os auditores.

A canção de Diana, tomando contas a Júpiter das suas empresas amorosas, é também muito graciosa e original.

O final é também de grande efeito.

Os deuses, entusiasmados pelo ponche, dançam nos domínios de Plutão um cançã infernal.

A música ruge e arrebatada com verdadeira fúria.

É um delírio coreográfico como o pode sonhar Offenbach.

A ordenação cênica é excelente.

Os vestuários, feitos por Mme. Adrien, são ricos e elegantes (“Noticiário”, *Diário do Rio de Janeiro*, 5 fev. 1865, p. 3, grifos do autor)<sup>52</sup>.

Em uma breve contextualização, o redator menciona o sucesso da “ópera cômica” em Paris, identificando Offenbach a Orfeu e o caracterizando como um compositor original, cuja música teria algo de irresistível, beirando ao mágico. Quanto ao número de récitas em Paris, há divergência entre as estimativas da nota e o anúncio (fig. 4), que contabilizam, respectivamente, trezentas e quatrocentas apresentações, o que, tendo em vista o contexto parisiense, trata-se, em qualquer dos casos, de um sucesso impressionante. Mais vultuosa, porém, viria a ser a marca de trezentas récitas de *Orphée aux enfers* no Rio de Janeiro, registrada pouco mais de dois anos após sua estreia pelo *Ba-Ta-Clan*, principalmente se considerarmos a diferença de magnitude demográfica entre as duas cidades. Segundo o censo de 1872, a população livre da Corte somava 226.033 pessoas; conforme dados levantados por David Harvey (2015, p. 307), a população de Paris cresceu de 1.538.613 pessoas, em 1856, para 1.851.792, em 1872.

Retornando à notícia sobre a montagem fluminense, são destacados três números musicais – o dueto de Júpiter e Eurídice, o rondó de Diana e o galope infernal. São elogiados pontualmente a música, a coreografia, a ordenação cênica e os vestuários; como se pode observar, não há nenhuma referência mais explícita ao texto da opereta, sinalizando uma apreciação crítica que privilegia o aspecto musical da obra e, de modo complementar, a dimensão performática e cênica. Outra abordagem crítica a respeito do *Orphée* encontrada ao longo desta pesquisa pode ser exemplificada pelo texto do periódico *Esperança*, mencionado anteriormente, o qual, após a realização da “anatomia teatral” do Alcazar, avalia a performance dos artistas que participavam da montagem da “celebérrima ópera bufa de Offenbach”:

Seria imprudência da nossa parte não principiar a nossa apreciação por Mlle. Aimée, a prima-dona do Alcazar, que tão bem compreendeu seu papel.  
Em resumo, Mlle. Aimée é bonita, canta bem e dança divinamente. – *Quod natura dabit nemo negare potest.*  
Mlle. Solange faz também um importante papel [L’Opinion Publique], e em nada fica inferior a Mlle. Aimée.  
Mlle. Lecerf [Vénus] é a melhor dançarina do Alcazar, e além de seu merecimento artístico tem atrativos capazes de influir o homem mais sorvete deste mundo.  
Mme. Batifort [Hebe]. Esta dama, em abono da verdade, além de não ter boa voz, ninguém a pode ouvir, porque é ela abrir a boca é principiar tal assuada, a ponto de ninguém se entender.

<sup>52</sup> Essa nota viria a ser transcrita na seção de publicações a pedido do *Correio Mercantil* no dia 7 de fevereiro de 1865, provavelmente encomendada pelo empresário Joseph Arnaud a fim de ampliar o alcance do comentário elogioso que a produção recebera.

Não aprovamos o meio de reprovação que alguns moços empregam para com essa senhora, pois ações existem que ficam mais impressas em quem as pratica do que quem delas é vítima.

Porém, basta de saias... vamos também tratar das calças.

A parte mais recomendável da ópera, *Pluton*, é desempenhada por Mr. Urbain, artista que já tem dado sobejas provas de seu talento.

Mr. Demola [Orphée]. Este artista tem bonita e agradável voz de tenor.

Mr. Halbleib é já muito conhecido do público, que lhe tem manifestado consideráveis elogios; este artista é digno de aplausos no papel de Júpiter, em que não há nada mais a desejar.

O duo do 3º ato entre ele e Mlle. Aimée – *La mouche – Bel insecte à l'aile dorée*, – é uma obra prima pela esquisitice e celebridade do canto.

Mr. Roux. Eis aqui um artista que no seu gênero cômico não tem imitador; o papel de John Styx é de encher medidas. Em compensação o público faz-lhe justiça (Gaston, “A Pedido: Theatrologia”, *Esperança*, 4 maio 1865, p. 3).

A resenha praticamente não trata da peça, tecendo comentários gerais sobre o desempenho do elenco, não necessariamente conectados à obra em questão. O trabalho de Aimée novamente é deslocado para a esfera do natural, subsumido em boa medida à sua aparência, assim como o é o de Lecerf, intérprete de Vênus. Batifort, por sua vez, é taxada como má cantora, juízo que é acompanhado, ainda que implicitamente, por uma sinalização de que a artista seria casada e/ou não seria tão jovem quanto as demais, visto que é tratada por “dama” e “madame”, no lugar de “mademoiselle”. Quanto aos destaques da peça, além do dueto do terceiro ato, é sublinhado o papel de John Styx, interpretado por Roux.

Diante disso, podemos especular que o entendimento das falas e mesmo do enredo por parte do público não desempenharia um papel central para a fruição da peça, visto que ao menos a atenção da crítica se dirigia para a avaliação pontual de passagens isoladas da obra, sobretudo no que diz respeito ao estrato musical do canto. Ainda assim, foi publicada, no mesmo 1865, uma tradução do libreto, de lavra de Lourenço Maximiano Pecegueiro, intitulada *Orfeu nos infernos*. Na falta de qualquer menção a encenações do texto traduzido, podemos conjecturar que essa transposição visasse, para além da possibilidade de leitura individual ou de uma encenação eventual, proporcionar subsídios para que espectadores não fluentes em francês pudessem compreender o enredo da opereta e, então, ter acesso a mais camadas de sentido do espetáculo<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> Foi possível levantar três montagens em português de *Orfeu nos infernos* no Brasil: em 1875, no Cassino Franco-Brésilien (posteriormente Santana), com tradução de Eduardo Garrido (cf. Arthur Azevedo, “O Theatro”; *A Notícia*, 24 jan. 1895 *apud* NEVES, 2002, p. 136) e em 1888, no Recreio Dramático, com tradução de Figueiredo Coimbra (“Echos e Notas”, *Diario de Noticias*, 12 dez. 1888, p. 1), ambas no Rio de Janeiro. Em 1889, foi encenada uma tradução de A. Vilella no Teatro São Luiz, no Maranhão (*Pacotilha*, 8 mar. 1889, p. 1).

Figura 5 – Anúncio da tradução *Orfeu nos infernos*

Fonte: *Jornal do Commercio*, 11 set. 1865, p. 3.

Diferentemente da trajetória de sucesso do *Orphée* no Alcazar, porém, a tradução parece não ter sido recebida com muito entusiasmo pelo público, visto que em 1868, ano em que a montagem realizara sua primeira “despedida”, havia ainda “um pequeno resto desta linda ópera, traduzida em português com todos os versos do original” (*Jornal do Commercio*, 30 out. 1868, p. 3). O anúncio não parava por aí, contudo, indicando que a obra em questão em breve seria “representada, em paródia, no teatro da rua da Ajuda” (*Jornal do Commercio*, 30 out. 1868, p. 3). Tratava-se do *Orfeu na roça*, paródia escrita por Francisco Correia Vasques, que estreou no dia seguinte e viria a ser um dos textos mais encenados ao longo do século XIX no Rio de Janeiro, constituindo um marco incontornável para pensarmos não só a apropriação da opereta no Brasil, mas também o teatro brasileiro.

## 2.2 ORFEU NA ROÇA

Como mencionado de passagem na seção anterior, a montagem de *Orphée aux enfers* pela companhia francesa de Joseph Arnaud saiu de cartaz em 1868, não sem antes contar com uma faustosa despedida: uma encenação no Teatro Lírico Fluminense, um dos estabelecimentos mais prestigiados da Corte. Segundo nota assinada por Salustio, “a festejada e laureada produção que tantas noites nos enlevou vai finalmente recolher-se nos bastidores. No dia 10 do corrente, no teatro Lírico, representa-se pela primeira e última vez o *Orphée aux enfers!*” (Salustio, “Publicações a pedido: Teatro Lírico Fluminense”, *Jornal do Commercio*: segunda folha, 9 jan. 1868, p. 1). Na coluna vizinha, foi veiculado um texto mais longo, provavelmente por iniciativa da administração do Alcazar, que justifica a récita extraordinária e antecipa os atrativos proporcionados pela montagem em um teatro do porte do Lírico:

A pedido de algumas famílias distintas, a incansável e obsequiosa direção deste estabelecimento [Teatro Lírico Francês] oferece amanhã, nos

magníficos salões do teatro Lírico Fluminense, uma verdadeira festa artística ao ilustrado público desta capital.

[...] E mais esplêndida do que nunca aparece ela [*Orphée aux enfers*] amanhã na vasta cena do teatro Lírico Fluminense. Além de novos cenários de mais belo efeito, de inúmeras belezas, que darão à peça a largueza e a majestade do suntuoso salão, o hábil diretor quis enriquecer o seu *Orphée* de mais um atrativo. Ao *bijou* artístico, encarregado de desempenhá-lo, ajuntou ele com mão magistral mais uma preciosidade. Reuniu a Aimée, Delmary, Marchand, Hurbain e Halbleib, Gandon, a travessa, buliçoso Cupido, que muito há de agradar. É um detalhe a novidade, concordamos, mas um detalhe que completa.

Recomendamos, pois, *Orphée aux enfers* no teatro Lírico Fluminense. O Olimpo e o Inferno, sendo aí mais espaçosos do que no teatro francês, são de surpreendente efeito, todas as cenas de grande movimento, especialmente os dançados e a cena final do último ato. Ganham também muito os magníficos coros. O abrasamento geral do teatro no fim da peça, é de um efeito fantástico (\*\*\*, “Publicações a pedido: Teatro Lírico Francês”, *Jornal do Commercio*: segunda folha, 9 jan. 1868, p. 1).

Essa não seria, contudo, a única grande despedida nos palcos fluminenses de 1868: em agosto do mesmo ano a atriz, cantora e dançarina Aimée retornava a Paris após quatro anos de sucesso na Corte, onde dera vida a personagens como Eurídice, Helena e a Grã-Duquesa. De acordo com Lená Medeiros de Menezes, especulava-se nos folhetins que a artista teria levado consigo “mais de um milhão e meio de francos, amealhados graças a seus admiradores fiéis e enamorados” (MENEZES, 2007, p. 83). A *Semana Illustrada*, por sua vez, dedicou uma página inteira para o “evento”, retratando satiricamente o desespero dos fluminenses e o alívio das fluminenses.

Figura 6 – A desapareção de uma estrela



Porquea Aimée foi s'embora.

**A desapareção de uma estrella.**

Fonte: *Semana Illustrada*, 6 set. 1868, p. 3228.

A comoção gerada pela partida da atriz é um indício do espaço bem estabelecido que a opereta francesa passou a ocupar no Rio de Janeiro a partir do final dos anos 1860. Esse acontecimento coincide com uma virada no cenário cultural da Corte, impulsionada pela fundação da Companhia Fênix Dramática por iniciativa do ator, empresário e comediógrafo Francisco Correia Vasques (1839-1892), um dos artistas

mais populares do Oitocentos brasileiro. Apesar de sua importância para o teatro brasileiro, contudo, o volume de estudos sobre sua obra ainda é exíguo. O primeiro esforço representativo para resgatar a trajetória de Vasques foi empreendido em 1938 por Procópio Ferreira, ator, diretor e dramaturgo proeminente ao longo do século XX, com a publicação da biografia *O ator Vasques*, volume que contempla, ainda, a reprodução de algumas das principais obras do autor<sup>54</sup>. Ao longo das últimas décadas, foram publicadas pesquisas relevantes, com destaque para os trabalhos de Silvia Souza (2000, 2006, 2012), Antonio Herculano Lopes (2006, 2007), Andrea Marzano (2008), Raquel Silva (2016) e Henrique Bresciani (2017), tendo por particularidade o fato de estarem vinculados a pesquisas na área da História.

A partir dessa concisa fortuna crítica, podemos começar a delinear a figura de Vasques, nascido em 1839 de uma união considerada ilegítima entre a viúva Bernardina Correia Vasques e Francisco Pinheiro de Campos. A esse estigma se somavam a infância modesta, a pouca escolaridade, a rejeição de alguns dos irmãos, filhos do primeiro casamento de Bernardina, e sua condição de “mestiço” em uma sociedade escravocrata. Diante dessa categoria étnico-racial, inadequada no debate contemporâneo quando utilizada sem o devido distanciamento crítico, mas relevante ao se considerar o contexto do personagem histórico que caracteriza – e, como veremos mais a frente, de sua obra –, é fundamental pensá-la para além de sua reprodução. Em *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil*, Kabengele Munanga defende que, no Brasil, os “mestiços”

não constituem uma categoria estanque pelo fato de o preconceito racial brasileiro ser de cor e não de origem (*one-drop*) como nos Estados Unidos e na antiga África do Sul. Ao combinar o critério de cor, ou seja, o grau de mestiçagem, e a condição socioeconômica, eles *podem* atravessar a linha de cor e reclassificar-se no grupo branco (MUNANGA, 1999, p. 121, grifo meu).

No caso de Vasques, encontramos esparsas referências à sua condição étnico-racial; a partir de depoimentos coletados oralmente, Procópio Ferreira (1979, p. 73) caracteriza-o como “um tipo de caboclo” com “pele amorenada de mestiço”, retrato que apresenta um jogo ambíguo em que sua ascendência é sugerida indiretamente, chegando à conflituosa descrição de seu “nariz afilado de largas narinas” (FERREIRA, 1979, p. 73). É possível que o ator fosse percebido ou identificado por seus contemporâneos

---

<sup>54</sup> Embora apresente imprecisões significativas, conforme aponta Marzano (2008), a biografia nos oferece um rico material documental, contando com depoimentos de Jerônimo José de Freitas, genro do artista, e incluindo uma entrevista com Clotilde Costa, uma das filhas de Vasques.

como uma pessoa com ascendência negra, mas que não fosse necessariamente percebido – ou mesmo se percebesse – como uma pessoa negra. Podemos realizar uma aproximação a esse conflito a partir de um relato de Múcio da Paixão sobre um episódio desagradável vivenciado por Vasques: por conta do tratamento de um câncer na boca, o ator entrara em um restaurante trazendo ao rosto um curativo exalando cheiro de iodofórmio, o que teria suscitado um comentário inconveniente de um cliente desavisado, caracterizado pejorativamente pelo memorialista como um “pardavasco todo pachola” (PAIXÃO, 1916, p. 416). Nesse sentido, o sujeito inconveniente é racializado de uma maneira que Vasques, também um homem negro, não o seria por Múcio. Tal processo de “branqueamento” seria condicionado menos por traços fenotípicos, portanto, e mais por conta do prestígio que Vasques conquistara, dado o sistema racista de hierarquização social em funcionamento no Brasil.

Posto isso, a trajetória de Vasques reencena a de seu irmão Martinho Correia Vasques, um dos atores-cantores mais proeminentes do século XIX, também um homem negro. Martinho atuou junto à companhia de João Caetano, interpretando papéis de grande destaque – o maior deles foi o de Carlos, protagonista d’*O noviço*, de Martins Pena, no qual se “especializou”, segundo Costa-Lima Neto (2014) – e teria sido um dos responsáveis pela entrada de seu irmão, o “Martinho pequeno”, no mundo do teatro. Segundo o esboço biográfico de Vasques publicado por Arthur Azevedo na primeira edição da *Revista dos Theatros*, “era o Chico um pirralho de cinco anos, e outros tantos palmos, e costumava levá-lo consigo o irmão (quinze anos mais velho) ao S. Pedro de Alcântara, para assistir aos espetáculos e muitas vezes os ensaios” (Arthur Azevedo, “O Vasques: ao correr da pena”, *Revista dos Theatros*, jul. 1879, p. 10). Com essa mediação, Vasques teria caído nas graças de João Caetano, que viria a ser uma espécie de mentor para o artista. Após uma breve trajetória de escolarização e uma breve atividade profissional como caixeiro despachante na alfândega, concomitantes ao desempenho de pontas no teatro – incluindo o menino Juca, de *O noviço* –, Vasques embarcaria efetivamente em sua carreira artística.

Autor de mais de cinquenta peças teatrais, compreendendo cenas cômicas, comédias e operetas, em 1868 Vasques já havia transitado por diversos espaços e estéticas. Frequentou a famosa Barraca do Telles, teatro popular que operava durante a Festa do Divino, no Campo de Santana, palco de diversas apresentações artísticas, incluindo leilões, teatro de bonecos, comédias, número dançados – lundus, fados,

jongos –, em cujo “salão regular e pouco confortável, em longos bancos fixos e toscas varandas, instalavam-se, nas noites de récitas, centenas de espectadores” (MORAES FILHO, 2002, p. 158). No final dos anos 1850, segundo a breve biografia escrita por Arthur Azevedo, Vasques atuou na companhia de João Caetano, no Teatro São Pedro de Alcântara, inclusive substituindo Martinho, passando, posteriormente, para o Ginásio, onde substituiu o ator Martins (Arthur Azevedo, “O Vasques: ao correr da pena”, *Revista dos Theatros*, jul. 1879). Após uma temporada em Pernambuco, Vasques retorna para o Rio de Janeiro, atuando no Teatro de S. Januário, onde trava contato com Furtado Coelho, com quem viria a trabalhar, em seguida, no Ginásio Dramático, ao longo dos anos 1860. Nesse período, Vasques se consolida como um autor profícuo de cenas cômicas, além de principal cômico da companhia, até o rompimento tumultuado em 1867, que contou com troca de farpas com Furtado Coelho em polêmica veiculada nas publicações a pedido do *Jornal do Commercio*<sup>55</sup>.

Com esse desligamento, Vasques começa a atuar em um pequeno teatro situado à rua da Ajuda, denominado à época como Teatro Francês ou como Teatro Eldorado, dividindo o espaço com companhias francesas até fundar a sua própria companhia, a Associação Dramática Nacional. A estreia da nova companhia se deu no Teatro Lírico Fluminense, em 2 de março de 1868, contando com a presença da família Imperial e com um programa diversificado composto pelas seguintes atrações: Hino Nacional, seguido pela cena patriótica *O Brasil e o Paraguai*, de Vasques; *Cinismo, ceticismo e crença*, drama em dois atos do português Cesar Lacerda; um “lindo passo alegórico”, dançado pelas bailarinas Ferrari e Baderna; e, por fim, a comédia em três atos intitulada *Casamento singular*, cuja autoria, do português José de Almada e Lencastre, não é creditada (*Correio Mercantil*, 2 mar. 1868, p. 4). Esse formato de programa, comum à época, seria mantido nos meses seguintes, apresentando, em geral, um drama ou uma comédia de maior extensão, acompanhados por cenas cômicas, dançados e outras performances artísticas. Segundo o levantamento de Raquel Barroso Silva (2016), porém, a companhia passaria a apresentar espetáculos vespertinos no Teatro Eldorado, para o qual ela viria a migrar definitivamente em maio de 1868; conforme observa a autora,

---

<sup>55</sup> Essa polêmica, transcrita na biografia de Vasques (FERREIRA, 1979), é analisada detidamente por Marzano (2008, p. 91-138).

os nomes Phenix Dramática, Teatro Eldorado e Teatro Francês se misturam nos anúncios de acordo com os horários das seções e as empresas ou grupos que se apresentaram a partir de 10 de maio de 1868. Mas todos se referem ao mesmo endereço, Rua da Ajuda, n 57 (SILVA, 2016, p. 84).

Ao longo do ano, a Fênix seguiria concorrendo com o Ginásio e com o Alcazar, ganhando as graças não só do público como também da imprensa, que frequentemente elogiava a inteligência de sua direção e acenava positivamente para a encenação de dramas de autores brasileiros, como *Os anjos do fogo* e *A república dos pobres*, ambos de Joaquim Garcia Pires de Almeida. Em setembro, temos notícia do sucesso do drama *Os estranguladores*, adaptação das aventuras de Rocamboles, popularíssimo personagem de uma série de romances de Ponson du Terrail; segundo *A Vida Fluminense*, embora não constituísse um drama que pudesse “ser apresentado como primor de arte”, a peça era escrita “em linguagem correta” e contava com um “desempenho excelente”, sendo “uma verdadeira mina de ouro para a Fênix Dramática” (*A Vida Fluminense*, 19 set. 1868, p. 446-447). O grande divisor de águas da companhia e marco incontornável no teatro brasileiro, porém, seria o *Orfeu na roça*, levado aos palcos pela primeira vez em 31 de outubro de 1868.

No folhetim publicado na série “A Esmo”, no *Correio Mercantil*, Visconde de A. discorre sobre a estrutura da obra, definindo-a como uma “paródia da paródia”:

É o *Orfeu* naturalizado brasileiro, afora a música que é vício pátrio do novo cidadão, espécie de sotaque, que às vezes não se naturaliza.  
Desta feita o Vasques lavrou um tento.  
O enredo da ópera constitui o enredo da paródia. Sem que esta seja uma tradução, tem não obstante em si todo o aticismo daquela.  
[...] o empresário da Fênix soube vertê-la para os usos e costumes da nossa população do interior, conservando-lhe todo o *chiste* e evitando a queda.  
Esta não é minha opinião, pois que nada entendo dessas coisas; mas é a opinião de quantos fluem ao Eldorado desde a primeira noite que ali se representa o Orfeu, e que o tem aplaudido com entusiasmo (Visconde de A, “A Esmo”, *Correio Mercantil*, 5 nov. 1868, p. 1).

Apesar dos elogios, o folhetinista não deixa de acrescentar que “não teve por certo o Vasques a intenção de apresentar um trabalho de cunho literário; parodiou a ópera para fazer rir, e consegue-o” (Visconde de A, “A Esmo”, *Correio Mercantil*, 5 nov. 1868, p. 1), ângulo de leitura que se cristalizaria em torno da peça. Silvia Souza (2006) ressalta, nesse sentido, que “na primeira edição de *Orfeu na roça*, Vasques fez questão de incorporar uma advertência na qual mencionava a rejeição da crítica oficial à sua dramaturgia”, transcrita a seguir:

Fiz imprimir o *Orfeu na roça* para que o público pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem.  
 A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta, e a música forçou-me ainda a maiores defeitos.  
 Feita esta explicação, fico com a minha consciência tranquila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial (VASQUES, 1873, p. 4).

O prefácio seria comentado maldosamente na seção “Theatrologia” da folha quinzenal *Propriedade do Club X*<sup>56</sup>, em que o redator, resguardado pelo pseudônimo Dr. Extractum Carnis, condena Vasques por ter confundido “versos bem ou mal metrificados com *poesia*” e “por declarar que a música (santo Deus!) é um elemento heterogêneo da poesia, ou dos versos, que é o que ele queria dizer, por isso que o obrigou a cometer com a infeliz os mais horrendos assassinatos” (Dr. Extractum Carnis, “Theatrologia”, *Propriedade do Club X*, 15 nov. 1868, p. 2, grifo do autor). Não bastasse esse ataque violento contra Vasques, o redator ainda propaga um boato, supostamente corrente, de que o libreto teria sido escrito por um jornalista da intimidade do ator e autor, referindo-se indiretamente a Augusto de Castro. Para o comentarista, porém, o boato era improcedente, visto que, em sua opinião, a pena a quem se aludia seria, “sem contestação, muito mais bem aparada que aquela que escreveu a paródia em questão, e a qual não resiste à mais generosa e benévola crítica” (Dr. Extractum Carnis, “Theatrologia”, *Propriedade do Club X*, 15 nov. 1868, p. 2).

Vislumbramos no gesto de Dr. Extractum Carnis uma manifestação preconceituosa dirigida a Vasques, um escritor e artista associado a gêneros cômicos menos prestigiados pela crítica, cuja trajetória não passara pelo crivo institucional do ensino formal nem pela validação social decorrente da atuação na imprensa, postura que se intensifica a partir do paralelo com Augusto de Castro, um bacharel em Direito que colaborou sistematicamente como jornalista em periódicos prestigiados como a *Semana Illustrada*, *A Vida Fluminense* e o *Jornal do Commercio*. Guardadas as proporções, encontramos similaridade no julgamento condescendente que Décio de Almeida Prado (2008, p. 95) reserva para Vasques, cujas mãos “pobres de literatura, mas ricas de experiência de palco” nos brindaram com o *Orfeu na roça*; para confrontar esse estado de coisas, resta-nos uma tarefa óbvia: empreender uma análise da forma dramática dessa que é uma das mais importantes obras teatrais brasileiras.

---

<sup>56</sup> O Club X era uma sociedade carnavalesca fluminense.

Figura 7 – Orfeu na roça

**THEATRO PHOENIX DRAMATICA.**

**37 RUA DA AJUDA 57**

**ASSOCIAÇÃO EMPREZARIA DIRIGIDA PELO ARTISTA VASQUES**  
**HOJE SABBADO 31 DE OUTUBRO DE 1868**  
 Grande novidade cômica em benefício de VASQUES.  
 Primeira representação de

**ORPHEU NA ROÇA**

Grande parodia em 4 actos da opera *Orphée aux Enfers*, musica de Offenbach.  
 A parodia é escripta e posta em scena pelo artista Vasques.  
 A musica de toda a opera bem como a poesia é acomodada e ensaiada pelo mestre de canto da companhia, o Sr. Canongia, eo cateretê final é escripto pelo Sr. Joaquim Maria.

Na opera.	PERSONAGENS.	Na parodia
Arieteo . . . . .	—Thadéo, vendedor de mel de abelhas	Sr. Ferreira.
Plutão . . . . .	—Manoel João, escripto do juiz de paz	Sr. Vasques.
Jupiter . . . . .	—Mamede de Souza, juiz de paz	Sr. Heiler.
Orphéo . . . . .	—Zeferino Rabeca, barbeiro da freguezia	Sr. Costa.
John Styx . . . . .	—João, idiota, feitor de Manoel João, foi imperador do Divino em criança	Sr. André.
Mercurio . . . . .	—Constantino, compadre de Mamede.	Sr. Lisboa.
Baccho . . . . .	—Um Inglês, ex-empregado da estrada de ferro	Sr. Romão.
Neptuno . . . . .	—José Nuno, pescador a'agua doce	Sr. Carvalho.
Marte . . . . .	—Antonio Marques, capitão reformado	Sr. Antrade.
Morphéo . . . . .	—Joaquim Freguica	Sr. Galvão.
Hercules . . . . .	—Antonio Faquista	Sra. Anna Costa.
Eurydice . . . . .	—D. Brigida, mulher de Zeferino	Sra. Clotilde.
Diana . . . . .	—D. Anna, velha fazendeira com mania de apanhar gambús.	Sr. Guilherme.
A Opinião Publica—Um pedestre.		Sra. Rosina.
Juno . . . . .	—D. Engracia de Souza, mulher de Mamede	Sra. Virginia.
Venus . . . . .	—D. Deolinda, irmã de Mamede	Sra. Julia.
Cupido . . . . .	—Quinquim das moças, filho de Deolinda	N. N.
Deuses e deusas . . . . .	—Moleques e negrinhas da fazenda	N. N.
Deuses e deusas . . . . .	—Meças e meças, amigos da casa	

Denominação dos actos — Acto 1.º O rapto de Brigida. Na opera—A morte de Eurydice.  
 —Acto 2.º Audiencia em casa do juiz de paz. Na opera—O Olympo.—Acto 3.º Um imperador do Divino Espirito-Santo. — O juiz de paz transformado em galo.—Na opera—Um rei da Boecia.—Acto 4.º Noite de S. João em casa de Manoel João. Na opera—Os infernos.  
 A acção passa-se na roça, na provincia do Rio de Janeiro; época 18 ..  
 O resto dos bilhetes acha-se á disposição do respeitavel publico, no escriptorio da Phoenix.  
**AVISO.**—Acha-se impresso o *Orphéo na roça* e vender-se-ha hoje no escriptorio do theatro.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 31 out. 1868, p. 4.

No anúncio publicado no *Jornal do Commercio*, a “grande novidade cômica” é identificada como “grande paródia em 4 atos da ópera *Orphée aux enfers*, música de Offenbach [...] escrita e posta em cena pelo artista Vasques” (*Jornal do Commercio*, 31 out. 1868, p. 4). A música e a poesia foram acomodadas e ensaiadas por T. Henrique Canongia, mestre de canto da companhia e editor de partituras, contando com uma adição importante na partitura, o cateretê final – ocasionalmente tratado como fado ou fadinho –, escrito por Manuel Joaquim Maria, que substituiria o famoso canção do *Orphée*. A seguir, temos o modelo de tabela que viria a ser reproduzido nas paródias posteriores, em que é explicitada a correspondência entre personagens do texto

parodiado e personagens da paródia, bem como a sinalização dos intérpretes de cada papel, o que se dá de modo análogo com a denominação dos atos, cuja ação é situada “na roça, na província do Rio de Janeiro; época 18...” (*Jornal do Commercio*, 31 out. 1868, p. 4). Por fim, são dispostas as informações usuais sobre a bilheteria, acrescidas do aviso de que o libreto se achava impresso, podendo ser adquirido no escritório da Fênix.

O primeiro ato da peça adapta a morte de Eurídice como o rapto de Brígida, aproveitando a ambientação pastoril do próprio *Orphée aux enfers*, deslocada dos arredores de Tebas para as cercanias da Corte. No limiar da ação, porém, temos a intervenção do Pedestre, personagem que toma para si o lugar da Opinião Pública e a dupla atribuição de avaliar se a paródia merecia ser estimada e de zelar pela preservação da moral no entrecho.

Quem sou eu? Da polícia antiga  
 Dos pedestres, perfeição!  
 Todo o mundo meus passos siga,  
 Porque hoje nesta intriga  
 Do público, serei – opinião.

Sou pedestre, bem sei, mas sou honrado,  
 Gozando neste lugar grande influência  
 Guio fielmente o bem, puno o malvado,  
 Minha espada simboliza – a Providência.

Julgando o mundo hoje venho,  
 Com minha cortante espada,  
 Resolver se esta paródia  
 Merece ser estimada.

Preto fugido agarrar,  
 Evitar no matrimônio,  
 Que a mulher possa enganar  
 Seu marido, qual demônio;  
 Eis o que vou praticar,  
 Quando, na peça, falar!

Aí chega a mulher do Zeferino  
 Vem procurar falar ao tal Tadeu  
 Mas, antes que ofenda a sã moral,  
 Aqui está – a opinião – aqui estou eu! (VASQUES, 1873, p. 7-8).

Diferentemente do *Orphée*, em que a Opinião Pública é um personagem alegórico, na paródia ela ganha contornos particulares, sendo identificada, no decorrer da peça, ao personagem Chico da Venda, que desempenhava a função de pedestre na freguesia. Silvia Souza (2006) o caracteriza como uma personagem “problemática”, que inverte as convenções teatrais, visto que o *raisonneur* do teatro realista era inspirado nas “camadas sociais mais elevadas”, enquanto as pessoas que desempenhavam a função de

pedestre eram oriundas das camadas mais pobres da população<sup>57</sup>. Para a autora, essa função moralizante era franqueada não pela condição social de Chico da Venda, mas por sua autopropalada honradez,

o que significa dizer que, para esta personagem, os valores morais não estavam associados às posições sociais, e que eram homens como ele que seriam os representantes legítimos do povo e porta-vozes da sua opinião, por serem parte efetiva desse povo (SOUZA, 2006, p. 248).

Essa intervenção policial, contudo, ganha tonalidade cômica no que Chico, pedestre, porém honrado, reclama para si e é reconhecido, inclusive pela autoridade do juiz de paz, como um bastião da ordem e um zelador das aparências, que submete toda essa pequena sociedade da roça e a própria paródia a seu julgamento, operando uma inversão do mundo em sentido amplo. Isso se dá de maneira mais generalizada, portanto, do que no caso do pedestre André João, seu antecessor, em *Ciúmes de um pedestre*, cujo delírio de grandeza é mote para sua ridicularização. Apesar disso, não podemos perder de vista que os pedestres representam uma das pontas do aparelho repressor do Estado, tendo por uma de suas principais funções o exercício da violência contra escravizados em fuga e contra a população marginalizada de modo geral – o que é sinalizado nas falas do personagem.

Antônio Herculano Lopes salienta, ainda, o fato de que o discurso do pedestre, alinhado à defesa da ordem escravocrata e da família patriarcal, é “uma rara menção direta a negros (ou mestiços) na peça”; segundo o pesquisador, porém, “se as referências diretas quase não aparecem, o universo da cultura popular, impregnado de sua mestiçagem luso-africana, é bem mais presente” (LOPES, 2006, p. 291). Penso que, até certo ponto, essa perspectiva de leitura, apresentada sumariamente por Lopes, dá conta da obra, visto que a condição das pessoas negras não é efetivamente tematizada na peça. Ainda assim, penso que *Orfeu na roça* nos oferece outros índices que abrem margem para pensarmos não só os conflitos históricos que a obra enforma, mas também o modo como ela dialoga com nossa tradição cômica e musical.

Após a saída do Pedestre, ficamos com um cenário em que se destacam a casa de Tadeu, com o letreiro “FABRICANTE DE MEL DE ABELHAS. DEPÓSITO NA CORTE” (VASQUES, 1873, p. 7), e a casa de Zeferino Rabeca, “com uma grande

---

<sup>57</sup> Para termos um parâmetro de comparação, em 1858, os pedestres passaram a receber 1\$100 por dia, vencimento que poderia ser menor do que a jornada de escravizados artífices, conforme aponta Holloway (1997, p. 160).

tabuleta onde se lê o seguinte dístico por baixo de uma grande navalha: ‘VENDEM-SE e APLICAM-SE BOAS BICHAS’” (VASQUES, 1873, p. 7). Assim como se dá com Aristeu, Plutão disfarçado, Tadeu é, em verdade, Manoel João, escrivão subordinado ao juiz de paz Mamede, que, por sua vez, substitui Júpiter. Refuncionalização mais drástica se dá, porém, no caso de Zeferino Rabeca, o Orfeu da roça, já de início caracterizado pelo ofício de barbeiro por meio da oferta de venda e aplicação de bichas. Quando flagra a esposa deixando uma guirlanda não de flores, mas de espigas de milho à porta de Tadeu, Zeferino é confrontado por uma Brígida resoluto – “irei dando minhas espigas a quem quiser” (VASQUES, 1873, p. 10) –, que explicita seu descontentamento com o matrimônio.

Pois ouça: – eu não lhe pedi que casasse comigo, eu já sabia antes de casar com o senhor o que era o matrimônio – meu marido, que Deus haja, já mo tinha feito conhecer. O senhor me iluiu, disse-me que era um grande rabequista do Alcazar, lá na Corte, que havia de me levar para lá, que eu seria muito feliz! Por fim de contas, deixa-se ficar na roça, vendendo e aplicando bichas, fazendo a barba aos outros, e nas horas vagas aborrece-me com a sua rabeca, querendo-me fazer acreditar que é um grande rabequista, quando não passa de um arranhador de tripas (VASQUES, 1873, p. 10).

Aparentemente, o interesse de Brígida, uma mulher viúva que já conhecia o casamento, centrava-se na possibilidade de deixar a roça para se instalar na Corte. Se o protagonista do *Orphée* era diretor do *Orphéon*<sup>58</sup> de Tebas – e professor particular –, Rabeca não deixa de manter um vínculo estreito com a música, integrando-se a uma tradição popular de barbeiros-músicos, trazendo uma série de implicações, inclusive raciais, visto que se tratava de um ofício frequentemente associado, desde o Brasil Colônia, a homens negros escravizados, livres ou libertos. Segundo José Ramos Tinhorão (1998), esse ofício proporcionava aos trabalhadores, por conta da brevidade do serviço, a possibilidade de acumular

atividades compatíveis com sua necessária habilidade manual, e que era representada pela função de arrancar dentes e aplicar bichas (sanguessugas). Essas especialidades, sempre praticadas em público, situavam os barbeiros numa posição toda especial em relação às profissões mecânicas ou demais atividades de caráter puramente artesanal. E como seus serviços em tal atividade liberal lhe permitiam tempo vago entre um freguês e outro, os barbeiros puderam aproveitar esse lazer para o acrescentamento de outra arte não-mecânica ao quadro das suas habilidades: a atividade musical (TINHORÃO, 1998, p. 157-158).

---

<sup>58</sup> O termo *orphéon* é utilizado para designar sociedades corais compostas por amadores. Segundo Otavio Bevilacqua (1933, p. 41 *apud* GILIOLI, 2003, p. 6), a denominação remete à primeira sociedade coral segundo esses moldes, chamada Orphéon.

Com isso, não se depreende necessariamente que Zeferino Rabeca seria um homem negro, caracterização que não é fundamentada por nenhum índice textual mais robusto, mas sua figura não deixa de remeter para o universo da música negro-brasileira<sup>59</sup>, que desempenha função proeminente no teatro cômico brasileiro e nas festividades de rua, com destaque para a Festa do Divino Espírito Santo.

Após afligir Brígida com sua rabeca, Zeferino recusa o desquite por ela demandado, com a justificativa de que, caso contrariasse Chico da Venda, a opinião pública da freguesia, acabaria por perder seus clientes. Ele sugere, ainda, que havia armado uma emboscada para o pretendente da esposa, que chega tão logo o casal sai de cena, apresentando-se por meio de coplas como morador da cidade e fabricante de mel:

Ver debaixo das latadas,  
 Suspensas no ar  
 As abelhas cumuladas  
 Seu mel fabricar,  
 Ver depois gritando  
 Ao romper da manhã,  
 O meu negro apregoando:  
 Mel d'abelha, nhãnhã

Eis aqui a sorte,  
 De um desgraçado!  
 Nas ruas da Corte  
 Vendendo melado.

Ver um burro pastando,  
 No campo a saltar!  
 E eu só desejando  
 Também me espojar!

Ver depois a namorada  
 Lavando o roupão!  
 Para a gente, virada,  
 Dar-lhe um beliscão! (VASQUES, 1873, p. 16-17).

Esse canto apresenta Tadeu, identidade falsa de Manoel João, que logo confia em prosa, tratar-se de um escrívão do juiz de paz e negociante de secos e molhados. Apesar dessa fachada possivelmente ser um recurso ficcional dentro da peça, ela nos oferece um quadro em que o ócio do pequeno proprietário seria subsidiado pela exploração do trabalho de uma pessoa escravizada, que não desfruta de sua produção.

---

<sup>59</sup> No âmbito desse debate, procurei manter uma distinção para formas artísticas negro-brasileiras, deslocando a formulação teórica empreendida por Cuti (2010), que caracteriza a literatura negro-brasileira como a literatura que “nasce na e da população negra que se formou fora da África, e de sua experiência no Brasil” (CUTI, 2010, p. 44). Com isso, pretendo enfatizar o predomínio da contribuição negra na elaboração estética de determinadas formas musicais que integram a cultura popular brasileira, como o fadinho, o cateretê, o lundu, a modinha, o tango, o samba, dentre outras.

Na estrofe posterior à imitação do pregão entoado pelo homem escravizado, que é repetida no final do canto, há certa indeterminação: embora seja óbvio que o “desgraçado” que vende melado pelas ruas da Corte fosse o homem em questão, sua sorte parece ser sentida por Tadeu, como se nem o sofrimento da pessoa escravizada estivesse fora do alcance da usurpação do proprietário.

Na sequência, temos o encontro entre os dois amantes no capinzal que ocultava a armadilha posta por Zeferino; como a paródia exclui o sobrenatural, entretanto, faz-se necessário encontrar um caminho para adaptar a morte de Brígida. Após pisar na ratoeira armada por seu marido, a mulher é manipulada por Tadeu, que faz com que ela pense que havia morrido por meio do magnetismo, prática assemelhada à hipnose, situada na região cinzenta em que se encontravam ciência, ocultismo e entretenimento, sendo mobilizada em tratamentos médicos e em espetáculos de mágica. O tom feérico da cena é complementado pela transformação de Tadeu, que “tira o casaco, aparece vestido de escrivão e coloca nas orelhas duas enormes penas de ganso” (VASQUES, 1873, p. 19); para suprir a falta de poderes mágicos, Tadeu/Manoel João pede uma tempestade ao Contrarregra, que sobe ao palco para atendê-lo:

TADEU – [...] (*Falando para dentro*) – Ó Sr. Contrarregra, faz favor?  
 CONTRARREGRA – (*Aparecendo*) – Que deseja, meu amigo?  
 TADEU – O senhor me pode arranjar aí um pouco de trovoada simples?  
 CONTRARREGRA – Pois não, essa é boa!  
 TADEU – Muito obrigado (*Aperta-lhe a mão, e dá-lhe um pontapé na ocasião em que ele se volta. – Trovoada*) – Ora aqui está como se arranja uma trovoada do pé para a mão (VASQUES, 1873, p. 19).

Essa passagem, que dialoga com outras formas de espetáculo, como a mágica, o ilusionismo e, em alguma medida, o circo, encaminha a ação para um desfecho alinhado com o texto fonte, em que Zeferino comemora a suposta morte de sua esposa para, em seguida, ser forçado a recuperá-la a partir da intervenção de Chico da Venda, que lhe informa do rapto.

Um cotejo entre o primeiro ato de *Orfeu na roça* e sua contraparte no *Orphée aux enfers* revela traços importantes acerca de sua composição. Iniciando pelos contrastes, observamos que quando caminham pelo capinzal, arriscando a disparar a armadilha plantada por Zeferino, Brígida e Tadeu cantam os seguintes versos:

Quando eu morrer, ninguém chore a minha morte  
 Descansem meu cadáver, sobre o leito  
 E levem-na bem triste, as tranças soltas,  
 E deixem-na chorar sobre meu peito (VASQUES, 1873, p. 18).

Esse número cantado é uma variação da modinha “Quando eu morrer, ninguém chore a minha morte”, posta em música por Januário da Silva Arvellos, provavelmente conhecida do público coetâneo<sup>60</sup>. Mais interessante é o fato de que a inserção dessa canção brasileira não possui paralelo no texto parodiado, visto que ela não substitui um recitativo na opereta francesa ou qualquer número cantado. Caso semelhante se dá na cena em que Zeferino descobre a suposta morte de Brígida, quando o personagem canta os versos “Ora bravo de mim, só, só / Laranja da China, tabaco em pó!” (VASQUES, 1873, p. 21), variação de uma parlenda identificada por Silvio Romero como “Jogo da Carreira”:

– Laranja da China?  
 “Tabaco em pó”  
 – Quem é o durão?  
 “Sou eu só”  
 – Olha lá que te pego.  
 “Não pega, não”  
 – Ora bate, coió (ROMERO, 1897, p. 360).

Assim como o que se dá com o pregão do vendedor de mel, entoado pelo personagem Tadeu/Manoel João, a inserção dessas canções remete a algo que podemos associar à presença do “universo da cultura popular” sinalizada por Lopes (2006). Lembremos que a modinha, considerada, segundo Tinhorão (1991), o primeiro gênero de canção popular brasileira, foi difundida em Portugal no século XVIII por meio das performances do poeta e músico negro Domingos Caldas Barbosa, autor da *Viola de Lereno*, historicamente caracterizado como “mulato”, que, conforme o pesquisador, muito provavelmente não teria tido contato com “mestres de música eruditos (que, por sinal, por essa época [segunda metade do século XVIII] praticamente não existiam no Brasil)” (TINHORÃO, 1991, p. 15). Embora a modinha viesse a ser apropriada por compositores eruditos e poetas românticos, ela seguiria circulando entre as camadas populares com muita vitalidade ao longo do século XIX, constituindo uma das matrizes do choro. No caso do pregão, por outro lado, não seria difícil estabelecer uma analogia com os vários pregões que compunham o som das ruas fluminenses, prática que concomitantemente serve e resiste ao trabalho, visto que abre uma fissura para a expressão da subjetividade do apregoador por meio do canto.

---

<sup>60</sup> Na partitura encontrada, publicada pela editora Arthur Napoleão & C., a estrofe em questão apresenta o seguinte texto: “Quando eu morrer, ninguém chore a minha morte / Pois não quero ninguém junto ao meu leito / Mas... levem-na bem triste, as tranças soltas / E deixem-na chorar sobre o meu peito” (ARVELLOS, s. d., s. p).

Diferentemente dessas incorporações de textos que foram acrescentadas à arquitetura da obra parodiada, encontramos algumas passagens, sobretudo trechos que não carregam referências explícitas à ambientação, que seguem com bastante fidelidade o texto original. Um desses casos é o canto após a “morte” de Brígida, ferida por uma ratoeira, que não só é uma tradução convencional das coplas de Eurídice, como é uma transcrição praticamente literal da tradução de Pecegueiro:

Quadro 1 – “La mort m’apparaît souriante...” / “Risonha me (a)parece a morte”

<i>Orphée aux enfers</i>	<i>Orfeu nos infernos</i>	<i>Orfeu na roça</i>
La mort m’apparaît souriante Que vient me frapper près de toi... Elle m’attire, elle me tente... Mort, je t’appelle... emporte-moi!...	Risonha me aparece a morte Ferindo-me junto de ti... Ela seduz-me, e em transporte Chamo-a que me leve daqui!	Risonha me parece a morte Ferindo-me junto de ti... Ela seduz-me, e em transporte Chamo-a, que me leve daqui!
Mort, ton ivresse me pénètre! Ton froid ne me fait pas souffrir; Il semble que je vais renaître, Oui renaître, au lieu de mourir!...	Estou, ó morte, embriagada! Teu frio não me faz sofrer; Parece-me que arrebatada Vou nova vida agora ter!	Estou, oh morte, embriagada! Teu frio não me faz sofrer; Parece-me que arrebatada Vou nova vida agora ter!

Fonte: CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1860, p. 28; CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1865, p. 14; VASQUES, 1873, p. 20.

Caso análogo se dá com o “bilhete” deixado por Brígida na porta de sua casa, com exceção do terceiro verso:

Quadro 2 – O “bilhete” de Eurídice/Brígida

<i>Orphée aux enfers</i>	<i>Orfeu nos infernos</i>	<i>Orfeu na roça</i>
Je quitte la maison Parce que je suis morte, Aristée est Pluton Et le diable m’emporte.	Deixo esta habitação Porque a morte me pega; Aristeu é Plutão E o diabo me carrega	Deixo esta habitação Porque a morte me pega; Tadeu é – escrivão E o diabo me carrega

Fonte: CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1860, p. 28; CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1865, p. 15; VASQUES, 1873, p. 20.

Conforme pesquisa de Rodrigo Camargo de Godoi (2015, 2018), a legislação brasileira não reservava então mecanismos legais efetivos para que autores estrangeiros pudessem coibir a impressão ou tradução de suas obras no Brasil, o que abria margem para inúmeras imitações, adaptações e traduções que nem sempre explicitavam sua relação com o texto fonte. Esse tipo de caso é abordado por Godoi (2018) a partir de uma polêmica em que Joaquim Pires de Almeida, dentre outros, acusava Augusto de Castro de ter plagiado a comédia francesa *Les parents terribles*, de Adolphe Belot e Léon Journault, em sua “apoquentação” em três atos intitulada *A ninhada de meu sogro*,

encenada no Ginásio em 1863. No que diz respeito a traduções, a questão trazia menos implicações ainda, sendo prática usual a não observação dos direitos autorais de estrangeiros – como se dá com a tradução do próprio Pecegueiro. A questão mudava de figura, entretanto, quando se tratava de autores brasileiros, por conta do artigo 261 do *Código criminal*, constante no título que tratava dos crimes contra propriedade:

Imprimir, gravar, litografar ou introduzir quaisquer escritos ou estampas que tiverem sido feitos, compostos ou traduzidos por *cidadãos brasileiros*, enquanto estes viverem, e dez anos depois de sua morte, se deixarem herdeiros.

Penas:

Perda de todos os exemplares para o autor ou tradutor, ou seus herdeiros, ou, na falta deles, do seu valor e outro tanto, e de multa igual ao tresp dobro do valor dos exemplares.

Se os escritos ou estampas pertencerem a corporações, a proibição de imprimir, gravar, litografar ou introduzir, durará somente por espaço de dez anos (BRASIL, 2003, p. 458-459, grifo meu).

Desse modo, se Offenbach, Meilhac e Halévy não poderiam reclamar de Pecegueiro, este definitivamente poderia processar Vasques por reproduzir trechos de sua obra. Com base nos poucos registros que foram encontrados sobre a produção de Pecegueiro, contudo, não há qualquer indício de ter havido alguma indisposição entre ele e o autor do *Orfeu na roça*; pelo contrário, o tradutor utilizou a estreia da peça de Vasques para alavancar a venda dos exemplares de seu *Orfeu nos infernos*, indicando, como mencionado anteriormente, que a obra em questão em breve seria “representada, em paródia, no teatro da rua da Ajuda” (*Jornal do Commercio*, 30 out. 1868, p. 3). Relendo o anúncio a partir dessa conjuntura, é possível especular que houvesse um acordo entre ambos os escritores; falta, entretanto, qualquer rastro material desse entendimento, exceto a ausência de manifestação do tradutor – ou de qualquer outro agente – até onde foi possível precisar.

O segundo ato da paródia desloca o Olimpo para uma audiência na casa do Juiz de Paz, baralhando os âmbitos público e privado em um diálogo muito próximo com *O juiz de paz na roça*, de Martins Pena. Em cena, temos um coro adormecido composto por Mamede (Júpiter), D. Engrácia (Juno), Antônio Marques, um capitão reformado (Marte), José Nuno, um pescador de água doce (Netuno), Um inglês, ex-empregado de estrada de ferro (Baco) e Antônio Faquista (Hércules), aos quais se juntam Quinquim das Moças (Cupido) e D. Deolinda, irmã de Mamede (Vênus). Afora Joaquim Preguiça (Morfeu), que passeia de um lado para o outro, temos, no lugar dos deuses e deusas não identificados que engrossam o coro no *Orphée aux enfers*, a participação de “moleques

e negrinhas da fazenda” e moços e moças amigos da casa. A representação da escravidão se dá, novamente, na periferia da ação, desta vez por meio da presença de crianças ou jovens escravizados como personagens figurantes, sem falas particulares. Para além disso, temos a inclusão de Hércules, que não consta na peça parodiada, “adaptado” como Antônio Faquista, cuja alcunha remete a um dos modos pelos quais os praticantes da capoeira eram caracterizados.

Após esse coro inicial, Mamede, interpretado por Vasques, desperta em meio à audiência e recebe D. Ana, fazendeira que faz as vezes de Diana, portando uma espingarda e um semblante triste: o motivo de sua demanda seria o desaparecimento de seu querido João, com quem se encontrava no mato frequentemente. Quando questionado sobre o paradeiro do rapaz, Mamede assume sua responsabilidade:

MAMEDE – [...] a Sra. D. Ana, rica fazendeira desta freguesia, não podia continuar a comprometer-se com esse rapaz; e eu, na qualidade de juiz de paz e futuro deputado, desembarcei-me dele.

D. ANA – E de que modo?

MAMEDE – Recrutei-o e mandei-o para a Corte a fim de seguir para o Paraguai como – Voluntário da Pátria, fazendo acreditar que era a seu pedido que assim praticava (VASQUES, 1873, p. 27).

Enquanto Júpiter tentava salvar as aparências dos deuses diante dos mortais, Mamede, por sua vez, o fazia para evitar os jornais da oposição, sinalizando seu esforço em projetar-se como uma liderança política local. O recurso utilizado para se livrar do namorado indesejado se afigura como uma atualização do que já encontramos na comédia de Pena; entretanto, ao passo que José, recrutado à força para a Guerra dos Farrapos, consegue escapar de seu destino por meio do casamento escondido com Aninha, celebrado ao fim da comédia, João, o pretendente de D. Ana, não consegue ludibriar o juiz de paz. Embora novamente não haja nenhuma sinalização acerca da condição racial de João, apenas aludido na peça, seu recrutamento forçado para a Guerra do Paraguai dispara um alerta, dado que homens negros livres e libertos eram alvo privilegiado das patrulhas de recrutamento. No mínimo, a alusão a seu recrutamento, de modo análogo ao que se dá na peça de Pena, é um expediente para criticar o arbítrio exercido por essas autoridades locais.

Na imprensa, todavia, foi levantada uma imprecisão histórica, repercutida por um folhetinista anônimo do *Jornal do Commercio*. Segundo o cronista, um sujeito o teria abordado inconvenientemente em um concerto para, após alguns rodeios, declarar que não podia perdoar ao Vasques o fato de ele

ter feito de Júpiter um juiz de paz, quando razoavelmente não podia fazer dele senão um subdelegado. Os juízes de paz são bananeiras que já deram cacho; hoje reina o subdelegado com todo o esplendor da majestade onipotente, e casar e descasar e tomar para si a conquista do escrivão é das coisas mais somenos que cabem na alçada de qualquer deles (“Será sério?”, *Jornal do Commercio*, 3 jan. 1869, p. 1).

O apontamento do suposto interlocutor do cronista estava bem embasado no que diz respeito à estrutura judiciária brasileira, visto que, segundo Holloway (1997, p. 158), desde 1841 os juízes de paz já haviam sido despojados “de toda autoridade política e de quase toda autoridade nos casos civis”, sendo eliminados “como engrenagens importantes do mecanismo de repressão e [substituídos] por subdelegados nomeados” (HOLLOWAY, 1997, p. 158). Em resposta, o folhetinista, que se dizia contrafeito a pôr-se em antagonismos diretos, teria atenuado a “culpa” de Vasques, defendendo que o comediógrafo

tinha feito muito bem em não brincar com a polícia, e até seria rematada loucura meter um subdelegado do arco da boca para dentro ficando-lhe outro cá fora. Com os juízes de paz não corria ele tanto risco, pois mais fácil lhe era fazer por lhes não cair debaixo da jurisdição, além de que espectador bem podia-o suprir com a imaginação o que as conveniências teatrais mandam respeitar, e ver o que realmente deve ver-se (“Será sério?”, *Jornal do Commercio*, 3 jan. 1869, p. 1).

Assim, temos de saída a possibilidade de que o diálogo – fictício ou não – foi utilizado pelo redator do folhetim para denunciar a arbitrariedade dos subdelegados, apresentando sugestivamente seu viés de leitura da peça para o público do jornal. Em sentido mais específico, podemos pensar a *figura teatral* do juiz de paz, já cristalizada na tradição e que prescinde de sua precisão histórica<sup>61</sup>, como um signo da autoridade jurídico-policia que pode ser interpretado de maneiras diversas.

Com a revelação do recrutamento involuntário de João, a fazendeira Dona Ana denuncia a hipocrisia do magistrado, conhecido por “suas proezas”. Mamede desconversa, afirmando que se tratava de calúnias espalhadas pelos “jornalistas do partido contrário”, e segue sua perseguição moral: pressiona Antônio Marques e Deolinda, instando-os que oficializem seu caso amoroso, e repreende Quinquim:

MAMEDE – [...] O menino estava brincando com a cozinheira e o feijão lá dentro a queimar-se! (*Falando para dentro*) – Salta daí para fora. (*Segura Quinquim pelas orelhas*). E você, senhor meu sobrinho, se continua com as suas travessuras a entrar-me de madrugada para casa, meto-o no tronco e

<sup>61</sup> A indicação cênica da edição consultada de *Orfeu na roça* situa a peça em um indeterminado “18...”, embora a fundação do Alcazar, mencionado no texto, ancore a ação no período entre 1859 e a data de estreia da peça.

faço-o sentar praça! Ora tome sentido! Vamos, cada um vá para o seu trabalho e daqui a pouco o feijão estará na mesa! Ninguém falte ao almoço. (*Murmúrios*) – Hem? que é lá isso?! Vamos a ter república?! (VASQUES, 1873, p. 29).

Nas “travessuras” de Quinquim, seu sobrinho, vislumbramos um rastro da violência sexual sistemática que os homens das classes proprietárias dirigiam às mulheres escravizadas, ainda que esse lampejo não abra margem para ser interpretado propriamente como uma denúncia. De resto, essa sequência de intervenções nos dá uma amostra da arbitrariedade patriarcal de Mamede, cuja reputação e personalidade parece se confundir com a “honra” da freguesia.

Sua autoridade, porém, é novamente contestada por seu “entourage”, que, descontente com o cardápio diário da casa, entra em cena entoando um coro que apresenta variações do seguinte protesto: “Fora, fora a caçoada! / Abaixo com a tal chalaça! / Todos os dias cachaça! Sempre a negra feijoada!” (VASQUES, 1873, p. 36). Dentre as demandas dirigidas ao autointitulado “papai Mamede”, constam empadinhas de palmito e camarão, ostras de forno e orchata de pevides de melancia, o que Antônio Herculano Lopes (2006, p. 291) interpreta como uma rejeição à “comida de negro” em detrimento de uma “comida de branco”. Tal associação, todavia, não apresenta necessariamente um consenso; de acordo com Thaina Schwan Karls, a partir de Dolores Freixa e Guta Chaves (*apud* KARLS, 2019),

é comum ler e ouvir falar que a feijoada era comida dos escravos e que teve sua origem na senzala. No entanto, as autoras salientam que a comida de escravos era pobre em nutrientes e que os europeus apreciavam e valorizavam partes do porco como orelha, rabo, língua, pé e miúdos, ou seja, itens presentes em uma feijoada (KARLS, 2019, p. 18).

Conforme dados levantados por Karls, a feijoada era servida em casas de pasto na Corte ao menos desde os anos 1840, sendo que o primeiro anúncio de feijoada servida em restaurante encontrado pela pesquisadora data de 1862. Dada a falta de consonância sobre o papel efetivamente desempenhado pela feijoada nesse contexto, penso que possamos interpretar essa cena mais como um desejo de consumir a vivência gastronômica mais variada da Corte, talvez percebida como mais “sofisticada”, para além da repetição sempiterna de um mesmo prato, contando com a possibilidade de consumir frutos do mar frescos que não estariam disponíveis com tanta facilidade na roça, por exemplo. Nesse sentido, a referência à orchata de pevides de melancia nos traz

um índice interessante; pelo que foi possível apurar, o Braguinha da Fama era um café situado na Praça da Constituição em que havia atrações musicais e mesas de bilhar<sup>62</sup>.

Findo esse excursão gastronômico, podemos retornar à cena, em que Mamede tenta se esquivar dos ataques que lhe estão sendo dirigidos, acusando Manoel João de sequestrar Brígida e chegando a tentar sair para “ver se os negros já cortaram a mandioca” (VASQUES, 1873, p. 39). Seus esforços, porém, são em vão, e o juiz é forçado a ouvir, como castigo, uma modinha composta a seu respeito por sua própria patota:

D. ANA

Quiseste um dia beijar  
A mulher do capitão!  
E este sem mais aquela  
Deu-te um grande bofetão!  
Ah, ah, ah.  
A barata foi andando,  
Deu um grande escorregão.

CORO

Ah, ah, ah!  
A barata foi andando,  
Deu um grande escorregão.

MARQUES

Pulando certa janela,  
Por causa duma Joana,  
O nosso juiz um dia  
Caiu de ventas na lama!  
Ah, ah, ah,  
Arreda do caminho,  
Fuzileiro quer passar.

CORO

Ah, ah, ah,  
Arreda do caminho,  
Fuzileiro quer passar.

DEOLINDA

Quando andavas namorando  
A viuvinha Ribeiro,  
Foste agarrado uma noite,  
Escondido no chiqueiro!  
Ah, ah, ah,  
Quem nunca comeu azeite  
Quando come se lambuza!

---

<sup>62</sup> Na seção de publicações a pedido do *Correio Mercantil*, encontramos um “poema-anúncio” que nos oferece um quadro interessante do estabelecimento: “Rapaziada à fama / Ao bom do café / Rapaziada corramos / Bom só lá é. // Lá temos música / Também cantoria! / Que nos distrai / Nos causa alegria. // Também tem bilhares / Boa freguesia, / Bonito salão / Boa harmonia // Lá tudo é bom / Asseio e limpeza, / O braguinha da fama / Dá toda a beleza // Os empregados da casa / Com muita destreza! / Não quer que chame / Que tenham moleza. // Vão todos à fama / Que lá é grandeza.” (S. B., “Praça da Constituição”, *Correio Mercantil*, 19 jan. 1868, p. 3).

## CORO

Ah, ah, ah,  
 Quem nunca comeu azeite  
 Quando come se lambuza!

## QUINQUIM

Ao mestre-escola quiseste  
 Encaixar no rol dos tolos,  
 Porém ele – mais esperto,  
 Deu-te uma dúzia de bolos!  
 Ah, ah, ah,  
 Mulata da Bahia  
 Sempre come vatapá!

## CORO

Ah, ah, ah,  
 Mulata da Bahia  
 Sempre come vatapá!

## MANOEL JOÃO

Que lhe fique esta de emenda,  
 Que lhe preste, senhor juiz,  
 Na vida alheia não meta  
 Nunca mais o seu nariz!  
 Ah, ah, ah,  
 Rato na casaca,  
 Camundongo no chapéu!

## CORO

Ah, ah, ah,  
 Rato na casaca,  
 Camundongo no chapéu! (VASQUES, 1873, p. 39-41).

Esse número cantado ocupa o lugar do rondó “Pour séduire Alcmène la fière”, com uma mudança de tom: enquanto a narrativa das “conquistas” de Júpiter – Alcmena, Europa, Dânae e Leda – passa a mitologia em revista para sustentar a zombaria de que o deus dos deuses lançaria mão de metamorfoses porque devia se acreditar feio, a modinha sobre Mamede narra suas desventuras amorosas em um sentido que rebaixa totalmente a autoridade local, que ora cai de ventas na lama ou se esconde em um chiqueiro, ora apanha de um capitão e mesmo de um mestre-escola – ofício este ridicularizado com recorrência no teatro ligeiro. A feição dessa canção difere bastante da modinha de Arvelos cujo trecho é cantado por Eurídice e Tadeu/Manoel João, tanto por seu pendor satírico, em contraste com a temática lírico-amorosa, mais associada ao gênero, como por conta de sua estrutura coletiva, com estribilhos respondidos pelo coro que são relativamente autônomos. Dentre esses estribilhos, os versos “rato na casaca, / camundongo no chapéu” são cantados por um personagem no *Tronco de ipê*, romance ambientado em uma fazenda na província do Rio de Janeiro, nos anos 1850:

– Fica por minha conta, disse Mário. Vamos; em frente, dobrado, marcha. Rufa tambor.

O Martinho não se fez esperar; fazendo tambor de um embrulho que trazia embaixo do braço, e vaquetas dos dedos, rompeu a marcha:

– Ru! tru! Rato na casaca, camundongo no chapéu! Ru! tru! Rato na casaca, camundongo no chapéu.

Mário seguiu comandando a fileira que se compunha das duas meninas e da Felícia. Ao mesmo tempo fazia ele as vezes de pífaro, que imitava perfeitamente com o assobio (ALENCAR, 1871, v. 1, p. 47).

Desse recorte, podemos especular que esses versos circulavam oralmente, integrando um cancionero popular, acessível tanto a Martinho, um menino escravizado que desempenhava a função de pajem, quanto a Mário, um jovem oriundo das classes proprietárias que caiu para a condição de agregado após a morte de seu pai. Em tese de Laura da Silva (1999), uma variação desses versos é recolhida em um *corpus* de canções folclóricas infantis brasileiras, o que reforça o contexto de jogo e brincadeira presente tanto na cena de Alencar como na de Vasques.

O ato tem por desfecho a chegada de Zeferino, acompanhado pelo Pedestre, mobilizando a partida não para o Hades, mas para a residência do escrivão, onde seria dada uma festa de São João. O final do segundo ato, assim como outras passagens anteriores, incorpora trechos consideráveis da tradução de Pecegueiro, mantendo algumas estrofes na íntegra. No *Orfeu na roça* é elidida, porém, a indicação em rubrica, constante no *Orphée aux enfers* e na tradução brasileira, de que um verso de Diana – “Sua mulher lhe foi roubada” (CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1865, p. 37) – seria cantado sobre um motivo de Gluck, aludindo à ópera *Orphée et Eurydice*, parodiada por Offenbach em sua partitura. Esse apagamento tem algum paralelo com o que se dá, de forma mais enfática, no primeiro ato do *Orfeu na roça*, no qual uma copla de Orfeu em que o personagem menciona, anacronicamente, termos musicais modernos – Quel tremolo! rinforzando, / Presto, presto, pianissimo, / Pizzicato... agitato... (CRÉMIEUX; HALÉVY; OFFENBACH, 1865, p. 18) – é substituída por uma menção genérica à música – “Escuta inda este primor, / De encanto, e de amor” (VASQUES, 1873, p. 14). Por mais que houvesse uma cultura operística bem estabelecida no Rio de Janeiro, é possível que essas alterações se subordinassem a um esforço de atingir um público mais amplo que não necessariamente tivesse acesso a esse jargão.

Findo os dois primeiros atos, que correspondem aos dois quadros do primeiro ato do *Orphée*, observamos, assim como no texto parodiado, a passagem do protagonismo do casal Zeferino e Brígida para a figura de Mamede. Nesse aspecto,

Lopes (2006) reforça a comparação com *O juiz de paz na roça*, em que o magistrado também assume centralidade na cena em relação ao casal de namorados. O triângulo amoroso composto por Zeferino, Brígida e Tadeu/Manoel João cede espaço, pois, ao composto por Mamede, Brígida e Manoel João, desenvolvido na segunda metade da peça.

O terceiro ato converte o Rei da Beócia, John Styx, no feitor João, um homem oriundo das classes proprietárias que, em suas palavras, “já teve escravos, fazendas, [...] já foi Imperador do Divino Espírito Santo, e [...] já teve todas as comodidades da vida!” (VASQUES, 1873, p. 53). Segundo Heather Hadlock (2014), a participação de John Styx no *Orphée aux enfers* apresenta um teor contraditório, algo enigmático: embora seja um papel cômico, que explora não só trocadilhos, mas também a gestualidade do ébrio, sua passagem cantada é profundamente melancólica – no texto e na partitura. No caso do feitor João, por sua vez, o texto do canto apresenta uma lembrança nostálgica da Festa do Divino, outrora “nhô Janjão”, interrompendo seus lamentos sobre sua decadência na ordem escravocrata, ainda que não estejam desligados de todo.

Quando eu era pequenino,  
Que jogava o meu pião,  
Imperador do Divino  
Eu o fui por muita vez!  
A festa durava um mês,  
Era grande a tal função,  
Eu era lindo menino,  
Me chamavam – nhô Janjão,  
Quando eu era pequenino!

Como um rei, tinha um estado,  
Quando estava no Império.  
O meu servo era um soldado,  
Com sua tocha na mão!  
Depois de um grande leilão,  
Vinha o grande Desidério  
Atacar o fogo armado,  
Para minha consolação,  
Quando eu era pequenino! (VASQUES, 1873, p. 52-53).

A Festa do Divino remonta a uma tradição ibérica radicada no século XIV, integrando a festa de Pentecostes, cinquenta dias após a Páscoa, que celebra o episódio em que o Espírito Santo teria descido do céu, sobre a Virgem Maria e os apóstolos, sob a forma de línguas de fogo (At 2, 1-4). Plenamente brasileira ao longo do período colonial, tratava-se da festa religiosa mais importante do Rio de Janeiro na primeira metade do século XIX, cuja popularidade se justificaria, segundo Martha Abreu (2008), não só pela promessa de renascimento espiritual, mas também pela possibilidade de que

peças de todas as classes sociais – incluindo mulheres e peças escravizadas – participassem do evento. Sediada no Campo de Santana, no centro da Corte, a festa também possuía sua face “profana”, contando com a música de barbeiros, leilões, espetáculos teatrais e musicais – da valsa ao lundu –, mobilizando

uma enorme economia de energias e de produção: as compras da irmandade [que organizava a festa], o comércio da feira livre, o trabalho dos artesãos na decoração, a preparação dos artistas nos fogos e espetáculos e, ainda, os negócios do sagrado, quando se colocava à venda um sortimento enorme de velas e imagens dos Espíritos Santos, em grande variedades de preços e qualidade [...] (ABREU, 2008, p. 322).

A pesquisadora elenca algumas referências sobre o que consistia o papel de Imperador do Divino na festa. Ao final dos anos 1820, um reverendo inglês em visita à cidade afirma que “o jovem imperador era filho de algum comerciante, o que facilitava as despesas com a festa. Gozava de uma autoridade papal e o próprio clero obedecia às suas ordens” (WALSH *apud* ABREU, 2008, p. 331). Segundo o compromisso da irmandade do Divino Espírito Santo da Matriz de Santana, de 1856,

determinava-se a eleição anual do imperador a partir de uma lista indicada pelos irmãos ‘definidores’, membros de uma espécie de conselho-mor da irmandade. Deveria ocupar o cargo um menino menor de 12 anos, sendo que seu pai ou tutor contribuiria com a joia que desejasse (ABREU, 2008, p. 331).

Desse modo, podemos compreender um quadro mais completo da perda lamentada por João, cujas posses lhe proporcionavam não só o império sobre peças escravizadas, mas também sobre os participantes de um dos eventos mais importantes do ano. O tom dessa passagem, única referência no *Orfeu na roça* à Festa do Divino, aproxima-se ao que encontramos na cena cômica *Dona Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Risetete*, resposta de Vasques a outra de suas cenas cômicas, intitulada *Sr. Anselmo apaixonado pelo Alcazar*. Horrорizada com o Alcazar e com o modo como a casa atraía “os moços” – e os não tão moços, como seu marido, Anselmo –, D. Rosa envereda por um relato nostálgico sobre os tempos passados:

quando me lembro das barracas que se faziam no Campo de Santana, pela festa do Espírito Santo, quase que choro! como aquilo era divertido! a gente saía de casa às 7 horas, não voltava senão às dez, entretidos a ouvir o Gostoso a apregoar os pães de ló e as roscas [...] às vezes lá íamos todos para a barraca do Bom-Gosto, aquilo sim, é que era divertimento, não é hoje a tal madama Avec, e aquele foco de desmoralização; a gente com cinco tostões via engolir uma espada, via o dueto do *Meirinho e a Pobre*, o *Juiz de paz da roça* e o teatrinho de bonecos, oh! (VASQUES, 1863, p. 10-11).

Na cena cômica, originalmente interpretada pela própria Rissette, podemos vislumbrar, portanto, um tensionamento, ainda que ambíguo, entre as formas teatrais cristalizadas na imagem do Alcazar e as formas artísticas “tradicionais” aglutinadas pela Festa do Divino, incluindo as representações de comédias de Pena – encenadas tanto nos teatros “oficiais” como nos teatros populares montados sazonalmente na praça pública. D. Rosa relata, ainda, a experiência de assistir aos fogos de artifício na festa, vislumbrada a partir da reação de um menino escravizado, que encaminha o fim da cena:

meu pai tinha um moleque assim... (*indica*), já morreu, coitado, que apenas principiavam as girândolas era preciso agarrá-lo, porque ele principiava a pular e a gritar – *Oh nhonhô! você qué vê como eu vô agarrá uma frechinha daquele foguete! qué vê? qué vê?!* Enfim esqueçamo-nos disto e principalmente do tal Alcazar, do contrário já sei que não posso pegar no sono [...] (VASQUES, 1863, p. 11, grifo do autor).

Essa reminiscência parece mobilizar a mimese do falar associado a pessoas escravizadas para a composição de um quadro comovente, engastado na nostalgia desses velhos tempos. A presença desse menino reforça a perspectiva de leitura de Martha Abreu acerca do caráter popular da Festa do Divino, que se desenrolava majoritariamente em praça pública, excetuando-se as atrações que eram apresentadas em espaços fechados, como nas barracas. Assim, apesar de toda a precariedade da condição de escravizado, esse menino teria acesso à vivência de algum lazer, mesmo que efêmero como os fogos de artifício.

Em ambos os casos, portanto, a Festa do Divino é figurada em passagens nostálgicas, que parecem se orientar para a comoção do público ou leitor em torno de uma festa que, embora ainda fosse celebrada nos anos 1860, vinha sendo perseguida paulatinamente pelas autoridades políticas e pela imprensa, considerada símbolo do atraso colonial (ABREU, 2008, p. 337)<sup>63</sup>. É curioso observar que ambas as cenas são protagonizadas por personagens que foram – ou ainda eram – proprietárias de escravizados, constituídos de maneira ambígua, conjugando melancolia e caricatura, o que pode sugerir certo impasse diante da escravidão, que não é abordada ou atacada frontalmente na forma dramática.

A cena do *Orfeu na roça* mais lembrada na imprensa, contudo, seria a que apresenta o juiz de paz fantasiado de galo, substituindo a metamorfose de Júpiter em

<sup>63</sup> Embora seja celebrada até hoje no Brasil, a Festa do Divino foi perdendo espaço, no Rio de Janeiro do século XIX, para o Carnaval e para a festa de Nossa Senhora da Penha (ABREU, 2008, p. 339-340).

mosca dourada. O jogo cênico é muito semelhante ao do *Orphée*, contando com uma imitação de cacarejo que viria a ser muito elogiada nos comentários sobre a performance de Vasques. Além da adaptação de procedimentos com o intuito de desencantar a transformação mágica – embora o expediente tenha alguma persistência no pacto ficcional que “aceita” um galo de proporções humanas –, temos uma irreverência diante da figura do juiz de paz no que ele se revela para Brígida, sem paralelo no texto parodiado:

BRÍGIDA – Mas já que você não é galo, que espécie de animal é então?  
 MAMEDE – Eu sou juiz de paz da freguesia! Teu amante, Mamede de Sousa! (VASQUES, 1873, p. 61).

Para fugir, ambos combinam de se encontrar na festa de São João oferecida pelo escrivão, que ocupa o quarto ato, substituindo a festa nos infernos do *Orphée*. Com exceção de Zeferino e do Pedestre, todos “estão sentados à roda da mesa, bebendo e folgando” (VASQUES, 1873, p. 64), em um cenário descrito como “uma varanda deitando para um terreiro, preparado para a festa de São João – fogueiras – mastro” (VASQUES, 1873, p. 64). Assim como podemos observar em *O namorado ou A noite de São João*, de Martins Pena, é prevista uma ambientação que contempla fogos de artifício, tais como as bichas e rodinhas, indicadas em rubrica, e a bomba que, ao final do ato fará as vezes do trovão de Júpiter.

Após cantos em celebração a São João, a Brígida – disfarçada de “baiana” – e à bebida, temos uma dinâmica de jogo acompanhada por um minueto e por um galope:

CORO

(diz unicamente – La, la, la, etc. ao mesmo tempo que é cantado por Mamede.)

MAMEDE

Uma, duas, *angolinhas*,  
 Finca o pé na *pampolinha*,  
 O rapaz que jogo faz?  
 Faz o jogo do capão.  
 Conta bem, *Mané* João,  
 Quantos vinte, vinte são.  
*Arrecolhe* esse pezinho,  
 Da conchinha duma mão.

Ai, uê, mamê  
 Ai, uê, tatê,  
 Gato camongira,  
 Deixa sinhora passar.

Uma, duas, *angolinhas*!  
 Finca o pé na *pampolinha*!  
 O rapaz que jogo faz?

Faz o jogo do capão!

*(Todos fazem o jogo a que se refere este canto ao som do minueto – seguem a galope. Todos cantam e dançam)* (VASQUES, 1873, p. 67-68, grifos do autor).

Recorrendo aos *Cantos populares do Brasil*, de Silvio Romero, encontramos uma variação, intitulada “Jogo da Argolinha (Parati)” – e não “angolinha” – que é elucidativa quanto à escolha do nome do personagem Manoel João:

Uma, duas, argolinhas,  
 Finca o pé na pampolina;  
 O rapaz que jogo faz?  
 Faz o jogo do capão.  
 Conta bem, Manoel João,  
 Conta bem, que vinte são.  
 Recolhe este pezinho,  
 Na conchinha de uma mão.  
 Pé de pilão,  
 Pé de pião,  
 É de rin-fon-fon  
 É de rin-fon-fon (ROMERO, 1883, p. 362).

O contexto em que esta parlenda era cantada, por sua vez, é apresentado por Gilberto Freyre, que refere os versos recolhidos por Romero e os identifica a um “jogo do beliscão”, que oferecia “aos meninos larga oportunidade de beliscarem de rijo as primas ou os crias da casa” (FREYRE, 2006, p. 452). Apesar de citar a obra de Romero, sua versão apresenta algumas diferenças, com a adição de um verso mais “explicativo”:

E ia mesmo o beliscão em quem fosse atingido na roda por “lá vai um beliscão”. Beliscão medroso por parte dos crias; doloroso e forte quando dado pelos meninos brancos. Mas o maior sofrimento reservava-se ao último a ser atingido pela frase. Este era agarrado por todas as crianças que batiam com ele no chão, cantando com toda força: *É de rim-fon-fon* [...] (FREYRE, 2006, p. 452).

Tratava-se, portanto, de uma brincadeira com um componente de violência vinculado à lógica de dominação que estruturava a escravidão, sendo arrolada por Freyre como exemplo de elemento integrado ao processo formativo do “menino-diabo”. Por conta da falta de indicações mais precisas, é difícil imaginar sua execução cênica – não há, por exemplo, qualquer menção a beliscões ou algo semelhante. O que podemos observar, pois, é que é mais uma inserção de texto oriundo de um repertório popular que circulava oralmente; neste caso específico, há, ainda, uma incorporação de uma prática violenta que remonta ao período colonial, provavelmente reproduzida ao longo do Império, que, entretanto, afigura-se como que latente, em um contexto festivo protagonizado por pessoas adultas.

O plano de fuga desenhado por Mamede e encampado por Brígida é obstado, porém, com a chegada de Chico da Venda e Zeferino Rabeca, que entram em cena montados em um mesmo burro. Assim como na mitologia, a condição para a “restituição” de Brígida a seu esposo é a de que este não olhasse para trás; em vez de descarga elétrica, porém, o juiz lança uma bomba de festa junina, com que obtém o mesmo efeito. Apesar dos protestos do Pedestre e de Manoel João, Mamede decide que Brígida será enviada para o convento da Ajuda; quando contestado por sua decisão inconstitucional – segundo o escrivão, Brígida era “propriedade do barbeiro” (VASQUES, 1873, p. 73) –, o juiz de paz responde que revogava a constituição, aludindo a duas de suas fontes: o *Orphée aux enfers*, em que Júpiter impõe uma emenda à mitologia, e *O juiz de paz na roça*, em que o magistrado derroga a constituição. Na esteira desse diálogo, explorado por Antônio Herculano Lopes (2006), a decisão arbitrária se dilui na festa, com o fado que encerra a peça e do qual todos tomam parte:

TODOS (*têm-se munido, uns de viola, outros de violão, guitarra, adufos, pandeiros, etc. etc. – gritando*) Vamos ao fado! Vamos ao fado!

MAMEDE – Apoiado, apoiado, vamos ao fado!

(*Segue o fado.*)

TODOS

Quebra, quebra, bem quebrado

O fadinho brasileiro.

Numa roda deste fado

Tudo fica prisioneiro.

(*Dançam.*)

MANOEL JOÃO

Eu sou homem muito sério,

Estas coisas não atijo

Mas ouvindo o violão

Caio logo no serviço.

CORO

Quebra, quebra, etc. etc. (*Dançam.*)

INGLÊS

Oh! *yes!* mim também

*Quer fazer sua papel,*

Quando *mim dance* este *cose*

*Thank you* estar *very well.*

CORO

Quebra, quebra, etc. etc. (*Dançam.*)

MAMEDE

Quebra, quebra, minha gente!

Já não sou juiz de paz!

Quando caio no fadinho

Sou um homem como os mais!

## CORO

Quebra, quebra, etc. etc. (*Danças.*)

## BRÍGIDA

Tomara achar quem me diga,  
Quem é que pode aguentar  
A mocinha brasileira  
No fadinho a requebrar!

## CORO

Quebra, quebra, etc. etc. (*Danças.*) (VASQUES, 1873, p. 73-74).

A inserção do fado na paródia é analisada por Cristina Magaldi (2004, p. 108), que recupera a circulação desse e de outros gêneros musicais negro-brasileiros, como o lundu, o batuque e o cateretê, não só no Rio de Janeiro coetâneo à peça, mas também em um contexto rural que remonta ao menos ao século XVIII. A coreografia, sobretudo no caso mais documentado do fado rural, consistiria em uma dinâmica na qual os dançarinos formavam um círculo em torno de um ou mais casais, contando com um progressivo incremento de velocidade e movimentos similares aos do batuque, como a umbigada. A pesquisadora salienta, todavia, que a inserção do fadinho não deixa de dialogar com um fenômeno já consolidado de exploração cênica de danças e ritmos de matriz africana, tanto em Paris como no Rio de Janeiro. Vasques e Manoel Joaquim Maria, autores da letra e da partitura, respectivamente, teriam sido muito bem sucedidos em elaborar esteticamente formas locais e, concomitantemente, em capitalizar a identificação dos cariocas com os modelos importados. Isso se destaca, segundo Magaldi, na partitura, que foi “feita sob medida para se adequar ao clichê teatral contemporâneo e, convenientemente, não fugiam de todo das melodias populares de Offenbach e Halévy” (MAGALDI, 2004, p. 108, tradução minha)<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> No original: “were all tailored to fit the contemporary theatrical cliché and, conveniently, did not stray completely from Offenbach’s and Halévy’s popular tunes”

Figura 8 – Cateretê e polca – fadinho da paródia *Orfeu na roça*



Fonte: *Jornal do Commercio*, 17 nov. 1868, p. 3.

A análise musical empreendida por Magaldi oferece subsídios para que possamos acessar mais camadas de sentido a respeito do modo como *Orfeu na roça* elabora esteticamente uma série de contradições que estão no cerne do tumultuado processo de modernização do Brasil na segunda metade do século XIX. Enquanto manifestações artísticas e culturais negro-brasileiras eram perseguidas pelas forças policiais, em espaços públicos e privados, durante um regime escravagista, o fadinho era aplaudido no teatro por plateias majoritariamente brancas. Tomando as palavras de Magaldi, os integrantes da “burguesia carioca só conseguiam abraçar a herança afro-brasileira na medida em olhavam para ela como estrangeiros” (MAGALDI, 2004, p. 110, tradução minha)<sup>65</sup>. Esse movimento de olhar para o próprio como se fosse estrangeiro interessa particularmente para o trabalho que aqui se desenvolve, considerando a implicação de uma profunda negociação cultural em jogo.

Ao longo dos anos 1860, a opereta sedimenta-se como um gênero teatral e musical prestigiado pelo público no Rio de Janeiro, proporcionando a parte dos fluminenses o acesso a novas possibilidades de entretenimento e a novas formas artísticas, associadas a Paris, paradigma de modernidade do período. Nas operetas de Offenbach, Meilhac, Halévy e Crémieux – sobretudo nas mais emblemáticas delas –, observamos a recorrência da mobilização de mecanismos de distanciamento geográfico e temporal, mediados pelo recurso paródico à mitologia clássica ou à literatura. Tal

<sup>65</sup> No original: “Carioca bourgeoisie could only embrace the Afro-Brazilian heritage insasmuch as they looked at it as outsiders”.

como um “espelho de parque de diversão” [*funhouse mirror*], deslocando a expressão de Heather Hadlock (2014), essas imagens distorcidas elaboram a representação da vida parisiense como uma festa ininterrupta.

No caso da montagem fluminense de *Orphée aux enfers*, há novas camadas de sentido, visto que assistir a esse espetáculo aproximava os espectadores no Brasil aos espectadores na França e em outros países – com suas possíveis interseções –, apesar da distância e das diferentes condições de encenação. O *Orfeu na roça*, por sua vez é composto a partir, com e contra esse fenômeno, disputando sentidos e espaço com o texto que parodia e com o que o Alcazar Lírico representava nesse contexto. Sintoma desse conflito é o boato aventado na imprensa coetânea de que Joseph Arnaud teria considerado ou mesmo apresentado uma queixa à polícia, “acusando o Sr. Vasques de ter tomado SEU Orphée. Estou certo que o Sr. Arnaud não está muito certo de que o *Orphée* é de Offenbach” (Charles Berry, “Théâtres”, *Ba-Ta-Clan*, 7 nov. 1868, p. 92, grifo do autor, tradução minha)<sup>66</sup>. Descontado o possível exagero ou sarcasmo por parte do cronista, é delineada a ideia de concorrência pela exploração comercial de uma mercadoria.

Como observamos anteriormente, o *Código criminal* brasileiro não respaldaria a demanda de Arnaud, que não detinha a propriedade intelectual sobre as obras de Offenbach, Meilhac e Halévy, relegadas a um limbo jurídico no Brasil de então. Além disso, a paródia como procedimento compositivo em si baralha os limites entre diálogo e apropriação, imitação e originalidade, no âmbito da forma literária e teatral, relacionando-se com um paradigma popular de criação que resiste a essas contingências e desafia o mercado editorial e teatral em sua institucionalização ainda algo incipiente. Afora a relação com o texto parodiado, o *Orfeu na roça* se apropria de porções significativas da tradução de Pecegueiro, dialoga de maneira robusta com *O juiz de paz na roça* e com nossa tradição cômica, além de encenar canções, parlendas, danças e jogos que circulavam oralmente em ambientes urbanos e rurais.

No que diz respeito a sua ambientação, é oportuno observar o modo como a roça é construída na opereta em uma visada panorâmica, ganhando foros de totalidade. Esse procedimento não é propriamente inovador no que diz respeito ao teatro brasileiro, e a

---

<sup>66</sup> No original: “accusant M. Vasques de lui avoir pris SON Orphée. Je suis sur que M Arnaud n’est pas bien sur qu’*Orphée* soit d’Offenbach”.

comédia de Pena, constantemente referida ao longo deste estudo, não só atesta esse uso pregresso como é aqui mobilizada como uma espécie de expoente desse dispositivo formal, no sentido de que representa uma série de obras que não chegaram até nós ou que possuem fortunas críticas mais modestas – como, por exemplo, a farsa *O vovô coio ou A roça dos doidos*, publicada em 1836, que consistia, segundo seu autor desconhecido, em “uma cópia fiel da *Aldeia dos doidos*, modificada e sumamente ampliada por um Curioso, para o gosto brasileiro” (HUM CURIOSO, 1836, p. 3)<sup>67</sup>. Penso, todavia, que a estrutura da opereta possibilita que o *Orfeu na roça* constitua um salto em relação a obras anteriores que lançam mão de procedimento semelhante, aproveitando a lógica expositiva do gênero e do procedimento paródico em si, que conduz o leitor/espectador a cotejar paródia e obra parodiada a partir da explicitação da correspondência entre ambos os textos. Com isso, a opereta de Vasques produz uma configuração estética da roça como totalidade que implica certo deslizamento da particularidade da freguesia que ambienta a ação da peça para uma roça que substitui a mitologia grega como uma mitologia nossa.

Para tanto, essa roça é enformada a partir de um olhar do cidadão que não é, todavia, destituído de contradições: encenar a roça implica um distanciamento que mescla riso e nostalgia; trata-se de um lugar de onde se quer sair, mas para onde os espectadores são transportados. Pelo que podemos depreender das linhas do enredo, Zeferino Rabeca teria se passado por músico do Alcazar para conquistar Brígida, uma mulher viúva que desejava ir para a Corte e que, frustrada essa possibilidade, acaba por entabular um namoro com Tadeu, apicultor que teria negócios na capital. Caso semelhante se dá com o panteão de dependentes do juiz de paz, que desejavam saborear a variedade de ofertas culinárias – e experiências – oferecidas pela cidade, como a orchata de pevides de melancia vendida no Braguinha da Fama, nos entornos da Praça da Constituição. Por outro lado, a roça é figurada como um palco para a festa enquanto dinâmica que restitui um senso de comunidade, interrompendo e dissolvendo as distinções e os conflitos travados ao longo da trama em uma dinâmica característica da opereta – mas não restrita a ela, visto que está presente em outros gêneros cômicos populares, como a farsa e o entremez. Basta ouvir o violão para Manoel João, que se diz um “homem muito sério”, cair logo “no serviço”, assim como Mamede, que quando cai

---

<sup>67</sup> *A aldeia de loucos*, por seu turno, é um entremez publicado em Lisboa em 1784, de autoria anônima.

no fadinho deixa de ser juiz de paz para se tornar “um homem como os mais” (VASQUES, 1873, p. 74).

A roça carrega a marca do jugo patriarcal, representado sobretudo pela figura do juiz de paz, que personifica um modelo de autoridade local fragmentada. Propriedade privada e exercício do poder público estão concupiscentemente entrelaçados, e o pequeno tirano supostamente dispunha de poder suficiente para “voluntariar” homens sem posses para a Guerra do Paraguai ou enviar mulheres adultas – e, mais importante nesse contexto, mulheres casadas – para conventos. Em se tratando de uma opereta, entretanto, estamos no terreno da caricatura, e Mamede tem sua autoridade confrontada diversas vezes, inclusive por Manoel João, seu subordinado. Essa visada não deixa de integrar um jogo ambíguo, cujo ápice se dá ao final da peça, quando o personagem assevera que revogava a Constituição: de um lado, faz uma figura ridícula, visto que, além de tal intervenção estar totalmente fora de sua alçada, seu posto já se encontrava destituído do poder que lhe era creditado em décadas anteriores; de outro lado, contudo, a ameaça expressa algo da eficácia de autoridades locais – legítimas ou não – para envergar a lei em detrimento do exercício de seu poder.

No plano dos oponentes, Mamede evoca, ainda, o fantasma dos “jornais da oposição”, cujas calúnias seriam orientadas para sua derrocada política. Afora o uso da categoria “oposição”, que parece estar vinculado mais a uma relação de disputa local do que entre oposição e situação em um sentido político-partidário, temos uma personalização do debate público que remonta ao estágio de desenvolvimento da imprensa e da esfera pública no Brasil. Embora houvesse jornais de grande circulação como o *Jornal do Commercio*, o *Correio Mercantil* e o *Diario do Rio de Janeiro*, a imprensa ainda não havia alcançado o nível de difusão e popularização que seria percebido a partir do final dos anos 1870, sobretudo após a fundação da *Gazeta de Noticias*, em 1875, periódico geralmente associado à modernização da imprensa no Brasil (SODRÉ, 1966; BARBOSA, 2010). Até então, o jornalismo era marcado pelas folhas de partido, geralmente efêmeras, mobilizadas por indivíduos ou grupos políticos em suas disputas locais. Nesse sentido, a substituição da Opinião Pública do *Orphée*, anacronicamente destacada do plano mitológico, pelo Pedestre do *Orfeu na roça* carrega algo de sintomático. Se considerarmos a opinião pública como uma instituição burguesa que, a partir da leitura de Jürgen Habermas (2003), desempenha a função de criticar o poder por meio da participação de pessoas privadas em discussões publicamente

relevantes, sobretudo por meio da imprensa, a escolha do Pedestre, um agente da repressão, como seu porta-voz é, no mínimo, policialesca. Apesar de traduzir em boa medida as preocupações da Opinião Pública “francesa”, sobretudo quanto à defesa do matrimônio – um dos pilares da manutenção patrimonial na sociedade burguesa –, a intervenção de Chico da Venda se dá de maneira mais parcial, visto que à mulher traída pelo esposo não é reservada nenhuma promessa de proteção, diferentemente do que consta na peça francesa. O desempenho desse papel por parte do Pedestre sugere, ainda, a consideração de que, apesar dos debates abolicionistas que já estavam em curso, a opinião pública ainda respaldava a escravidão, regime de produção que estruturava essa sociedade.

Ao longo dos anos 1870 e, sobretudo, dos anos 1880, Vasques viria a militar de maneira mais sistemática contra a escravidão, acompanhando o desenvolvimento do movimento abolicionista, que ganha corpo com o fim da Guerra do Paraguai, em 1870, e com a Lei do Ventre Livre, promulgada em 1871. Isso se manifestaria tanto no palco e na praça pública, por meio de peças, discursos e conferências, como em sua pontual atuação como folhetinista na *Gazeta da Tarde*, jornal fundado e dirigido por Ferreira de Menezes e José do Patrocínio, dois jornalistas negros que se destacaram na luta pela causa abolicionista, fazendo do veículo uma plataforma privilegiada. Na série de folhetins intitulada “Scenas Comicas”, publicada entre 1883 e 1884, Vasques abordou, segundo a análise de Andrea Marzano (2008), três grandes temáticas: identidade artística, abolicionismo e cotidiano da cidade. No caso do abolicionismo, a pesquisadora caracteriza o tom da contribuição do ator-autor como “um misto de caridade (pela compra de cartas de alforria, para a qual por vezes eram angariados fundos através da organização de espetáculos e quermesses), e de crença no estabelecimento de laços de gratidão entre os libertos em potencial e seus libertadores” (MARZANO, 2008, p. 166).

Retornando a 1868, porém, observamos que Vasques elabora a escravidão de maneira difusa no *Orfeu na roça*, ocupando as franjas da ação, como procurei pontuar ao longo da análise do enredo: temos a representação de escravizados como figurantes em cena ou a menção a escravizados fora de cena – o vendedor de mel, os trabalhadores que cortam mandioca, os escravizados explorados pela família de João antes de sua queda na hierarquia social. Não há, portanto, uma representação mais robusta da escravidão, tampouco um enfrentamento explícito a essa instituição por meio do texto dramático, como ocorria no drama realista coetâneo, em peças como *Cancros sociais*,

de Maria Angélica Ribeiro, ou mesmo em *Mãe*, de José de Alencar. Essa constatação não exclui, todavia, o potencial combativo da opereta, materializado nas dinâmicas de festa que transbordam pela incorporação de formas artísticas negro-brasileiras no palco. A música que rouba a cena não é o minueto, o canção ou mesmo a polca, mas o fadinho, um ritmo rural desenvolvido pela população negra que se configura como uma expressão da resistência à violência escravagista, assim como se dá com uma série de outras manifestações culturais e artísticas, tais como o lundu, o batuque, o cateretê, a capoeira e a persistência do culto a religiões de matriz africana, a despeito da perseguição sistemática empreendida pelo Estado. Nesse sentido, o fadinho, uma forma artística criada por um grupo que, embora majoritário no país, era considerado como o outro, o indesejável, é alçado no palco a representante da brasilidade.

### 3 PARÓDIAS, TRADUÇÕES E UM “ORIGINAL”

Em 1904, Arthur Azevedo ocupou coluna e meia da primeira página d’*O Paiz* com a resposta a um ataque desferido pelo ator Cardoso da Motta no *Jornal do Commercio* publicado em Belém, no estado do Pará. No texto, um artigo a propósito do falecimento do ator português José Simões Nunes Borges, Motta teria desfiado a mesma ladainha sobre a decadência do teatro brasileiro, atribuindo essa desgraça a Jacinto Heller e ao próprio Azevedo, que transcreve parte da denúncia em seu desagravo, entremeando comentários<sup>68</sup>:

“A ignorância de uns, a ganância de outro e a perversão moral da maioria transformaram o teatro que possuíamos, que era um templo, no teatro que hoje domina e cuja qualificação por pouco digna não quero dar aqui.

A obra da demolição e do descrédito começou pela paródia, o gênero teatral mais nocivo, mais canalha, e impróprio de figurar num palco cênico!

Um empresário, menos escrupuloso, lembrou-se um dia de explorá-lo; um autor, neófito, porém talentoso, não trepidou de o auxiliar cegamente. E assim deu-se princípio à *debacle*.

A *Filha de Maria Angu*, paródia desgraciosa a *La fille de Mme. Angot*, foi, por assim dizer, o início dessa longa série de disparates, que hoje, para nossa vergonha e como atestado do nosso atraso e nenhum cultivo, constitui o melhor do repertório das nossas companhias e do infeliz teatro nacional”.

Vejam agora no jornalista o reflexo do ator que guarneceu a memória com as tiradas mais campanudas de Dennery e Anicet Bourgeois:

“O empresário, aventureiro, depois de milionário diversas vezes, está expiando o seu crime, no arrastar de uma existência difícil e atormentada, socorrendo-se, de vez em quando, para poder manter-se, dos pobres artistas dramáticos, para os quais ele próprio cavou a ruína!”

Agora eu:

“Quanto ao dramaturgo que o auxiliou, foi melhor aquinhado. Prosperou, tornou-se notável pelo seu talento e pelo seu trabalho, produziu muito, mas, coisa singular e inexplicável! bate-se hoje como um leão pela moralidade do teatro, *que ele foi o primeiro a violar* (o grifo é meu). É atualmente o maior, senão o único e sincero paladino do teatro-escola”.

(Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O Paiz*, 16 maio 1904, p. 1, grifo de Azevedo).

Indignado com o ataque, sobretudo por vir de um “homem de teatro” que regulava com sua idade, Azevedo inicia o argumento em sua defesa recordando o fato de que quando deixou a província do Maranhão para se estabelecer na Corte, em 1873, aos seus dezoito anos, uma série de paródias já havia sido encenada nos teatros fluminenses – *A Baronesa de Caiapó*, *Barba de Milho*, *Traga-Moças*, *Orfeu na roça*, *Faustino*, *Fausto Júnior*<sup>69</sup> e, ainda, as *Cenas da vida do Rio de Janeiro*, paródia da

<sup>68</sup> Não foi possível localizar o artigo original.

<sup>69</sup> Em anúncio, a obra é apresentada como tradução de Eduardo Garrido e Aristides Abranches, e não como paródia (*Jornal do Commercio*, 24 jul. 1873, p. 8). A partir de anúncio publicado no *Jornal do Commercio* (18 fev. 1875, p. 6), foi possível confirmar que se trata de uma tradução de *Le petit Faust*, opereta de Hervé com libreto de Hector Crémieux e Adolphe Jaime, encenada no Ginásio em 1873 – que,

*Dama das Camélias* cuja autoria, anônima, é atribuída pelo dramaturgo a Machado de Assis<sup>70</sup>. Azevedo afirma que escrevera *A filha de Maria Angu* “por desfazio”, atribuindo o mérito de seu caminho para à cena a Visconti Coaracy, que teria lido o manuscrito para dois empresários; venceria a disputa pelos direitos de representação Jacinto Heller, sucessor de Vasques na direção da Fênix Dramática, casa de espetáculos onde a opereta viria a ser montada em 1876.

Conforme mencionado anteriormente, a posição de Azevedo acerca do teatro ligeiro era ambígua, por vezes contraditória. Como que justificando sua atuação nesses gêneros, afirma que, embora “pobre, paupérrimo, e com encargos de família”, tendo seu destino traçado pelo êxito da peça, tentara seguir pelo terreno da comédia “literária”, obtendo resultados desanimadores: para ficar em dois dos exemplos que ele apresenta, a comédia *Almanjarra* – sem monólogos, nem apartes – demoraria quatorze anos para ser encenada, enquanto para montar a *Joia*, comédia em versos, teve de abdicar de seus direitos de autor. “Em resumo”, pontua,

todas as vezes que tentei fazer teatro sério, em paga só recebi censuras, apodos, injustiças e tudo isto a seco; ao passo que, enveredando pela bambochata, não me faltaram nunca elogios, festas, aplausos e proventos. Relevem-me citar esta última fórmula da glória, mas – que diabo! – ela é essencial para um pai de família que vive de sua pena! (Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O Paiz*, 16 maio 1904, p. 1).

Azevedo não deixa de assumir, também, o papel de crítico, atribuindo a responsabilidade da *debacle* do nosso teatro ao Alcazar, cujo “despotismo” teria sido enfrentado, pela primeira vez, por Furtado Coelho, com a montagem da *Baronesa de Caiapó*, paródia da *Grande Duchesse de Gérolstein*, que “nasceu, como todas as peças do seu gênero, do *primo vivere* dos empresários” (Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O Paiz*, 16 maio 1904, p. 1).

Após tomar essa posição, contudo, o comediógrafo recua e discorda de Cardoso da Motta no juízo de que a paródia seria “o gênero mais nocivo, mais canalha e mais

---

por sua vez, é uma paródia à opera *Fausto*, composta por Charles Gonoud e com libreto de Jules Barbier e Michel Carré.

<sup>70</sup> Em folhetim publicado em 1877, Azevedo é caracterizado como “parodista n. 6” por Eloy, o heróe, pseudônimo do próprio dramaturgo. Os parodistas de número um a cinco seriam, respectivamente, Francisco Correia Vasques, Augusto de Castro, Joaquim Serra, Guimarães Palerma e Eduardo Garrido (Eloy, o heróe, “Theatros”, *Revista do Rio de Janeiro*, 1877, v. 6, n. 2, p. 29). Por “Guimarães Palerma” é provável que o folhetinista esteja se referindo a Manoel Joaquim Ferreira Guimarães, autor da comédia em três atos *Os palermas*, imitada do francês, em colaboração com Barroso Pereira (cf. SILVA, 2008; *Jornal do Commercio*, 2 out. 1867, p. 4). Conforme mencionado anteriormente, Ferreira Guimarães e Barroso Pereira escreveram, com Caetano Filgueiras, *A Baronesa de Caiapó*.

impróprio de figurar num palco cênico”, afirmando que preferia “uma paródia bem feita e engraçada a todos os dramalhões pantafaçados e mal escritos, em que se castiga o vício e premia a virtude” (Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O Paiz*, 16 maio 1904, p. 1). Nessa linha, Azevedo reconhece a importância da obra de Paul Scarron, dramaturgo francês que atuou no século XVII, autor de *Virgile travesti*, famosa paródia à *Eneida*, e de Meilhac e Halévy – “em Paris nunca ninguém teve o mau espírito de dizer que a *Bela Helena* fosse nociva ao teatro” (Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O Paiz*, 16 maio 1904, p. 1).

Ao longo deste capítulo, proponho uma recuperação panorâmica dessa série de paródias referida por Arthur Azevedo, tomando como ponto de partida a abordagem de alguns espetáculos encenados entre 1868 e 1871, período em que se observa uma “febre” de opereta, incluindo paródias concorrentes para um mesmo texto. Após esse intervalo, observa-se algum arrefecimento do gênero, que voltaria a roubar a cena em 1876, ano em que Azevedo se projeta de maneira mais robusta no circuito fluminense.

### 3.1 UMA AMOSTRA DO REPERTÓRIO DE OPERETA NO RIO DE JANEIRO (1868-1876)

Um quarto de século antes de se defender de Cardoso da Motta, Arthur Azevedo inseria uma breve retrospectiva acerca das paródias de operetas em seu esboço biográfico sobre Vasques, atribuindo a ele – e não a Furtado Coelho – o crédito algo maldito de ter inventado “semelhante gênero”:

O Alcazar imperava, e o *Orphée aux enfers* fazia as delícias da população inteira. Foi então que o Vasques agarrou na pena e escreveu o *Orfeu na roça*: foram cem representações consecutivas. O ator, se por um lado prestou um desserviço à arte, inventando semelhante gênero ainda não classificado entre as produções teatrais, por outro lado fez-se credor de um benefício, que a sociedade fluminense nunca lhe agradecerá bastante: matou o Alcazar! (Arthur Azevedo, “O Vasques: ao correr da pena”, *Revista dos Theatros*, jul. 1879, p. 20).

O relato do comediógrafo, que em 1879 já era um dos mais bem sucedidos continuadores do “desserviço à arte” iniciado por Vasques, alimenta, sem dúvida, a mitologia em torno do Alcazar, retratado, como vimos até aqui, sob a chave ambígua do desejo e da repulsa. Azevedo não deixa, entretanto, de contribuir para a construção do lugar contraditório e emblemático ocupado pela paródia de Vasques, cujo modelo já

havia sido apropriado por diversos dramaturgos, incluindo ele próprio, com as paródias *A filha de Maria Angu* e *Casadinha de fresco*, representadas em 1876, e *Abel, Helena*, em 1877. Para prosseguir, contudo, precisamos antes retornar para o final dos anos 1860, a fim de mensurar os impactos da encenação do *Orfeu na roça* e seus desdobramentos.

O primeiro deles pode ser creditado à incursão no gênero realizada pelo Ginásio Dramático, dirigido por Furtado Coelho e considerado um dos bastiões do “teatro literário”, o que viria a ser tratado por parte da crítica como um movimento contraditório. O Dr. Extractum Carnis, por exemplo, demonstraria (novamente) sua oposição às paródias, consternando-se com a “capitulação” do Ginásio diante delas:

o Ginásio vai ser exautorado daquele ar grave, austero, e direi mesmo aristocrático que era uma das suas excelentes qualidades, se o considerarmos como um teatro modelo, e que para ser um teatro normal bastava-lhe apenas um olhar protetor do governo.

[...] O Sr. Furtado Coelho teve o bom senso e o alto critério de não aceitar papel algum na *Baronesa de Caiapó*.

Não pôde resistir à invasão da nova escola, e abandonou-lhe o teatro. Salvou-se, porém, a si, ao seu talento artístico, de um naufrágio eminente (Dr. Extractum Carnis, *Theatrologia, Propriedade do Club X*, 1 dez. 1868, p. 2).

Na *Vida Fluminense*, por sua vez, a abordagem seria outra, tomando o partido de Vasques em detrimento de Furtado Coelho, que não receberia tratamento tão condescendente – ainda que por motivos distintos. Segundo Augusto de Castro, autor da paródia *Barba de Milho*, encenada pela Fênix, “o pseudo-reformador-dramático, diretor-empresário do Ginásio e autor-ator de renome” teria tentado “pulverizar” Vasques em uma polêmica na imprensa<sup>71</sup>, assumindo o lugar de um defensor da “arte pela arte”, para, na sequência, seguir os seus passos.

Vasques representou a paródia de uma ópera do Alcazar (*O Orfeu na roça*).

Furtado Coelho anunciou e levou à cena pouco depois a paródia de outra peça do Alcazar (*A Baronesa de Caiapó*).

Em seguida Vasques começou a ensaiar uma paródia do *Barbe-Bleue*.

Ao mesmo tempo, Furtado Coelho deu princípio aos estudos de outra paródia do mesmo *Barbe-Bleue*.

A Fênix Dramática deu espetáculos em domingos de tarde.

O Ginásio abriu também de par em par suas portas à *nobre classe caixeiral* (A. de C. [Augusto de Castro], “A vida fluminense”, *A Vida Fluminense*, 17 abr. 1869, p. 814, grifo do autor).

<sup>71</sup> Não foi possível precisar de maneira mais concreta os contornos dessa polêmica entre Vasques e Furtado Coelho; ao que tudo indica, o comentário de Castro se refere a uma troca de farpas sob pseudônimos travada nas páginas do *Jornal do Commercio*.

Disputas à parte, temos uma amostra da velocidade com que as sucessoras do *Orfeu na roça* foram escritas e montadas nesses dois teatros. A *Baronesa de Caiapó*, escrita por Caetano Filgueiras, Manoel Joaquim Ferreira Guimarães e Antônio Maria Barroso, paródia da *Grande Duchesse de Gérolstein*, de Offenbach, Meilhac e Halévy, estrearia em 19 de dezembro de 1868. Dado que não foi possível encontrar um exemplar da peça ao longo desta pesquisa, resta-nos a reconstituição de sua sinopse a partir dos rastros deixados na imprensa, como, por exemplo, o seguinte anúncio, publicado – em português – na revista *Ba-Ta-Clan*.

Figura 9 - A *Baronesa de Caiapó*

**THEATRO GYMNASIO DRAMATICO**  
 EMPREZA E DIRECÇÃO DO ARTISTA FURTADO COELHO  
 HOJE SABBADO 19 DE DEZEMBRO DE 1868  
 PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DA

**BARONEZA DE CAIAPO**<sup>3</sup>

Opera buffa em 4 actos. Musica de Offenbach.  
 IMITAÇÃO DA GRÃ-DUQUEZA DE GEROLSTEIN  
 pelos Srs. **Dr. Caetano Filgueiras, Ferreira Guimarães e Barroso Pereira.**

PERSONAGENS	ACTORES.	<i>Na Grande Duqueza.</i>
A BARONEZA DE CAYAPÓ, 28 annos, viuva, fazendeira rica, mulher extravagante, que tem ido a Pariz varias vezes.	Sra. Ismenia.	A grande Duqueza.
JOÃO GOMES, 24 annos, aggregado n'uma das fazendas da Baroneza	Sr. Martins	Fritz.
DR. MANOEL DE SOUZA, 25 annos, namorado sem ventura e muito piégas.	Sr. Paiva.	O principe Paulo.
MIGUEL TIMBEAU, engenheiro machinista francez, trazido da Europa pela Baroneza para applicar o vapor aos seus engenhos. Falla ainda mal o portuguez e é conhecido nas fazendas por <i>Musiu Timbó</i> .	Sr. L. Bucquet.	General Boum.
O DOUTOR LOMBA, medico de partido da Baroneza, e seu antigo preceptor; cura por todos os systemas conhecidos e alguns ainda não conhecidos.	Sr. Arêas.	Barão Puck.
JOQUIM JOSÉ DE SANT'ANNA, por alcunha o <i>Joaquim Maduro</i> , rabula do municipio de Pindamonhangaba. Procurador do pai do Dr. Manoel de Souza e chicamista de primeira força.	Sr. Carvalho	Barão Grog.
TOBIAS, escravo de estimação da Baroneza e seu jockey.	Sr. Leal	Nepomuc.
MIQUELINA, namorada de João Gomes e filha de um aggregado das terras da Baroneza.	Sra. F. Marques	Vanda.
D. Theresa.	Sra. F. Monclar	Iza.
D. Monica.	Sra. Rachel	Amelia.
D. Virginia.	Sra. A. Chaves	Olga.
D. Carlota.	Sra. Joaquina	Carlota.

Feitores, aggregados, aggregadas, votantes da eleição, capangas, phosphoros, criados e criadas, etc., etc.  
 A acção passa-se no Paty do Alferes — Actualidade.  
 O SCENARIO é todo novo e pintado pelos Srs.  
**TASSANI E TENERELLI**  
 scenographos do GYMNASIO, tão apreciados pelo publico por seus primorosos trabalhos.

1º ACTO. — Um rancho em terras da Baroneza de Cayapó.  
 2º ACTO. — Sala rica em casa da baroneza.  
 N. B. — Esta vista é igual á que se apresentou em Pariz no mesmo acto da *Grande Duqueza*.  
 3º ACTO. — Quarto de dormir em casa da Baroneza. Camara nupcial de João Gomes e Miquelina.  
 4º ACTO. — Lugar contiguo a uma fazenda de café da Baroneza de Cayapó.

A MUSICA é toda ensaiada pelo maestro  
**JULIO NUNES**  
 regente da orchestra do GYMNASIO.  
 COROS a 32 vozes! A ORCHESTRACÃO é a exigida por  
**OFFENBACH**  
 sem falta de um unico instrumento.

**BARONEZA DE CAIAPO**<sup>3</sup>  
 é posta em scena a CAPRICHIO pelo empresario o artista  
**FURTADO COELHO.**  
 Entregão-se desde já as encomendas. Preços do costume.

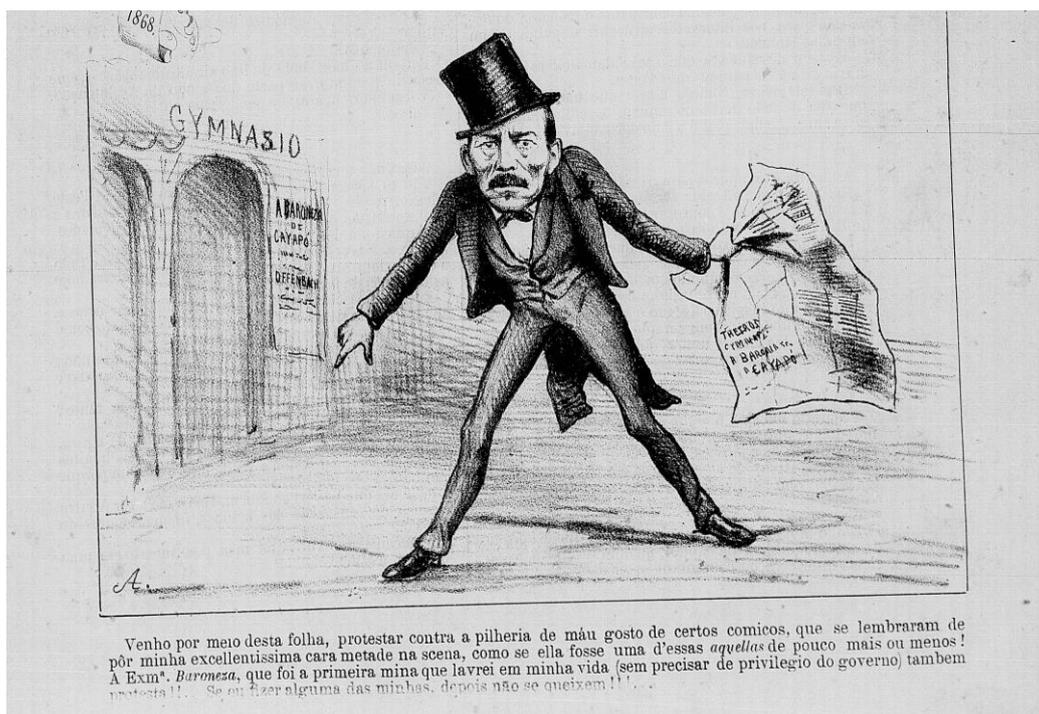
Apresentada como uma imitação da *Grande Duchesse de Gérolstein*, a obra converte os três atos e quatro quadros do original para uma estrutura de quatro atos, deslocando a ação do fictício Ducado de Gérolstein<sup>72</sup> para a freguesia do Paty do Alferes, situada na província do Rio de Janeiro. No texto parodiado, a trama se inicia na iminência do conflito entre Gérolstein e uma nação inimiga não identificada, guerra que seria um pretexto para distrair a Grã-Duquesa, retratada como uma jovem voluntariosa que começava a se enfastiar e, talvez, a se interessar em tomar as rédeas do governo. Na imitação, por sua vez, a batalha teria sido substituída por uma campanha eleitoral que, segundo comentário de um folhetinista anônimo do *Jornal do Commercio*, não teria primado pela transparência: “entendeu-se, porém, salvar a moralidade declarando no 4º ato anulada pelo governo a eleição vencida por empalmação dos votos da oposição” (“Será Serio?”, *Jornal do Commercio*, 3 jan. 1869, p. 1)<sup>73</sup>.

A partir da correspondência entre personagens, observamos a transformação da soberana de uma pequena nação em uma baronesa fazendeira, que circulava por Paris, cuja “extravagância” provavelmente seria lastreada não só pelas suas posses, mas também por sua viuvez, status que conferia uma maior independência a mulheres de classes abastadas no Oitocentos brasileiro. Além disso, o título da baronesa joga satiricamente com a figura de João José Fagundes de Rezende e Silva, conhecido na imprensa como “Barão de Caiapó” por conta de sua insistência em obter o privilégio para explorar atividades de mineração no Rio Caiapó<sup>74</sup>. Essa alusão não passaria batida pela redação da *Vida Fluminense*, chegando a estampar a capa de uma edição, acompanhada por uma legenda, em que o “Barão” protesta contra os cômicos que colocaram sua “excelentíssima cara-metade na cena”.

<sup>72</sup> O Ducado de Gérolstein foi tomado d’*Os mistérios de Paris*, romance de Eugène Sue publicado, originalmente em folhetim, no ano de 1842. Seu protagonista, o Príncipe Rodolphe de Gérolstein, desbrava, disfarçado, os subterrâneos de Paris, buscando, segundo Schapochnik (2010, p. 595), “retificar as injustiças sociais e reparar erros cometidos contra inocentes”.

<sup>73</sup> O folhetinista aproveita o ensejo da obra para denunciar a falta de lisura das eleições em um sentido amplo, julgando a reparação da fraude por parte do governo uma solução dramática inverossímil a partir da mobilização jocosa de um discurso alinhado aos defensores do realismo teatral: “[...] onde ficou, porém, a verossimilhança? A moralidade é sem dúvida coisa muito santa e muito boa; mas o teatro deve ser sobretudo o espelho da verdade e pintura fiel dos costumes” (“Será Serio?”, *Jornal do Commercio*, 3 jan. 1869, p. 1).

<sup>74</sup> Em *O mandarim*, Fagundes viria a ser caricaturado como o *compère* da revista, o Barão de Caiapó, o que suscitaria uma polêmica na imprensa sobre o expediente da caricatura pessoal no teatro, contando com publicações do próprio Fagundes. Em minha dissertação (DIAS, 2018), analisei essa polêmica e levantei os dados sobre esse personagem que, embora seja caracterizado na fortuna crítica de Azevedo como um “barão do café”, não possuía baronato. Para mais informações, ver nota de falecimento publicada por Arthur Azevedo na revista *A Estação* (Eloy, o herói, “Chroniqueta”, *A Estação*, 15 jan. 1893, Parte Litteraria, p. 1).

Figura 10 – O Barão de Caiapó<sup>75</sup>

Fonte: *A Vida Fluminense*, 21 nov. 1868, p. 545.

No lugar do soldado de baixa patente Fritz, um dos interesses amorosos da Grã-Duquesa, temos o agregado João Gomes, enquanto o ajudante de campo Népomuc é substituído por Tobias, “escravo de estimação” da baronesa, conforme o anúncio. Além da presença de figurantes e coristas desempenhando o papel de feitores, agregados, capangas, criados, eleitores e “fósforos” (pessoas que fraudavam a eleição, votando no lugar de eleitores legítimos), o quadro de dependentes se faz completo com a versão brasileira para as damas de honra da Grã-Duquesa, representadas por esposas de militares que lutavam na Guerra do Paraguai, protegidas pela baronesa – o que constituía um aceno patriótico cujo efeito seria provavelmente reforçado nas récitas que contaram com a presença da família imperial.

Disputaria com a *Baronesa de Caiapó*, ainda em dezembro de 1868, *Rainha Crinoline ou O reinado das mulheres*, anunciada como uma opereta em dois atos composta a partir de excertos das partituras da *Grande Duchesse*, de *La belle Hélène* e de *Les bavards* (“Théatres”, *Ba-Ta-Clan*, 12 dez. 1868, p. 112). Apesar de seus

<sup>75</sup> Na legenda: “Venho por meio desta folha, protestar contra a pilheria de mau gosto de certos cômicos, que se lembraram de pôr minha excellentissima cara metade na cena, como se ella fosse uma dessas *aquellas* de pouco mais ou menos! A Exm<sup>a</sup>. *Baronesa*, que foi a primeira mina que lavrei em minha vida (sem precisar de privilegio do governo) tambem protesta!!!... Se eu fizer alguma das minhas, depois não se queixem!!!...” (grifos do original).

anúncios indicarem que havia números originais, é salientado – nos mesmos anúncios – que toda a música da opereta era “tirada dos melhores pedaços das óperas mais conhecidas de Offenbach, sendo a maior parte da *Grã-Duquesa*” (*Jornal do Commercio*, 17 jan. 1869, p. 4)<sup>76</sup>. Ao longo da temporada, a peça passaria por modificações, ganhando um ato suplementar escrito por Vasques. Em maio de 1869, é anunciado que o espetáculo seria ornado por “*toda a música da Grã-Duquesa*”, contando com a seguinte denominação dos atos: “1º – A queda do balão. 2º – Mulheres homens. 3º – Reabilitação masculina” (*Jornal do Commercio*, 26 maio 1869, Segunda Folha, p. 4, grifo meu). Pela tabela de personagens, podemos supor que a peça é ambientada em uma representação burlesca de “orientes” que inverte a lógica patriarcal, visto que a rainha, acompanhada por uma capitana, uma ministra e uma majora, teria à sua disposição homens “do serrallo”.

Enquanto *Crinoline* e *Caiapó* seguiam bem sucedidas nos palcos – sendo que o *Orfeu na roça* continuava em cartaz na Fênix –, duas novas paródias eram preparadas pelas companhias, ambas tomando como texto fonte a opereta *Barbe-Bleue*, de Offenbach, Meilhac e Halévy: *Barba de Milho*, escrita por Augusto de Castro, que estreou em 27 de fevereiro de 1869 na Fênix Dramática, e *Traga-Moças*, escrita por Joaquim Serra, ainda que assinada somente por \*\*, que estreou em 4 de março de 1869, no Ginásio Dramático<sup>77</sup>. A primeira, escrita pelo folhetinista da *Vida Fluminense* que viria a denunciar a hipocrisia de Furtado Coelho, é apresentada como uma paródia fantástica; nas indicações cênicas que precedem o texto, consta o seguinte: “Época. – é segredo! / Lugar da ação. – Nem o demo sabe!” (CASTRO, 1869, n. p.). O *Traga-Moças*, por sua vez, é ambientado no Brasil Colônia, mais precisamente, em Pernambuco, no ano de 1738.

A comparação entre ambas as paródias de *Barbe-Bleue* era inevitável, figurando implícita ou explicitamente tanto em artigos veiculados nas seções editoriais de periódicos, assinadas por seus colaboradores, como nas publicações a pedido, seções em que os leitores podiam publicar textos mediante pagamento. Para abrir a discussão,

<sup>76</sup> Não foi possível precisar se a peça é uma tradução, adaptação ou paródia da peça fantástica em cinco atos e seis quadros *La Reine Crinoline ou Le royaume des femmes*, de Hyppolite Cogniard. A edição a que tive acesso do libreto francês está incompleta e em mau estado de digitalização, mas é possível observar a incorporação de árias de Offenbach no entrecho.

<sup>77</sup> Assim como se dá em casos mencionados anteriormente, há uma mudança estrutural: *Barbe-Bleue* é disposta em três atos e quatro quadros, enquanto as paródias são dispostas em quatro atos.

recupero mais um movimento da *Propriedade do Club X* em sua cruzada contra as paródias, não mais na seção “Theatrologia”, e sim estreando a sugestiva “Theatricídio”:

Estes últimos tempos têm corrido prenes de novidades *teatricidas*.  
E que novidades! e que *sucessos*!  
O *Barba de Milho* e o *Traga-Moças* batem-se como os espadachins dos bons tempos de Luís XIV, à sombra dos muros da Bastilha. É um duelo curioso, em que nenhum dos combatentes morre senão quando estiver bem cheio e bem nutrido. Parecem-se nisso com as sanguessugas (*Propriedade do Club X*, “Theatricídio”, 15 mar. 1869, p. 2-3, grifos do autor).

O *Barba de Milho* tem o defeito, para o redator, “de não significar coisa nenhuma”, apresentando alguns “disparates” originais e outros reproduzidos da obra parodiada; além disso, são sinalizados supostos erros de metrificacão e falta de harmonia nos versos. O *Traga-Moças*, por sua vez, nem teria o merecimento literário que se esperava do autor, “moço de elevado talento”, nem teria “os toques de espírito necessários a trabalhos desta ordem” (*Propriedade do Club X*, “Theatricídio”, 15 mar. 1869, p. 3). Feita a crítica aos libretos e à performance, julgada desastrosa, o redator afirma que “o *Traga-Moças* é superior ao *Barba de Milho* unicamente em representar uma época, e desenhar o tipo de um Capitão-Mor” (*Propriedade do Club X*, “Theatricídio”, 15 mar. 1869, p. 3).

Essa posição reverbera, ainda que de maneira mais moderada, em um longo artigo anônimo publicado na seção de publicacões a pedido da edicão do dia 19 de março de 1869 do *Diario do Rio de Janeiro*, intitulado “*Barba de Milho*”. Embora apresente uma feicão de resenha, encabeçada pelo título da obra analisada e pela sua descriçã – “Opera bufa em 4 atos; música de Offenbach, libreto do Sr. Dr. Augusto de Castro à imitaçã do – *Barbe-Bleue*” –, o texto desenvolve uma longa e abrangente crítica às paródias, associando-as à decadência da “nossa literatura dramática” (“*Barba de Milho*”, *Diario do Rio de Janeiro*, 19 mar. 1869, p. 2). De aproximadamente duas colunas do jornal, mais de uma é dedicada a esse lamento, em que é manifestado um ressentimento particular em relação a Furtado Coelho, enquanto a contribuicão de Vasques é “relevada”:

O Sr. Vasques, quanto a nós, merece animacão e até louvores, pelo gênero de passatempo introduzido entre nós em língua estranha pelo Alcazar, e por ele aclimatado em nosso idioma; mas ao Sr. Furtado Coelho só cabem justas censuras por ter convertido o seu teatro em *casa de negócio*, renegando da arte que se orgulha de professara, convertendo seus companheiros, de atores que eram, em comediantes que são (“*Barba de Milho*”, *Diario do Rio de Janeiro*, 19 mar. 1869, p. 2, grifo do autor).

E é na linha da censura a Furtado Coelho que se desenvolve a crítica a Augusto de Castro, que teria cedido ao “gosto da época”. Apesar de toda a reprimenda e de considerar que a paródia de Castro não estava à altura da fama “que merecidamente goza o seu autor como escritor espirituoso e elegante”, tratava-se, na visão do articulista, da melhor paródia até então apresentada: “pondo fora de concurso o *Orfeu na roça*, que pelos seus muitos defeitos não pode entrar na liça, a *Baronesa de Caiapó* e o *Traga-Moças* valem muito menos que o *Barba de Milho*” (“*Barba de Milho*”, *Diario do Rio de Janeiro*, 19 mar. 1869, p. 2). Assim, o elogio ao libreto do “Sr. Dr. Augusto de Castro” é conjugado com uma crítica à “traição” de Furtado Coelho e uma condescendente manifestação de despeito em relação à obra de Vasques, que embora posta “fora de concurso”, ainda era, aparentemente, a preferida do público, que, segundo o próprio crítico, “recebeu com mais calorosos aplausos o *Orfeu na roça* do que o *Barba de Milho* que, quanto à moral, peca quase nada em comparação às que ficam acima referidas. Custa a crer, mas é exato!” (“*Barba de Milho*”, *Diario do Rio de Janeiro*, 19 mar. 1869, p. 2).

Na edição do dia seguinte do mesmo *Diario do Rio de Janeiro*, fariam eco a essa crítica anônima mais duas publicações, também nos a pedidos. Uma delas, assinada por V. H. retrança a narrativa da decadência do teatro nacional, comparando-o às ruínas de Roma, dentre outras analogias hiperbólicas, sem deixar de responsabilizar Furtado Coelho por agenciar uma “prostituição da arte” (V. H., “A arte dramática”, *Diario do Rio de Janeiro*, 20 mar 1869, p. 2)<sup>78</sup>. O outro texto, assinado por Um indignado, repreende o autor do artigo publicado anonimamente no dia anterior por ter sido demasiado generoso para com a performance da peça. A título de encerramento, Um indignado emite sua opinião sobre as operetas:

*Orfeu na roça, Baronesa de Caiapó, Barba de Milho e Traga Moças* são indignas da cena na primeira cidade do Brasil; em uma barraca do Telles, em Macacu, por ocasião de festa do Espírito Santo, enquanto se espera pelo fogo, nós as veríamos com prazer e as aplaudiríamos assim como dávamos boas gargalhadas vendo o Padre Eterno criar o mundo e a serpente vir a tentar a mãe Eva.

[...] e se pudesse faria com que o público fluminense abandonasse os tais teatrinhos de roça até que levassem à cena alguma peça que não causasse tanto aborrecimento e não as que estão cheias de ditos próprios para cafés cantantes, mas que devem ser banidas de teatros frequentados por famílias.

---

<sup>78</sup> Esse artigo motivou uma resposta verborrágica em defesa de Furtado Coelho, assinada por S. C. (S. C., “A arte dramática”, *Diario do Rio de Janeiro*, 23 mar. 1869, p. 2). Augusto de Castro levanta a hipótese de que o autor da defesa, profundamente elogiosa, seria o próprio Furtado Coelho (A. de C. [Augusto de Castro], “A vida fluminense”, *A Vida Fluminense*, 27 mar. 1869, p. 790).

Fora da cena o cançã descabelado, as mulheres seminuas ao ponto de estarem indecentes, e os tais chistosos *calembourgs*, que serão muito engraçados para meia dúzia de frequentadores das plateias, mas que indignam a todo o chefe de família que cai na esparrela de ali levar suas filhas (Um indignado, “*Barba de Milho*”, *Diario do Rio de Janeiro*, 20 mar 1869, p. 2).

É oportuno observar que as paródias são aproximadas, por meio de uma conotação pejorativa, ao teatro popular que era encenado nos palcos das barracas temporárias levantadas em razão da comemoração da Festa do Divino e a “teatrinhos de roça” – estabelecimentos que, em sua maioria, não teriam condições materiais para montar esses espetáculos com o fausto que era previsto<sup>79</sup>. Ao mesmo tempo, o indignado autor desses ataques desejava o banimento dessas peças para os cafés cantantes, estabelecimentos tão representativos da modernidade no século XIX quanto a opereta de Offenbach e dos autores e compositores que disputavam esse campo.

Essa onda de ataques motivou uma resposta por parte de Augusto de Castro, em artigo intitulado “*Barba de Milho: desabafo*”, publicado na *Vida Fluminense*. O autor rebate a crítica veiculada no *Propriedade do Club X* e duas das críticas publicadas nos pedidos do *Diario do Rio de Janeiro* – a de Um indignado e o artigo anônimo intitulado “*Barba de Milho*”, publicado no dia 19 de março, o qual ele havia prometido responder já na edição da *Vida Fluminense* publicada em 20 de março<sup>80</sup>. Sumarizando seu artigo, observamos que Castro articula seus argumentos a partir da identificação de contradições nos discursos de seus oponentes, por vezes confrontando opiniões conflitantes entre eles. O autor não refuta a ideia de que o teatro nacional vivia um momento de decadência, atribuindo a responsabilidade pelo “lamentabilíssimo estado atual de coisas literárias” não às paródias, mas ao silêncio de uma série de dramaturgos ainda vivos – Macedo, Alencar, Pinheiro Guimarães, Bocaiúva, Porto Alegre, Gonçalves de Magalhães – e ao gosto do público (A. de C. [Augusto de Castro], “*Barba de Milho: desabafo*”, *A Vida Fluminense*, 27 mar. 1869, p. 791). Na resposta a Um indignado, por sua vez, o comentário sobre a Barraca do Telles é mobilizado por Castro para ridicularizar o oponente, demonstrando seu preconceito quanto a esses espaços e às formas artísticas que eram lá encenadas: “se vê que o articulista ainda que *ser queira*

<sup>79</sup> Na edição de *Barba de Milho*, o autor declara que seria possível, para teatros de província, realizar a montagem da peça sem a parte fantástica.

<sup>80</sup> Na primeira página da edição, consta a seguinte nota: “Momentos antes de entrar no prelo o presente número da *Vida Fluminense* mostrou-me um amigo o bem elaborado artigo sobre o *Barba de Milho*, inserto no *Diario do Rio* de hoje. / Falece-me o tempo agora para responder convenientemente ao atencioso articulista. / Podendo apenas dispor de breves minutos, aproveito-os para agradecer-lhe as palavras de animação com que se dignou a honrar-me. / As de censura terão resposta em ocasião oportuna (Augusto de Castro, *A Vida Fluminense*, 20 mar. 1869, p. 782).

crítico de pulso, não passa de um coitado admirador das barracas do Telles” (A. de C. [Augusto de Castro], “Barba de Milho: desabafo”, *A Vida Fluminense*, 27 mar. 1869, p. 791, grifo do autor).

O *Ba-Ta-Clan*, periódico em boa medida dedicado à “cobertura” do teatro ligeiro no Rio de Janeiro, fica alheio à polêmica em torno das supostas implicações nefastas da opereta para o teatro nacional, elogiando profusamente o *Traga-Moças* e alfinetando seu concorrente. Enquanto o *Barba de Milho* é apresentado, em comentário breve, não como a tradução, mas como a paródia do *Barbe-Bleue* – “non pas la traduction mais la parodie du *Barbe-Bleue*”, no original –, a qual não estaria à altura do talento de Castro, o libreto de *Traga-Moças* é apontado como

uma tradução quase fiel de *Barbe-Bleue*. A ação se passa no Brasil, no começo do século passado, em Pernambuco. Traga-Moças é um desses poderosos fazendeiros, como havia tantos então, mais poderosos que as autoridades e fazendo tremer os governadores de província. O Rei Bobêche é tornado o *Capitão Mor Pamonha*, um tirano ridículo governando a província de Pernambuco em nome de S. M. o rei de Portugal (“Théatres”, *Ba-Ta-Clan*, 6 mar. 1869, p. 161, grifo do autor, tradução minha)<sup>81</sup>.

Embora apresente um nível mais acentuado de adaptações do que o de *Barba de Milho*, que, grosso modo, mantém a ambientação original da peça, um cenário pastoril com montanhas ao fundo, o texto de *Traga-Moças* é relativamente mais próximo de uma tradução convencional. Na fatídica polêmica de que a obra de Augusto de Castro fora objeto, um dos críticos mais moderados havia comentado algo nessa linha:

*Traga Moças*, à exceção do título, que, faça-se justiça, faz honra a seu autor, não passa de uma simples tradução. *Barba de Milho* é uma imitação livre; a parte poética tem lindíssimos pedaços, a prosa não lhe é somenos em elegância de estilo e correção de frase [...] (“Barba de Milho”, *Diario do Rio de Janeiro*, 19 mar. 1869, p. 2).

Observamos, neste caso, dois caminhos de adaptação da opereta francesa ao contexto brasileiro. *Traga-Moças*, de Joaquim Serra, o faz por meio da tradução do “conto de fadas”, ambientado em solo europeu, para o Brasil Colônia, em que um fazendeiro poderoso exerce um poder despótico que suplanta os representantes de um frágil esboço de Estado, na figura do Capitão Mor – situação que à época não estava, e ainda não está, superada de todo. *Barba de Milho*, por sua vez, mantém o cenário

<sup>81</sup> No original: “une traduction presque fidèle de *Barbe-Bleue*. L’action se passe au Brésil, au commencement du siècle dernier, à Pernambuco. Traga-Moças est un de ces puissants *fazendeiros*, comme il y en avait tant alors, plus puissants que les autorités et faisant trembler les gouverneurs de province. Le roi Bobêche est devenu le *Capitão Mor Pamonha*, un tyran ridicule gouvernant la province de Pernambuco au nom de S. M. le roi de Portugal”.

fantástico, resguardado pela falta de referências diretas a tempo e a localidade, mas o tensiona por meio da “nacionalização” dos personagens. No quadro a seguir, podemos observar, a título de amostra, as correspondências entre personagens nas três peças:

Quadro 3 – Correspondência entre personagens – *Barbe-Bleue* x paródias

<i>Barbe-Bleue</i>	<i>Barba de Milho</i>	<i>Traga-Moças</i>
Barbe-Bleue	Barba de Milho, marido como há muitos	Bartholomeu Barbaças, por alcunha o Traga-Moças, sertanejo de baração e cutelo, mandão d’aldeia, podre de rico e de mazelas, caráter jovial, apesar da fama que tem de quase lobisomem
Roi Bobèche	Pacova III, rei como há poucos e marido como não há nenhum	O Capitão Mor Pamonha, autoridade cheia de preconceitos e exorbitâncias de despotismo, como aparvalhada e sensaborona; marido palerma e resmelengo
Comte Oscar, grand courtisan du roi	Ramalho Gentil, camarista e <i>et coetera</i> e tal.	O Licenciado Gaspar, matreiro como uma raposa e privado do Capitão Mor
Popolani, alchimiste au service de Barbe-Bleue	Jararaca Borges, peçonhento-mor e que faz coisas!	O Cigano Bertholdo, braço direito de Bartholomeu, verdadeiro energúmeno de raça e profissão
Prince Saphir	Príncipe Açúcar Candi, os quindins de Iaiá	O Morgadinho Gentil, água de colônia entre as moças e quase um <i>João Ninguém</i> entre os homens; fedelho açucarado e bonito
Alvarez	Alvaro, armazém de pancadas	Figura de presépio e entremez
Boulotte, paysanne	Bolota, ou o que tem de ser tem muita força	Carlota, camponesa de faca, calhau, e venta arrebitada; gostando do sexo feio sem meias medidas; patusca por índole e educação. No mais uma verdadeira garoupa
Clementine, femme de Bobèche	Ciumentina, mulher d’el-rei Pacova III (que bisca!)	Clementina, mulher do Capitão Mor, praga que lhe rogaram segundo ela o afirma, quando bulha com o marido nove vezes por semana. Mulher empertigada, espevitada e muito cortejada
Hermia, fille du roi, paysanne au 1 <sup>em</sup> acte, sous le nom de Fleurette	Iaiá, princesa, filha do dito de dito	Inês, deliciosa criatura, apesar de muito malcriadinha e romanisca
Héloïse, Rosalinde, Isaure, Blanche, Éléonore, femmes de Barbe-Bleue	Miquelina, Cunegundes, Brígida, Genoveva, Pulcheria	Maria, Rosa, Joana, Clara, Luiza, primeiros pecados do Traga-Moças
Deux Paysannes, Deux Pages	Carrapeta, demoninho, Magriço, diabão, Duas moçoilas, Dois pajens, O escrívão, Um camponês, Um menino, verbos de encher	Um escrívão (assim como Alvaro, descrito como “figura de presépio e entremez”)
Paysans et paysannes, hommes d’armes de Barbe-Bleue, seigneurs et dames de la cour, pages et gardes du Roi Bobèche.	Fidalgos, damas da corte, camponeses, camponesas, homens armados de Barba de Milho, ditos desarmados de Pacova III, escudeiros, pajens, uma estátua, um peixe elétrico etc. etc. etc.	Oficiais de ordenanças, sargentos mores, camponeses, criados etc.

Fonte: MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1888; CASTRO, 1869; SERRA, 1869.

Para além das particularidades de cada libreto, que não serão objeto de análise detalhada neste estudo, cabe ressaltar a inserção de um número musical em *Barba de Milho* que estabelece uma ligação com o *Orfeu na roça*: conforme destacado em anúncio, “o *samba* do 2º ato foi escrito pelo Sr. *Manoel Maria*, autor do *cateretê* do *Orfeu na roça*” (*Jornal do Commercio*, 28 fev. 1869, p. 4, grifos do autor). Mesmo o ferino Um indignado parece reconhecer o mérito desse número ao criticar a performance de Vasques – “tirem as caretas do Sr. Vasques e o *Rei Pacova* dançando o *samba*, e digam o que fica” (Um indignado, “*Barba de Milho*”, *Diario do Rio de Janeiro*, 20 mar 1869, p. 2). Além desse *samba*, haveria, ao final, um grande *cateretê*, também escrito por Maria (*Jornal do Commercio*, 2 abr. 1869, p. 4).

Essa constelação de paródias a operetas *offenbachianas* mais célebres – *Orphée aux enfers*, *Barbe-Bleue* e *Grande Duchesse* – destaca-se de uma série de paródias e operetas que não ganharam, guardadas as devidas proporções, um nível de notoriedade suficiente para serem referidas em nossa historiografia teatral. Entre 1869 e 1870, por exemplo, podemos mencionar, a título de amostra, as seguintes operetas montadas na Fênix: em 1869, temos *Zé Pereira carnavalesco*, “coisa” cômica de Vasques que devia parecer muito com *Les Pompiers de Nanterre*; *O fechamento das portas*, opereta em três atos “incitada” por *La lune ou le cataclysm*, cuja autoria é atribuída, na imprensa, ora a Vasques, ora a Augusto de Castro, e *Ilha das Cobras nas vésperas da descoberta do Brasil*, de Quitéria dos Anjos, paródia a *L’Île de Tulipatan*. Em 1870, temos *Sr. Mello Dias, amante das mesmas*, imitação por certa pessoa para *M. Choufleuri restera chez lui le*<sup>82</sup>.

Em 1870, o Teatro São Luiz, fundado por Furtado Coelho no mesmo ano, anunciaria a encenação de uma das obras mais célebres de Offenbach, Meilhac e Halévy: *La vie parisienne*, traduzida como *Vida parisiense*, que já estaria em processo de ensaio (*Jornal do Commercio*, 1 mar. 1870, p. 4). Após quatro meses de silêncio, o *Diario de Noticias* informa que em breve subiria à cena a *Vida fluminense*, “paráfrase da *Vida parisiense*” (*Diario de Noticias*, 7 ago. 1870, p. 1). Vinte dias depois, a peça é apresentada pelo *Ba-Ta-Clan* como uma imitação da *opéra-bouffe* de Offenbach

---

<sup>82</sup> Dados constantes em levantamento apresentado por Raquel Barroso Silva (2016, p. 87) e confrontados por meio de pesquisa em fontes primárias. Para mais informações sobre essas peças, ver relação de obras disponível no Apêndice A.

(“Théâtres”, *Ba-ta-clan*, 27 ago. 1870, p. 3), que viria a estrear no Theatro São Luiz em 10 de setembro de 1870, com *mise en scène* de Furtado Coelho.

Figura 11 - *La vie parisienne/Vida Fluminense*

**THEATRO S. LUIZ**  
**PROPRIEDADE E DIRECÇÃO DO ARTISTA**  
**FURTADO COELHO**  
**HOJE**  
**SABADO 10 DE SETEMBRO DE 1870**  
**66ª RECITA DE ASSIGNATURA**  
 Primeira representação da ópera buffa em 5 actos

# LA VIE PARISIENNE

MUSICA DE OFFENBACK  
 appropriada para o Rio de Janeiro, por \*\*\* sob o título de

## VIDA FLUMINENSE

**PERSONAGENS.**

Na Vida Fluminense.	Na Vie Parisienne.	Actores.
Basilio . . . . .	O estrangeiro . . . . .	Mr. Martins.
Pantaleão . . . . .	Frank . . . . .	Thomas.
Cunha . . . . .	Prospero . . . . .	Guarizo.
Barão de Ipeocruaça . . . . .	Barão de Gondremark . . . . .	Peira.
Marcello . . . . .	Robinet . . . . .	Guilherme.
Dr. Camillo de Amaral . . . . .	Isabel de Garcia . . . . .	Teres.
Lustosa . . . . .	Urbania . . . . .	Lima.
José . . . . .	Joseph . . . . .	Finsieiro.
Gomes . . . . .	Alphose . . . . .	D. Imenia.
Pedro . . . . .	Geouven . . . . .	Amelia.
João . . . . .	Gabriele . . . . .	Escudero.
A baronesa de Ipeocruaça . . . . .	Baronesa de Gondremark . . . . .	Maria José.
Cora Sophie . . . . .	Metella . . . . .	Rochel.
D. Quiteria e cachos cobidos . . . . .	Mme. de Kmpfer Harlec . . . . .	Leolinda.
Paulina . . . . .	Paulina . . . . .	Anita.
D. Magdalena . . . . .	Mme. de Folla Verriere . . . . .	Jwéna.
Camilla . . . . .	Lacnia . . . . .	N. N.
Luiza . . . . .	Luiza . . . . .	
Clara . . . . .	Clara . . . . .	

**CATALOGO DOS NUMEROS DE MUSICAS**

**ACTO 1º**  
 SIMPHONIA

1. Introdução e ótro de estrairor.
2. Ótro da vizjente.
3. Compiete de Marcello.
4. Trio do barão, baronesa e Amaral.
5. A. Final.
6. B. Rondeau de Basilio (o miniro com bates).

**ACTO 2º**  
 ENTREACTO

7. Duetto de Julia e Pantaleão.
8. Compiete do barão.
9. Rondeau de Cora.
10. Compiete do comm. da mesa redonda.
11. A. Final.
12. B. Compiete da vruva do comm.
13. C. Ty olya.

**ACTO 3º**

11. Entrante e introdução.
12. Septet de Paulina, Clara, Camilla, Luiza, Cunha, Marcello e Lustosa.
13. Duetto de Paulina e o tardo.
14. Compiete de Julia.
15. Entrante do final.
16. A. Final.
17. B. Compiete do tardo.

**ACTO 4º**  
 ENTREACTO

17. Rondeau da taronza.
18. Compiete da baronesa.
19. Final.

**ACTO 5º**  
 ENTREACTO.

20. A. Ótro de crida.
21. B. Compiete de Lustosa.
22. Rondeau de Cora Sophie.
23. Bis Malidramo (entre os mazzanos).
24. Compiete et ensemble.
25. A. C. S.
26. B. Duetto de Basilio e Julia.
27. Despartant (entre os mazzanos).
28. A. Final.—Céto.
29. B. Compiete e cunza geral.

A musica é ensaiada pelo maestro

## JULIO NUNES

A orquestra, composta de 22 membros, é dirigida pelo mesmo maestro

A instrumentação é a propria do maestro OFFENBACK, modificada por de Paris pelo empresario

**O scenario é todo novo.**

A obra é do 1º acto, que representa o

# CAES DOS MINEIROS

é pintada pelo scenographo especial do theatro S. Luiz

## O SR. ANTONIO JOSE DA ROCHA

A Vida Fluminense é ensaiada e posta em scena pelo artista

### FURTADO COELHO

As encomendas respeitão-se só até ao meio-dia de hoje.

As 8 horas .

La Vie Parisienne é de tuntas óperas de celibe e popular Offenback, a que o successo obtido em Paris rendeu fôrta reputação nos theatros de tuncos e de agora em diante o theatro S. Luiz se enche de musica e de tuntas óperas de Offenback, e de tuntas óperas de tuncos e de agora em diante o theatro publico fluminense em geral, está cheio de tuntas óperas de Offenback, e de tuntas óperas de tuncos e de agora em diante, o melhor que se possui na cidade, e os actores de que dispõe o theatro S. Luiz são os melhores.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 9 e 10 set. 1870, p. 4.

O espetáculo é anunciado como ópera bufa em cinco atos, com música de Offenbach “apropriada para o Rio de Janeiro por \*\*\* debaixo do título de *Vida fluminense*” (*Jornal do Commercio*, 9 e 10 set. 1870, p. 4). A partir da leitura do quadro de correspondências entre personagens de ambas as versões, observamos traços do processo de apropriação que desloca a ambientação de Paris para o Rio de Janeiro. O personagem Brésilien – indicado no anúncio como Estrangeiro –, um brasileiro endinheirado que esbanja em Paris a riqueza que obtém a partir da exploração econômica no Brasil, é traduzido como Basílio, um mineiro que visita a Corte, ao passo que o casal sueco Barão e Baronesa de Gondremarck é recriado como Barão e Baronesa de Ipecacuanha, em procedimento similar que nacionaliza as representações do “estrangeiro” em representações do provinciano.

Em resenha publicada no *Diario de Noticias*, temos acesso a mais alguns rastros da encenação, como por exemplo, o elogio ao ator Thomaz Espiuca, intérprete do barão, que teria apresentado “em toda a sua verdade o tipo do provinciano na Corte; o característico, o trajar, os gestos são perfeitos” (*Diario de Noticias*, 13 set. 1870, p. 3), ou à mudança de ofício de Julia – versão brasileira de Gabrielle que, em vez de luveira, é uma lavadeira. Quanto ao cenário do primeiro ato, enfatizado com tipografia graúda no anúncio e comentado em algumas notas na imprensa antes da estreia da peça, a Gare de l’Ouest parisiense dá lugar ao fluminense Cais dos Mineiros, reproduzido pelo cenógrafo Antônio José da Rocha. Apesar desses pareceres elogiosos, a peça parece ter tido uma repercussão pouco notável.

Para encerrarmos esse breve percurso pelas operetas montadas nas imediações de *Orfeu na roça*, chegamos à sua sequência, *Orfeu na cidade*, também escrita por Vasques e encenada na Fênix Dramática, em 1870, ano em que o teatro passa a ser dirigido por Jacinto Heller (cf. A. de A., “Acerca dos theatros”, *A Vida Fluminense*, 23 abr. 1870, p. 128).

Figura 12 – Orfeu na cidade

**THEATRO PHENIX DRAMATICA.**

**EMPRESA DO ARTISTA HELLER.**

**HOJE**

**TERÇA-FEIRA 20 DE DEZEMBRO DE 1870**

**SUCCESSO!**

**RECITA DO AUTOR**

4.<sup>a</sup> representação do

**ORPHÉE NA CIDADE**

parodia fantastica em 4 actos, escripta pelo artista

**VASQUES.**

**PERSONAGENS**

NA OPERA.		NA PARODIA.	
<b>Aristéo</b> .....	{ O Pobre Jacques (belchior da rua da Carioca).....	} Sr. Ferreira.	}
<b>Plutão</b> .....	{ O Moleque da <i>Semana Illustrada</i> .....		
<b>Jupiter</b> .....	O Dr. Semana.....	VASQUES.	
<b>Orphéo</b> .....	Zeferino (rabeça, ex-barbeiro e actualmente cirurgião-dentista).....	Heller.	
<b>John Styx</b> .....	João (velho preto mina, illota e com a mania de ser pai do moleque da <i>Semana</i> ).....	Costa.	
<b>Mercurio</b> .....	M. Eugenio (agente de diversas cousas, etc. e tal).....	Lisboa.	
<b>Baccho</b> .....	O Dr. Mal das Vinhas.....	Santos.	
<b>Neptuno</b> .....	Um chim com banca na praia do Peixe.....	Romão.	
<b>Marte</b> .....	O capitão Tiberio (do <i>Fantasma Branco</i> ).....	Pinto.	
<b>Morphéo</b> .....	Um empregado do correio.....	André.	
<b>Mercuries</b> .....	Um capoeira.....	Machado.	
<b>Eurydice</b> .....	Brigida (filha da Marmota Fluminense).....	D. Anna Costa.	
<b>Biana</b> .....	Um inspector de quartelão, caçador de gente para o Paraguay e com a mania de apanhar o habito da Rosa	Julia.	
<b>Opinião publica</b>	O Desgenais das <i>Mulheres de Marmore</i> .....	Guilherme.	
<b>Juno</b> .....	A Vida Fluminense (creatura do Dr. Semana).....	Joaquina.	
<b>Venus</b> .....	D. Quinzena (irmã do Dr. Semana).....	Rosina.	
<b>Cupido</b> .....	Um grisalho (frequentador do Alcazar).....	V. de Carvalho.	
Deusas e deoses. — Moleques e negrinhas da <i>Semana Illustrada</i> . — Compradores, entregadores, mascarados de ambos os sexos.			

**Denominação dos actos.**

1. <sup>o</sup> — O rapto de D. Brigida.	3. <sup>o</sup> — O Dr. Semana Illustrada transformado em gato.
2. <sup>o</sup> — A <i>Semana Illustrada</i> .	4. <sup>o</sup> — Noite de terça-feira gorda.

SCENARIOS, VESTUARIOS, ACCESSORIOS, TUDO NOVO.

A's 8  $\frac{1}{4}$  horas.

O resto dos bilhetes acha-se á venda no escriptorio do theatro. Preços os do costume.

AVISO.—A parodia acha-se á venda no escriptorio do theatro. Preço 1\$000.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 20 dez. 1870, p. 4.

A paródia recupera e reproduz a estrutura do *Orphée aux enfers*, como podemos observar na denominação dos atos – temos novo rapto de D. Brígida, outra metamorfose em animal e uma festa popular, agora representada pelo Carnaval –, ao mesmo tempo em que sinaliza a continuidade em relação ao *Orfeu na roça*, não só por meio do retorno do casal Zeferino e Brígida, como pelo preenchimento de lacunas que separam ambas as peças. Assim, Zeferino Rabeca se muda para a Corte, obtendo uma dupla ascensão na hierarquia social, passando de barbeiro a cirurgião dentista e de rabequista a pianista. D. Brígida é resgatada do Convento da Ajuda, onde fora internada após os acontecimentos da primeira paródia, retornando para um casamento que não se tornou mais interessante com o passar do tempo ou com as novas condições. Os demais personagens são

substituídos, o que se dá de maneira bastante inovadora em relação às paródias anteriores; afora os casos em que são mobilizados tipos sociais, como Um Capoeira, Um Empregado do Correio, temos personificações de periódicos – Juno ganha a feição d’A *Vida Fluminense*, Brígida é indicada como filha da *Marmota Fluminense* – e figurações de personagens de peças teatrais – a Opinião Pública atende por Desgenais das *Mulheres de mármore*, personagem que se tornara uma das principais matrizes para a função de *raisonneur* no teatro realista<sup>83</sup>.

As transfigurações mais importantes, porém, se dão com Júpiter e Plutão, que são traduzidos, respectivamente, como Dr. Semana e Moleque, personagens emblemáticos da *Semana Ilustrada*, que faziam as vezes de porta-vozes para o periódico<sup>84</sup>. Representados inicialmente apenas em ilustrações, como um homem branco com a cabeça desproporcionalmente grande e um menino negro escravizado, os personagens viriam a se tornar também assinaturas com feição de pseudônimo, sob as quais diversos jornalistas iriam publicar suas colaborações – incluindo Machado de Assis, um dos escritores que vestiu o manto de Dr. Semana.

Figura 13 - Doutor Semana e Moleque



Fonte: *Semana Ilustrada*, 1860, ed. 3, p. 1.

<sup>83</sup> *Les filles de marbre*, no original, é um drama em cinco atos, com música, de Lambert-Thiboust e Théodore Barrière, encenado pela primeira vez em 1853, no Théâtre du Vaudeville.

<sup>84</sup> Fundada em 1860 pelo gravador alemão Henrique Fleiuss, a *Semana* foi uma das revistas mais bem sucedidas do período; diferentemente de outras folhas ilustradas e humorísticas, porém, ela se furtava de atacar D. Pedro II e a política imperial de maneira mais incisiva, dado que, segundo Resende (2015) o editor e o monarca seriam amigos pessoais.

Posto isso, o primeiro ato, situado em um salão na casa de Zeferino, é aberto por uma intervenção de Desgenais, que se apresenta como redator do jornal *A Lanterna Independente*, prometendo castigar o vício e elogiar a virtude<sup>85</sup>. Após testemunharmos as desavenças entre Zeferino e Brígida, em que o primeiro teme a repercussão na imprensa de um possível desquite, entra em cena a nova encarnação de Plutão. Trata-se do Moleque, disfarçado de Pobre Jacques, belchior da Rua da Carioca; em vez de magnetizada, Brígida é posta inconsciente por meio de um sonífero, ministrado pelo seu captor, que, não contente com o rapto, põe fogo na casa de Zeferino – proporcionando uma cena de grande aparato que provavelmente encheu os olhos do público. O segundo ato se passa no “grande palácio fantástico da *Semana Illustrada*” (VASQUES, 1870, p. 17), que faz as vezes de Olimpo. Aqui temos nova versão para o fastio gastronômico dos panteões presentes nas peças anteriores: em *Orfeu na cidade*, ninguém suporta mais beber cerveja e comer chucrute, alusão à origem germânica de Fleiuss; desejam, em lugar desse cardápio, camarões do Castelões, feijoada do Hotel do Coqueiro e o angu apimentado da quitandeira do Largo da Sé.

O terceiro ato, intitulado “O Dr. *Semana Illustrada* transformada [sic] em gato”, faz uma alusão à opereta em um ato *La chatte métamorphosée en femme*, com música de Offenbach e libreto de Eugène Scribe e Mélesville. Antes desse jogo cênico, análogo à fantasia de galo e à metamorfose em mosca dourada, porém, temos a reconfiguração do ébrio e tolo John Styx em Pai João, personagem tipo recorrente no teatro, na canção e em outras manifestações culturais brasileiras no século XIX e mesmo no século XX. Figura aproximada ao Uncle Tom/Pai Tomás, do romance de Harriet Beecher Stowe, o Pai João consistia no estereótipo do “preto velho” que fora escravizado e demonstrava um misto de resignação, ingenuidade, revolta e melancolia diante de sua condição, sendo representado a partir de uma fala caracterizada como “desviante” em relação à variedade reconhecida como norma culta, ora com fins derrisórios, ora subordinada à fetichização sentimental (cf. ABREU, 2017; ALKMIN; LÓPEZ, 2009).

---

<sup>85</sup> O Desgenais de *Orfeu na cidade* acrescenta mais uma alusão a Diógenes, filósofo grego que inspirou o Desgenais de *Les Filles de marbre*, ao caracterizá-lo como redator da *Lanterna Independente*. Segundo a mitologia construída em torno do filósofo, ele teria andado com uma lanterna, em plena luz do dia, na busca por um homem honesto. Essa imagem é algo recorrente na imprensa fluminense de meados do século XIX e é figurada na revista de ano *O mandarim*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, em que o personagem Um embuçado, carregando uma lanterna, procurava por um homem para arranjar o gabinete de sua casa. Tratava-se de uma caricatura a D. Pedro II, que, em 1883, viu-se em uma crise política para organizar o gabinete ministerial, acabando por nomear como Presidente do Conselho de Ministros o advogado e jornalista Lafayette Rodrigues, que fora um dos signatários do Manifesto Republicano, publicado em 1870.

No caso de *Orfeu na cidade*, o personagem é tratado de maneira hostil por Brígida, que se refere a ele como um “idiota” que estaria “fedendo muito a cachaça” (VASQUES, 1870, p. 40-41). Pai João acreditava que o Moleque era seu filho, o que lhe é desmentido por sua interlocutora nos seguintes termos, desvelando o personagem-pseudônimo: “O moleque da semana só é preto nos desenhos do *Jornal*; fora disso é um moço branco. (*mostrando o retrato*) Olha para o retrato, observa como é claro? Já vê, que não pode ser teu filho! Tu és negro como um tição” (VASQUES, 1870, p. 42). Após essa revelação, Pai João canta a seguinte modinha, substituindo as memórias da Festa do Divino entoadas pelo feitor de *Orfeu na roça*:

Quando eu vim da *mia tera*  
 Mi chamava capitão...  
 Mas hoje em tera di *branco*  
 Puxa enxada, pai João...  
 Eu era *sinhô doutô*,  
 Home di grande sabença,  
 Hoje pai João só *sérvi*  
 Pra *vendê corepondença!*...

A princesa di Benguela,  
 Qu'inda é parenta minha...  
 Sinhá moça *sta* chamando,  
 Oh! diabo di *ningrinha!*  
*Sinhô* príncipe *rê* Congo,  
 Co *sua* nome tamanho,  
 Veio *pra tera di* branco  
 Se *chamá* negro *din* ganho! (VASQUES, 1870, p. 42, grifos do autor)<sup>86</sup>.

Esse texto desempenha de maneira exemplar a função contraditória do número em questão, justapondo em um mesmo cantar a caricatura do personagem estereotipado e a melancolia da sua narrativa. Embora a peça não desenvolva necessariamente uma crítica à escravidão, a ambiguidade desse papel não deixa de representar um índice de resistência a essa instituição, denunciando sua violência.

O quarto ato, por sua vez, encena uma noite de terça-feira gorda no Teatro Lírico, onde os personagens estão fantasiados como personagens do *Orphée aux enfers*, integrando uma série de acenos metateatrais. Após Zeferino escorregar em uma casca de banana, Brígida finalmente é enviada para uma posição que a satisfaz: vai para o Alcazar. A título de desfecho, temos a execução, em surdina, do cateretê do *Orfeu na roça*, contando com o cantarolar do Dr. Semana, a meia voz – “Quebra, quebra, minha

<sup>86</sup> A estrutura e a temática dessa modinha se assemelha à de um lundu recolhido em antologia: “Quando iô tava na minha tera / Iô chamava capitão, / Chega na tera dim baranco, / Iô mi chama – Pai João. [...] Quando iô tava na minha tera / Iô chamava generá, / Chega na tera dim baranco / Pega o cêto vai ganhá” (TROVADOR, 1876, v. 2, p. 27).

gente... / Já não sou mais ilustrado... / Quando caio no fadinho / Fico todo atrapalhado” (VASQUES, 1870, p. 56) –, e com a seguinte apoteose, indicada em rubrica:

Dançam, etc. Segue logo o galope do *Orfeu nos infernos* rompendo ao mesmo tempo o F. [fundo] que deixa ver o Teatro Lírico em pleno baile mascarado. No centro, vê-se como em apoteose, um grupo que representa o *Orfeu na roça*, Galo, Baiana, Manoel João e o Juiz de Paz, etc. Por cima do grupo uma fita sustida por dois moleques com asas, onde se lê o seguinte – ORFEU NA ROÇA, PASSADO. Ao mesmo tempo, na frente dos outros personagens que estão em grupo quase à boca da cena, desce outra fita sustida por dois querubins com o seguinte letreiro – ORFEU NA CIDADE, PRESENTE – Repetem o coro (VASQUES, 1870, p. 56).

Em uma leitura de conjunto, pode-se depreender do *Orfeu na cidade* um esforço em estabelecer uma relação de continuidade com a paródia anterior e, ao mesmo tempo, uma tentativa de superá-la, o que fica bastante explícito nessa apoteose final, que a aloca no passado. A acolhida do público, entretanto, não parece ter sido tão efusiva quanto à recebida por *Orfeu na roça*, visto que, de acordo com o fluxo de anúncios publicados no *Jornal do Commercio*, a nova paródia sai de cartaz após quinze apresentações. Pelo que foi possível apurar na imprensa, o espetáculo suscitou pouca discussão, restringindo-se a resenhas breves (“Gazetilha: Fênix Dramática”, *Jornal da Tarde*, 19 dez. 1870, p. 2; “*Orfeu na cidade*”, *Jornal do Commercio*, 22 dez. 1870, p. 3, por exemplo). Nas edições da *Semana Illustrada* publicadas a partir de janeiro de 1871, não foi encontrada qualquer referência ao espetáculo, indício de que sua incorporação no *Orfeu na cidade* talvez não tenha sido muito bem recebida pela redação<sup>87</sup>. A primeira referência feita pela revista à Fênix nesse ano se dá em uma ilustração que a representa, junto ao Alcazar, como uma das vítimas de um “auto de fé teatral”.

---

<sup>87</sup> Os quatro números da *Semana Illustrada* publicados em dezembro de 1870, justamente o mês em que a peça estreou, não estão disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 14 - Conservatório Dramático Brasileiro



**Conservatorio Dramatico Nacional.**  
PRIMEIRO AUTO DE FE' THEATRAL.

Fonte: *Semana Illustrada*, 22 jan. 1871, p. 4224.

Após uma primeira experiência de Conservatório Dramático Brasileiro, compreendida entre 1843 e 1864, o órgão voltou a ser instituído em 4 de janeiro de 1871, dessa vez por meio de decreto governamental. Composto por cinco membros – João Cardoso de Menezes (Barão de Paranapiacaba), como presidente; Vitorino de Barros, como secretário; Antônio Félix Martins, Joaquim Manuel de Macedo e Machado de Assis, como vogais –, o Conservatório era incumbido de atribuições censórias de ordem moral e literária. Diferentemente do que ocorreu na primeira fase do

Conservatório, o paradeiro da documentação da segunda fase é desconhecido; para suprir essa falta, Silvia Souza (2017) consultou jornais, relatórios ministeriais e textos legais da época para delinear o modo como essa instituição operou até sua extinção em 1897. Em síntese, além de considerada algo ineficiente pela opinião pública, a atividade censória da instituição foi associada progressivamente “à noção de inconstitucionalidade, bem como ao atraso da monarquia” (SOUZA, 2017, p. 63).

Ainda que a gravura da *Semana Illustrada* apresente a Fênix e o Alcazar decapitados pela tesoura do Conservatório, não foi possível encontrar indícios materiais de que a opereta tenha sido necessariamente alvo de ataques mais exacerbados da instituição. Em uma visada superficial ao longo dos anúncios teatrais dos anos 1871 a 1875 é notável, entretanto, que as obras do gênero aparecem de maneira mais tímida – com exceção para o repertório do Alcazar, que apresenta programas bastante semelhantes aos da década de 1860. Na Fênix, podemos destacar, ainda em 1871, a opereta *Trunfo às avessas*, de França Júnior, com música de Henrique Mesquita, ambientada na roça assim como se dá, no ano seguinte, com *Faustino*, paródia de Vasques a *Fausto*, drama fantástico de assunto religioso escrito pelo português Guilherme Augusto Gutierrez da Silva, encenado no mesmo ano pela casa de espetáculos. Ambos os libretos estão perdidos, ao que tudo indica, o que nos leva novamente para as páginas dos jornais<sup>88</sup>.

Podemos delinear alguns traços do enredo de *Trunfo às avessas* a partir de um breve comentário acerca do personagem interpretado por Vasques, “Silvano Madureira, fazendeiro pagodista, que deseja para sua filha um marido estroina, conquistador acérrimo e frequentador do Alcazar” (“Phenix Dramatica”, *Jornal do Commercio*, 12 ago. 1871, p. 5), sinalizando que, provavelmente, a trama compreendia algum conflito entre visões acerca da roça e da Corte, representada pelo café-concerto. O cenário da opereta é apresentado sumariamente em um anúncio, que situa o primeiro ato na “varanda da fazenda de Madureira, vendo-se ao fundo o campo da mesma. Cena iluminada pela lua”, enquanto o segundo se passa na “sala em casa de Madureira” (*Jornal do Commercio*, 3 out. 1871, p. 6). Nesse anúncio, há ainda a indicação de uma

---

<sup>88</sup> Na biblioteca da Escola de Música da UFRJ, consta o registro de um manuscrito de *Trunfo às avessas*, em que é discriminada, em nota geral, a presença de “estrofes, quarteto com coro e bailado”. Com base nessa nota e no fato de a autoria ser atribuída somente a Henrique de Mesquita, penso que se trate apenas de elementos parciais da partitura. Disponível em: <[https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc\\_number=000348889&local\\_base=UFR01#.Y\\_VyKh\\_MLIU](https://minerva.ufrj.br/F/?func=direct&doc_number=000348889&local_base=UFR01#.Y_VyKh_MLIU)>. Acesso em: 10 fev. 2023.

apoteose que representaria o nascimento do Menino Deus, “quadro copiado de uma gravura de Gustave Doré, cuja execução foi confiada ao cenógrafo Huáscar de Vergara” – o que, por não constar nos anúncios anteriores, possivelmente se tratava de um acréscimo ao espetáculo. Na resenha citada anteriormente, podemos inferir, com base nos números musicais elencados, que possivelmente havia a representação de uma Folia de Reis na opereta, visto que é discriminado um “hino dos Reis”; além disso, é mencionado um fado, que viria a ser adjetivado em anúncios de partituras como “célebre fadinho do 1º ato” (*Jornal do Commercio*, 2 set. 1871, p. 3)<sup>89</sup>. Nesse âmbito, cabe destacar o tom elogioso dirigido a Henrique de Mesquita, que, segundo o redator,

coroou com uma bela partitura a chistosa comédia de França Júnior, e ambos são dignos do louvor que a imprensa justamente lhes dispensa. França Júnior é um dos primeiros comediógrafos brasileiros, assim como Mesquita é um dos primeiros maestros americanos (“Phenix Dramatica”, *Jornal do Commercio*, 12 ago. 1871, p. 5).

Henrique Alves de Mesquita foi o primeiro músico brasileiro a ter seus estudos subvencionados na Europa, recebendo o Prêmio de Viagem do Conservatório de Música em 1857, aos seus 27 anos. De acordo com Antonio J. Augusto (2009, p. 4), porém, sua estadia em Paris “é motivo até hoje de uma série de desencontros na bibliografia musical”. Possivelmente por conta de uma “aventura amorosa”, o jovem maestro teria sido preso em algum momento do período entre 1857 e 1866, data de seu retorno ao Brasil; há indícios, porém, de que ele tenha completado seus estudos, conforme observa Augusto (2009), sendo que a data prevista para o retorno era 1862. Tal imbróglio lhe renderia, segundo o pesquisador, um status de “não merecedor das atenções imperiais”, situação agravada “pela sua ascendência africana [Mesquita era um homem negro] e seu incrível talento para as composições “ligeiras”, com a franca utilização das formas da música popular urbana” (AUGUSTO, 2009, p. 1). Nesse sentido, apesar de também ter composto óperas, o maestro acabaria por se notabilizar por suas composições em mágicas e outros gêneros do teatro ligeiro, nas quais mobilizava formas da música negro-brasileira como o tango e o cateretê, desempenhando um papel fundamental no abraqueamento desses gêneros dramáticos.

No caso de *Faustino*, paródia escrita por Francisco Correia Vasques e encenada na Fênix em 1872, um dos documentos mais ricos disponíveis a seu respeito é um anúncio de proporções agigantadas, que ocupa quase a integralidade do rodapé de uma

---

<sup>89</sup> No anúncio em questão, oferecia-se a partitura de “polca sobre o célebre fadinho do 1º ato”, provavelmente um arranjo para piano.

página do *Jornal do Commercio*. A fim de apresentá-lo de maneira mais legível, ele será seccionado e intercalado por comentários.

Figura 15 – *Faustino*: personagens

**EMPRESA DO ARTISTA HELLER**  
**SABBADO 31 DE AGOSTO DE 1872**  
 Grande novidade comica  
**NOITES PARA RIR!**  
*Primeira representação*  
 DO  
**FAUSTINO**



Parodia em 3 actos e 9 quadros do celebre drama fantastico  
**FAUSTO**  
 Escripta pelo artista Vasques.  
 PERSONAGENS.

NO DRAMA.	NA PARODIA.	
Fausto .....	Faustino, mestre escola da roça.....	Vasques.
Mephistopheles .....	Evaristo Felix Diabo, como todos os outros.....	Lisboa.
Valentin Sand .....	Valentin de Souza, tenente da guarda nacional....	Guilherme.
Wagner.. } discipulos	{ Quincas } Decuriões da escola.....	{ Lima.
Benjamin de Fausto	{ Cazuza. }	{ D. Eugenia.
Margarida Sand.....	Mãe Benta, vendedora de doces.....	D. Anna Costa.
Sulphurina. }	{ D. Olympia, velha fazendeira }	D. Clelia.
Olympia... }	{ Uma preta velha..... }	Menina Branca.
A feiticeira }	{ Uma negrinha de 7 annos..... }	D. Virginia.
Uma mulher. }	Uma moça..... }	André.
Um anjo.... }	O anjo da liberdade }	Silva.
1º operario.....	Um homem do povo.....	Costa.
2º operario.....	Outro homem do povo.....	etc), etc.
1º popular.....	Um preto velho.....	

Homens, mulheres, pretos e pretas velhas, guardas nacionaes da roça,

Fonte: *Jornal do Commercio*, 26 ago. 1872, p. 4.

A paródia de Vasques integra uma profícua tradição teatral germinada em torno do mito fáustico, que remonta às versões de Marlowe e Goethe como antecedentes mais “clássicos”, e à ópera de Gonoud como uma das referências principais para sua adaptação lírico-dramática, contando ainda com a paródia *Le petit Faust*, de Hervé, como um dos expoentes no que diz respeito à conversão da matéria trágica para a comédia musicada. Nesse âmbito, o drama fantástico de assunto religioso de Guilherme Augusto Gutierres da Silva, parodiado por Vasques, está inserido nessa tradição, mantendo alguns dos personagens constantes, por exemplo, no *Fausto* de Goethe, como Margarida e Valentim, respectivamente uma jovem que é objeto do desejo amoroso-sexual de Fausto e o seu irmão, que o desafia em duelo por conta dessa relação – relação mediada, por sua vez, pela interferência de Mefistófoles. Como não foi possível encontrar exemplar do *Fausto* de Gutierres da Silva ou do *Faustino* de Vasques, restamos a especulação a partir do anúncio a fim de ao menos ter uma dimensão de como esse texto se insere na constelação de paródias que é objeto de estudo neste capítulo.

Após as informações de costume sobre a encenação, como a empresa responsável e a data de estreia, temos uma ilustração do protagonista Faustino, interpretado por Vasques, seguida pela categorização da peça – “paródia em 3 atos e 9 quadros do célebre drama fantástico *Fausto*” – e pela indicação de autoria do libreto. Assim como já era uso, o rol de personagens, disposto em três colunas, sinaliza a correspondência entre o drama de Gutierres da Silva e a paródia, bem como a distribuição dos papéis. Faustino é identificado como um mestre-escola da roça, além da presença mefistofélica encarnada por Evaristo Felix Diabo. Valentim Sand dá lugar para Valentim de Souza, tenente da Guarda Nacional, que representa parte da classe proprietária junto a D. Olímpia, velha fazendeira. Há ao menos quatro personagens na peça que são caracterizados como pessoas negras: Um preto velho, Uma negrinha de 7 anos, Uma preta velha e Mãe Benta, que substituem, respectivamente, as personagens 1º popular, A feiticeira, Olímpia e Margarida Sand. Esse indício ganha mais camadas de significação na medida em que prosseguirmos com a leitura do anúncio, que, na sequência, discrimina os atos e quadros da peça.

Figura 16 – *Faustino*: denominação dos atos e descrição do cenário

DENOMINAÇÃO DOS ACTOS E DESCRIÇÃO DO SCENARIO.

**1.º ACTO—1.º QUADRO**  
***A escola de Faustino (scena nova)***  
 Gabinete da roça que serve para collegio de meninos; a seu tempo abre-se a porta do  
 ando para deixar ver a MUCAMA, o

**SONHO DE FAUSTINO**

**2.º ACTO—2.º QUADRO**  
***A rapariga dos doces***  
 Pequena praça n'uma villa da roça, na qual cantar-se-ha o côro do

**DIARIO DE NOTICIAS**  
 per mais de 50 vezes.

**3.º QUADRO**  
***A panella dos fetiços***  
 Um sitio montanhoso e escuro onde as pretas velhas vão fabricar o bôlo, que comido  
 pelo velho Faustino dá lugar ao

**4.º QUADRO**  
 (MUTAÇÃO GERAL)  
***O bolo de milho (scena nova)***  
 Uma fazenda em noite de Santo Antonio. As pretas velhas mullão para bahianas ele-  
 gantes. Faustino fica mesino.

**GRANDE CATERETÊ GERAL**

**3.º ACTO—3.º QUADRO**  
***Uma rasteira a tempo***  
 (VISTA DE CAMPO)  
 Evaristo Felix triumphs.—Valentim morre.

**Apertos de Faustino**

**6.º QUADRO**  
***Grande festa na roça***  
 Outra vista de campo á noite.—Visita dos subdelegados. Acclamações do povo. Festa  
 extraordinaria na qual será executada

**UMA GRANDE DANSA DE PASTORES**

**7.º QUADRO**  
***O remorso vivo! (scena nova)***  
 Uma sala em casa de Faustino, onde apparece a seu tempo

**O ESPECTRO DE VALENTINA**

**GRANDE BAILADO DE MACACOS**

**8.º QUADRO**  
***Sahida que ninguem espera***  
 Casa pobre, onde Mãe Benta está idiota.—Apparição do anjo da liberdade! O diabo atra-  
 palhaio cahê por terra para dar lugar ao

**9.º QUADRO E APOTHEOSE**  
***28 de Setembro de 1871 (scena nova)***  
 Surpreza geral. O Brazil esmaga o

**ELEMENTO SERVIL**  
 recebendo de todas

**AS PROVINCIAS E NAÇÕES DA EUROPA**  
**COROAS DE LOURO**

THEATRO PHENIX DRAMATICA

Tendo em vista a dificuldade em se reproduzir o anúncio sem perda de legibilidade, dada sua dimensão, optei por sistematizá-lo no seguinte quadro:

Quadro 4 - *Faustino*: quadro de cenas

1º ato	1º quadro	<i>A escola de Faustino (cena nova)</i> : Gabinete da roça que serve para colégio de meninos; a seu tempo abre-se a porta do fundo para deixar ver a Mucama, o SONHO DE FAUSTINO.
2º ato	2º quadro	<i>A rapariga dos doces</i> : Pequena praça numa vila da roça, na qual cantar-se-á o coro do DIARIO DE NOTICIAS por mais de 50 vezes
	3º quadro	<i>A panela dos feitiços</i> : Um sítio montanhoso e escuro onde as pretas velhas vão fabricar o bolo, que comido pelo velho Faustino dá lugar ao
	4º quadro (mutação geral)	<i>O bolo de milho (cena nova)</i> : Uma fazenda em noite de Santo Antonio. As pretas velhas mudam para baianas elegantes. Faustino fica menino. GRANDE CATERETÊ GERAL
3º ato	5º quadro (vista de campo)	<i>Uma rasteira a tempo</i> : Evaristo Felix triunfa. – Valentim morre. APERTOS DE FAUSTINO.
	6º quadro	<i>Grande festa na roça</i> : Outra vista de campo à noite. – Visita dos subdelegados. Aclamações do povo. Festa extraordinária na qual será executada UMA GRANDE DANÇA DE PASTORES
	7º quadro	<i>O remorso vivo! (cena nova)</i> : Uma sala em casa de Faustino, onde aparece a seu tempo O ESPECTRO DE VALENTINA. GRANDE BAILADO DE MACACOS.
	8º quadro	<i>Saída que ninguém espera</i> : Casa pobre, onde Mãe Benta está idiota. – Aparição do anjo da liberdade! O diabo atrapalhado cai por terra para dar lugar ao
	9º quadro e Apoteose	<i>28 de Setembro de 1871 (cena nova)</i> : Surpresa geral. O Brasil esmaga o ELEMENTO SERVIL recebendo de todas AS PROVÍNCIAS E NAÇÕES DA EUROPA COROAS DE LOURO.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 26 ago. 1872, p. 4.

O primeiro dado importante, já sinalizado na discriminação dos personagens, é a utilização da roça como ambientação, servindo como plano de fundo para praticamente todos os quadros. O douto Fausto é transfigurado no mestre-escola da roça Faustino, aproveitando-se um tipo social que era alvo recorrente de zombaria no teatro cômico brasileiro; apesar de não ser prestigiado socialmente e financeiramente, o ofício lhe proporciona condições suficientes para explorar o trabalho de uma mulher escravizada. No segundo quadro provavelmente teríamos o encontro entre Faustino e a rapariga dos doces; segundo breve resenha publicada no *Diario de Noticias*, “do tipo meigo e cândido da Margarida de Goethe, fez o Sr. Vasques uma endemoniada Mãe Benta, com sua quitanda de doce” (*Diario de Noticias*, 27 ago. 1872, p. 2). Nota-se não só a percepção negativa da personagem por parte do redator, como uma alusão ao *Fausto* de Goethe, o que pode ser indicativo de que o drama fantástico de Gutierrez da Silva talvez não fosse percebido como uma obra “original”, visto que ele é excluído dessa equação.

No terceiro e no quarto quadro, temos o que seria uma adaptação da Noite de Santa Valburga [*Walpurgisnacht*], em que as bruxas e demônios são substituídos por

“pretas velhas” que preparam um bolo de milho, feitiço que faria com que o velho Faustino voltasse a ser menino, assim como faria com que as “pretas velhas” mudassem para “baianas elegantes”. Na passagem entre esses quadros, há uma mutação geral, em que o cenário montanhoso e escuro é transformado em uma fazenda em noite de Santo Antônio, apresentando uma dinâmica de festa popular associada ao mundo rural, cujo ápice é um “grande cateretê geral”. É oportuno observar, ainda, a opção pelo termo “baianas elegantes” – e não “pretas elegantes”, por exemplo –, que parece apontar para a construção do estereótipo da “baiana”, que depois seria, em alguma medida, subsumido pelo da “mulata”, no teatro musicado, como categoria utilizada para designar mulheres negras que, sob um viés racista, “poderiam” ser reconhecidas “publicamente” como mulheres sexualmente atraentes em uma sociedade escravocrata, por meio de um expediente discursivo de embranquecimento. Lembremos que Brígida, uma mulher branca, se disfarça de “baiana” em *Orfeu na roça*, em substituição ao disfarce de bacante, do *Orphée aux enfers*, como que incorporando a sexualidade atribuída a esse estereótipo.

No quinto quadro, o anúncio nos indica sumariamente a morte de Faustino e o triunfo de Evaristo Felix Diabo. No sexto, há uma grande festa na roça, com uma grande dança de pastores, denotando mais uma cena aparatosa – assim como o “grande cateretê” e o “coro do *Diario de Noticias* cantado por 50 vozes”, que antecedem esses números. No sétimo quadro, temos um retorno à casa de Faustino, abrindo margem para que os eventos fantásticos anteriores tenham se passado no “Sonho de Faustino”, indicado no primeiro quadro. Aqui há, ainda, uma referência ao *Remorso vivo*, drama fantástico escrito por Furtado Coelho e Joaquim Serra, com música de Arthur Napoleão, que conjuga, conforme apresentado em sua edição, “personagens reais” e “personagens fantásticos” (COELHO; SERRA, s. d. ,p. 2). Embora o drama não apresente nenhuma personagem denominada Valentina ou Espectro de Valentina, o texto conta com personagens-aparições como A sombra do Remorso, Espíritos e Anjos.

O oitavo e o nono quadro constituiriam um encaminhamento apoteótico para a celebração da Lei do Ventre Livre, em vias de completar um ano de vigência. A situação precária da personagem Mãe Benta, “que está idiota” em uma casa pobre, serve de plano de fundo para a entrada do Anjo da Liberdade, enquanto “o diabo atrapalhado cai por terra”, delineando um confronto que alinha bem e liberdade, mal e escravidão, indício suficiente para caracterizarmos o espetáculo como francamente abolicionista. Na

apoteose, “o Brasil esmaga o elemento servil”, “recebendo de todas as províncias e nações da Europa coroas de louro”, cena que provavelmente recorria a recursos alegóricos e de grande espetáculo para celebrar as vitórias da causa abolicionista, bem como para projetar uma abolição irrestrita da escravidão. Esse teor programático não passaria batido pelo “Folhetim” da *Reforma*, periódico alinhado ao ideário liberal, em que a peça é classificada como “apologia do ventre livre, posta em cena sob encomenda do Conservatório Dramático” (“Folhetim”, *A Reforma*, 29 set. 1872, p. 1). Seguindo pela leitura, podemos verificar que essa abordagem é bastante irônica, demarcando oposição ao Visconde do Rio Branco, presidente do conselho de ministros que sancionou a Lei do Ventre Livre.

Fazer a lei da emancipação, com mais ou menos tramoias, é uma gloriosa empresa; vê-la, porém, decantada com a mesma altilóquia com que foram decantadas a passagem do cabo das Tormentas, a conquista de Jerusalém ou a cólera de Aquiles é fortuna reservada aos homens de eleição.

Pois o Sr. Rio Branco (com ou sem calembourg) é homem de eleição e, se foi o Eneias do ventre livre, o artista Vasques da Fênix encarregou-se de ser o Virgílio do grande reformador e deu-nos o *Faustino*, que é a Eneida do Sr. Rio Branco, a apologia do elemento servil.

[...]

Faustino puxa a fieira, mexe na panela dos feitiços, alforria escravos que não são seus, dá vivas ao ventre livre e ao ministério, obriga a plateia a levantar-se e a tirar o chapéu, porque, em vez do canção final (peça obrigada neste gênero de composição) dá-nos o hino nacional, com fogos de Bengala, e grande vivório no camarote da polícia! (“Folhetim”, *A Reforma*, 29 set. 1872, p. 1).

Apesar de ser amplamente festejada e de representar um marco para a dissolução do regime escravocrata, a Lei do Ventre Livre desencadeou crises tanto no Partido Conservador, liderado por Rio Branco, quanto no Partido Liberal; neste último, mesmo entre as alas favoráveis à abolição, houve uma percepção de que a pauta fora “sequestrada” pela oposição, articulada a um processo reacionário de contenção dos avanços que ela poderia oferecer<sup>90</sup>. Assim, o folhetinista da *Reforma* parece se opor a esse pendor festivo, ainda que provavelmente se tratasse de um agente alinhado ao abolicionismo. Não há uma análise mais detida do libreto, justificada pela linha de argumentação a que se recorria com frequência nesses casos: “a palavra não pode dar aproximada ideia do que seja a opereta, tanto abundam as visualidades, geringonças, e

---

<sup>90</sup> Em *Ideias em movimento*, Angela Alonso (2002, p. 82) analisa essa crise, observando que a prioridade dos liberais era a reforma eleitoral e política, sobretudo no que diz respeito à extinção ou limitação de “instituições vitalícias dominadas pelos conservadores”, o que lhes proporcionaria maior competitividade com o partido opositor.

fogos cambiantes, que são os verdadeiros atrativos da coisa” (“Folhetim”, *A Reforma*, 29 set. 1872, p. 1).

Seguindo para a última seção do anúncio, temos indicações a respeito da cenografia, do figurino e da música, em que observamos o destaque reservado para os profissionais responsáveis por esses elementos:

Figura 17 - *Faustino*: cenografia, figurino e música



Fonte: *Jornal do Commercio*, 26 ago. 1872, p. 4.

A informação de que a música do cateretê era “nova” suscita algumas dúvidas quanto à encenação, que se somam às indicações de que certas cenas também eram “novas” – a saber, os quadros 1, 4, 7 e 9 –, dado que se tratava do anúncio de estreia da peça. No caso da música, é possível que a paródia acrescentasse números musicais a uma suposta partitura do drama fantástico; não nos é possível confirmá-lo, contudo.

Após a temporada de *Faustino*, temos mais um breve hiato no que diz respeito à estreia de paródias ou, ao menos, ao sucesso em maior escala desse gênero de peças. Em 1874, é inaugurado no Rio de Janeiro o Teatro Vaudeville, sob direção de Diogo Pinho, que encena algumas operetas de Offenbach, em traduções, ao que tudo indica, convencionais para o português – *Os tagarelas*, tradução de Pinho para *Les bavards*, e *Barba Azul*, na tradução de Francisco Palha. Segundo Arthur Azevedo, o *Orfeu nos infernos*, na tradução de Eduardo Garrido, teria sido apresentado no Cassino Franco-Brásilien em 1875<sup>91</sup>, sendo sucedida, em 1876, pela representação da tradução para a *Grã-Duquesa de Gérolstein*, na Fênix (*Revista Illustrada*, 10 jun. 1876, p. 2). No final

<sup>91</sup> Não foi possível confirmar essa informação, constante em crônica publicada em 1895 (Arthur Azevedo, “O Theatro”; *A Noticia*, 24 jan. 1895 *apud* NEVES, 2002, p. 136), por meio de anúncios publicados no ano da estreia da peça.

de 1875 a Fênix encena *Giralda-Giraldinha*, paródia escrita por Vasques e Garrido para *Giroflé-Giroflá*, composta por Charles Lecocq e com libreto de Eugène Leterrier e Albert Vanloo. A partir dos rastros encontrados na imprensa, temos notícia de a paródia de Vasques e Garrido adaptava o cenário da Espanha do século XIII para o *interior* da província de Mato Grosso no século XIX (*Jornal do Commercio*, 30 out. 1875, p. 8). Há, assim, um processo de aproximação e distanciamento, em que a peça é trazida para a contemporaneidade e para o país em que seria encenada, ao mesmo tempo em que é deslocada para o espaço rural de uma província distante da Corte.

Nessa altura, Arthur Azevedo já havia feito sua estreia como dramaturgo no Rio de Janeiro com a farsa ou entremez *Amor por anexins*, integrado ao programa de um espetáculo lírico-dramático diversificado apresentado na Fênix em 1874, protagonizado pelas meninas Riosa, dupla de atrizes mirins (*Jornal do Commercio*, 3 maio 1874, p. 6)<sup>92</sup>. Essa comédia breve, representada pela primeira vez em São Luís por volta de 1870, quando o dramaturgo ainda vivia no Maranhão, estabelece um diálogo paródico com *As pragas do coronel*, tradução livre ou paráfrase de Luís Guimarães Júnior para a comédia em um ato *Les jurons de Cadillac*, de Pierre Berton, constituindo um antecedente interessante para pensarmos as paródias que Azevedo viria a escrever nos anos seguintes<sup>93</sup>. Nesse sentido, Orna Levin (2008) indica o potencial de inovação de *Amor por anexins* por conta da inserção da música ao longo da peça, de modo similar ao que se dava na opereta, em que “o acompanhamento musical é constitutivo do próprio gênero, ao passo que os cantos e danças na dramaturgia em um ato, desde a sua origem ibérica, ocorriam predominantemente na cena final de encerramento” (LEVIN, 2008, p. 47). Além de *Amor por anexins*, Azevedo já havia escrito *Uma véspera de reis*, comédia em um ato com música de Francisco Libânio Colás, encenada no Teatro de São João da Bahia em 1875, que chega aos palcos fluminenses somente em 1881, vindo a ter uma continuação em 1887, a opereta *O Barão de Pituaçu*, com música de Adolpho Lindner.

---

<sup>92</sup> Segundo nota introdutória de Azevedo a *Amor por Anexins*, as meninas Riosa representaram a peça “em quase todo o Brasil e até em Portugal” (AZEVEDO, 1983, p. 65). De acordo com a nota, a partitura original, composta por Leocádio Raiol havia sido perdida, sendo substituída, posteriormente, por nova música, por Carlos Cavalier.

<sup>93</sup> Pelo que foi possível reconstituir a partir de registros veiculados na imprensa, *As pragas do coronel* já adaptava a comédia de Berton para o contexto brasileiro, substituindo, por exemplo, as memórias do Capitão Cadillac sobre a Batalha de Navarino, remontando à participação francesa na Guerra de Independência da Grécia, em 1827, por uma menção do coronel ao combate naval do Riachuelo, na Guerra do Paraguai, em 1865 (ver Sanseverino; Dias, 2022). Entre 1871 e 1874 foram encontrados registros da encenação, no Rio de Janeiro, de *As pragas do capitão*, tradução convencional realizada pelo dramaturgo português José Carlos dos Santos (s. d.).

Como já foi mencionado anteriormente, Azevedo escreve em 1876 *A filha de Maria Angu*, paródia à opereta *La fille de Mme. Angot* – música de Lecocq e libreto de Clairville, Paul Siraudin e Victor Konning –, encenada pela Fênix no mesmo ano. Conforme a pesquisa de Priscilla Ferreira (2019), que toma a dramaturgia musical de Azevedo como objeto, essa não teria sido a única “filha” de Maria Angu, visto que, à mesma época, foi divulgado que uma paródia homônima, escrita por Antônio de Sousa Martins e por Sr. X, era ensaiada no Teatro Cassino<sup>94</sup>. Em resposta a esse anúncio, Azevedo publicou uma nota no *Jornal do Commercio* em que denuncia a empresa concorrente de conservar indevidamente em seu poder o manuscrito escrito por ele, acrescentando que,

mesmo quando queiram os Srs. do Cassino fazer nova paródia (*o que até agora tem sido em vão tentado por diversos*), não podem, sem incorrer nas penas da lei, que chamarei em auxílio de minha exclusiva propriedade, dar-lhe o título que serve de epígrafe a esta declaração (Arthur Azevedo, “*A filha de Maria Angu*”, *Jornal do Commercio*, 23 fev. 1876, p. 2, grifo do autor).

Na edição subsequente do periódico, Martins publica uma réplica, afirmando que iniciara sua paródia sem ter conhecimento da produção em curso de Azevedo. De acordo com seu relato, tão logo soube da versão concorrente, Martins teria entrado em contato com Azevedo e seu suposto coautor, identificado como Zagallo, comunicando-lhes que se a paródia dos autores lhe conviesse mais, desistiria de seu intento e a representaria em lugar da sua (O ator Martins, “*A filha de Maria Angu*”, *Jornal do Commercio*, 24 fev. 1876, p. 2). Dentre as sugestões que Martins teria feito em um encontro com os autores, constaria o próprio título da peça, em substituição a *A filha da Tia Angot*, que teria sido veiculado anteriormente na *Gazeta de Notícias*<sup>95</sup>. Em *post scriptum*, Martins conjectura que a declaração de Azevedo poderia estar orientada à criação de uma polêmica, a fim de promover a estreia de sua peça. Ressalta, ainda, que “se o nosso trabalho se parece com a *sua produção*, é unicamente ser uma paródia feita sobre a ópera que a S. S. também serviu” (O ator Martins, “*A filha de Maria Angu*”, *Jornal do Commercio*, 24 fev. 1876, p. 2, grifos do autor). Ferreira (2019) ressalta o tom

<sup>94</sup> Segundo Hessel e Raeders (1986, p. 147), Frederico Severo escreveu, pela mesma época, a *Madame Angu na Monguba*, encenada no Teatro São José, no Ceará. Conforme João Nogueira (*apud* HESSEL; RAEDERS, p. 157), Severo colaborou com Azevedo em duas operetas, *Nova viagem à Lua* e *Os netos da Lua*, das quais não temos, entretanto, notícia de sua encenação. O texto da primeira delas encontra-se editado na obra completa de Arthur Azevedo publicada pelo Inacen/FUNARTE.

<sup>95</sup> Não foi possível confirmar essa declaração de Martins na *Gazeta de Notícias*. No referido encontro, além de explicitar para os autores o seu juízo de que o primeiro e terceiro atos eram, em sua opinião, fracos, Martins teria alertado Azevedo e Zagallo a respeito de passagens que possivelmente não seriam aprovadas pela censura do Conservatório Dramático e da polícia (O ator Martins, “*A filha de Maria Angu*”, *Jornal do Commercio*, 24 fev. 1876, p. 2).

com que Martins se refere à produção de Azevedo, tratado como “ilustre imitador”, defendendo a hipótese de que o grifo conferido a termos como “sua produção”

tenha sido uma ironia utilizada pelo ator por se tratar de uma “paródia”, produto de um texto primeiro, “original”, o que, para ele, talvez não se configurasse como um trabalho literário *per se* e digno de ser laureado como original, afinal, de produção própria (FERREIRA, 2019, p. 65).

Todo caso, ambas as peças são levadas aos palcos, antecedidas por representações extraordinárias da peça parodiada, *La fille de Mme. Angot*, realizadas pela companhia dramática do Alcazar no próprio Cassino, o que favorecia a recapitulação da obra pelos espectadores e sinaliza uma parceria entre os dois estabelecimentos<sup>96</sup>. Encenada pela primeira vez em 1872, em Bruxelas, e montada no Rio de Janeiro pela primeira vez em 1873, no Alcazar, *La fille de Mme. Angot* constitui um ponto de virada na história da opereta; segundo Larissa de Oliveira Neves (2016, p. 44), além de seu sucesso, a obra “marca um período do teatro musicado de Paris que se inicia por volta da década de 1870 e que tem como característica o surgimento de novos compositores, como o próprio Charles Lecocq, depois de duas décadas de supremacia de Jacques Offenbach”. Madame Angot era uma personagem conhecida dos palcos franceses desde o final do século XVIII, caracterizada como uma mulher das classes populares, forte, trabalhadora, que, em suas diversas encarnações, vive uma série de aventuras.

Clairette Angot, filha de Madame Angot e protagonista da opereta assim denominada, por sua vez, apresenta uma atitude aparentemente cordata, delicada; órfã de mãe, sem paternidade reconhecida, foi criada coletivamente pelos habitantes da comuna em que vive. Entretanto, ao se deparar com um casamento indesejado, a jovem protagoniza uma série de peripécias, incluindo o cometimento deliberado de um crime – a performance de uma canção proibida em praça pública –, que causa seu encarceramento, atrasando a cerimônia. Ao longo de seus sucessos e insucessos, a personagem acaba honrando o nome e a fama de sua mãe, ainda que se resigne com o casamento que lhe coube.

A estreia da “excentricidade franco-brasileira” *Aninha Angu*: a filha de Maria Angu se dá em 18 de março de 1876, ao passo que *A filha de Maria Angu* se dá em 21

---

<sup>96</sup> Em “Resenha theatral” publicada na *Revista Illustrada*, afirma-se que Martins havia assumido novamente a direção do Cassino, sob a proteção de Joseph Arnaud (X, “Resenha theatral”, *Revista Illustrada*, 26 fev. 1876, p. 3).

de março de 1876. Quanto à paródia de Martins e Sr. X, temos poucos registros disponíveis, não contando com a disponibilidade do texto dramático; de acordo com anúncio publicado no *Jornal do Commercio*, os dois primeiros atos são ambientados na Corte e o terceiro, na Penha<sup>97</sup>, em dia de festa (*Jornal do Commercio*, 18 mar. 1876, p. 8). Segundo nota publicada n’*A Reforma*, a paródia era “destituída de graça” e a execução, “detestável” (“Teatro Cassino”, *A Reforma*, 21 mar. 1876, p. 2); entretanto, como bem lembra Ferreira (2019), Arthur Azevedo colaborava no periódico, o que provavelmente fundamenta certa tomada de partido pelo redator anônimo.

A paródia de Azevedo, por sua vez, tem o primeiro e o terceiro ato ambientados na freguesia fictícia de Maria Angu, na província do Rio de Janeiro, e o segundo ato ambientado na Corte. Conforme a análise de Neves (2016), embora não haja adaptação da música francesa para ritmos brasileiros na *Filha de Maria Angu* de Azevedo, há um conjunto de aspectos formais que indicam o abasileiramento da cena, por meio de falas e rubricas. O ponto mais representativo dessa dinâmica é a substituição de uma festa em cabaré, no original, por um arraial da Festa do Divino, contando com repiques de sino, foguetes e um hino ao Divino Espírito Santo que não possui contraparte na peça parodiada, integrado o que Neves caracteriza como

uma série de ações expressivas de uma teatralidade popular. O bando do Divino, com suas figuras específicas, entra em cena, entoando o hino, dança, circula, toca o sino e lança foguetes, circula pelo palco aos gritos de “Viva!” e sai de cena com a motivação de ir “trincar uma perna de peru” na casa do juiz da festa (NEVES, 2016, p. 51).

Nesse sentido, Azevedo se alinha a uma tradição brasileira de representação de festividades populares no teatro cômico e musicado, como já podemos observar em sua comédia *Uma véspera de reis*, que se encerra com um terno de reis, assim como na obra de autores que o precedem ou que são a ele contemporâneos, como Martins Pena, Alencar – em sua *Noite de S. João* –, Vasques e, inclusive, o ator Martins e seu colaborador anônimo, com sua *Aninha Angu*.

No mesmo ano, Azevedo escreveria e levaria ao palco da Fênix outra paródia, também de uma opereta de Lecocq: trata-se da *Casadinha de fresco*, paródia à *La petite mariée* – libreto de Eugène Leterrier e Albert Vanloo que, como ressalta Neves (2016),

---

<sup>97</sup> Segundo Martha Abreu (2008, p. 340), a Festa da Nossa Senhora da Penha era uma tradicional comemoração religiosa popular, realizada “numa área distante da cidade, com barracas, jogos e muitas atrações”, para a qual afluiu parte dos foliões do Divino, à medida que esta festa começou a ser institucionalmente cerceada.

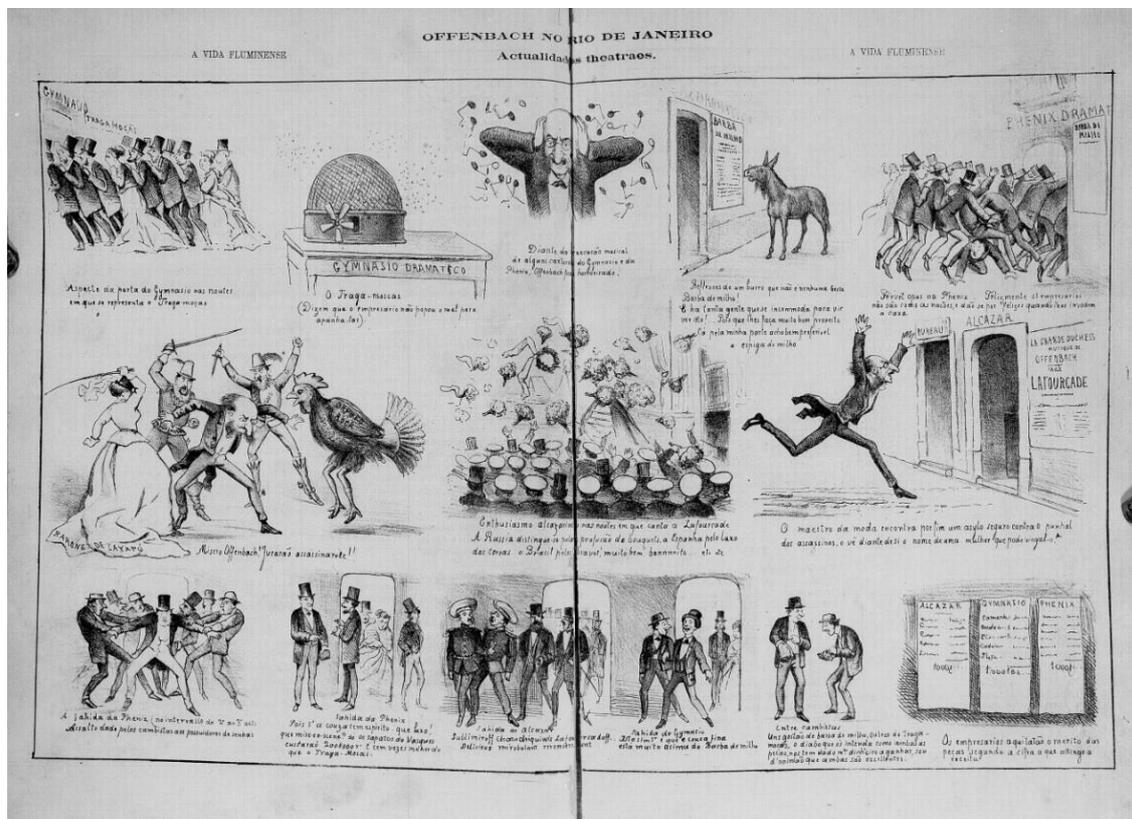
apresenta semelhanças consideráveis com *Giroflé-Giroflá* no que diz respeito ao enredo. A paródia transporta o cenário da peça dos arredores de Bergamo, no século XVI, para as cidades de Porto Alegre e Viamão, no século XVIII, no território que viria a se tornar a província de São Pedro do Rio Grande do Sul. Afora as indicações concisas à localidade, porém, há apenas uma menção *en passant* a um ataque a ser realizado pelas forças dos colonizadores, sob comando do Capitão-General, contra os “índios Guaicurus” (AZEVEDO, 1983, p. 229), assim como uma alusão indireta à escravidão, quando o casal protagonista, Carlos e Gabriela, planeja uma fuga: “Fujamos, amor, / antes que apareça / qualquer maçador. / Quais negros fugidos / da vil servidão, / vivamos metidos / no meio do sertão” (AZEVEDO, 1983, p. 230). Essa adaptação apresenta, portanto, um menor grau de abasileiramento da cena em comparação com o que se dá em *A filha de Maria Angu*, restringindo-se, em boa medida, ao plano da ambientação – segundo comentário publicado na *Revista Illustrada*, a peça se trata de uma “localização da *Petite Mariée*, e não passa disto, aproveitando quanto possível o chiste do original francês” (L. Odoro, “Resenha Theatral”, *Revista Illustrada*, 26 ago. 1876, p. 3).

Com base no panorama exposto nesta seção, podemos ter uma dimensão, ainda que parcial, do repertório de opereta apresentado nos teatros fluminenses no período de 1868 a 1876. Segundo os dados reunidos nesta pesquisa, dos vinte e dois textos elencados nesse recorte (Apêndice A), temos a montagem de cinco traduções convencionais (*Fausto Júnior*, *Barba Azul*, *Os tagarelas*, *Orfeu nos infernos* e *A Grã-Duquesa de Gérolstein*) e um “original” (*Trunfo às avessas*). As paródias e adaptações somam dezesseis obras, cujas ambientações predominantes podem ser distribuídas da seguinte maneira: oito são situadas na roça ou na província (*Orfeu na roça*, *A Baronesa de Caiapó*, *Barba de Milho*, *Traga-Moças*, *Faustino*, *Giralda-Giraldinha*, *A filha de Maria Angu* e *Casadinha de Fresco*) enquanto cinco o são na Corte (*Orfeu na cidade*, *A vida fluminense*, *O fechamento das portas*, *Zé Pereira carnavalesco* e *Aninha Angu*); das que restam, temos a *Rainha Crinoline*, situada em um cenário “oriental”, e a *Ilha das Cobras nas vésperas da descoberta do Brasil*, cuja ambientação é sinalizada pelo título. Não foi possível identificar onde (e quando) se passa a opereta *Sr. Mello Dias*.

Analisando essa amostra, é oportuno observar, ainda, que as estreias de paródias a operetas compostas por Offenbach se concentram no período entre 1868 e 1870, ainda que circulem pelo repertório nos anos seguintes – assim como as obras parodiadas, que

continuam a ser apresentadas no Alcazar, em francês. Esse quadro é condensado em uma ilustração publicada na *Vida Fluminense*, reproduzida a seguir<sup>98</sup>:

Figura 18 - Offenbach no Rio de Janeiro: actualidades theatraes



Fonte: *A Vida Fluminense*, 13 mar. 1869, p. 776-777.

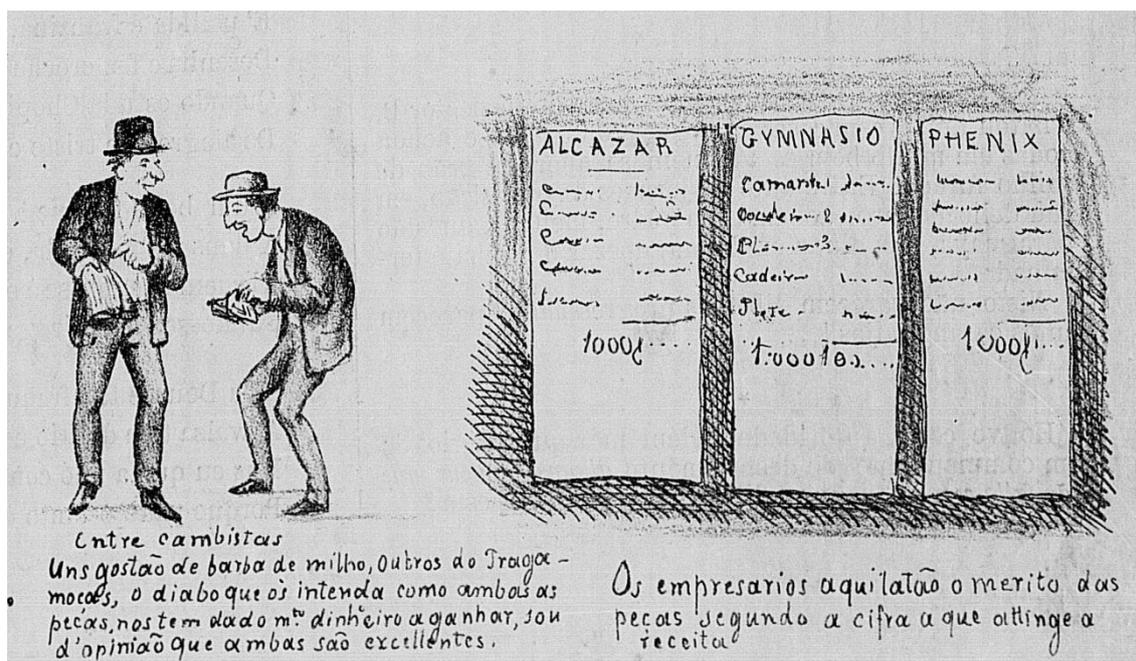
Dividindo esse painel em três linhas horizontais, observamos, nas extremidades da linha superior, a representação da afluência de público para assistir ao *Traga-Moças*, no Ginásio, e ao *Barba de Milho* na Fênix, acompanhada por comentários sobre o interesse dos empresários em maximizar seus lucros – abaixo da ilustração de um traga-moscas, consta que o empresário do Ginásio “não poupou mel para apanhá-las” estabelecendo uma relação metafórica entre o público e os insetos<sup>99</sup>. No centro da linha superior temos a representação de Offenbach, que, “diante da execução musical de alguns cantores do Ginásio e da Fênix, [...] ficaria horrorizado!” (*A Vida Fluminense*, 13 mar. 1869, p. 776-777); nas extremidades da linha intermediária, ele reaparece, primeiro acossado pelas paródias e, em seguida, encontrando “asilo seguro contra o punhal dos

<sup>98</sup> A ilustração está reproduzida em maior dimensão no final deste trabalho (Anexo B). Como alternativa, as páginas podem ser acessadas na Hemeroteca Digital Brasileira a partir do link <<http://memoria.bn.br/DocReader/709662/642>>.

<sup>99</sup> Segundo Fléchet (2020), o título *Traga-Moças* seria um trocadilho com “traga-moscas”; não foi possível encontrar outra referência a esse dispositivo, além dessa ilustração, mas a hipótese é verossímil.

assassinos”, vendo diante de si o nome de uma mulher que poderia vingá-lo (*A Vida Fluminense*, 13 mar. 1869, p. 776-777). Tratava-se de Mlle. Lafourcade, atriz-cantora que protagonizava a montagem de *La Grande Duchesse de Gérolstein* no Alcazar. Na linha inferior, por fim, temos a representação da satisfação do público com os três espetáculos e o “juízo crítico” de cambistas e empresários, segundo a pena do ilustrador:

Figura 19 - Entre cambistas (e empresários)<sup>100</sup>



Fonte: *A Vida Fluminense*, 13 mar. 1869, p. 777.

Ainda que Augusto de Castro, colaborador do periódico, fosse o autor de uma das paródias apresentadas na ilustração, essas peças não são poupadas pelo ilustrador, que as avalia negativamente em detrimento da montagem alcazarina, dando destaque para Mathilde Lafourcade, artista francesa que estreara nos Bouffes-Parisiens e contava com uma carreira internacional incluindo São Petersburgo e Constantinopla (A. de A., “Acerca dos Theatros”, *A Vida Fluminense*, 27 fev. 1869, p. 759). Esse juízo é posto de maneira mais explícita, contudo, no detalhe em que Offenbach é “atacado” pelas paródias, personificadas pelas figuras de seus protagonistas, sendo que a última é representada pelo juiz de paz metamorfoseado em galo:

<sup>100</sup> Transcrição do texto: “Entre cambistas / Uns gostão de *Barba de Milho*, outros do *Traga-Moças*, o diabo que os entenda como ambas as peças nos tem dado m<sup>to</sup> dinheiro a ganhar, sou d’opinião que ambas são excellentes. / Os empresarios aquilatam o mérito das peças segundo a cifra a que atinge a receita”.

Figura 20 – “Miserio Offenbach!”



Fonte: *A Vida Fluminense*, 13 mar. 1869, p. 776.

Podemos interpretar essa imagem como uma crítica à execução musical das paródias, que, supostamente, estariam “assassinando” as partituras de Offenbach, somando-se às diversas críticas à falta de técnica ou especialização dos elencos desses teatros, compostos por artistas que não eram necessariamente cantores – e, ainda assim, mobilizavam um público volumoso e fiel para os espetáculos. Poderíamos acrescentar a esse viés a narrativa de que as paródias, capitaneadas pelo *Orfeu na roça*, teriam “matado o Alcazar”, tal como apresentado por Arthur Azevedo no perfil biográfico que dedicara a Vasques (Arthur Azevedo, “O Vasques: ao correr da pena”, *Revista dos Theatros*, jul. 1879, p. 20). Apesar dessa disputa, reforçada pelos boatos de que Arnaud teria tentado apelar a vias legais para enfrentar a Fênix, o Alcazar seguiu como presença constante nas páginas de anúncios, muitas vezes acompanhando a encenação de paródias pelos teatros rivais com reprises das obras parodiadas. Em alguma medida, essa possibilidade de coexistência é aventada na ilustração quando a receita das peças do Alcazar, do Ginásio e da Fênix são representadas, lado a lado, em igual valor.

No período entre 1871 e 1875, haveria, contudo, uma redução na quantidade de novas paródias produzidas, sendo que das cinco obras encontradas nesse período, apenas *Faustino* se enquadra na categoria. Ainda assim, trata-se de uma paródia a um

drama fantástico de assunto religioso, portanto não é uma paródia de opereta, mas uma opereta que se apropria parodicamente de um texto pertencente a outro gênero dramático – assemelhando-se, em alguma medida, aos libretos de Meilhac e Halévy, por exemplo. É digno de nota, ainda, o início das atividades do Teatro Vaudeville, sobre o qual temos informações escassas; segundo Lafayette Silva (1938), a casa de espetáculos foi dirigida por Diogo Pinho entre junho e dezembro de 1874, passando para a administração de Martins em janeiro de 1875. Nesse breve período, temos notícia da encenação de três peças musicadas traduzidas por portugueses – as operetas *Barba Azul* e *Os tagarelas*, mencionadas anteriormente, e a ópera cômica *A batalha de Monteran*, traduzida por Mendes Leal<sup>101</sup> – e da *Revista do ano de 1874*, escrita por Joaquim Serra.

Em 1875 e 1876 surgem os primeiros registros de paródias a operetas compostas por Lecocq, já encenadas em francês no Alcazar, contando com a estreia de Arthur Azevedo no gênero; há ainda o registro de um “retorno” a Offenbach, com a “brincadeira em um ato, ornada de música”, intitulada *A bela Helena no Rio de Janeiro*, “arranjada” pelo ator Martins (*Jornal do Commercio*, 21 fev. 1876, p. 4). Apesar de ser anunciada como uma peça despretensiosa, que integrava um programa composto por mais três comédias breves, ela não deixa de ser um precedente para a apropriação de *La belle Hélène*, que viria a ser parodiada – na íntegra – por Arthur Azevedo no ano seguinte, em sua opereta intitulada *Abel, Helena*.

---

<sup>101</sup> Não foi possível localizar qualquer registro referente a essa obra ou a essa tradução.

#### 4 HELENAS DE ESPARTA E HELENA DA ROÇA

Em 17 de outubro de 1864, estreava no Théâtre de Variétés, em Paris, *La belle Hélène*, *opéra bouffe* escrita por Henri Meilhac e Ludovic Halévy e musicada por Offenbach. Ao longo de seus três atos, a peça parodia a mitologia grega, apresentando o episódio em que Páris e Helena fogem de Esparta, antecedente da Guerra de Troia. *La belle Hélène* foi um grande sucesso, rapidamente cruzando fronteiras e atravessando o Atlântico – sua primeira montagem no Rio de Janeiro, em francês, data de 1866 (cf. B. R., “Folhetim: a propósito da música de Offenbach”, *Diário do Rio de Janeiro*, 4 jul. 1866, p. 1). Em um levantamento inicial, foi possível encontrar edições contemporâneas ao lançamento da peça traduzidas para os seguintes idiomas: alemão (*Die Schöne Elena*, de 1865), inglês (*Helen; or taken from the Greek*, de 1867), italiano (*La bella Elena*, 1869), espanhol (*El robo de Elena*, de 1869, e *La bella Elena*, de 1870) e português (*A bela Helena*, de 1869)<sup>102</sup>.

Diferencia-se desse conjunto de textos a paródia *Abel, Helena*, escrita por Arthur Azevedo e encenada pela primeira vez em 1877, no Rio de Janeiro, mais de dez anos após a estreia do texto parodiado. Enquanto as edições anteriormente mencionadas apresentam traduções mais convencionais, que mantêm o cenário e o rol de personagens do original, o texto de Azevedo subverte a peça desde o título, que consiste em um trocadilho com a pronúncia de *La belle Hélène*. A ação é deslocada de Esparta para uma freguesia nos arredores do Rio de Janeiro, nos anos 1870. A aristocracia espartana é substituída pela elite provinciana, que conta com representantes de proprietários rurais, “capitalistas” e militares; a escravidão da Antiguidade dá lugar para a escravidão moderna; o oráculo Calcas é substituído pelo vigário Cascais; Páris cede espaço para Abel, namorado fluminense de uma Helena casadoira que, em vez de marido rei, tem um padrinho fazendeiro – o qual, não obstante, pretendia se casar com a afilhada. Apesar dessa mudança radical de ambientação, o andamento da peça é observado com certo rigor, adaptado cena a cena e acompanhado pela música original de *La belle Hélène*, conduzida por Henrique de Mesquita.

Como observamos ao longo dos capítulos anteriores, esse procedimento já estava muito bem estabelecido nos palcos brasileiros, tanto no que diz respeito à

---

<sup>102</sup> Meilhac, Halévy e Offenbach (1865, 1867c, 1869a, 1869b, 1870). A edição do texto traduzido para a língua portuguesa por José da Silva Mendes Leal (1869) não indica a autoria de Offenbach, Meilhac e Halévy.

reconfiguração integral do texto de operetas para o contexto local quanto no que concerne à opção por tomar a roça ou a província como cenário privilegiado. A fim de ressaltar a especificidade dessa abordagem, esta análise será desenvolvida a partir de uma triangulação em que o texto será cotejado não só com a obra parodiada, *La belle Hélène*, de Offenbach, Meilhac e Halévy, mas também com a tradução *A bela Helena*, publicada por José da Silva Mendes Leal em 1869, em Lisboa. Com isso, pretendo entabular uma leitura contrastiva entre o modo como a opereta foi introduzida e traduzida em Portugal e as particularidades de sua apropriação paródica no contexto fluminense, buscando articulá-la ao arco iniciado com o *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques.

#### 4.1 LA BELLE HÉLÈNE

Após o sucesso colossal de *Orphée aux enfers* em 1858, a produção de Jacques Offenbach encaminhou-se para um considerável processo de estagnação, decorrente, em boa medida, das restrições impostas pelo Estado à montagem de peças teatrais na França. Conforme aponta Jean-Claude Yon (2013), esse controle era realizado de duas maneiras, a censura propriamente dita e o *ystème du privilège*. Regulamentado em 1807, esse sistema limitava a quantidade de casas de espetáculo em funcionamento e atribuía a cada teatro um gênero específico a ser desempenhado, sendo que os diretores teatrais deveriam necessariamente ser nomeados pelo Estado – nisso consistia o “privilégio”<sup>103</sup>.

Segundo Verón (1860, p. 106-107), a licença do Théâtre des Bouffes-Parisiens – considerado um “segundo Variétés – permitia a encenação de peças em um ato, com ou sem música, com até cinco personagens, condições que, embora nem sempre fossem respeitadas, constrangiam a liberdade criativa de Offenbach, que dirigiu o teatro até 1862. Com o fracasso da *opéra-bouffe* intitulada *Barkouf*, estreada em 1860 na Opéra-Comique, e com o abandono de outro projeto (*Fédia* ou *La baguette*, uma *opéra-comique*), previsto para a temporada de 1862-1863 do mesmo estabelecimento, as portas dessa casa de espetáculos lhes foram fechadas, prejudicando ainda mais o seu campo de atuação (YON, 2013, p. 146). Em janeiro de 1864, porém, um decreto assinado por Napoleão III instaurou a “liberdade dos teatros”, derrubando o *ystème du*

<sup>103</sup> Conforme disposto em Ministère de l’Intérieur (1822, v. 2, p. 25-30).

*privilège* e proporcionando, pois, condições favoráveis para a composição de uma nova *opéra-bouffe*, que estrearia não no Bouffes-Parisiens, fundado por Offenbach, mas no Théâtre des Variétés – o que não passaria despercebido pela crítica.

Eis que se anuncia, para este inverno, uma vasta opereta em três atos, dos Srs. Meilhac e Ludovic Halévy, música do Sr. Offenbach, sob esse título que promete uma nova paródia da Antiguidade, uma contraparte [um par para] a *Ophée aux enfers: l'Enlèvement d'Hélène*. E essa opereta não se destina aos Bouffes-Parisiens, mas ao Variétés! Devemos ver nisso um grave sintoma da discórdia que surgiu entre a nova administração do Bouffes e os antigos autores desse teatro? (Gustave Bertrand, “Semaine Théâtrale”, *Le Ménestrel*, 2 out. 1864, p. 348, tradução minha)<sup>104</sup>.

Tendo isso em vista, podemos conjecturar que a adjetivação empregada por Bertrand para caracterizar a peça em questão – que viria a ter como título definitivo *La belle Hélène* – como “uma vasta opereta em três atos” pode não só sinalizar a expectativa de uma “grande peça”, mas também a de uma “peça grande”, principalmente no que diz respeito ao tamanho do elenco. Embora Offenbach houvesse conseguido licença para a inserção de mais personagens em cena a partir de 1858, quando da estreia do *Orphée* (cf. BRUYAS, 1974, p. 57), a “liberdade dos teatros” proporcionou as condições de produção necessárias para a concepção e montagem de *La belle Hélène*, que, segundo Neves, “pode ser considerada a primeira opereta de fato” (NEVES, 2018a, p. 44). Levada ao palco do Théâtre des Variétés pela primeira vez em 17 de dezembro de 1864, a peça foi um grande sucesso de público e agitou as penas dos folhetinistas parisienses. Embora os articulistas escandalizados com a paródia da literatura e mitologia clássica tenham tido seus textos rebatidos por cronistas de posição mais favorável ao procedimento mobilizado por Meilhac, Halévy e Offenbach, havia um pressuposto comungado pelos dois lados da contenda: a obra discutida não era digna de uma apreciação estética séria – para ficarmos em um exemplo, Marie Escudier conclui, no *La France Musicale*, que “é difícil analisar um desatino” (M. Escudier, “Théâtre des Variétés: *La belle Hélène*”, *La France Musicale*, 25 dez. 1864, p. 406, tradução minha)<sup>105</sup>.

<sup>104</sup> No original: “Voici qu’on annonce, pour cet hiver, une vaste opérette en trois actes, de MM. Meilhac et Ludovic Halévy, musique de M. Offenbach, sous ce titre qui promet une nouvelle parodie de l’antique, un pendant à *Orphée aux enfers* : l’*Enlèvement d’Hélène*. Et cette opérette n’est pas destinée aux Bouffes-Parisiens, mais bien aux Variétés ! Faut-il y voir un grave symptôme de la discorde qui s’est élevée entre la nouvelle administration des Bouffes et les anciens auteurs de ce théâtre?”

<sup>105</sup> No original: “il est difficile d’analyser une folie”.

Posto isso, o primeiro ato de *La belle Hélène*, intitulado “*L’Oracle*”, dá-se em Esparta, diante do templo de Júpiter<sup>106</sup>, tendo por uma de suas figuras principais Calcas, o grande áugure da divindade. O sacerdote lamenta o teor das oferendas que vinha recebendo – flores, e não animais –, repercutindo o estereótipo do religioso glutão, orientado por interesses materiais. Após Helena e sua comitiva prestarem homenagem à beleza de Adônis, chorando sua morte – em coro, graças à “liberdade dos teatros” –, Páris chega à cidade, disfarçado de pastor, e insta Calcas a auxiliá-lo a interpelar a mulher mais bela do mundo; a demanda, corroborada por uma correspondência enviada pela própria Vênus, tem por antecedente o julgamento no Monte Ida. Segundo a mitologia, Zeus atribuíra a Páris o papel de julgar qual dentre as deusas Hera, Atena e Afrodite era a mais bela. Essa contenda teria sido motivada por uma falta: todas as divindades do Olimpo haviam sido convidadas ao casamento de Tétis e Peleu, exceto Éris; nem por isso a deusa da discórdia deixaria de comparecer à cerimônia, lançando, entre as deusas, uma maçã dourada em que se lia a provocativa inscrição “para a mais bela”<sup>107</sup>. Assim, de acordo com o diálogo “O julgamento das deusas”, de Luciano de Samóstata, após pedir que as deusas se despissem para que pudesse avaliar sua beleza com mais propriedade, Páris teria sido subornado pelas concorrentes durante o exame: Hera oferece-lhe o domínio sobre toda a Ásia, enquanto Atena promete-lhe habilidade na guerra. Afrodite, por sua vez, oferece-lhe o amor da mulher mais bela, o que lhe garantiu a vitória e teria encaminhado Páris a Esparta, a fim de encontrar Helena (LUCIANO, 1654)<sup>108</sup>.

Comparando a narrativa do Páris da opereta com a narrativa apresentada na sátira luciânica – que também consiste em uma paródia do mito grego, diga-se de passagem –, encontramos alguns contrastes dignos de nota. No libreto de Meilhac e Halévy, Minerva se diz merecedora do pomo por ser casta, enquanto Juno argumenta em sua defesa que possuía sua estirpe, seu orgulho e seu pavão; nas palavras de Páris, porém, “a terceira [Vênus], ah! a terceira... / A terceira nada disse. / E ganhou o prêmio

<sup>106</sup> Assim como em *Orphée aux enfers*, os nomes das divindades são apresentados conforme suas versões romanas em *La belle Hélène*.

<sup>107</sup> Conforme apontado nos estudos de Eugene Oswald (1905, p. 9) e Laurie Maguire (2009, p. 2).

<sup>108</sup> Na *Ilíada*, o evento é aludido no início do canto XXIV; após a morte de Heitor, cujo corpo é ultrajado por Aquiles, os deuses do Olimpo, compadecidos diante desse quadro, pedem a Hermes que roubasse o cadáver para devolvê-lo aos troianos. “Todos concordes à ideia se mostram, exceto Hera augusta, / o abalador poderoso [Posido] e a donzela de Zeus de olhos glaucos [Atena], / que continuavam como antes, a odiar Ílio sacra, o monarca / Príamo e o povo Troiano, por causa da ofensa de Páris / que deu preferência, entre as deusas, na sua cabana, / à que promessa lhe fez, justamente, da infausta luxúria” (HOMERO, 2015, p. 492).

mesmo assim...” (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1868, p. 21, tradução minha)<sup>109</sup>. Por um lado, a versão da dupla de escritores “preserva” a honestidade das deusas gregas, que não subornam o juiz; por outro lado, a nudez silenciosa de Vênus – e somente de Vênus – sugerida na interação de Páris com Calcas quebra a expectativa gerada pelo relato e proporciona um incremento erótico, intensificado pela cumplicidade do religioso, que cumprimenta o troiano efusivamente. Nesse sentido, vale notar, ainda, que a declamação do episódio é solicitada por Calcas, que pede um “vislumbre” da deusa – e não das deusas –, reforçando o perfil do personagem como religioso orientado por interesses seculares.

Ainda no mesmo ato, após o primeiro encontro em que se evidencia a atração mútua entre Helena e Páris, é iniciada uma competição, não de habilidades bélicas ou atléticas, mas de intelecto e engenho – “homens fortes nós temos [...] o que não temos é gente de espírito” (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1868, p. 30, tradução minha)<sup>110</sup>), pondera Agamenon, rei dos reis. O certame é precedido, porém, por uma apresentação da aristocracia grega, contando com a participação de Menelau, Aquiles e da dupla composta por Ajax I (rei de Salamina) e Ajax II (rei de Lócrida). O concurso é acompanhado por uma banda de música, que toca uma fanfarra espalhafatosa; no que Agamenon elogia a banda e questiona se a composição seria de Menelau, o segundo lhe responde que era música alemã, contratada para a solenidade (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1868, p. 32). Afora a comicidade da referência anacrônica à Alemanha – e à nacionalidade de Offenbach, natural de Colônia –, essa indicação coroa um gesto paródico dirigido a um alvo contemporâneo: a ópera *Tannhäuser*, de Richard Wagner, montada pela primeira vez em 1845 em Dresden e cuja estreia em Paris, em 1861, havia sido catastrófica, conforme aponta Dana Munteanu (2012, p. 92). Segundo Munteanu, o concurso promovido pela aristocracia grega em *La belle Hélène* pode ser visto como um espelhamento paródico da “disputa entre cavaleiros no segundo ato da ópera de Wagner, em que Wolfram e Tannhäuser compõem músicas sobre a essência do amor, em honra a Elisabeth” (MUNTEANU, 2012, p. 92, tradução minha)<sup>111</sup>, cuja mão seria oferecida ao vencedor. Melissa Cummins (2017), por meio do cotejo entre as partituras das peças,

<sup>109</sup> No original: “La troisième, ah! la troisième... / La troisième ne dit rien. / Elle eut le prix tout de même...”.

<sup>110</sup> No original: “Des hommes forts, nous en avons [...] Ce que nous n’avons pas, ce sont des gens d’esprit!”.

<sup>111</sup> No original: “[...] contest among knights in the second act of Wagner’s opera, in which Wolfram and Tannhäuser each compose songs about the essence of love, in honor of Elisabeth”.

identifica, ainda, que “Offenbach reforçou musicalmente a ligação à ópera [*Tannhäuser*] citando-a brevemente duas vezes como fanfarra ao longo da competição” (CUMMINS, 2017, p. 119, tradução minha)<sup>112</sup>. Páris vence com facilidade as três rodadas do concurso – resolução de uma charada, composição de um *calembour* e, por fim, improvisação de uma quadra rimada –, revelando, então, sua identidade a todos. Encerrada a disputa, Calcas simula o recebimento de uma mensagem oracular de Júpiter, que ordenaria a partida imediata de Menelau para uma estadia de um mês em Creta, abrindo caminho, assim, para que o príncipe troiano pudesse fazer a corte a Helena.

O segundo ato se passa nos aposentos da rainha, cerca de um mês após a partida de Menelau. A fim de preservar sua honra, Helena buscava se precaver em relação aos movimentos de Páris, que vinha tentando seduzi-la. Como o enamorado não fora bem sucedido pela via do amor e não tomaria medidas violentas como o rapto, declarou-lhe que iria conquistá-la pela astúcia. No decorrer do ato, há novamente uma dinâmica de jogo, mas, dessa vez, um jogo de tabuleiro com apostas, do qual apenas Páris, dentre os personagens principais presentes, não participa: trata-se do jogo do ganso – *Le jeu de l’oie*, que vem a ser o título do ato. Após a confusão causada pela limitação intelectual de Aquiles e pela desonestidade de Calcas na partida, os jogadores saem para cear. Helena, porém, fica em seu aposento e pede, sonolenta, que Calcas lhe enviasse a imagem de Páris em sonho – dando vazão, ao menos em parte, a seu desejo sem, entretanto, ameaçar sua fidelidade ao esposo ainda ausente. Ao final do ato, Páris entra no aposento da rainha, disfarçado de escravo; convencida de que se tratava do sonho requisitado, Helena começa a se despir e chega a ficar nos braços do príncipe. A cena amorosa é interrompida pela chegada brusca de Menelau, que invoca os outros reis gregos para expulsar Páris de Esparta, não sem antes ter sido recriminado por Helena, visto que um marido ausente não deveria retornar à casa sem avisar sua esposa previamente.

O terceiro ato se passa na praia de Náuplia, oito dias após o episódio no quarto da rainha. Tomamos conhecimento de que, sentindo-se afrontada pelos espartanos, Vênus rogara uma “praga de infidelidade” contra os relacionamentos conjugais na Grécia. Agamenon e Calcas, preocupados com a dimensão que a crise estava tomando,

---

<sup>112</sup> No original: “Offenbach musically reinforced the link to the opera by using a brief quotation from it as a fanfare twice during the contest”.

tentam convencer Menelau a consentir que Helena partisse ao encontro de Páris, a fim de obter o perdão da deusa, cena que, conforme Vincent Giroud (2010), parodia o trio patriótico da ópera *Guillaume Tell*, de Gioachino Rossini. Assim, a gravidade do trio rossiniano, um grito de resistência dos suíços contra a tirania austríaca, é deslocada comicamente para o combate à calamidade matrimonial grega – “Quando a Grécia é um campo sanguinolento, / quando se imolam maridos” (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1868, p. 97, tradução minha)<sup>113</sup>. O marido “quase traído”, entretanto, recusa qualquer medida nesse sentido; de antemão, Menelau havia consultado o grande áugure de Vênus, que lhe garantiu a possibilidade de uma substituição da “oferenda” à deusa: bastava que Helena sacrificasse, com suas próprias mãos, cem novilhas brancas no templo situado na ilha de Citera. No desfecho da peça, chega à costa de Náuplia “a galera de Vênus” – *La galère de Vénus*, título do terceiro ato –, trazendo o grande sacerdote da deusa que, em verdade, era Páris disfarçado. Após discretamente revelar sua identidade a Helena, o príncipe troiano a convence a partir consigo; quando a embarcação já se afastava da costa, Páris tira o disfarce e bravateia o sucesso de seu plano, causando a cólera dos reis gregos, que lhe juram vingança.

Em artigo intitulado “*La belle Hélène: passion et censure*”, referido ao início deste capítulo, Jean-Claude Yon analisa minuciosamente as intervenções realizadas pelos censores no manuscrito da opereta, recorrendo ao libreto anotado constante nos Archives Nationales France. Como o pesquisador observa,

o manuscrito de censura é, muitas vezes, a primeira versão que se tem de uma obra do século XIX, o que não significa que constitua a versão “autêntica”. Para um autor do século XIX, somente o texto encenado é o texto autêntico, e não devemos, portanto, superestimar os manuscritos de censura, que são apenas uma etapa no processo de elaboração do texto teatral (YON, 2013, p. 148-149, tradução minha)<sup>114</sup>.

Por conta dessa particularidade, esta leitura privilegiará a primeira edição de *La belle Hélène* publicada em livro a que tive acesso, datada de 1868, sem, todavia, ignorar cotejos com o libreto submetido para a censura, publicado pelas editoras Boosey &

<sup>113</sup> No original: “Lorsque la Grèce est un champ de carnage,/ quand on immole les maris”. O trio de Rossini é frequentemente identificado por seu primeiro verso, “Quand l’Helvétie est un champ de supplices...” [Quando a Suíça é um campo de suplícios]” (CUMMINS, 2017, p. 119).

<sup>114</sup> No original: “le manuscrit de censure est souvent la première version que l’on garde d’un ouvrage du XIXe siècle, ce qui ne signifie pas pour autant qu’il en constitue la version « authentique ». Pour un auteur du XIXe siècle, seul le texte joué est le texte authentique et il ne faut donc pas survaloriser les manuscrits de censure qui ne sont qu’une étape dans le processus d’élaboration du texte théâtral”.

Hawkes e Bote & Bock em 2003 sob o selo OEK: Offenbach Edition Keck/Kritische Ausgabe Jean-Christophe Keck<sup>115</sup>.

A respeito da censura, Yon desenvolve questionamentos oportunos no artigo intitulado “La censure dramatique en France au XIX<sup>e</sup> siècle: fonctionnement et stratégies d’auteur”. A partir da pesquisa em fontes primárias, Yon (2010) argumenta que os autores teatrais estabeleciam uma relação ambígua com os censores, o que abria margem para negociações e concessões. Tomados como um “público experimental”, os encarregados pela censura realizavam tanto a leitura das peças como a supervisão dos ensaios finais, proporcionando a autores, encenadores e artistas a oportunidade de testar a peça em análise e avaliar a necessidade de possíveis alterações para além dos trechos censurados. Além disso, a aprovação da censura prévia garantia um respaldo institucional para a exibição das peças, embora não excluísse a possibilidade de espetáculos em cartaz serem interditados. O reconhecimento de certa maleabilidade ou incompetência da censura não a exime de seu teor autoritário, nem evitou que autores enfrentassem o tolhimento de sua prática artística pela censura; entretanto, Yon atesta, em sua leitura, que a instituição censória francesa não foi capaz de cercear de maneira eficaz a criatividade dos autores dramáticos do século XIX.

No que diz respeito à censura aplicada a *La belle Hélène*, Jean-Claude Yon conclui que os alvos principais foram os personagens Calcas e Helena. Os cortes relacionados ao primeiro se orientavam pelo juízo de que um alto sacerdote não deveria ser representado como uma figura imoral. Foi exigido, por exemplo, que o personagem deixasse de ser retratado como um jogador trapaceiro – traço que lhe é restituído na edição em livro. Preocupação maior ainda foi dispensada a demonstrações de voluptuosidade do sacerdote, como podemos observar na seguinte passagem do primeiro ato, em que Hélène lamenta a Calchas o modo como sua vida havia sido, até então, guiada pela fatalidade:

Sim. Bom e excelente homem [Menelau]... fiz de tudo para amá-lo; não o consegui, não o consegui. Quando, entre uma centena de rivais, ele se apresentou para disputar minha mão, foi ele que escolhi, foi a ele que concedi (*sorriso de Calcas*) o trono de Esparta... meu dote, um dote real, porque,

---

<sup>115</sup> A edição do libreto analisado pela censura não transcreve as marcações e os comentários realizados pelos censores.

afinal, fui eu que o fiz Rei de Esparta (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 2003, p. 4-5, tradução minha)<sup>116</sup>.

A intervenção da censura incidiu, conforme Yon (2013), pontualmente na rubrica: Calchas não deveria sorrir ao vislumbrar uma conotação sexual no desabafo de Hélène. Tal supressão não interferiu, desse modo, em uma fala, mas no âmbito gestual a ser mobilizado pelo intérprete de Calchas na encenação da peça, possivelmente se tornando objeto da atenção dos inspetores que avaliariam a observação dos cortes prescritos durante o ensaio final da peça.

A personagem Helena, por sua vez, ganhou maior atenção por parte dos censores, dedicados a podar sua sensualidade e mesmo sua lucidez diante da situação em que se encontrava, um casamento indesejado. Foi vetado à rainha exclamar seu contentamento – “Ah! délicieux! délicieux!” – quando Páris sugere, na quadra rimada com que ganha o concurso disputado no primeiro ato, as vantagens de relacionamentos a três. Afora o largamente censurado encontro de Helena e Páris no final do segundo ato, em que a rainha supostamente acreditava estar apenas sonhando com o amado, a maior intervenção se dá ao final do terceiro ato. Originalmente, Páris, disfarçado de grande áugure de Vênus, parte com Helena e Calcas para Citera, dando a entender ao sacerdote que partilharia do sacrifício consigo. Momentos após a partida, Calcas retornaria à cena, ensopado, avisando aos presentes que tudo se tratava de um embuste de Páris. Enquanto os reis juram a Menelau que vingariam sua honra, o marido enganado demonstra alguma resignação, aceitando seu infortúnio. Nesse desfecho, haveria ainda a reprise de um hino a Vênus, cantado pelo casal de amantes, que, de acordo com a leitura de Jean-Claude Yon (2013, p. 160), atestaria que Helena finalmente estaria em paz consigo mesma – com seus sentimentos e com seus desejos.

Se a censura orientou suas intervenções de modo a atenuar a sensualidade difusa da obra (YON, 2013, p. 151), a repercussão de *La belle Hélène* na imprensa parisiense privilegiou o questionamento de seu estatuto artístico, sobretudo no que diz respeito à validade ou oportunidade da paródia à literatura clássica. Dois dias após a estreia da peça, Timothée Trimm, redator em chefe do *Petit Journal*, publica uma longa crítica que mescla elogios e reservas. O crítico reconhece o talento de Offenbach como

---

<sup>116</sup> No original: “Oui. Bon et excellent homme [Menelás] ... j’ai tout fait pour l’aimer ; je n’ai pas pu, je n’ai pas pu. Quand au milieu de cent rivaux, il se presenta pour disputer ma main, ce fût lui que je choisís, ce fut à lui que j’octroyai ... (*sourire de Calchas*) Le trône de Sparte ... ma dot une dot royale, car enfin, c’est moi qui l’ai fait roi de Sparte”.

compositor e sua habilidade para lidar criativamente com as contingências do *systeme du privilège*, que, como mencionado anteriormente, havia sido revogado no início de 1864. Posto isso, Trimm condena as *opéras-bouffes* por despoetizarem a tradição por meio da paródia; em suas palavras, era “uma verdadeira guerra aos reis e aos heróis. A *Iliada* e a *Odisseia* são tornadas ridículas” (Timothée Trimm, “La Belle Hélène”, *Le Petit Journal*, 19 dez. 1864, p. 1, tradução minha)<sup>117</sup>. Em meio a seu lamento apaixonado contra a profanação da matéria, o crítico sugere que Grenier, intérprete de Calcas, não suspeitaria – e podemos dizer que com razão – de que o áugure teria sido o responsável por idealizar a construção do cavalo de Troia, peça fundamental para a vitória grega. A título de encerramento, Trimm prevê o sucesso de bilheteria do espetáculo, mas avisa que retornaria ao “velho Homero”:

*A bela Helena* será representada cem vezes no Théâtre des Variétés. – Não importa, para acalmar esta inquietação infernal dos deuses, – de reis, de áugures, de guerreiros, de princesas, – de hetairas ilustres que erguem as pernas à altura dos olhos, em meu cérebro deslumbrado com essa bufonaria maravilhosa... Vou pegar o velho Homero da minha biblioteca... esse autor divino cuja obra é tão grandiosa, que por muito tempo se afirmou que não era obra de um único gênio... o produto de uma mesma imaginação (Timothée Trimm, “La Belle Hélène”, *Le Petit Journal*, 19 dez. 1864, p. 1, tradução minha)<sup>118</sup>.

Marie Escudier, um dos diretores de *La France Musicale*, apresenta, por sua vez, uma crítica orientada pela adequação da peça ao gênero: apesar de afirmar que era difícil analisar o enredo, que lhe parecia um “desatino”, *La belle Hélène* teria sido escrita com engenho, em “um francês muito elegante”; quanto à música, seria, em sua opinião, uma das melhores composições de Offenbach, perfazendo, por meio da atuação de músicos e intérpretes, um sucesso triplo: de peça, de música e de execução. O rebaixamento dos heróis não incomoda o crítico, que inclusive considera a grandeza de tais personagens um feito da poesia de Homero, afinal eles teriam levado dez anos para tomar “uma aldeia que não prenderia hoje quatro zuavos e um general”, e só o conseguiram por meio de “um truque de ópera cômica” – comentário *en passant* que relê e dessacraliza a mitologia a partir do repertório técnico do teatro musicado

<sup>117</sup> No original: “c’est une véritable guerre aux rois et aux héros. L’*Iliade* et l’*Odyssee* sont tournés en ridicule”.

<sup>118</sup> No original: “La Belle Hélène sera jouée cent fois au théâtre des Variétés. – C’est égal, pour calmer ce trémoussement infernal de dieux, – de rois, d’augures, de guerriers, de princesses, – d’hétaïres illustres qui lèvent la jambe à hauteur de l’œil dans ma cervelle éblouie par cette bouffonnerie merveilleuse... je vais prendre dans ma bibliothèque le vieil Homère... ce divin auteur dont l’œuvre est si grande, qu’on a prétendu longtemps que ce n’était pas l’œuvre d’un seul génie... le produit d’une même imagination”.

oitocentista. Ainda sobre esse “truque de ópera cômica”, Escudier não perde a oportunidade de mofar de um colega de imprensa:

Não tocai na Mitologia! nos diz Timothée Trimm a esse propósito. E o popular cronista está tão comovido por conta da profanação cometida no Théâtre des Variétés que despoja descaradamente o sábio Ulisses de uma propriedade legítima, e atribui ao divino Calcas a invenção do cavalo de Troia (M. Escudier, “Théâtre des Variétés: *La belle Hélène*”, *La France Musicale*, 25 dez. 1864, p. 406, tradução minha)<sup>119</sup>.

Essa abordagem dialoga, em parte, com a de Henri Rochefort, que esboça, nas páginas do *Figaro*, uma categoria de espectadores que se recusavam a se divertir com a opereta, os “defensores de Aquiles”. O cronista recomenda ao leitor que não se enganasse, porém, com esse tipo: em 29 casos de 30, o encolerizado seria um ex-curtidor ou um ex-horticultor com o objetivo secreto de dar a entender que conhecia a fundo os heróis da *Ilíada*, obra da qual ele não teria lido sequer um de seus hemistílios, travando contato com a narrativa por meio da tradução francesa – em prosa – de Bitaubé (Henri Rochefort, “*Courrier de Paris*”, *Figaro*, 25 dez. 1864, p. 2). Esse “fetichismo pela Antiguidade” é criticado por Rochefort a partir de um viés classista, pressupondo que os indivíduos que assumiriam tal posição não teriam a competência leitora que ele julgaria necessária para discutir esses temas e tampouco conseguiriam discernir poesia de realidade, tratando os personagens homéricos como sujeitos históricos. Dada a gafe de Timothée Trimm, redator chefe de um periódico de circulação considerável, podemos cogitar se a leitura dos clássicos no original ou mesmo em traduções em verso na França não seria mais restrita ainda do que o debate sobre *La belle Hélène* parece dar a entender.

Em texto publicado no *La Presse*, Paul de Saint-Victor critica o espetáculo de modo mais agudo, recusando-se a comentá-lo, ainda que o faça:

Recuso-me a falar do *Rapto da bela Helena*, como faria se tivesse de relatar uma peça escrita em língua estrangeira. Eu amo o que ela desrespeita e venero o que ela escarnece. Suas brincadeiras me entristecem, suas caricaturas me escandalizam; o sentido de sua alegria me escapa tão completamente quanto o de um concerto chinês ou de uma farsa cafre. A paródia sempre foi para mim carta fechada. Jamais compreendi esse tipo de satisfação que consiste em fazer de um rei, um palhaço, de uma heroína, uma maritorne, e de um semideus, um polichinelo. É a comicidade dessas imagens de dois vinténs, iluminadas para crianças, onde se vê lebres dispararem contra caçadores e homens atrelados carregarem cavalos recostados sobre as

---

<sup>119</sup> No original: “Ne touchez pas à la Mythologie ! nous dit Timothée Trimm à ce propos. Et le populaire chroniqueur est tellement ému de la profanation commise au théâtre des Variétés, qu’il dépouille sans vergogne le sage Ulysse d’une propriété légitime, et attribue au divin Calchas l’invention du cheval de Troie”.

almofadas de uma carruagem. Mas esse gênero enfadonho se torna, para mim, um gênero odioso quando aplicado aos deuses e heróis da Antiguidade. Sem atribuir mais importância do que convém a essas facécias, estou chocado como que por um sacrilégio. Parece-me ver essas caricaturas rabiscadas sobre um mármore grego ou nas margens de Homero [...] esse riso desinteligente parte da excitação de um mau instinto: aquele estimulado pelo espetáculo das grandezas caídas; é o riso do Bárbaro bebendo dos cálices de um templo e fazendo tiro ao alvo sobre seus baixos-relevos. (Paul de Saint-Victor, “La Semaine Théâtrale, *La Presse*, 26 dez. 1864, p. 1, tradução minha)<sup>120</sup>.

O cronista se refere à literatura e à cultura clássica a partir de termos da ordem do culto – adoração, veneração –, demonstrando sua indignação diante da “heresia” levada ao palco do Variétés, comparável, em sua perspectiva racista e eurocêntrica, a “um concerto chinês” ou “uma farsa cafre”, cujos sentidos do humor lhe escapariam. A irreverência carnavalesca da paródia é caracterizada como sacrílega, fazendo do “gênero entediante” um “gênero odioso” que, ao gosto das multidões, acostumaría o espírito público a zombar do belo e a vaiar o sublime. Além de depor contra a afirmação de Azevedo, citada no capítulo anterior, de que “em Paris nunca ninguém teve o mau espírito de dizer que a *Bela Helena* fosse nociva ao teatro” (Arthur Azevedo, “Em defesa”, *O Paiz*, 16 maio 1904, p. 1), esse julgamento havia sido subscrito por Machado de Assis em um comentário acerca da montagem alcazarina de *Orphée aux enfers*, nos seguintes termos: “um crítico francês, apreciando uma obra do gênero, escreveu uma frase que é todo o meu juízo acerca desta: ‘*J’adore ce qu’elle bafoue*’” (M. A. [Machado de Assis], “Ao acaso: revista da semana”, *Diário do Rio de Janeiro*, 7 fev. 1865, p. 1).

Ao longo dos comentários acerca do espetáculo, observamos, portanto, uma variação do nível de distanciamento em relação à cultura clássica. No caso de perspectivas mais conservadoras, como a de Trimm e de Saint-Victor, esses bens culturais não deveriam ser “profanados” pela paródia. Em leituras como as de Marie Scudier e Rochefort, por outro lado, a profanação era tida como bem-vinda e não

<sup>120</sup> No original: “Je me récusé pour parler de l’*Enlèvement de la Belle Hélène*, comme je ferais si je devais rendre compte d’une pièce écrite en langue étrangère. J’adore ce qu’elle bafoue et je vénère ce qu’elle raille. Ses lazzi m’attristent, ses charges me scandalisent ; le sens de sa gaîté me manque aussi complètement que celui d’un concert chinois ou d’une farce cafre. La parodie a toujours été pour moi lettre close. Je n’ai jamais compris cette sorte de plaisanterie qui consiste à faire d’un roi un paillasse, d’une héroïne une maritorne, et d’un demi-dieu un polichinelle. C’est le comique de ces images à deux sous, enluminées pour les enfants, où l’on voit les lièvres tirer sur les chasseurs, et des hommes attelés traîner des chevaux qui s’étalent sur les coussins d’une voiture. Mais ce genre ennuyeux devient, pour moi, un genre haïssable, lorsqu’il s’applique aux dieux et aux héros de l’antiquité. Sans attacher plus d’importance qu’il ne convient à des facéties, j’en suis choqué comme d’un sacrilège. Il me semble voir ces caricatures crayonnées sur un marbre grec ou sur les marges d’Homère. [...] ce rire inintelligent part d’un mauvais instinct chatouillé : c’est celui qu’excitent, dans les multitudes, le spectacle des grandeurs déchues ; c’est le rire du Barbare buvant dans les calices d’un temple et tirant la cible sur ses bas-reliefs”.

implicaria a derrisão dos textos parodiados – segundo Carlo Dalbi, em *La Comédie*, Homero seria o primeiro a rir do procedimento (Carlo Dalbi, “Variétés”, *La Comédie*, 25 dez. 1864, p. 4). Havia um ponto comum, porém, que unia a grande maioria das leituras coetâneas acerca dessa e de outras operetas: *La belle Hélène* não era considerada uma obra de arte a ser levada a sério – no melhor dos casos, tratava-se de um desatino, um jogo, um trabalho voltado ao entretenimento. Segundo Gustave Bertrand, embora o sucesso da peça fosse incontestável, era lamentável que Meilhac e Halévy se ocupassem com esse tipo de paródia.

Tal reprimenda não fica muito distante das críticas que Arthur Azevedo e outros dramaturgos de sua geração recebiam pelas folhas da imprensa fluminenses – ao menos nas críticas menos hostis, que não associavam sua produção artística à derrocada de um almejado “teatro nacional”. A partir dessa amostra, podemos considerar que a crítica teatral parisiense também não via com bons olhos a emergência da opereta e de gêneros aparentados, o que enfraquece o argumento de Azevedo de que na França haveria uma coexistência pacífica entre “teatro ligeiro” e “teatro literário”. No limite, havia uma parcela de críticos que tolerava o sucesso da opereta, ainda que de maneira condescendente.

#### 4.2 A BELA HELENA

As primeiras representações das operetas de Offenbach em Portugal datam, ao que tudo indica, de 1868, tendo por peça mais emblemática a *Grã-Duquesa de Gérolstein*, montada pela primeira vez em 28 de fevereiro no Teatro do Príncipe Real a partir da tradução de Eduardo Garrido. De acordo com Sousa Bastos, comediógrafo e empresário teatral português de grande destaque na passagem do século XIX para o XX em Portugal e no Brasil,

foi esta ópera que abriu no nosso público o gosto pelo gênero burlesco e pela opereta, que tem dominado por muito tempo. Só depois do extraordinário sucesso da *Grã-Duquesa*, foi que Francisco Palha, diretor da Trindade, resolveu abandonar o drama e a comédia e entregar-se ao gênero alegre. Teve também logo grande êxito com a primeira peça, a ópera burlesca, também de Meilhac e Halévy, traduzida por Francisco Palha, igualmente música de Offenbach, o maestrino da moda nessa época, *O Barba Azul* (BASTOS, 1898, p. 85).

Segundo Bastos, José Carlos dos Santos, então empresário do Príncipe Real, e Eduardo Garrido teriam assistido, durante o verão de 1867, em Paris, a uma representação da

*Grã-Duquesa*; entusiasmado com peça e mais ainda com a música, Santos “ali mesmo convidou Garrido para fazer a tradução” (BASTOS, 1898, p. 85). Recuando do texto memorialístico ao contexto de encenação da peça, sua estreia foi registrada, à época, em um tom bastante elogioso pela “Chronica”<sup>121</sup> da folha diária lisboeta *A Revolução de Setembro*:

É um sucedimento para registrar com ufania, a representação da ópera burlesca de H. Meilhac e Habry [sic], ornada de preciosíssima música pela veia humorística de Offenbach!

Foi um tentame arriscado mas de que se saíram otimamente os empreendedores corajosos. A concorrência pública, e o aplauso entusiástico hão de compensar os que, arriscando-se muito, levaram a cabo com o melhor êxito tarefa tão gloriosa (“Chronica: A grã-duquesa de Gerolstein”, *A Revolução de Setembro*, 3 mar. 1868, p. 2).

O risco implicado parece sinalizar o ineditismo da empresa, seja no sentido da encenação de uma opereta offenbachiana, seja no da dimensão atribuída a essa encenação específica, que obteve um desempenho estrondoso, contabilizando dezenas de apresentações quase consecutivas, que viriam a suscitar a representação de uma série de comédias breves a seu propósito, em que os excertos mais populares da partitura eram cantados<sup>122</sup>. Costa Godolphin, em resenha publicada no mesmo periódico, reforça o teor inaudito da estreia, afirmando que ninguém ainda vira “nos nossos teatros uma ópera burlesca. Foi uma novidade, uma surpresa, uma inovação, isto explica tudo o que vamos dizer acerca da *Grã-Duquesa de Gérolstein*” (Costa Godolphin, “Folhetim”, *A Revolução de Setembro*, 3 jun. 1868, p. 1). Ao longo do folhetim, o crítico comenta o sucesso internacional da peça, discorre sobre o enredo, elogia a performance dos artistas e a música de Offenbach, creditando os maestros Rio de Carvalho e Miguel Gomes pelo arranjo e por sua execução. Ainda assim, Godolphin não deixa de fazer alguns reparos: em relação ao canto, afirma que “não se podia exigir mais de artistas que nem talvez saibam o que vale uma colcheia, ou uma semi-fusa” (Costa Godolphin, “Folhetim”, *A Revolução de Setembro*, 3 jun. 1868, p. 1); no que diz respeito à obra como um todo, afirma estar ciente de que

<sup>121</sup> A seção “Chronica” desse periódico consistia em um apanhado de notas de extensão variável, à semelhança das gazetilhas, que justapunha textos sobre diversos objetos, delimitados por títulos em negrito: movimento dos teatros, conflitos militares, crimes, polêmicas, comentários sobre notícias veiculadas por outros periódicos etc.

<sup>122</sup> Dentre elas, constam as seguintes: *Quem nos livra da Grã-Duquesa*, de Augusto Garraio (1868); *A Grande Duquesa de Gérolstein no penúltimo andar*, de Paulo Midosi, com poesia de Francisco Palha (1871) e *O segundo general Fritz da Grã-Duquesa de Gérolstein*, de autoria desconhecida (1870). Em listas de livros à venda, no encarte de publicações, foi possível encontrar, ainda, os seguintes títulos: *A Grã-Duquesa de Gérolstein e o Sereníssimo Barba Azul, no meio da rua*; *As economias do Príncipe Cornélio Gil*; *Fui ver a Grã-Duquesa e Fritz, mestre-escola*, todas sem indicação de autoria.

peças como a *Grã-Duquesa de Gérolstein*, olhadas com a verdadeira crítica, não são nada para a arte. Enquanto a parte lírica, porque não há ali nem Volpini, nem Mougini, etc., e enquanto ao enredo da comédia, e à criação daqueles tipos, com quanto queiram ser um epigrama, são tudo disparates e nada mais. Mas o público é do que gosta; quer rir, e tem muita razão (Costa Godolphim, “Folhetim”, *A Revolução de Setembro*, 3 jun. 1868, p. 1).

Na esteira do juízo de que não haveria teor artístico em obras do gênero, o folhetinista vincula o elogio a José Carlos dos Santos e a Pinto Bastos, encenador e empresário responsáveis pela montagem, ao fato de que eles também teriam demonstrado esforços para a representação de peças que, “além de agradarem sejam uma boa semente”, como, por exemplo, o drama *Santo Agostinho* de José de Almada e Lencastre, o que constituiria uma espécie de “contrapartida” para eventuais “concessões” ao gosto do público. Além disso, Godolphim via na opereta uma substituta para a mágica, gênero dramático cujos moldes, em sua opinião, já estariam muito gastos. Essa menção serve de ensejo para observarmos que havia um circuito de gêneros do teatro ligeiro muito bem sedimentado em Portugal, contando com revistas de ano, mágicas, zarzuelas e óperas cômicas. O próprio Garrido, tradutor da *Grã-Duquesa*, vinha sendo muito bem sucedido, nos palcos brasileiros e portugueses, com a escrita de mágicas como *A pera de Satanás* e *Ali Babá ou os quarenta ladrões*.

Quanto à opereta de Offenbach, não encontrei indícios de representações em francês em solo lusitano antes dessa data. Essa hipótese é reforçada pelo ar de novidade manifestado, em nota publicada em 5 de março de 1868, na qual a peça *Orfeu nos infernos*, a ser montada por uma companhia francesa em temporada no Teatro da Trindade, é apresentada como “ópera cômica que tem sido recebida com grande entusiasmo em toda a parte onde se tem representado. Só no Rio de Janeiro tem subido à cena mais de quatrocentas vezes” (“Chronica: *Orpheu nos infernos*”, *A Revolução de Setembro*, 5 mar. 1868, p. 2)<sup>123</sup>.

Ainda em 1868, o Ginásio levaria ao palco duas composições de Offenbach: a opereta em três atos *Georgianas*, tradução de *Les Géorgiennes*, e *Flor de café*, imitação da *bouffonerie musicale* em um ato intitulada *Tromb-Al-Ca-Zar*, ambas com tradução

---

<sup>123</sup> Não foi encontrada, entretanto, nenhuma menção à encenação efetiva da peça, sendo que a companhia francesa em questão enfrentou uma recepção oscilante, recebendo diversas críticas a seu desempenho. É possível que a primeira encenação de *Orphée aux enfers* em palcos portugueses tenha se dado por meio da tradução livre espanhola *Los dioses del Olimpo*, de Mariano Pina, montada no Circo Price pela companhia Bufos Madrileños, dirigida pelo ator e empresário Francisco Arderius (*Revolução de Setembro*, 21 abr. 1868, p. 3).

de Eduardo Garrido<sup>124</sup>. No mesmo ano, o Teatro da Trindade já havia incorporado trabalhos do compositor em seu repertório, com a estreia, em janeiro, do *Sr. Procópio Baeta fica em casa na noite de...*, imitação de Paulo Midosi e Francisco Palha para *M. Choufleuri restera chez lui le...*, cuja ambientação é deslocada da Paris de 1833 para a Lisboa de 1827. Em 13 de junho de 1868, porém, entraria em cartaz uma rival à altura da *Grã-Duquesa: o Barba Azul*, traduzido por Francisco Palha, que, além de dramaturgo, idealizou a fundação do Teatro da Trindade, dirigindo o estabelecimento desde a inauguração em 1867 até o ano de sua morte, em 1890. Com essa opereta, o Trindade começaria a se consolidar como um local privilegiado para a encenação desses gêneros, sendo percebido, segundo Tomaz Ribas (1993), como um dos mais modernos – e afrancesados – teatros lisboetas.

Se as essas operetas apresentam um sucesso de público bastante consistente – sobretudo a *Grã-Duquesa* e o *Barba Azul* –, a crítica, por sua vez, começa a se posicionar de maneira mais contundente. Em 31 de julho de 1868, mais de um mês após a estreia desta, a redação da *Revolução de Setembro* emite um posicionamento sobre o espetáculo e, principalmente, sobre a opereta e a influência supostamente perniciosa dessa “orgia da arte”, antítese do teatro como “utilíssimo instrumento de civilizar”:

A multidão fantasiada pelo grito dos pregoeiros; deslumbrada pelos falsos ouropéis – tesouros de valor imenso à luz da ribalta; enfeitada pela fraseologia do alcouce; eletrizada pela corrente do entusiasmo; aplaude até ao estrépito; desabotoa o colete; ri, ri, ri; retira inabalavelmente convencida de que distrair-se é rir, rir muito; resolve *in mente* só trocar aquela galhofa por outra que possa arrebenatar-lhe os cozes. Encantado cada um de cantarolar os motivos favoritos à primeira audição, satisfeitíssimo porque no dia seguinte os ouve mil e mil vezes ao populacho, lembra-lhe que a popularidade é a companheira impreterível das grandes produções, e diz lá de si para si: não há dúvida, assisti ontem à exibição de uma das melhores obras desta época (“Chronica: Barba Azul”, *A Revolução de Setembro*, 31 jul. 1868, p. 2).

Segundo o redator não identificado, ainda não se havia criado processos de análise para esse gênero “indiscutível”, tratado como uma “aberração”. A apreciação crítica do *Barba Azul*, deslocada para o final do artigo, destaca “o luxuoso do vestuário e o brilho das decorações, [...] indispensáveis àqueles bastardos teatrais”, e avalia a performance dos artistas, em seus pormenores, bem como a do ensaiador e do ensaiador musical (“Chronica: Barba Azul”, *A Revolução de Setembro*, 31 jul. 1868, p. 3). Ao

<sup>124</sup> A escolha pelo título *Flor de café* provavelmente jogava com a estreia de *Flor de chá* [*Fleur-de-thé*], opereta de Lecocq com libreto de Alfred Duru e Henri Chivot, encenada no Teatro do Príncipe Real à época. *Tromb-Al-Ca-Zar ou les criminels dramatiques* estreou nos Bouffes-Parisiens em 1856, com libreto de Charles Dupeuty e Ernest Bourget; *Les Géorgiennes*, por sua vez, estreou em 1864, antes de *La belle Hélène*, também no Bouffes, contando com libreto de Jules Moinaux e Camille du Locle.

longo do texto é sinalizada a possibilidade de se fazer uma concessão à opereta como um divertimento possível, em sua opinião, desde que ela fosse apresentada apenas excepcionalmente, de maneira não sistemática. O projeto que deveria contar com a dedicação dos dramaturgos e empresários teatrais, é assinalado pelo redator nos seguintes termos:

Queremos a ópera nacional, a opereta risonha e graciosa, original ou versão, os concertos populares, realmente populares – tudo que possa incutir na massa da população o gosto pela arte mais eminentemente civilizadora. Música que se não discute, música sem tradições, música com o só comentário do trocadilho torpezinho, música desconexa, incoerente, não é ensino, – é prostituição (“Chronica: Barba Azul”, *A Revolução de Setembro*, 31 jul. 1868, p. 2).

A posição é semelhante à assumida por diversos agentes da imprensa parisiense e fluminense, articulando uma oposição entre “teatro de entretenimento” e “teatro civilizador” e responsabilizando os promotores associados à primeira “categoria” pela suposta decadência da última. Dialoga com essa linha de leitura a retrospectiva literária publicada por J. Simões Dias no periódico coimbrão *A Folha*: microcosmo litterario, que retrata o sucesso de aclimação da opereta como a propagação de uma “sífilis tão asquerosa de mau gosto”:

Que importa a arte? os liliputianos preferem o entremez ao drama; o vozear esganado de Offenbach a qualquer trecho de Mozart; o *Barba Azul*, e a *Pera de Satanás* ao *Suplicio de uma mulher* e ao *Alfageme de Santarém!* ... Pois já que assim o querem, façamos um auto de fé aos dramas de Garrett, Leal, Biester, Lacerda, Amorim e outros, e caminhemos à sepultura de Rozendo e Bandarra pedir aos poetas, chamados do povo, que venham saciar o povo (J. Simões Dias, “Ano litterario de 1868”, *A Folha*: microcosmo litterario, n. 5, 1869, p. 33).

Ironicamente, um dos dramaturgos elencados no polo defendido por Simões Dias viria a contribuir com a aclimação da opereta em Portugal: em 1869, José da Silva Mendes Leal publica *A bela Helena*, tradução livre encenada no Teatro da Trindade em Lisboa.

A edição de *A bela Helena* não faz qualquer alusão aos autores do libreto, Henri Meilhac e Ludovic Halévy; Offenbach, por sua vez, é apenas mencionado como o “aplaudido compositor” nas “Duas palavras de introdução”, breve comentário em que Mendes Leal busca justificar a publicação do volume, não sem demonstrar reservas ou algum desconforto: “este pequeno trabalho apresenta-se ao público em toda a humildade da sua modesta condição. Foi apenas o desenfado de alguns dias de descanso no campo, e não se inculca mais” (LEAL, 1869, p. V). Afora os ademanos de modéstia ou despreensão que integram certa etiqueta de prefácios, dedicatórias e outros paratextos,

há que se considerar que Mendes Leal, em seus quase cinquenta anos, era um nome tarimbado na política e nas letras portuguesas. Enquanto já ocupara cargos de deputado e de ministro ao longo das décadas de 1850 e 1860, atuava como dramaturgo desde 1839, observando um sucesso de público consistente em sua trajetória. Assim, tanto por conta de sua carreira parlamentar quanto por seu alinhamento à estética romântica e suas metamorfoses – o drama histórico ultrarromântico, o drama de atualidade, o drama histórico realista –, talvez lhe parecera importante reduzir a tradução d’*A bela Helena* a uma tarefa para afastar o desenfado em uma estada na província.

Isso não o eximiria, entretanto, de sua responsabilidade em certificar-se quanto ao decoro da peça que apresentava ao público, dado que ela pertencia a um gênero que vinha sendo objeto de críticas e julgamentos severos por onde passava:

O gênero a que pertence tem sido com razão arguido, não por ele em si, pois que já o moderno legislador da arte dizia:  
Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeyx!<sup>125</sup>  
mas pelos multiplicados abusos que o depravaram, rebaixando-lhe a feição maliciosa a cinismo brutal (LEAL, 1869, p. V).

Sendo assim, o dramaturgo elenca brevemente as medidas que tomou para adaptar o libreto para o português e para as audiências portuguesas. No que diz respeito à poesia, desculpa-se por “muitas durezas de metrificação”, bem como por algumas alterações necessárias para acompanhar a partitura, comentário semelhante ao emitido por Vasques quando da publicação de *Orfeu na roça*. Quanto à prosa, comenta que realizou algumas alterações, em dados momentos para “avivar alguns traços, nem para todos inteligíveis; outras vezes pela necessidade de apagar, ou dissimular, sem prejuízo da essencial jovialidade, lineamentos demasiadamente enérgicos” (LEAL, 1869, p. VII-VIII).

A partir de um cotejo entre libreto original e tradução, observamos a manutenção substancial da trama, com alterações pontuais quanto ao tom da peça. Quanto ao “avivamento de traços”, eufemisticamente comentado por Mendes Leal, podemos destacar duas inserções explicativas. Uma delas consiste na passagem em que Calcas (Calchante, em sua tradução) explica minuciosamente ao ferreiro Euthycles o motivo pelo qual Aquiles lhe encomendara uma botina com “blindagem”:

Pois não atinaste? Tétis, mãe do feroso Aquiles, deu-lhe em pequeno um banho nas águas da lagoa Stígia, que tem a virtude de tornar qualquer

<sup>125</sup> “Todos os gêneros são bons, exceto o gênero enfadonho”. Trata-se de uma referência ao prefácio da comédia *L’enfant prodigue*, estreada em 1736 e publicada por Voltaire em 1738, transcrevendo um julgamento que, retirado de seu contexto, ganha foros de máxima.

invulnerável. É conhecida a história. Não há ferro que lhe entre no corpo, e daí vem o andar ele sempre a meter ferro aos outros desafiando meio mundo... Mas nem tudo lembra... A ninfa, ao mergulhar a criança, tinha-a segura pelo calcanhar, e parece que não quis molhar as mãos. Deixou portanto de fora esta parte do pé, e desde então ficou sendo aquele o fraco do herói... o que não deixa de o trazer em cuidados. Para se livrar deles, imaginou fortificar o calçado. – Disse-mo há dias... e anda encantado da lembrança (LEAL, 1869, p. 12).

Essa narração não consta no libreto de Meilhac e Halévy, sendo que o mito é apenas aludido por Aquiles, no segundo ato, em que o personagem lamenta a negligência da mãe para com seu calcanhar.

Outra inserção explicativa se dá na cena do *jeu de l'oie*, o jogo do ganso, em que, na tradução portuguesa, Calcas tenta explicar as regras do jogo para Aquiles, sem muito sucesso:

CALCHANTE – [...] Primeiro entra cada parceiro com sua quantia... De todas as entradas faz-se um bolo.

AQUILES – Um?...

AGAMÊNON (*atalhando.*) – Adiante.

CALCHANTE – Deitam-se dois dados... Segundo o número que sai assim se vai andando pelas casas...

AQUILES – Quais casas?

CALCHANTE (*secado, para Agamenon*) – E esta!... (*para Aquiles ponderando*) as casas numeradas em que se divide o tabuleiro ou cartão, aos quais casas têm diversas figuras com diferentes valores... Quem chega a uma destas espera; quem chega a outra recua; quem chega a outra perde, e se quer continuar paga nova entrada...

AQUILES – Que trapalhada!

CALCHANTE (*impaciente*) – Olhe. Sabe o jogo da Glória?

AQUILES (*arrogante*) – A glória é o meu forte!

AGAMÊNON (*chamando um pouco de parte o áugure*) – Pschuu... Calchante?

CALCHANTE (*indo a Agamenon*) – Que é rei dois reis?

AGAMÊNON – Há com efeito algum jogo da Glória?

CALCHANTE – Ainda não há, mas há de haver... imitado deste.

AGAMÊNON (*desconfiado*) – Como sabe isso?

CALCHANTE – Para que sou eu áugure? (LEAL, 1869, p. 63-64).

Por meio dessas linhas de diálogo, o jogo de tabuleiro francês é apresentado para o público português a partir de uma comparação com o jogo da Glória, que nada mais é do que uma variante do mesmo jogo que circulava em Portugal. A fala de Calchante que encerra o trecho citado – “para que sou eu áugure” –, funciona como uma justificativa irônica para o anacronismo, que pode ser estendida para uma ocorrência no primeiro ato da peça, em que o sacerdote fala uma frase em latim para uma Helena que não poderia conhecer o idioma; diante de sua incompreensão, Calchante afirma tratar-se de “uma língua que ainda não existe, mas que há de sair aí das vizinhanças... por sua causa” (LEAL, 1869, p. 16). Nessas ocorrências, observamos, portanto, a explicação de

matérias que poderiam ser desconhecidas do público, ainda que Mendes Leal tenha tomado alguma liberdade para inserir um gracejo sobre a origem mítica da língua latina que poderia passar batido por parte de sua audiência.

No que concerne à suavização de “lineamentos demasiadamente enérgicos”, penso que as alterações mais significativas sejam as que dizem respeito a alusões à prostituição, relacionadas de maneira um pouco mais direta às personagens Parthœnis e Lœna e, em âmbito metafórico, a Helena. As primeiras são interdidas de participar da festa de Adônis por não serem “femmes du monde”, “mulheres da sociedade”, recorte de classe anacrônico que traz implícito um julgamento sobre a sua condição social de mulheres do *demi-monde*. Não obstante, seu conhecimento do “monde” é consultado por Agamenon a fim de reforçar o diagnóstico de que os gregos vinham se embrutecendo no que tange ao espírito, no sentido de que elas teriam contato com uma ampla gama de homens. Na tradução, porém, essas menções são atenuadas: no primeiro caso, Calchante se limita a dizer que a dupla não poderia participar da festa de Adônis – “não pode ser. São ordens superiores” (LEAL, 1869, p. 21) –; no segundo caso, por seu turno, a fala de Agamenon acaba um tanto desencontrada:

Vós [Parthœnis e Lœna], que tamanho número tendes de conhecimentos, dizei, haveis encontrado jamais entre esses algum verdadeiro engenho? Aposto que me responderéis: – temos visto frequentemente sujeitos que dizem ter o ofício de poetas, de guerreiros, de oradores, de filósofos, de artistas, e até de escritores... mas homens com talento correspondente, não... não topamos disso ainda! (LEAL, 1869, p. 34).

Assim, a interpelação “vous, qui connaissez tant de monde” é substituída por uma tortuosa “vós, que tamanho número tendes de conhecimentos”, ainda que o contexto subjacente não se altere de modo mais significativo.

Quanto a Helena, temos dois momentos na mesma cena em que a personagem se refere a si mesmo como uma “cocotte”. Preocupada com a opinião pública, ela imagina que, ao passar pelo povo, ouviria como já ouvira a denúncia de que “ce n’est pas une reine, c’est une cocotte!” [“não é uma rainha, é uma cocote”] (MEILHAC; HALÉVY; OFFENBACH, 1867a, p. 9, tradução minha), em um sentido que se aproxima do conceito moderno de “cortesã”. Na tradução de Mendes Leal, porém, o comentário hipotético é convertido em “aquilo não é uma rainha, é uma ventoinha!” (LEAL, 1869, p. 16), apresentando uma assonância inexistente no original e um sentido um pouco mais críptico, ainda que não deixe de ser sugestivo. A outra adaptação se dá quando,

lamentando a fatalidade de sua sina familiar, Helena justifica que a filha de um pássaro não poderia ser outra coisa que não uma *cocotte* – uma galinha, em tradução literal. Na falta de uma palavra que suprisse a ambiguidade de “cocotte”, Mendes Leal opta pela seguinte tradução: “que há de fazer a filha de um Deus-ave, senão andar sempre com a cabeça no ar?” (LEAL, 1869, p. 17), que ganha uma inflexão explicativa ao substituir “pássaro” [*oiseau*] por “Deus-ave”, aludindo de modo um pouco mais direto à transfiguração mítica de Zeus em cisne a fim de seduzir Leda.

Com base nesses exemplos, penso que seja possível considerar que o tradutor julgou mais necessárias as intervenções explicativas do que o abrandamento de passagens que poderiam ruborizar a audiência lisboeta e portuguesa, o que, em parte, já é justificado por Mendes Leal em seu prefácio: além de julgar a *Bela Helena* como “uma das menos degeneradas e perniciosas” composições do gênero, o assunto seria indultado pelo fato de já ser “largamente conhecido, e não dar novidade. Os dissabores conjugais de Menelau correm familiares à juventude: aprendem-se nos Liceus” (LEAL, 1869, p. VI).

As precauções manifestadas pelo dramaturgo quanto à justificativa por sua incursão no gênero, bem como pelas adaptações temáticas e formais não ganharam, todavia, grande ressonância na recepção. Sua estreia, em 4 de março de 1869, no Teatro da Trindade, é elogiada pela redação do *Diario Popular* em uma resenha consideravelmente longa que reconhece no espetáculo um sucessor à altura da *Grã-Duquesa* e do *Barba Azul*. A execução musical e a *mise en scène* são elogiadas, ainda que de modo um tanto genérico, assim como a performance do elenco e o trabalho dos ensaiadores – incluindo a “paciência lírica do maestro Frondoni” (*O Diario Popular*, 6 mar. 1869, p. 2), provavelmente sinalizando algumas dificuldades concernentes à não especialização em canto por parte dos atores. Quanto ao libreto, o redator comenta o seguinte:

Duas palavras da tradução. Foi o Sr. Mendes Leal que verteu para a nossa língua a *Bela Helena*. Trabalho onde sua excelência põe a mão, sabe-se antecipadamente que há de ficar vernáculo e correto. Assim foi. Pela nossa parte folgamos de ver a *Bela Helena* entregue a artista de tão aprimorados labores. Andaram por aí a atirar pedradas às peças *cascades* de Offenbach. O Sr. Mendes Leal ocupando-se também dessas peças, veio concluir a sua reabilitação. Bem haja, para proveito do público, que as escuta, e das empresas que as escolhem.

Temos por tanto plena confiança de que a *Bela Helena* há de viver tão largos dias como as suas felizes antecessoras já ouvidas (*O Diario Popular*, 6 mar. 1869, p. 2).

Segundo essa perspectiva, Mendes Leal teria contribuído com a “reabilitação” do gênero ao prestigiá-lo com uma tradução, ponto que, entretanto, viria a ser questionado pelas páginas do mesmo veículo. Ao longo de quatro colunas de seu folhetim, Santos Nazareth desenvolve um retrospecto histórico sobre o triunfo do teatro romântico francês sobre o teatro classicista a partir do *Hernani*, de Victor Hugo, comentário suscitado pela montagem de espetáculos de ambas as estéticas no Teatro de São Carlos: *O Cid*, de Corneille, e *Ruy Blas*, de Hugo. Além do momento e do local, suas encenações tinham por ponto convergente a figura de Ernesto Rossi, ator italiano famoso por sua atuação trágica, em temporada na casa de espetáculos. No desfecho do folhetim, Nazareth afirma que “Rossi conseguiu arrebatá-lo este público, que anda agora repartido pela Trindade e pelo Príncipe Real, por causa do *Abismo* e da *Bela Helena*” (Santos Nazareth, “Folhetim”, *O Diario Popular*, 17 mar. 1869, p. 1). Sem tratar destas duas peças concorrentes, o folhetinista anuncia brevemente a publicação de um romance de António Augusto Teixeira de Vasconcellos, intitulado *Dois facadas*, não sem deixar passar a oportunidade de desferir um comentário pontiagudo contra Mendes Leal:

O autor [Teixeira de Vasconcellos], nesta sua narrativa, quis condenar o uso da faca, sombria e pérfida companheira das algibeiras vazias. Registemos o intuito que é elevado e agradeçamos esta nobre coragem, por ser numa época em que o Sr. Mendes Leal tenta reabilitar as óperas *cascades* de Offenbach... traduzindo-as (Santos Nazareth, “Folhetim”, *O Diario Popular*, 17 mar. 1869, p. 1).

Tal escolha de palavras – “reabilitar as óperas *cascades*” – incontornavelmente assume tom de resposta à resenha anônima publicada anteriormente no mesmo jornal, sinalizando um questionamento quanto à pertinência de se traduzir e, conseqüentemente, difundir as operetas de Offenbach em Portugal.

Em contraposição aos ataques de que a opereta vinha sendo alvo, entremeados por algumas concessões elogiosas, Ramalho Ortigão sai em defesa de Offenbach em um folhetim, abordando não só a *Bela Helena*, como também as traduções de Eduardo Garrido e Francisco Palha que a antecederam. Ainda assim, sua defesa não é demasiada enfática: afirma não detestar Offenbach porque ele era o músico da moda, e “quem é que não gosta da moda embora não o confesse?” (Ramalho Ortigão, “Folhetim: Theatros”, *O Diario Popular*, 3 abr. 1869, p. 1). Após esse argumento, o escritor

estabelece uma separação entre indelicadeza e imoralidade, alinhando a opereta na primeira categoria, junto a autores como Plauto e Gil Vicente. Em sua leitura,

o livro que faz rir é ordinariamente um livro inocente. Uma boa risada é a mais saudável coisa que se conhece. O livro enfermiço, o livro pernicioso, o livro mau é aquele que nos despega dos contentamentos singelos, do trabalho e da virtude, mostrando-nos em arroubos místicos ou sensuais um ideal que a imperfeição da nossa natureza não nos permite que atinjamos, ou pintando-nos os êxtases prismáticos das paixões na sua fase mais passageira e mais rápida como o gozo perene do amor perpetuado pela existência inteira. As criaturas hipoteticamente privilegiadas que gozam no romance essas venturas tão simplesmente quiméricas e mentidíssimas (Ramalho Ortigão, “Folhetim: Theatros”, *O Diario Popular*, 3 abr. 1869, p. 1).

Afora essa crítica enviesada a uma estética enfermiça, que parece se referir a aspectos do Romantismo, Ortigão insta a crítica lusitana a aceitar a música de Offenbach e seu sucesso como fato consumado. O defeito ou mérito de suas obras seria, para o folhetinista, o de que “a análise da primeira é pelas suas consequências a análise de todas as outras”, caracterizando a produção do compositor como um conjunto homogêneo, em uma perspectiva bastante reducionista. Posto isso, o folhetinista passa para a apreciação das traduções, começando por Mendes Leal nos seguintes termos:

Quem tem a glória de ser um dos oradores mais puramente acadêmicos da tribuna portuguesa, quem é o nosso primeiro autor dramático, quem é o mais épico dos poetas nacionais contemporâneos, parece-me que escusa de pedir à providência que lhe permita o prazer de ser ainda por cima de tudo isso o mais espirituoso dos libretistas (Ramalho Ortigão, “Folhetim: Theatros”, *O Diario Popular*, 3 abr. 1869, p. 2).

Apesar desse julgamento, Ortigão elogia “a correção do estilo, da vernaculidade da frase, da decência e da gravidade do porte” de sua tradução. Juízo diverso receberia a tradução do *Barba Azul*, realizada por Francisco Palha; na comparação, enquanto a obra de Mendes Leal não chega a ser popular, a de Palha passaria as raias do “plebeu”, com personagens que “falam como vaqueiros do Ribatejo, que conhecem melhor a gíria do seu beco do que a língua do seu país” (Ramalho Ortigão, “Folhetim: Theatros”, *O Diario Popular*, 3 abr. 1869, p. 2), o que, para o folhetinista, era inaceitável. Por fim, o tradutor mais bem sucedido, na visão de Ortigão, era Eduardo Garrido, “tão parisiense como os mais fiéis súditos do barão Haussmann” (Ramalho Ortigão, “Folhetim: Theatros”, *O Diario Popular*, 3 abr. 1869, p. 2).

Como podemos observar, o elogio a Offenbach não é de todo enaltecendor, mesmo que, posteriormente, Ortigão e Eça de Queirós viessem a louvar a obra do compositor em suas *Farpas*, chegando a caracterizá-la como “filosofia cantada”

(ORTIGÃO; QUEIRÓS, 1871, p. 36)<sup>126</sup>. As críticas tecidas à tradução de Palha não passariam batidas, suscitando uma discussão acalorada por meio do mesmo periódico, que renderia duas investidas para cada contendor – o escopo da discussão, entretanto, resvala da seara dramática para os insultos pessoais e para a disputa pela primazia de conhecimentos gramaticais<sup>127</sup>. Afora essa polêmica, Miranda Coutinho, também assinaria um folhetim a propósito da crítica de Ramalho Ortigão, discordando veementemente de sua defesa a Offenbach, cuja obra, em sua opinião, sequer poderia ser considerada música (Miranda Coutinho, “Folhetim: Offenbach e o Sr. Ramalho Ortigão”, *O Diario Popular*, 23 abr. 1869).

Em alguma medida, o debate travado a partir do folhetim de Ortigão não deixa de ser ilustrativo quanto à maneira pela qual a tradução de Mendes Leal foi recebida pela imprensa e, possivelmente, pelo público. O comentário sobre a *Bela Helena* acaba sendo ofuscado pela crítica ao *Barba Azul* e pelo elogio à *Grã-Duquesa*, relegando o novo acontecimento teatral ao papel de escada para o comentário de suas antecessoras. Não bastasse isso, a *Bela Helena* dividiu o palco do Teatro da Trindade com uma Companhia Francesa, cuja temporada iniciou no dia 10 de março de 1869, uma semana após a estreia da opereta, oferecendo um repertório variado que contemplava comédias realistas, dramas, canções e vaudevilles. Não há indícios de que a peça tenha sido necessariamente preterida pela administração do teatro, sendo uma hipótese mais provável a de que ela não caiu nas graças do público; pelo que foi possível apurar, a partir da agenda de espetáculos publicada ao longo das edições do *Diario Popular*, ao final de julho de 1869, a *Bela Helena* teria somado 19 récitas, ao passo que, em maio do mesmo ano, o *Barba Azul* teria completado 70 apresentações.

Não encontrei menções a outras apresentações da tradução de Mendes Leal em 1869, que acabou sendo sucedida no Trindade por espetáculos como as operetas *Os tagarelas*, tradução de Pedro Diniz para *Les bavards*, e *O viver de Paris*, tradução de Alfredo Ataíde e Duarte de Sá para *La vie parisienne*, assim como a mágica *A gata*

---

<sup>126</sup> Eça de Queirós chegaria a trabalhar, junto a Jaime Batalha Reis e Augusto Machado, na escrita de uma opereta, intitulada *A morte do diabo*. Os fragmentos da obra, que ficou incompleta, foram recuperados e editados em 2013 por Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho e José Brandão (ver. QUEIRÓS; REIS; MACHADO, 2013).

<sup>127</sup> Os textos de Ramalho Ortigão, intitulados “O Sr. Francisco Palha e a crítica” e “Ao Sr. Francisco Palha: cantata número dois” foram publicados nos dias 10 e 16 de abril de 1869. Os textos de Palha, intitulados “O Sr. Ramalho Ortigão e seu livro único” e “Um sábio virado do avesso” foram publicados nos dias 8 e 14 de abril de 1869. O “livro único” em questão era o volume de memórias de viagem *Em Paris*, publicado por Ortigão em 1868.

*borralheira*, tradução de Joaquim Augusto de Oliveira para *Cendrillon ou la pantoufle merveilleuse*<sup>128</sup> que atinge o marco de 50 apresentações em novembro do mesmo ano. Conforme os registros a que tive acesso, diferentemente do que se deu com o *Barba Azul* e, principalmente, com a *Grã-Duquesa*, não foram encenadas peças a propósito da *Bela Helena*, reforçando a tese de que a obra não causou um impacto de grandeza semelhante. Na imprensa são mais recorrentes comentários sobre a atuação política de Mendes Leal do que sobre sua produção teatral, o que é extrapolado na publicação anônima intitulada *O segundo General Fritz da Grã-Duquesa de Gérolstein*: a propósito cômico relativo à vitória de 19 de maio alcançada pelo Marechal Saldanha. Trata-se de uma espécie de opúsculo, impresso em in-oitavo, que celebra o golpe militar responsável pela queda do Duque de Loulé, presidente do Conselho de Ministros, e pela instauração de Saldanha como seu sucessor; para tanto, mobiliza elementos da forma teatral, apresentando Mendes Leal, então Ministro de Negócios Estrangeiros, como o ator que interpretaria o personagem Príncipe Mendes Gil – a Grã-Duquesa é interpretada pela Nação, ao passo que Loulé interpreta o Duque Puck.

A partir desse panorama acerca da recepção da opereta francesa em Portugal, sobretudo a propósito da trinca *Grã-Duquesa de Gérolstein*, *Barba Azul* e *A Bela Helena*, podemos traçar algumas conclusões, ainda que provisórias, que podem contribuir não só para entender sua aclimação no contexto lusitano, mas também para estabelecer um paradigma comparativo que forneça subsídios sobre a especificidade dos modos pelos quais a opereta foi apropriada no Brasil, visto que, apesar do trânsito constante de repertório e de artistas entre os dois países, o processo de adaptação da opereta se deu de maneira radicalmente diferente. Tomando o ano de 1868 como baliza cronológica, observamos em Portugal a opção por traduções convencionais que mantêm cenário e rol de personagens do original, com alterações pontuais no texto, verificadas a partir do cotejo entre libretos, no caso das traduções de Garrido e Mendes Leal, e a partir do levantamento de rastros na imprensa, no caso da tradução de Palha<sup>129</sup>. Quanto à *Grã-Duquesa*, é oportuno ressaltar a variedade de peças que foram suscitadas por sua encenação, lançando mão de uma série de procedimentos paródicos em sua fatura.

---

<sup>128</sup> *Cendrillon* conta com música de Victor Chéri e libreto de Clairville, Albert Monnier e Ernest Blum. Estreou, em Paris, no Théâtre Impérial du Châtelet, em 1866.

<sup>129</sup> Apresentei resultados parciais acerca de uma pesquisa sobre a repercussão da tradução de Garrido para a *Grã-Duquesa de Gérolstein* em comunicação no XVIII Encontro ABRALIC (DIAS, 2022b).

Em *A Grande Duquesa de Gérolstein no penúltimo andar*, de Paulo Midosi (1871), dois espectadores, vizinhos de porta em um mesmo prédio, retornam a seus aposentos entusiasmados pelo espetáculo e pelo recebimento de cartas de amor – escritas pela mesma remetente para os dois destinatários. Em meio a uma série de reviravoltas e algumas agressões, são executados trechos da partitura da opereta, ressignificados para a ação dramática do entreato em questão. Em *Quem nos livra da Grã-Duquesa!*, apresentada por Augusto Garraio (1868) como “paródia à *Grã-Duquesa de Gérolstein*” e como “original em dois atos”, uma trupe desalojada da casa de espetáculos que ocupava erra faminta pela província, oportunamente cruzando com o proprietário do teatro. Ao longo do enredo, diversos trechos da opereta são cantados, enquanto as identidades de atores e personagens se baralham; ao fim, há uma encenação improvisada do espetáculo, em que até o proprietário do teatro que despejara a companhia entra em cena, interpretando a Grã-Duquesa. Além dessas paródias, temos *Barba Azul e Grã-Duquesa em Cacilhas*, em que diversos números cantados das peças são deslocados com bastante liberdade para a ação desse “despropósito cômico em um ato a propósito da música destas operetas” (LOPES, 1891, p. 17), e *Uma atriz no prego*: maionese de música conhecida, e de prosa desconhecida, monólogo que costura trechos de operetas com uma crítica ao estado em que o teatro português se encontrava.

A amostra desse repertório de peças escritas a propósito de operetas, brevemente exposta nesse parágrafo, não constitui um fenômeno inovador de todo, visto que sua elaboração está radicada em uma longa e profícua tradição de teatralidades populares. A paródia era um dos procedimentos estruturantes no teatro de feira parisiense, que viria a contribuir de maneira substancial para o surgimento da opereta, bem como já era um elemento largamente mobilizado no teatro português, como podemos observar, por exemplo, na obra de Antônio José da Silva, que se apropriava parodicamente não só da ópera e da ópera bufa italiana, mas também do cânone literário e teatral em um sentido mais amplo – desde as paródias à literatura clássica, como em *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, até a elaboração teatral de clássicos “recentes”, como em *A vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*. Penso que seja oportuno observar, todavia, que, diferentemente do caso brasileiro, as paródias lusitanas de operetas se desenvolvem em obras *derivadas*, escritas e encenadas a propósito dos textos parodiados, tendo em vista um aproveitamento de sua popularidade e o estabelecimento de um diálogo intertextual.

O único caso em que foi possível verificar uma adaptação integral que destoe das traduções convencionais, aproximando-se, em alguma medida às paródias brasileiras, é o da opereta em um ato *O Sr. Procópio Baeta fica em casa na noite de...*, ambientada em Lisboa e não em Paris, como se dá em *M. Choufleuri restera chez lui le*. Um dos fatores que condicionam essa adaptação, entretanto, é o fato de a peça se organizar em torno de “problemas linguísticos”: no original, o empregado belga de Choufleuri deve se passar por inglês sem conhecer o idioma, recorrendo, então ao flamengo ou a algo que o valha, ao passo que seu patrão por vezes acaba reproduzindo, acidentalmente, o sotaque belga; na imitação, o empregado, oriundo da região do Minho, também deve se passar por inglês, recorrendo, por sua vez, ao dialeto de sua região, enquanto Procópio Baeta reproduz, em certos momentos, o sotaque minhoto. Assim, a manutenção de Paris como cenário armaria um conflito entre as referências à língua francesa presentes no texto e a performance em língua portuguesa.

Ponto que, apesar do já referido trânsito de repertório e artistas entre palcos lusitanos e brasileiros, não temos registros da encenação das traduções portuguesas de operetas no Rio de Janeiro ao menos até 1874, quando o Theatro Vaudeville oferece récitas de *Barba Azul*, traduzido por Palha, e de *Os tagarelas*, traduzido por Diogo Pinho, diretor do estabelecimento, que viriam a ser sucedidas pelas traduções de Garrido – *Orfeu nos infernos*, no Cassino Franco-Brésilien, em 1875, e *A Grã-Duquesa de Gérolstein*, na Fênix, em 1876 (cf. *Revista Illustrada*, 10 jun. 1876, p. 2)<sup>130</sup>. Assim, a entrada dessas traduções na cena teatral fluminense se daria após o período de ascensão das paródias (1868-1870), que voltariam a ficar em evidência a partir do final de 1875, justamente com a colaboração de Garrido e Vasques na escrita de *Giralda-Giraldinha*, ambientada no interior do Mato Grosso.

#### 4.3 ABEL, HELENA

Em 3 de março de 1877 estreava na Fênix a ópera-paródia *Abel, Helena*, escrita por Arthur Azevedo e ensaiada “a capricho pelo distinto maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita” (*Jornal do Commercio*, 3 mar. 1877, p. 8). Conforme o procedimento estabelecido há quase uma década, é ressaltado o vínculo com a obra

---

<sup>130</sup> Segundo Fléchet (2020), há, ainda, uma edição brasileira da tradução de Garrido para a *Grã-Duquesa de Gérolstein* publicada pela Casa Mont’Alverne em 1899, ano em que foi encenada pela companhia de Souza Bastos no Teatro Apolo (*Jornal do Commercio*, 25 nov. 1899, p. 10).

parodiada, contando com a referência aos autores e o quadro de correspondência entre os personagens de ambos os textos.

Figura 21 – *Abel, Helena*

THEATRO PHENIX DRAMATICA

EMPRESA DO ARTISTA HELLER

**HOJE**

**SABBADO 3 DE MARÇO DE 1877**

1ª REPRESENTAÇÃO DA OPERA-PARODIA, EM 3 ACTOS E 4 QUADROS

**ABEL, HELENA**

ESCRITA POR ARTHUR AZEVEDO

a proposito da opera comica **A BELLA HELENA** dos Srs. Henrique Meilbac e Ludovico Halevy.  
musica de J. Offenbach, ensaiada a capricho pelo distincto maestro brasileiro Henrique Alves de Mesquita

PERSONAGENS

NA BELLA HELENA	NA PARODIA.	
Paris, filho do rei Priamo.....	Abel, professor de primeiras letras.....	Sr. Felipe
Memelau, rei de Sparta.....	Nicolão, fazendeiro.....	„ Vasques
Agamemnon, rei dos reis.....	Pantaleão de los Rios, delegado litterario.....	„ Villa-Real
Calchas, grande augur de Jupiter.....	Padre Cascaes, vigario da freguezia.....	„ Guilherme
Achilles, rei de Phiotida.....	Alferes Andrade, commandante do destacamento.....	„ Pinto
Helena, rainha de Sparta.....	Helena, afilhada de Nicolão.....	Mlle. DELMARY
Orestes.....	Pedrinho, estudante em férias.....	„ ROSA VILLIOT
Leona, hecetaira.....	Juca Sá, idem.....	D. Euphrasia
Parthones, idem.....	Benjamin, idem.....	„ Julia Camara
Bachite, aia de Helena.....	Marcolina, mucama.....	„ Mathilde
Ajax I, rei de Salamina.....	Góes & C., negociantes.....	Sr. Leal
Ajax II, rei de Loerioses.....	Philomeno, sacristão, sineiro, etc., etc., etc.....	„ Pedro Marques
Philocoono, fannulo de Calchas, encarregado do trovão.....	Eustachio, ferreiro.....	„ Vicente
Euthycles, ferreiro.....	Um feitor.....	„ Machado
	Um empregado do correio.....	„ „
	Dous pretos.....	„ Adelino
	Povo, etc., etc., etc.	N. N.

A scena passa-se em uma freguezia da provincia do Rio de Janeiro. Actualidade.

**DENOMINAÇÃO DOS QUADROS**

1º ACTO—1º QUADRO	2º ACTO—3º QUADRO
<b>A MISSA</b>	<b>O VISPORA</b>
1º ACTO—2º QUADRO	3º ACTO—4º QUADRO
<b>O PREMIO</b>	<b>O TREM DE FERRO</b>

O SCENARIO TODO NOVO É DO SR. JULIO DE ABREU

A's 8 1/4 horas.

A empresa não se poupou a esforços para apresentar esta parodia em tudo digna do illustrado publico que frequenta este theatro.

Tratava-se da terceira incursão de Arthur Azevedo na escrita de paródias a operetas e de seu primeiro trabalho com uma composição de Offenbach. Apesar do tempo que a separa da estreia do *Orfeu na roça* e do decurso em que o gênero é sedimentado, a peça não é recebida por crítica mais favorável. Na *Gazeta de Notícias*, por exemplo, é publicada uma resenha relativamente longa, introduzida por um comentário mais abrangente sobre o gênero e sua recepção:

O único acontecimento teatral que ainda pode despertar a atenção do nosso público é o aparecimento de peças burlescas com música de Offenbach. A extraordinária concorrência que anteontem afluíu ao teatro da Fênix é disso bastante prova.

Alguns *difficéis* censuram este fato, em que veem uma decadência da arte dramática, frase que já tem cabelos brancos de tanto que se tem repetido a respeito de todos os gêneros. Não os acompanhando inteiramente nessa carpideira, por isso que nos parece que há lugar e público para todos os gêneros, não podemos deixar de lamentar a predileção exclusivamente por tal gênero de espetáculos.

O acolhimento que em França tiveram as peças burlescas assentava a sua razão de ser em que elas ofereciam novas manifestações da arte musical, apresentada com uma feição por Offenbach, *Le Cocq* [sic] e outros. Além disso, Offenbach fazia um grande serviço, trazendo para a cena certas personalidades que só inspiravam o ridículo. Offenbach destrói, dizem, mas não edifica.

Quanto a nós já não é pouco devastar o terreno, para que outros o aproveitem. Sugere-nos estas considerações a nova peça que se representa na Fênix (“Abel, Helena”, *Gazeta de Notícias*, 5 mar. 1877, p. 2, grifo do autor).

Assim, o redator critica o discurso que associava a decadência do teatro ao sucesso das “peças burlescas” e, ao mesmo tempo, o reproduz, lançando mão da justificativa de que, na França, esses gêneros teriam algo para oferecer – seja por parte da novidade no campo da música, seja por parte da sátira a um difuso alvo circunscrito a “certas personalidades”. Podemos entrever nesse juízo o argumento de que o teor “destrutivo” da obra de Offenbach seria aceitável na França, onde haveria teatro, segundo a perspectiva predominante da crítica brasileira, mas não no Brasil, onde o “teatro nacional” estaria por ser erigido. Na sequência, o redator identifica o que seria um dos maiores desafios enfrentados pela peça em questão:

Parece-nos que é sempre difícil parodiar o que já é paródia, assim como é impossível caricaturar o que já é caricatura. Se com a exibição da paródia *Abel, Helena*, o que se teve em vista foi fazer ouvir-se a música; o expediente mais natural seria a tradução do poema, que nenhum por certo poderá exceder em espírito. Se ao contrário, se quiserem aproveitar aquelas situações para as transplantar *autant bien que mal*, para o nosso viver da roça, porque não se escrever uma música própria? (“Abel, Helena”, *Gazeta de Notícias*, 5 mar. 1877, p. 2).

Como ilustração mais concreta para esse suposto problema, o crítico indica o processo de reconfiguração da personagem Helena, que passa de esposa de Menelau

para afilhada de Nicolau, como desperdício de um dos principais elementos da peça original, subordinado, ao que lhe parece, ao atendimento a conveniências porventura exageradas – o adultério mitológico seria moralmente mais aceitável do que um adultério contemporâneo, provavelmente. Tal impasse, na visão do redator da *Gazeta*, poderia ser contornado facilmente com o recurso a uma simples e correta tradução, “que o Sr. Arthur de [sic] Azevedo é muito capaz de fazer, e que por certo, mesmo literariamente, não teria menos valor” (“Abel, Helena”, *Gazeta de Notícias*, 5 mar. 1877, p. 2).

Sob um viés mais “propositivo”, ainda que nessa mesma linha depreciativa, veio a público o encarregado pelo “Correio dos Theatros” da *Ilustração Brasileira*:

Parodiem novos heróis, desde os do velho mundo até os do mundo novo, desde Vasco da Gama até Caramuru.

Façam isso se querem fazer paródias (o que é ruim ocupação); procurem na *Jerusalém liberata*<sup>131</sup>, nos *Lusíadas*, no *Colombo* e em outros poemas o mesmo que Offenbach achou na *Ilíada*, e no *Fausto*; transponham o passo que medeia entre o sublime e o ridículo, inventem qualquer coisa, e deixem-se dessas paródias de paródias (“Correio dos Theatros”, *Ilustração Brasileira*, 1 abr. 1877, p. 303).

O crítico não se exime, todavia, de elogiar o “talentoso escritor”, lamentando que, “com mais trabalho e menos glória, fizesse o autor da paródia aquela obra, quando poderia nos dar uma comédia no gosto das do Pena” (“Correio dos Theatros”, *Ilustração Brasileira*, 1 abr. 1877, p. 303). Esse juízo não se distancia muito do emitido na *Revista do Rio de Janeiro*, quando a opereta ainda estava sendo ensaiada: “seria melhor que o Sr. Arthur aproveitasse as suas disposições em trabalhos de maior vantagem para si e o público, se é que está isso em sua alçada” (Eloy, o Heróe, “Theatros”, *Revista do Rio de Janeiro*, 1877, v. 5, n. 8, p. 122). Nessa ocorrência, porém, a crítica assume um viés irônico, visto que o autor que vestia o pseudônimo Eloy, o Heróe era o próprio Arthur Azevedo. Ainda assim, não podemos deixar de desconsiderar a ambiguidade de seu posicionamento, que, embora irônico, não se afigura como isento de contradição.

Esse pequeno conjunto de apreciações sobre a peça nos oferece uma amostra da persistência de um incômodo por parte da crítica a respeito das paródias, peças que acabam por constituir uma espécie de ramificação em relação ao gênero opereta. O

---

<sup>131</sup> Curiosamente, no mesmo ano de 1877 estreava no Teatro São Pedro de Alcântara o drama fantástico em 4 atos e 10 quadros *Jerusalém libertada*, de Francis Cornu, traduzido por Arthur Azevedo. O drama se integra a uma longa tradição de adaptações do poema épico homônimo, escrito por Torquato Tasso no século XVI.

resenhista da *Gazeta de Notícias* parece preso na oposição entre a tradução convencional do libreto e a criação de uma obra com libreto e música “originais”, não conseguindo apreender que a paródia oferece possibilidades totalmente distintas de leitura. Como sinaliza Marta Metzler (2015, p. 90), “a memória do referente não se descola da paródia; permanece em fundo, ou, antes, em paralelo”; é nesse intervalo, a meu ver, que se constituem novas significações e possibilidades de interpretação, que podem ser exploradas e analisadas a partir do cotejo entre os textos.

Diferentemente do que se dá em *La belle Hélène*, o primeiro ato de *Abel, Helena* é dividido em dois quadros, cuja transição é mediada por uma mutação, isto é, uma mudança de cenário feita às vistas do público. O desenrolar dos acontecimentos, entretanto, segue o mesmo passo, iniciando com uma cerimônia festivo-religiosa em praça pública, diante da Matriz e da residência do padre Cascais, que também reclama do excesso de flores dentre as “oferendas” recebidas, invejando o seu colega de Itapiry, mais bem sucedido nesse tipo de captação. Há, portanto, uma repetição do estereótipo de religioso pouco desprendido das coisas materiais que não é mediada pelo distanciamento temporal, como se dá em *La belle Hélène* – distanciamento que, no caso francês, não foi suficiente para aplacar a censura. O gesto satírico empreendido por Azevedo se refere, pois, à categoria sacerdotal de maneira mais direta, incluindo o agravante de que Cascais parece transgredir a imposição do celibato, vivendo com uma personagem que não entra em cena, tratada por comadre. Embora não haja indícios definitivos para atestar essa relação, a leitura em voz alta de uma carta escrita pelo religioso, no terceiro ato, fornece subsídios para considerarmos essa hipótese e a possibilidade de que ele seria pai de duas crianças:

Meu mano e prezado amigo,  
estimo que passes bem,  
pois é o que se dá comigo  
e co'a comadre também.  
Os pequerruchos vão indo,  
mas muito mal, caro irmão:  
com coqueluche o Clarindo  
e o Nhô-nhô com dentição.

(*Declama*). Isto são intimidades. *Inter amicus...* (AZEVEDO, 1983, p. 307).

Retornando ao primeiro ato, Cascais, prestes a iniciar sua missa, espera pela entrega do sino da igreja, consertado pelo ferreiro Eustáquio, substituindo o “trovão” de Júpiter. A demora na entrega, que no libreto francês se deve à encomenda de Aquiles, é justificada, na paródia, em razão de Eustáquio estar ocupado arranjando “umas

ferraduras para o senhor juiz de paz” (AZEVEDO, 1983, p. 261), fazendo graça com esse tipo que, todavia, não consta entre os personagens da peça. Quanto ao sacristão Filomeno, o padre comenta com o ferreiro o fato de ele acumular uma série de funções – “é sacristão, sineiro, oficial de justiça, vende cera e faz a escrita da loja do Polidoro” (AZEVEDO, 1983, p. 261) –, o que pode ser indício do reconhecimento de certa precariedade do mercado de trabalho para homens livres e pobres. Quadro semelhante já é sinalizado em *Orfeu na roça* – Manoel João é escrivão e negociante de secos e molhados, assim como o pedestre é identificado como Chico da Venda, presumivelmente sendo um pequeno comerciante – e viria a ser apresentado, em 1884, na revista de ano *O mandarim*, de Azevedo e Moreira Sampaio, por meio do personagem denominado Vítima do decreto contra as acumulações, que lamenta sua condição para o *compère*:

VÍTIMA – Eu sou fiscal de limpeza.  
 MANDARIM (*Examinando-o.*) – Não parece.  
 VÍTIMA – Pois sou. Era também contínuo de uma repartição pública... e bedel em uma escola noturna.  
 MANDARIM – Só?  
 VÍTIMA – Não, senhor. De manhã cedo exercia o lugar da sacristã da capela...  
 MANDARIM – Com efeito! Só?!...  
 VÍTIMA – Só? Ora espere. (Lembrando-se.) Só, sim, senhor. Mas foi promulgado um decreto...  
 MANDARIM – Condecorando-o?  
 VÍTIMA – Não, senhor: proibindo as acumulações. E então...  
 MANDARIM – E então?...  
 VÍTIMA – Fiquei na pindaíba...  
 MANDARIM – Na pin...?  
 VÍTIMA – ...daíba. Quero dizer: fiquei só fiscal de limpeza, e trago os bolsos completamente limpos (AZEVEDO; SAMPAIO, 1985, p. 246-247)<sup>132</sup>.

Feito esse reparo quanto à acumulação de cargos de Filomeno, temos a chegada de D. Bárbara, personagem sem falas caracterizada como juíza da festa<sup>133</sup>, seguida por Helena, Marcolina e um coro de devotas moças. A Helena da província se apresenta como uma jovem casadoira que se apaixonara por Abel em uma viagem à Corte,

<sup>132</sup> Carlos de Laet comenta a lei contra as acumulações em seu folhetim, apontando que, alguns acumuladores “já estavam criando barriga, moravam fora da cidade e faziam prodigalidades loucas”, contrariando o modo como o folhetinista caracteriza o funcionário público típico no Brasil: “famélico, rafado, de paletó seboso, cartola avermelhada e sapatos boquiabertos” (C. de L. [Carlos de Laet], “Microcosmo: chronica semanal, *Jornal do Commercio*, 7 out. 1883, p. 1). Segundo Laet, além de não poder acumular mais cargos públicos, não seria permitido a conciliação do serviço público com o exercício da advocacia – com exceção para deputados, senadores e ministros, o que lhe parece algo disparatado.

<sup>133</sup> Segundo Ricardo Luiz de Souza (2007, p. 83), a função de juiz de festa era desempenhada por membros mais abastados da comunidade, possuindo “grande importância na organização de festas religiosas tradicionais”, incluindo o dispêndio e captação de recursos para sua execução. O texto de Azevedo não oferece subsídios, todavia, para identificarmos qual era a festa em questão.

relacionamento desaprovado por Nicolau, padrinho e tutor da moça, que pretendia casá-la com um homem rico. Em sua primeira aparição, já temos um vislumbre das nuances de sua postura, que conjuga a performance de protagonista enamorada com alguns fumos de arbítrio, sobretudo em sua relação com Marcolina, pautada pela rispidez e violência. Após Helena rogar pela intercessão de Cascais em sua demanda, o vigário conhece Abel, recém-nomeado como professor de primeiras letras da freguesia graças à proteção do “Doutor Cascais”, irmão do sacerdote, que apoiava o namoro. Se em *La belle Hélène* Vênus envia uma carta via pombo-correio para Calcas, em *Abel, Helena* a carta de recomendação é enviada pelo Cascais da cidade para o da província por meio dos Correios, incremento de modernidade que não deixa de ter seu contratempo: um empregado da instituição entra em cena se desculpando pela demora, confessando que a correspondência “estava metida entre outros papeis, e ninguém deu por elas” (AZEVEDO, 1983, p. 267).

Segundo a distinção proposta por Linda Hutcheon entre paródia e sátira, em que a primeira consistiria em uma forma “intramural”, isto é, circunscrita ao âmbito estético, enquanto a segunda seria “extramural”, “simultaneamente moral e social no seu alcance e aperfeiçoadora em sua intenção” (HUTCHEON, 1985, p. 28), observamos uma multiplicação dos alvos e uma maior explicitação das investidas satíricas que eles sofrem na paródia de Azevedo. Enquanto o pendor satírico do libreto de *La belle Hélène* se dirige de modo mais genérico a instituições da sociedade burguesa no Segundo Império Francês, como o casamento, a Igreja e, por tabela, a fetichização da cultura e literatura helênicas, *Abel, Helena*, já em suas primeiras cenas, mofa do clero, dos Correios e do funcionalismo público, tanto no que concerne às acumulações como no que diz respeito aos concursos de admissão. Neste último caso, a narração de Páris a respeito do julgamento no Monte Ida dá lugar a um rondó de Abel sobre sua aprovação no exame para professor, apesar de ele não possuir o mínimo de preparação para exercer o cargo:

O doutor estava calmo,  
mas assim como quem diz:  
– Ele não enxerga um palmo  
adiante do nariz...  
Olaré! que vale o estudo,  
se o patau consegue tudo  
o que quer em meu país?  
Aprovado plenamente,  
minha carta, enfim, tirei,  
e venho escandalosamente,

ensinar o que não sei! (AZEVEDO, 1983, p. 269).

Assim, a passagem mitológica cede espaço para uma caricatura da intervenção de interesses privados no negócio público, cuja comicidade é intensificada pela franqueza com que Abel expõe sua própria ignorância a respeito da matéria que deveria ensinar, assumindo-se um patau, um parvo.

Na sequência, há o primeiro encontro em cena de Abel e Helena, em que o namorado propõe um “golpe de estado”: em vez de tentar convencer o padrinho da moça, ele prefere a fuga, fantasiada por meio de chavões românticos – “fujamos para bem longe [...] gozemos de nosso amor no meio das florestas, ao ciciar da brisa, ao arrular da rola, ao murmurar da cascata...” (AZEVEDO, 1983, p. 271). Testemunhando o plano da janela de sua casa, Cascais faz uma de suas intervenções em latim, que pontuam sua presença ao longo da peça, declamando consigo um verso das *Bucólicas*: “Tityre, tu patulae recubans” [“Tu, sob a larga faixa reclinado” (VIRGÍLIO, 1858, p. 45)], deslocado de seu contexto original – um diálogo entre pastores acerca da expropriação iminente das terras de que um deles seria alvo. Diante da hesitação de Helena, que nutria um sentimento de dívida para com o padrinho, que, segundo ela, amava-a como se fosse seu pai, Abel procura persuadi-la nos seguintes termos:

e o que dirá teu amante? O que dirá aquele que, por teu respeito, deixou os prazeres ruidosos da Corte, para sepultar-se na roça?... Que, por teu respeito, expõe-se a apanhar uma carga de chumbo, ou pelo menos, uma dita de pau, de algum malfeitor, peitado por teu dindinho?... Que, por teu respeito, confundiu advérbios com substantivos diante de um auditório, que sabia distinguir substantivos de advérbios?... (AZEVEDO, 1983, p. 271).

Graças à retórica apaixonada de Abel, Helena acaba concordando com a fuga e, no caso de uma “desgraça persistente”, com a morte, o que é pontuado, novamente, por uma citação proferida por Cascais – desta vez, uma referência truncada à *Eneida*: “Improbe amor, quid non mortalia pectora cogis!” [“Os mortais, fero amor, a quanto obrigas!” (VIRGÍLIO, 1858, p. 373)]<sup>134</sup>. Além de complementar a composição do vigário, esse latinório estabelece um jogo paródico e satírico com usos pernósticos da literatura clássica e de máximas em latim, correntes no debate público da época<sup>135</sup>.

<sup>134</sup> Na citação de Cascais, consta “Improbis amor, quod mortalia pectora cogis” (AZEVEDO, 1983, p. 272). O trecho foi extraído do Livro IV da *Eneida*, cuja narrativa apresenta o amor entre Dido e Eneias e seu desfecho infeliz, com a partida do troiano e o suicídio da rainha cartaginense.

<sup>135</sup> Antonio Martins (1988, p. 59-62) faz um levantamento mais amplo dessas ocorrências na seção “O latinório do Padre Cascais”.

Ainda no primeiro quadro, temos a introdução de Pedrinho, estudante que trouxera da Corte seus amigos Benjamin e Juca Sá, também em férias escolares, para conhecer a freguesia onde morava. Essa pequena comitiva de pândegos, acompanhada por “rapazes vadios da freguesia”, segundo consta em rubrica, substitui o trio composto por Orestes, Parthœnis e Leœna, contornando a representação da prostituição, que não é abarcada na peça, diferentemente do que se dá em *A filha de Maria Angra*. Em vez de serem barrados na entrada da igreja, os jovens são guiados por Pedrinho para conhecer a freguesia antes do início da festa literária que seria promovida por Pantaleão de los Rios, espanhol naturalizado brasileiro com “mania de literato”<sup>136</sup>. Assim como o Orestes de *La belle Hélène*, os papéis de Pedrinho, Juca Sá e Benjamin eram papéis *en travesti*, uso frequente na opereta e em gêneros operísticos de modo geral que proporcionava a personagens masculinos jovens um espectro de voz percebido como mais delicado pelas audiências. Ao mesmo tempo, a prática já apresentava algum tensionamento sexual e de gênero, visto que, apesar de ser uma convenção estabelecida séculos antes, apresenta certo teor subversivo no que diz respeito à performance de gênero, incluindo a presença em cena de Rosa Villiot, uma das estrelas femininas da companhia vestindo calças em pleno século XIX – segundo Richard Traubner (2003, p. 43, tradução minha), acerca de *La belle Hélène*, “ter esse papel [Orestes] desempenhado por um homem (como às vezes se dá nos dias de hoje) é perder todo o chiste sexual”<sup>137</sup>.

No segundo quadro do primeiro ato, desenvolve-se a festa literária na casa de Pantaleão de los Rios, em que os membros da elite provinciana se apresentam ao público, seguindo a dinâmica dos “Couplets des rois” de *La belle Hélène*. Proprietários rurais, estudantes em férias, “capitalistas” e militares substituem a aristocracia espartana, ao passo que a escravidão moderna substitui a escravidão da Antiguidade. Nesse momento, temos a entrada de Nicolau, que reforça seu intento de casar Helena com um pretendente endinheirado – “quero casar a pequena / porém, sem... (*sinal de*

---

<sup>136</sup> Pantaleão de Los Rios carrega em seu nome uma referência explícita ao Pantaleão da *Commedia dell'Arte*, sendo sucedido por, ao menos, outros dois “pantaleões” de Arthur Azevedo: o capitão de navio Pantaleão de Aragão, da ópera cômica ou opereta *Herói à força* (musicada por Abdou Milanez e adaptada a partir de *Le Brasseur de Preston*, escrita por Leuven e Brunswick e composta por Adolphe Adam) e o Coronel Pantaleão de *O mambembe*, burlata escrita em parceria com José Piza, com música de Assis Pacheco. Como ressaltado pela Profa. Elizabeth Azevedo quando da defesa desta tese, os tipos da *Commedia* não deixam de ressoar em outros personagens de *Abel*, *Helena*, como Cascais, vigário com ares de Doutor, e Alferes Andrade que, apesar de sua patente, banca o Capitão.

<sup>137</sup> No original: “to have this part [Orestes] played by a man (as it is sometimes today) is to miss all the sexual fun”.

*dinheiro.*) / babau!” (AZEVEDO, 1983, p. 273)<sup>138</sup>. O certame é composto por uma charada – extraída de um número da *Gazeta de Notícias*, segundo Pantaleão –, uma pergunta enigmática e a glosa de um mote. Há, ainda, a tematização da paródia, visto que o prêmio oferecido, em vez de uma singela coroa de pinho, era um exemplar d’*A filha de Maria Angu*, obra de Azevedo que havia estreado em 1876. Além do aceno metateatral para o público com essa autopromoção em tom de chiste, há uma sinalização para o debate sobre o mérito artístico das paródias, encampado brevemente por dois personagens, o estudante Pedrinho e o Alferes Andrade, substitutos de Orestes e Aquiles, respectivamente.

PEDRINHO – E que livro é esse? Dá licença? (*Toma o livro e lê o título.*) *A filha de Maria Angu*.

ALFERES ANDRADE – Ora via! Uma paródia! uma paródia!...

PEDRINHO – E o que tem que seja uma paródia?

ALFERES ANDRADE – Vi-a representar... É a maior bagaceira... (*Com energia, puxando pela espada.*) E não me digam que não é!...

NICOLAU – Quem foi que disse, Seu Alferes? Guarde a durindana, homem!

ALFERES ANDRADE – E assim é que o Senhor Pantaleão de Los Rios quer fazer literatos: dando-lhes de presente *A filha de Maria Angu*!

PEDRINHO – Não seja tolo, Seu Alferes!

ALFERES ANDRADE – Tolo! (*Tirando a espada.*) Isso é sério?

PEDRINHO – Muito sério!

ALFERES ANDRADE (*Embainhando a espada*) – Eu logo vi! Comigo ninguém brinca... (AZEVEDO, 1983, p. 275).

Embora Pedrinho, líder de um pequeno séquito de colegas afeitos à pândega, em férias na roça, não faça uma defesa explícita das paródias como obras de arte, a posição contrária a essas peças é ocupada por um dos personagens mais caricatos da opereta, fazendo com que a balança penda a favor da *Filha de Maria Angu* e do procedimento paródico. Ainda assim, essa passagem teria sofrido uma alteração, provavelmente motivada pela recepção do público, que podemos rastrear a partir de artigo publicado por U. Ponto na revista *O Mosquito*:

Na Fênix o *Abel Helena* tem tido a consagração dos amadores de paródias, aos quais o autor da peça diz umas palavras bem duras. Querendo defender a *Maria Angu* exclama: “O público só gosta, só aprecia, só quer paródias”.

Este galanteio dirigido às pessoas que correm para aquele teatro, como um rebanho para um aprisco, devia fazer-lhes conhecer quanto a sua concorrência é deplorável, pois até um autor que eles festejam lhes passa um diploma de imbecis.

Diga-se entretanto, que essa frase de *Abel Helena* nunca é pronunciada no palco, sem que na plateia se escute um protestozinho, da parte de três ou quatro pessoas que ali foram por equívoco.

<sup>138</sup> Curiosamente, o “sinal de dinheiro” já havia sido feito por Helena, em uma de suas coplas na cena IV, indicando, em alguma medida, certo acanhamento em se falar abertamente de dinheiro.

Apreciamos muito o talento de Arthur de Azevedo [sic], mas sentimos que ele concorra para depravar o gosto do público, tornando-o indiferente até aos motejos que lhe são dirigidos (U. Ponto, “Bastidores”, *O Mosquito*, 24 mar. 1877, p. 6).

Um mês depois, U. Ponto agradece a Arthur Azevedo pela retirada da frase em questão, elogiando-o por sua fineza e por seu respeito aos preceitos da crítica (U. Ponto, “Bastidores”, *O Mosquito*, 21 abr. 1877, p. 3). Todo caso, o tipo de intervenção acerca do prêmio da festa literária, manifestado pelas falas de Pedrinho e Andrade, avizinha-se, em alguma medida, ao que Azevedo fazia na imprensa quando criticava, sob pseudônimo, suas próprias peças, como se dá em sua resenha a *Abel, Helena* publicada na *Revista do Rio de Janeiro*:

Novo *angu* de nosso amigo, o Sr. Arthur Azevedo, o parodista-mor.  
A belíssima música da *Bela Helena*, o melhor *spartito* de Offenbach, não foi, graças à paciência do *maestro* Mesquita, estropiada pela companhia da Fênix Dramática.  
Os Srs. Guilherme de Aguiar, Vasques, Pinto e Villa-Real esmeraram-se no desempenho de seus papéis.  
Os três primeiros caracterizarem-se [sic] soberbamente.  
A Sra. Delmary patenteou os recursos de sua voz, principalmente no primeiro ato, segundo quadro, e a Sra. Villiot deu-nos um lindo Pedrinho travesso e cantador como um rouxinol.  
O Sr. Felipe excedeu a expectativa pública: portou-se muito discretamente.  
As coplas do terceiro ato foram cantadas com toda a perfeição.  
A paródia é superior à *Maria Angu*, em nosso entender.  
Foram todos entusiasticamente aplaudidos pelo público, que conservou-se, durante a função, em constante hilaridade.  
Autor, *maestro*, empresário, ensaiador e artistas foram todos chamados à cena; só faltaram o cenógrafo, o ponto e o contrarregra.  
Estávamos vendo o momento em que o público gritava: – O público à cena!  
(Eloy, o Heróe, “Theatros”, *Revista do Rio de Janeiro*, 1877, v. 5, n. 10, p. 156).

No comentário, Eloy caracteriza Azevedo como parodista-mor, estabelecendo uma relação entre a peça em cartaz e a muito bem sucedida *Filha de Maria Angu*, privilegiando aquela em detrimento desta. Apesar de indicar o risco de a partitura ser “estropiada” pela Fênix – que já havia montado suas paródias anteriores –, esse fantasma é exorcizado em seguida, tanto por meio de elogios ao elenco como através do relato da recepção calorosa pelo público.

Ao final do primeiro ato, é revelada a identidade de Abel de Souza Faria, novo professor da freguesia e vencedor do concurso literário. Enquanto em *La belle Hélène* Menelau parte para Creta a fim de obedecer a uma determinação de Júpiter – o que se tratava, em verdade, de um embuste pregado por Calcas –, em *Abel, Helena* a partida de Nicolau se dá por conta de outra sorte de “emergência”:

O FEITOR (*Entrando pelo fundo*)

Eu caio aqui como uma bomba,  
para trazer notícia má!  
Seu Nicolau, não faça tromba!

TODOS

Vamos ouvir... O que será?!

NICOLAU (*Declamando*)

É o feitor lá da fazenda!

O FEITOR

Vim a galope de longe anunciar  
Um caso de espantar!  
Oh! Que desgraça horrenda!  
Houve um levantamento  
E muito violento

NICOLAU (*Declamando*)

Aonde? Quando, homem de Deus?

O FEITOR

Esta manhã, lá na fazenda! (AZEVEDO, 1983, p. 280).

O chamado de Júpiter, determinação divina – ainda que falseada pelo sacerdote – é reconfigurado na paródia brasileira, portanto, como um “clamor da propriedade”, que se via em risco por conta de uma insurgência de pessoas escravizadas. Ainda que por motivos diversos, todos os presentes instam Nicolau em coro no final da cena: “Corre! corre, ó Nicolau! / Segue! segue o teu feitor! / Corre! corre tudo a pau! / Volta! volta vencedor” (AZEVEDO, 1983, p. 281). É sabido que Arthur Azevedo se alinhou à causa da abolição, chegando a escrever ao menos duas peças francamente abolicionistas<sup>139</sup>, assim como Francisco Correia Vasques, intérprete original do personagem Nicolau, já militava pela abolição nos anos 1870 – lembremos da repercussão da paródia *Faustino*, em 1872 –; porém, apesar desses dados extratextuais, não há indícios textuais de um julgamento crítico ou mesmo didático acerca da escravidão, o que se dá de modo coerente com as outras referências a escravizados ao longo do texto, sempre restritas a ordens e instruções sumárias a eles dirigidas – afora o caso de Marcolina, que ainda será abordado com mais vagar. Ainda assim, a notícia da insurgência é dada em um número cantado que imprime ao lamento do feitor um tom cômico, o que potencialmente se estenderia, na montagem teatral, à saída de Nicolau, paramentado às pressas, algo desajeitado, com “um grande capote, mala, guarda-chuva, botas de montar, chicote e chapéu de palha” (AZEVEDO, 1983, p. 281).

Enquanto o segundo ato de *La belle Hélène* é ambientado no quarto da rainha, o de *Abel*, *Helena* é situado na sala de engomar, em casa de Nicolau, deslocamento

<sup>139</sup> Trata-se de *O Liberato*, comédia breve dedicada a Joaquim Nabuco que estreou em 1881, e *O escravocrata*, drama escrito em parceria com Urbano Duarte, em 1882. Censurado pelo Conservatório Dramático, o drama viria a ser publicado somente em 1884; salvo engano, não há registros ou indicações de sua encenação em casas de espetáculo.

espacial provavelmente subordinado à salvaguarda da “honra” da mocinha diante do público. Após um número cantado, no qual Marcolina e um coro de moças tomam as dores de Helena, a jovem enamorada pede para ficar só, no que é parcialmente atendida, visto que Marcolina “põe-se de novo a engomar, cantarolando alguma cantiga da roça” (AZEVEDO, 1983, p. 283). Penso que seja oportuno transcrever a cena seguinte, apesar de sua extensão, para dimensionar a relação entre essas duas personagens:

HELENA – Marcolina?  
 MARCOLINA (*Deixando o trabalho.*) – Iaiá?  
 HELENA – Cala-te!  
 MARCOLINA – Iaiá não vai pra sala?  
 HELENA – Não.  
 MARCOLINA – Iaiá, isso não é bonito! As moças vêm visitar vossem'cê e vossem'cê pede a elas que se retire! Os brancos tudo *rumado* lá na sala e vossem'cê não vai pra lá! Ué!  
 HELENA – Quem está lá dentro?  
 MARCOLINA – Seu Pantaleão, Seu *Arfere*, Seu Pedrinho, aqueles dois *estudante* da cidade, aqueles dois *lojista* da rua do *Imperadô*, e que andam sempre *cumo* unha com carne, e mais um punhado deles. *Tá tudo* na sala, e vossem'cê metida na sala do engomado, no lugar das pretas...  
 HELENA – Essa gente toda, se vem aqui, não é por minha causa, mas por amor do víspera.  
 MARCOLINA – Vossem'cê deve ir conversar com eles, porque *sinhô velho tá* na fazenda.  
 HELENA – Cala-te.  
 MARCOLINA – Iaiá, *arrefrita*...  
 HELENA – Essa gente toda me aborrece...  
 MARCOLINA – Mas o que quer?  
 HELENA – Se me favorecessem com sua ausência...  
 MARCOLINA – *Sinhô véio*, quando *vortá*, não há de *gostá* dessa *farta* de *cumo-chama*.  
 HELENA – Não quero sentenças, ouviu?  
 MARCOLINA – Tá bom, tá bom...  
 HELENA – Vá para a cozinha! (AZEVEDO, 1983, p. 283, grifos do autor).

A atitude da Helena de Esparta na cena análoga é enfática, porém menos hostil – trata-se de um diálogo com Bacchis, sua aia, que tenta convencer a soberana a usar trajes menos “austeros”. Em *Abel, Helena*, porém, a “iaiá” se porta à altura de uma jovem escravocrata, tratando Marcolina de maneira bastante ríspida. Marcolina, por sua vez, continua demonstrando a preocupação de seguir as instruções ou expectativas de Nicolau, o que fica mais evidente quando fala que “*sinhô véio*, quando *vortá*, não há de *gostá* dessa *farta* de *cumo-chama*”. O uso de “*cumo-chama*” nesse contexto se presta, em um nível mais superficial, para ilustrar a fala de Marcolina, caracterizada a partir do estereótipo mobilizado à época para representar a fala de pessoas negras. Em um estrato mais profundo, porém, podemos considerar que Marcolina lança mão dessa expressão “*coringa*” para atenuar a repreensão que dirige a Helena, visto que denunciar explicitamente a falta de educação ou etiqueta da jovem possivelmente lhe traria

sanções mais severas. Esse cálculo, necessário para contornar a violência de sua condição, é reforçado pelos apartes da personagem na continuação do diálogo, em que entrevemos parte de sua leitura acerca do namoro em curso, sem o filtro da relação desigual de poder em que está submetida:

MARCOLINA (*À parte.*) – Cabeça dela tá virada por aquele marreco dess'outro dia... (*Vai saindo, e olha para o quintal.*) Então? Quando uma coisa me *parpita*...(*Alto.*) Iaiá?  
 HELENA – O que é? Ainda aí estás?  
 MARCOLINA – Faça *favô* de *vim* na *jinela*; veja quem tá ali...  
 HELENA (*Erguendo-se pressurosa.*) – Aonde? aonde?  
 MARCOLINA – No quintal... (*À parte.*) O moleque *sartou* pelo muro...  
 HELENA (*Chegando-se à vidraça.*) – Quem é? (*Vendo.*) Ah!...  
 MARCOLINA – O que iaiá vai *fazê*?  
 HELENA (*Consigo.*) – Meu Deus! meu Deus! dai-me forças!  
 MARCOLINA – Iaiá vai *mandá* ele *entrá*?  
 HELENA (*No mesmo*) – Ó céus! Não posso sustentar por mais tempo esta luta entre o amor e o dever... E nada me lembra... nada me ocorre... Não tenho uma pessoa que me ouça, que me aconselhe... (*Com uma ideia.*) Ah!  
 MARCOLINA (*À parte.*) – Hoje é dia dos *ah*! Iaiá já *sortou* dois...  
 HELENA – Vá ao quarto de dindinho e traze o seu retrato, que está pendurado na parede.  
 MARCOLINA – O retrato?  
 HELENA – Sim! Avia-te!  
 MARCOLINA – Mas o que iaiá vai *fazê* com o retrato de sinhô *vêio*?  
 HELENA – Não tenho que dar satisfações! Vá e volte já!  
 MARCOLINA – Tá bom, tá bom; (*À parte.*) Um... (*Sai.*) (AZEVEDO, 1983, p. 283-284).

Após entregar o retrato para Helena e ser instada a sair e fechar a porta, Marcolina parece avaliar o risco a que estava submetida, dado que a jovem, deixada sob sua “guarda”, estava inclinada a receber Abel em casa, desacompanhada:

MARCOLINA – O que é que iaiá vai *fazê*?  
 HELENA – Não é da tua conta.  
 MARCOLINA – Mas sinhô *vêio*...  
 HELENA – Já viram desavergonhada mais teimosa?  
 MARCOLINA – Iaiá vai *pintá* o sete, e depois...  
 HELENA – Hein?  
 MARCOLINA – Tá bom; depois não quero *cumo-chama* comigo (*Sai*) (AZEVEDO, 1983, p. 284-285).

Se Helena é, no mínimo, resoluta no tratamento dispensado para com Marcolina, sua postura é totalmente diversa quando se trata da ideia de fuga, o que observamos na passagem em que ela canta sua indecisão junto ao retrato do padrinho ou mesmo em seu contato a sós com Abel, que demonstra novamente impaciência diante da hesitação da namorada, interações em que ela está situada hierarquicamente abaixo na escala de poder.

Após esse primeiro segmento do segundo ato, que compreende os encontros e desencontros entre o casal, temos a víspera – ou o jogo de loto –, em substituição ao *jeu de l’oie*, cuja dinâmica de cena é minuciosamente detalhada por meio do diálogo e das rubricas, com destaque para a seguinte:

Marcolina, que tinha saído, volta com um saco de milho, do qual distribui um punhado a cada jogador. Os personagens estão colocados do seguinte modo: Helena, no canapé em que já estava sentada, estende seus cartões. No canapé, onde cabem duas pessoas, vai sentar-se também outra moça. Cascais puxa uma cadeira para a boca de cena e coloca seus cartões sobre a cúpula do ponto. A banca é ocupada pelo Alferes, no centro, e nos dois lados por Pantaleão e Pedrinho. Góis senta-se numa cadeira e estende os cartões no chão. O sócio vai buscar o retrato de Nicolau, coloca-o nas costas de Góis, e, de pé, por trás da cadeira, espalha seus cartões na tela do retrato. Benjamim e Juca Sá sentam-se no chão defronte um do outro. Na tábua de engomar devem jogar três ou quatro moças. Os mais distribuem-se por Todos os lados. Marcolina vai guardar o saco de milho e, quando volta, coloca-se por trás do canapé (AZEVEDO, 1983, p. 290).

Segundo breve, mas elogiosa resenha publicada na “Gazetilha” do *Jornal do Commercio*, essa seria uma das cenas que “prolongam-se talvez demais [...] em que também poderíamos notar alguns gracejos mais chulos do que permite o respeito devido a um público que não ocupa exclusivamente a galeria” (“Gazetilha: Phenix Dramatica”, *Jornal do Commercio*, 5 mar. 1877, p. 3). Alferes Andrade desempenha o papel de trapaceiro, originalmente atribuído a Calcas, e, quando descoberto, é açoitado da cena sob gritos de “pega ladrão!”. Na sequência, ainda na sala de engomar, mas sem a presença dos demais convivas, temos a cena em que Helena demanda o sonho ao sacerdote. A interação entre os namorados durante o “sonho” é mais pudica, limitando-se a beijos no rosto e a um ensaio de fuga, interrompido pela chegada repentina de Nicolau.

A afilhada tenta desviar o assunto – e esconder Abel e a trouxa de roupas que carregava – questionando, em tom de amenidade, se os *negros* já estariam acomodados e qual teria sido o motivo do levantamento (AZEVEDO, 1983, p. 297). Quando o pouco eloquente Nicolau consegue articular uma reação, ele agarra Marcolina pelo pulso e a inquire – “responde já, ó Marcolina, / tu, que eras a guarda da menina: / o que foi feito de seu pudor?” (AZEVEDO, 1983, p. 299) –, corroborando a expectativa de castigo vislumbrada pela mulher escravizada no decorrer da trama. Quando torna a si, porém, Helena tenta responsabilizar o próprio Nicolau pelo acontecido:

Qualquer parente  
que, estando ausente

em casa entregue a si deixou  
 linda afilhada,  
 enamorada,  
 entrar não deve como entrou.  
 Bem procedido  
 tinha um marido  
 assim chegando de supetão:  
 mas, meu dindinho,  
 devagarinho  
 não entra em casa um solteirão!  
 [...]
   
 Que o namorado  
 desconfiado  
 observe a bela sem descansar;  
 pai ciumento  
 em mau momento  
 filha querida possa encontrar;  
 noivo zeloso  
 e cauteloso  
 queira por gosto ser espião;  
 mas, meu dindinho,  
 devagarinho  
 não entra em casa um solteirão! (AZEVEDO, 1983, p. 299).

Nesse sentido, há um jogo paródico em que a Helena da roça contrapõe o argumento da Helena de Esparta, que censura Menelau por seu procedimento, sinalização que provavelmente seria percebida pela parte da audiência que tenha assistido – e compreendido – a performance de *La belle Hélène*. A ponderação da afilhada não é acolhida pelo fazendeiro, obviamente, e a cena descamba para uma quase pancadaria, em que Abel ameaça os demais com movimentos de capoeira, conforme os seguintes versos: “Eu sou capoeira! / Não me assustam, não! / Passo uma rasteira: / tudo vai ao chão! / Puxo um canivete / pra desafiar / Ai, que eu pinto o sete! / Mato dezessete / e vou descansar” (AZEVEDO, 1983, p. 300). Com essa performance, Abel consegue fugir, enquanto Helena acaba desmaiada nos braços de Marcolina.

Após a fuga do enamorado, entramos no terceiro ato, ambientado em uma estação de trem, em que há um burburinho acerca do destino de Helena, confirmado por Cascais: a moça seria enviada para um convento, que, assim como em *Orfeu na roça*, afigura-se como punição destinada a uma mulher que confronta representantes da ordem patriarcal – no caso, o tutor que não admite o seu casamento com o pretendente escolhido. Na falta de ânimo para levar a afilhada para a instituição, Nicolau pedira que o vigário a acompanhasse, o que lhe foi negado – precaução para evitar as possíveis sanções administrativas por deixar a freguesia, a boataria decorrente de viajar com uma jovem e mesmo a indisposição de Helena para com ele. Cascais oferece, entretanto, uma alternativa: pedir, por meio de uma “cartinha”, a um frade, amigo seu, que a buscase,

solução que é percebida por Pedrinho como inverossímil – “isso só se vê em comédias!”, ao que junta Alferes Andrade um “ou em paródias!”, constituindo mais um aceno metateatral (AZEVEDO, 1983, p. 306). Na cena posterior, porém, o padre, só, dirige-se ao público “com toda a naturalidade”, segundo rubrica, informando o teor da correspondência e de seu plano: enviara uma carta para Abel, pedindo que se apresentasse disfarçado de frade barbadinho para buscar Helena. Trata-se, portanto, de outra adaptação substancial no andamento do enredo, visto que Calcas não toma parte do plano de fuga em *La belle Hélène*, apenas colaborando com o envio de Menelau para Creta.

Pantaleão de los Rios tenta, junto ao vigário, dissuadir Nicolau da ideia de internar sua afilhada no convento, o que faz com que o tutor da moça confesse o teor de seus planos: após uns cinco anos de convento, pretendia trazer a afilhada de volta para a freguesia e desposá-la. Diante disso, os partidários de Helena recorrem à ideia de liberdade, em terceto iniciado pelos seguintes versos:

PANTALEÃO – Hoje, que o tempo é só de liberdade,  
da lei do elemento servil.  
tu vais meter num claustro da cidade  
Helena, a moça mais gentil!  
CASCAIS – Poupe à menina essa desgraça!  
PANTALEÃO – Tem dó de Dona Helena.  
CASCAIS – Um convento é prisão  
onde não morre o coração  
NICOLAU – O que vocês querem que eu faça? (AZEVEDO, 1983, p. 312).

Essa nova atualização do trio patriótico de Rossini faz referência à Lei do Ventre Livre, cantada como uma medida positiva por um personagem que, a partir de indícios fornecidos pelo texto, explorava o trabalho de pessoas escravizadas; não bastasse essa contradição, a lei é evocada para contestar a internação de uma mulher branca da classe proprietária em um convento, ação que, apesar de violenta, não se compara à exploração sistemática do trabalho humano sob o regime de escravidão.

Com Nicolau resoluto a enviar Helena para o convento, Abel entra em cena, disfarçado de “frade barbadinho” e cantando uma tirolesa; ao ser discretamente repreendido por Cascais, que julga tais modos impróprios para um frade, responde-lhe que foram copiados do natural, somando mais uma alfinetada ao clero. O “frade folião” dá continuidade à farsa, falando um italiano macarrônico; quando o trem já está partindo, com Abel e Helena “a bordo”, o barbadinho revela sua identidade para todos

por meio de um recitativo, dividindo os circunstantes entre riso e indignação enquanto Nicolau cai fulminado por um ataque de apoplexia.

Feita essa leitura do enredo, acompanhada por impressões da crítica acerca da obra, podemos procurar estabelecer uma sistematização sobre o modo como elabora formalmente tensões da sociedade brasileira e os contrastes que podem ser estabelecidos com a obra parodiada e com a tradução de Mendes Leal. Para tanto, podemos tomar como ponto de partida a resenha em que se criticava a extensão da cena da víspera e a presença de alguns “gracejos mais chulos”, citada ao longo desta análise, em que o redator “absolve” esse tipo de “pecadinho” por conta da “abundância de boas lembranças, ditos agudos e chistosos, e alusões frequentes que dão tanto mais no gosto quanto mais são da atualidade” (“Gazetilha: Phenix Dramatica”, *Jornal do Commercio*, 5 mar. 1877, p. 3). A partir desse comentário, podemos conjecturar acerca do procedimento alusivo elogiado e do critério de atualidade esboçado pelo redator. Considerando o procedimento paródico, podemos pensar, inicialmente, em alusões que articulam o espetáculo com o texto parodiado, visto que esse processo de reelaboração joga com a experiência da fração do público que já assistira à *Belle Hélène*<sup>140</sup>. Na cena em que Helena avisa Cascais da carta que estava a caminho, por exemplo, o vigário pergunta se ela lhe chegaria às mãos “por meio de alguma pomba” – como se dá no texto parodiado –; contrariando a expectativa alimentada por essa fala, a carta é entregue por um funcionário dos Correios.

Não excluindo essa hipótese, a escolha do termo “atualidade” parece indicar, de modo mais específico, a representação de cenas do cotidiano, cujo reconhecimento poderia constituir uma fonte de prazer para o público, incluindo a sátira a instituições, costumes e tipos sociais. Quanto às instituições, destacam-se as farpas dirigidas ao funcionalismo público de modo geral e à Igreja, que, à época apresentava uma integração com o Estado que não raro era alvo de críticas por parte de agentes mais alinhados ao ideário liberal e ao republicanismo, o que pode ser ilustrado por meio de uma capa do *Mosquito*, desenhada por Bordallo Pinheiro:

---

<sup>140</sup> Segundo Eloy, o Heróe, o Alcazar reprisara *La belle Hélène*, caracterizada jocosamente como “paródia da peça que com o título de *Abel, Helena* moureja pelo palco da Fênix” (Eloy, o Heróe, “Theatros”, *Revista do Rio de Janeiro*, v. 6, n. 2, 1877, p. 27).

Figura 22 – Os gêmeos siameses: Igreja e Estado



Fonte: *O Mosquito*, 21 abr. 1877, n. p<sup>141</sup>.

A partir dessa armação, podemos reler uma das respostas à pergunta enigmática do concurso literário em *Abel, Helena*: quando é questionada qual seria a diferença entre o vigário e um rei, alguns dos presentes respondem “nenhuma”. Ainda que se trate de uma tradução literal da primeira resposta à questão apresentada no libreto de Meilhac e Halévy – qual a diferença entre Calcas e um pepino? –, seu peso é totalmente diferente, visto que, em *La belle Hélène*, igualar o sacerdote a um pepino [*cornichon*] é um meio de chamá-lo de imbecil, sentido figurado do termo, ao passo que igualar Cascais a um rei parece, à primeira vista, um simples disparate. Assim, penso que seja possível vislumbrar nessa passagem o indício de uma crítica à não dissociação entre Igreja e Estado.

<sup>141</sup> Consta na legenda: “O Sr. Pompeu do Senado também quis serrar o elo que os prende, mas qual! Está mais couraçado que o *Independencia*”. Trata-se, provavelmente, de uma referência ao senador Tomás Pompeu de Sousa Brasil.

No que diz respeito a alusões mais pontuais, podemos destacar as menções a periódicos, como a *Gazeta de Noticias* e o próprio *Mosquito*. O primeiro é mobilizado em um sentido mais corriqueiro, como um jornal de grande circulação ao qual os personagens teriam acesso – assim como os anacrônicos *Moniteur de Cythere*, de *La belle Hélène*, ou o *Jornal de Noticias* de Citera, de *A bela Helena* –, servindo de fonte, ao menos no plano da ficção, para a charada utilizada no concurso e para a notícia de que três freiras teriam saltado os muros de um convento, relatada por Pantaleão<sup>142</sup>. No caso do *Mosquito*, porém, é exigido de pronto do leitor ou do espectador um conhecimento acerca do contexto editorial em que a peça foi produzida para identificar que se trata de uma revista ilustrada; satisfeito esse requisito, a fala de Cascais consigo mesmo – “engrolei uma missa em três tempos! Já tenho habituado este povo a ouvir missas *instantâneas*, como as fábulas do *Mosquito*” (AZEVEDO, 1983, p. 266, grifo do autor) – faz uma referência mais específica ainda, mencionando a seção do periódico intitulada “Fábula instantanea”, que apresentava epigramas com uma “moral da história”<sup>143</sup>. Esse caso assemelha-se ao tipo de alusão à atualidade largamente empregada nas revistas de ano, que começariam a aparecer no Rio de Janeiro, de maneira mais consistente, nos anos seguintes. Um dos riscos relacionados a esse mecanismo é o de efemeridade, o que, coincidentemente se aplica nesse caso: na revista de ano *O Rio de Janeiro em 1877*, escrita por Arthur Azevedo e Lino d’Assunção, o personagem Diário do Rio conforta o moribundo Diário Popular, afirmando que ele iria “encontrar lá no céu o Mosquito, o pobre Mosquito. Ambos vocês gozarão da bem-aventurança eterna” (AZEVEDO; ASSUNÇÃO, 1983, p. 370).

O ancoramento cronológico da peça é inequívoco, contando com a indicação inicial de que a ação se passa na atualidade e com uma fala de Cascais que menciona o ano exato dos acontecimentos – “[...] mandar uma rapariga para o convento em pleno 1877” (AZEVEDO, 1983, p. 311). Além disso, temos um índice bastante relevante que transcende a mera demarcação temporal na referência à Lei do Ventre Livre, assinada em 28 de setembro de 1871, contemplada na versão do trio patriótico, um dos principais números musicais da peça – “Hoje, que o tempo é só de liberdade, / da lei do elemento servil” (AZEVEDO, 1983, p. 312). Apesar do já sinalizado teor contraditório de sua

<sup>142</sup> Infelizmente não foi possível verificar se a *Gazeta* efetivamente noticiou a fuga de freiras nesse período.

<sup>143</sup> A título de exemplo: “O instinto da conservação / Era entrevado Zé havia já dez anos. / Pegou-lhe fogo em casa e a pobre criatura / foi a primeira a erguer-se e pronto pôr-se a panos. / O que arde, cura” (Pio, Bedel aposentado, “Fabula instantanea”, *O Mosquito*, 7 out. 1876, p. 6).

inserção na peça, ela não deixa de representar um marco no que diz respeito ao andamento do debate sobre a abolição da escravidão, o que ganha força com o fato de ela ser um recurso utilizado por Pantaleão e Cascais, que tomam o partido dos protagonistas, contra Nicolau, o antagonista. Essa postura favorável à abolição, que pode ser depreendida do texto, coexiste, todavia, com um escopo de ação bastante restrito para os personagens caracterizados como pessoas negras. Três deles são figurantes, apresentados nos seguintes termos: “um negro”, personagem que carrega sobre a cabeça um baú de Abel e leva, na sequência, sua bagagem para a casa de Cascais, recebendo alguma soma não especificada pelo serviço, e “dois negros”, personagens que dispõem algumas cadeiras para os convidados na festa literária; posteriormente, um deles busca uma bandeja com copos de água para servir Pantaleão e Nicolau. Além dessas presenças silenciosas, temos o relato de uma insurreição de escravizados na fazenda de Nicolau, a respeito da qual, como já foi apontado, todos os personagens tomam o partido do proprietário, cantando, inclusive, os versos “Corre! corre tudo a pau! / Volta! volta vencedor” (AZEVEDO, 1983, p. 281). A intervenção desse episódio no tecido dramático, somente narrado em cena, elabora esteticamente não só uma prática de resistência à escravidão recorrente ao longo do século XIX, como o medo que ela suscitava nas classes proprietárias – tanto pontualmente como em um sentido mais amplo, visto que o regime escravocrata começava a dar mostras de um maior enfraquecimento.

O papel de Marcolina, por sua vez, tem sua importância ampliada em relação ao de Bacchis, personagem a que corresponde em *La belle Hélène*, recuperada da comédia latina e retratada, geralmente, como uma meretriz interesseira (cf. KNORR, 1995; FERREIRA, 2013)<sup>144</sup>. Caracterizada no rol de personagens como mucama de Helena, Marcolina desempenha não só a função de escravizada doméstica que acompanha a jovem proprietária, mas também é responsável por ser sua “guarda”, respondendo diretamente ao fazendeiro Nicolau. No contexto da peça, essa função de vigilância parece ser mobilizada para justificar o tratamento hostil que a “meiga” Helena dispensa para com a personagem, contraste que provavelmente se orientaria para a produção de comicidade, como podemos observar no seguinte trecho de diálogo, logo após a proposta de fuga acenada por Abel:

---

<sup>144</sup> Esse aspecto atribuído à personagem aparece de maneira muito sutil na opereta, durante o *jeu de l’oie*. Agamenon abraça Bacchis, que lhe escapa; nisso, o rei dos reis avisa que pagaria a aposta por ela, o que faz com que ela retorne tranquilamente para o seu lado.

MARCOLINA – Iaiá, iaiá, vamos embora!

HELENA – Tens razão, Marcolina. (*Dá a mão a Abel.*)

ABEL – Até sempre, Helena... (*Pausa.*) Adeus!

HELENA (*Vai saindo e volta.*) – Olha: se a desgraça...

MARCOLINA – Iaiá!

HELENA (*De mau humor, a Marcolina*) - Espera, diabo! (*A Abel.*) Olha: se a desgraça for persistente...

ABEL – Morramos juntos! (AZEVEDO, 1983, p. 271-272).

É difícil precisar a idade de Marcolina com base no texto, informação que poderia iluminar aspectos da dinâmica entre a personagem e Helena, sobretudo para dimensionar o grau da violência que esta dispense contra aquela, que, a meu ver, seria agravado caso houvesse uma diferença mais substancial de idade. Por mais que não haja necessariamente uma correspondência entre as idades de atriz e personagem, podemos tomar como ponto de partida o fato de que a intérprete de Marcolina, Mathilde Caminha – como é identificada no anúncio de um benefício (*Jornal do Commercio*, 3 set. 1879, p. 8) –, viria a desempenhar o papel de Teresa, mãe de um jovem de vinte anos, na opereta *A princesa dos Cajueiros*, encenada em 1880. Uma pesquisa por seu nome nos leva, ainda, à tese de Virna Braga (2015), intitulada *Pobreza e assistência pública e privada em Minas Gerais (1871-1923)*, que apresenta, em uma relação de doentes pobres recolhidos em uma instituição de assistência em 1907, o registro de Mathilde Caminha, atriz italiana com 69 anos de idade – que teria, portanto, 39 anos quando da estreia de *Abel, Helena*. Afora esses dados algo precários, há pouca informação sobre a atriz, cuja performance não foi alvo de comentários, pelo que foi possível apurar<sup>145</sup>.

Isso posto, observamos a escravidão entrar em cena como elemento integrante da vida social brasileira sem ser abordada, todavia, a partir de um viés abolicionista ou mesmo mais enfaticamente crítico – o que ocorreria, ao longo dos anos 1880, no teatro e na crônica de Azevedo, atuação bifronte discutida em ensaio de João Roberto Faria (2021). Ainda assim, há em *Abel, Helena* certo questionamento acerca do regime escravocrata que não deixa de contribuir para seu enfrentamento. Isso se dá por meio da caricatura de Nicolau, fazendeiro retratado como uma figura ridícula que tem seu arbítrio confrontado por uma sublevação de escravizados, assim como também ganha materialidade na evocação de um abstrato tempo de liberdade, simbolizado pela “lei do

<sup>145</sup> O que chega mais perto disso é o relato sobre um acidente no palco, em que o vestido da atriz prendeu fogo durante uma representação de *Abel, Helena*. Segundo a nota, “no final do 2º ato ateou-se fogo no vestido da atriz Mathilde; que se chegara próximo da rampa. Mme. Delmary, artista do mesmo teatro, indo em auxílio de sua companheira, conseguiu apagar o fogo. A atriz Mathilde teve tal susto que desmaiou, não havendo felizmente coisa mais grave a lamentar-se. Depois desta ocorrência continuou o espetáculo” (“Gazetilha: Desastre”, *Jornal do Commercio*, 10 abr. 1877, p. 4).

elemento servil”. Marcolina, por sua vez, demonstra alguma desenvoltura para lidar com as contingências violentas que a cercam, ainda que sua resistência fique relegada ao plano da latência.

De um modo geral, o sucesso da paródia foi razoável, contando com 23 récitas no período de pouco mais de dois meses que ficou em cartaz. Ao longo dessa breve temporada, foi levada ao palco da Fênix, de maneira complementar, a comédia em um ato de Azevedo intitulada *A pele do lobo*, cuja estreia se deu no espetáculo em benefício do autor.

Figura 23 – *A pele do lobo*, seguida por *Abel, Helena*

THEATRO PHENIX DRAMATICA

EMPRESA DO ARTISTA HELLER

**HOJE** TERÇA-FEIRA 10 DE ABRIL **HOJE**

RECITA DO AUTOR

Primeira representação da comedia em 1 acto, original de

ARTHUR AZEVEDO

**A PELLE DO LOBO**

PERSONAGENS

Amalia.....	D. Isabel	Masael Mais.....	Sr. Machado
Cardoso.....	Sr. Lisboa	Victorio.....	Sr. Vicente
Apolinario.....	Sr. Vasques	O companheiro.....	Sr. André
Jenny.....	Sr. Pinto	Um soldado.....	Sr. Avelino
Perdigão.....	Sr. Leal	Uma parte e duas saídas	

A acção passa-se no Rio de Janeiro. Actualidade.

Em seguida, subirá á scena em 18ª representação a opera-parodia, em 3 actos e 4 quadros

MUSICA DE J. OFFENBACH

**ABEL, HELENA**

escripta pelo mesmo autor, a proposito da opera comica *A Bella Helena*

EM QUE TOMÃO PARTE

**MILLES. DELMAY E ROSA VILLIOT**

**DD. MATHILDE E EUPHRASIA**

e os actores Srs. Vasques, Guilherme de Aguiar, Villa-Real, Felipe, Pinto, Leal, Pedro, Machado, Avelino, Vicente, etc.

A's 8 horas,

O autor convida seus amigos a honrarem com suas presenças este espectáculo.

Os bilhetes achão-se á disposição do publico no escritorio do theatro.

No *Figaro*, é comentado que *A pele do lobo* parecia não ter agradado tanto como a *Filha de Maria Angu e Abel, Helena*; segundo Tinoco Josué, que assinava o “Correio dos theatros”, isso se devia ao fato de que o público gostaria mais de paródias (Tinoco Josué, “Correio dos theatros”, *O Figaro*, 14 abr. 1877, p. 554). Na *Revista Illustrada*, é destacada a originalidade como principal mérito dessa “composição ligeira, escrita sem pretensão” (“Theatros”, *Revista Illustrada*, 14 abr. 1877, p. 3). Eloy, o Heróe, por sua vez, abstém-se de emitir juízos críticos sobre *A pele do lobo*, restringindo-se a comentar que “o desempenho não correu bem mal” e que os leitores da *Revista do Rio de Janeiro* poderiam julgar a peça, a ser publicada no periódico (Eloy, o Heróe, “Theatros”, *Revista do Rio de Janeiro*, v. 6, n. 2, 1877, p. 28). Como observa Neves (2011, p. 15), em introdução à edição de *A pele do lobo e outras peças*, esses “textos curtos, em geral, não tinham grande repercussão na imprensa, porque eram considerados apenas adendos do espetáculo principal”.

Quando de sua publicação original, distribuída em três edições da *Revista do Rio de Janeiro*, é indicado que a comédia em um ato fora escrita em 1875; após uma dedicatória a Antonio Fontoura Xavier<sup>146</sup>, consta a lista de personagens, com a discriminação dos artistas encarregados por cada papel, e um aviso de que os direitos de representação estavam reservados (Arthur Azevedo, *A pele do lobo*, *Revista do Rio de Janeiro*, v. 6, n. 4, 1877, p. 28). O enredo da comédia pode ser resumido nos seguintes termos: o subdelegado Cardoso e Amália, sua esposa, tentam sair de sua casa para o batizado de um afilhado, mas são interrompidos pela chegada de Apolinário, que desejava prestar uma queixa por roubo. Após a saída da parte, entra Jerônimo, o acusado, que tenta mitigar a denúncia, como se fosse caluniosa, agindo de maneira truculenta – com direito a escarros na parede e ameaça com faca. Com a intervenção da polícia, a situação é resolvida, abrindo caminho para o batizado; Cardoso recebe, entretanto, a notícia de que não receberia a promoção que almejava, motivo por trás de seu pedido para assumir a função não remunerada de subdelegado, da qual também foi dispensado por ter sido matéria de publicações na imprensa. Assim, podemos vislumbrar uma crítica ao funcionamento das instituições policiais e do baralhamento entre âmbito público e privado, tanto em razão de o exercício da função de subdelegado – assim como a de juiz de paz – dar-se na casa da autoridade, como por Cardoso

---

<sup>146</sup> Antônio Vicente da Fontoura Xavier foi jornalista, poeta e diplomata brasileiro. Em 1880, fundou a *Gazetinha*, junto a Azevedo e Anibal Falcão.

solicitar essa incumbência com vistas ao favorecimento em uma promoção. Tudo isso se dá por uma via cômica, que conta com o contraste entre a calma de Apolinário e a pressa do casal de padrinhos, ameaças de agressão, correrias no palco e com a repetição do bordão “e metam-se a servir o país” pelo subdelegado.

Em maio de 1877, *Abel Helena* deixava o palco da Fênix, dando lugar para *A loteria do diabo*, mágica em 4 atos e 17 quadros de Eduardo Garrido e Francisco Palha, com música composta integralmente por Henrique de Mesquita (*Jornal do Commercio*, 12 maio 1877, p. 6)<sup>147</sup>. Em outubro de 1877, o teatro encenaria *A viagem à Lua*, tradução de Garrido para a opereta de Offenbach – *Voyage dans la lune* –, com libreto de Vanloo, Leterrier e Arnold Mortier. Esse espetáculo provavelmente teria suscitado a escrita da opereta *Nova viagem à Lua*, de Azevedo e Frederico Severo (1983) que, segundo transcrição de manuscrito, datava do ano de 1877 e teria sido encenada na Fênix. Não foi possível localizar registros de sua montagem, o que é corroborado pela página de Azevedo no site da Academia Maranhense de Letras, no qual a obra consta como inédita (PATRONO, s. d.). Excetuando os trabalhos de tradução, suas próximas investidas no gênero opereta se dariam no ano de 1880, quando escreve *A princesa dos Cajueiros* e *Os noivos*, suas primeiras operetas com libreto “original”, com a colaboração do compositor português Sá Noronha. Nesse ínterim, o comediógrafo já havia lançado sua primeira revista de ano, *O Rio de Janeiro em 1877*, em parceria com Lino d’Assunção, e seu primeiro espetáculo que poderia ser enquadrado no que se tomava por “teatro sério”, o drama em três atos, escrito em verso, intitulado *A joia*, encenado em 1879.

---

<sup>147</sup> Em edição de peça homônima, publicada em 1858 e apresentada como comédia mágica em três atos e dezenove quadros acomodada à cena portuguesa, constam como autores Palha e Joaquim Augusto d’Oliveira. Comparando a lista de quadros do anúncio da mágica de 1877 e da publicação de 1858, é possível deduzir que a armação do espetáculo parece ser a mesma, visto que os quadros de número 1, 2, 3, 5, 14, 15, 16 e 17 do anúncio coincidem em ambas as versões. Considerando que a edição de 1858 é caracterizada como acomodação, provavelmente o espetáculo de 1877 consistia em uma nova adaptação do texto fonte, não identificado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou contrapor a narrativa que associa decadência ou inexistência do teatro brasileiro no século XIX ao teatro musicado, principalmente no que concerne às críticas a paródias de operetas. No primeiro capítulo, procurei reconstituir e tensionar esse discurso, recorrendo ao debate coetâneo a essas formas artísticas, contemplando críticos e criadores, e ao modo como essas posições preconceituosas foram, em maior ou menor grau, reproduzidas e, mais recentemente, contestadas, sobretudo nas últimas décadas. Nesse processo de recuperação, recuei à obra de Martins Pena, a fim de buscar uma pedra de toque, um referente para pensar a comédia musicada brasileira que seguiria se desenvolvendo ao longo do século XIX e para além dele. Nesse sentido, observei ocorrências em que foram mobilizados critérios inadequados para abordar um amplo espectro de nosso repertório teatral – equívoco pelo qual não passei incólume, apesar do esforço em mitigar os resíduos que provavelmente ainda assombram esta versão do texto.

Dentre esses critérios, podemos destacar a mobilização do drama como modelo para a avaliação de peças cuja composição não se orientava por essa forma, o que se afigura mesmo em perspectivas que propõem uma ruptura com esse ângulo de interpretação, como a de Iná Camargo Costa (1989), que recorre dialeticamente ao épico para negar essa abordagem. Esse problema se avizinha da hierarquização entre categorias como “teatro literário” e “teatro de entretenimento”, fundadas na falsa oposição entre arte e mercadoria, o que se sedimentou ao longo da nossa crítica em uma historiografia teatral pautada pelo textocentrismo. Apesar de toda sua pujança, o teatro que existia no Brasil foi analisado, em grande medida, como o produto de um esforço que poderia ter sido dirigido para a criação de um teatro desejado por um contingente considerável de nossa crítica. Esse ponto nos leva para um critério que estruturou especificamente os ataques às paródias: a “originalidade”. Tratadas recorrentemente como “imitações” que não contribuíam para a criação de um “teatro nacional”, desprezava-se toda a inovação que elas apresentavam a partir da incorporação de formas artísticas e da cultura brasileiras.

No esforço de fazer justiça a esse repertório de obras e espetáculos invisibilizado ao longo de nossa historiografia teatral e literária, optei pela análise detida de duas paródias, *Orfeu na roça*, de Francisco Correia Vasques, e *Abel, Helena*, de Arthur

Azevedo, recortadas como balizas para pensar o processo de apropriação paródica da opereta no Brasil. O método de análise se pautou pelo cotejo entre texto parodiado e paródia, orientando-se para a explicitação de como essas obras reinventam os textos de que se apropriam, mobilizando música e enredo “estrangeiros” para a construção de um teatro nosso, nutrido nas formas do teatro e da cultura popular brasileira. Nesse processo de leitura, amparado pela pesquisa em fontes primárias, busquei recuperar a significação de uma série de índices soterrados pelo distanciamento temporal, desde elementos presentes no texto das peças a aspectos da encenação que poderiam ser vislumbrados indiretamente por meio das impressões que esses espetáculos suscitaram, traduzidas pelas penas de folhetinistas, escritores e espectadores, nas páginas de jornais e revistas.

No caso de *Orfeu na roça*, a profusão de indícios que se descortinavam à medida que a investigação se encaminhava chegou às raias do atordoante. Após descobrir a incorporação de uma modinha brasileira sem contraparte no texto parodiado, deparei-me com o fato de que segmentos consideráveis do texto de Vasques eram tomados da tradução *Orfeu nos infernos*, publicada por Lourenço Maximiano Pecegueiro em 1865. Não foi possível avançar na questão acerca da existência ou não de um acordo entre ambos os autores, mas é possível atestar que essa apropriação não abala a originalidade do texto, que abrasileira a opereta francesa em um franco diálogo com o repertório teatral brasileiro – sobretudo com a comédia de Martins Pena, vivida nos palcos pelo ator-autor – e com a música negro-brasileira. O quadro da roça que nos é oferecido por essa peça conjuga alegria e violência, apontando para um senso de comunidade assentado na cultura popular, na festa como um espaço de resistência e de luta.

Entre *Orfeu na roça* e *Abel, Helena* há uma série de textos que originalmente não seriam abordados com mais minúcia: alguns, como a *Baronesa de Caiapó*, estão perdidos; outros, como *Orfeu na cidade* e *Traga-Moças*, não estavam disponíveis para consulta, e outros, como as paródias de Azevedo a operetas de Lecocq, seriam tratados, mais ligeiramente, no capítulo dedicado ao comediógrafo. No entanto, o comentário sintético que estava previsto sobre essas paródias foi ganhando corpo ao longo da redação, tendência que foi reforçada com a disponibilização *online* de alguns desses textos por parte do projeto *Raros e Inéditos: dramaturgia brasileira do século XIX*, coordenado pelos professores João Roberto Faria e Elizabeth Ribeiro Azevedo, no Centro de Documentação Teatral da ECA/USP. *Orfeu na cidade* e *Traga-Moças* agora estavam disponíveis, abrindo caminho para leituras como o cotejo entre as duas

paródias do *Barbe-Bleue* e a investigação acerca dos dois *Orfeus* de Vasques, que estabelecem concomitantemente uma relação sequencial e uma variação sobre um mesmo tema – leituras que foram sugeridas neste trabalho, mas não levadas propriamente a cabo.

Para imaginar algum preenchimento para as lacunas que ainda persistem, recorri novamente às folhas da imprensa, o que rendeu um breve panorama, que não se pretende exaustivo, sobre o repertório de operetas, traduções e paródias compreendido entre 1868 e 1876. Nesse recorte, foi possível delinear a chegada de traduções convencionais portuguesas no pouco referido Teatro Vaudeville, assim como algumas impressões sobre a peça perdida *Trunfo às avessas*, texto de França Júnior com música de Henrique de Mesquita, que possivelmente foi a primeira opereta brasileira que não parodiava uma opereta francesa. Elaborei, ainda, algumas impressões sobre *Faustino*, paródia de Vasques que celebrava o primeiro aniversário da Lei do Ventre Livre por meio de um gesto grandiloquente e francamente abolicionista, apesar de todas as contradições em jogo que puderam ser aventadas pelos frágeis indícios de sua escrita, encenação e recepção. Foi possível delinear os altos e baixos das paródias ao longo desse período e apurar um ligeiro predomínio de ambientações na roça ou na província em detrimento da opção pelo cenário urbano, constituindo um traço compositivo relevante sem que, todavia, fosse determinante.

Passando rapidamente pelas duas primeiras paródias de Arthur Azevedo, *A filha de Maria Angu* e *Casadinha de fresco*, chegamos ao objeto do quarto capítulo. Em um cotejo com *Orfeu na roça*, podemos considerar que a incorporação de manifestações artísticas da cultura popular brasileira em *Abel*, *Helena* se dá de maneira mais comedida. Não temos a indicação documental de que seriam integrados fadinhos, cateretês, modinhas ou lundus à partitura de Offenbach, ainda que o maestro responsável pelo arranjo e condução, Henrique de Mesquita, já estivesse bem estabelecido como um compositor que mobilizava essas formas no teatro musicado fluminense. No que diz respeito às dinâmicas festivas representadas no espetáculo, temos uma festa não identificada, associada à igreja local – consta na rubrica ao primeiro quadro, intitulado “A missa”, a indicação de que “é dia de festa” –, contando com a presença de uma juíza da festa e de um coro de devotas de mantilha. A essa festa em praça pública, temos uma espécie de desdobramento que baralha os limites entre o doméstico e o público com a festa literária na casa de Pantaleão de los Rios, aberta não

só para a elite provinciana, mas também para um difuso “povo”, sinalizado em rubrica. É inegável, porém, que, mesmo mantendo com bastante rigor a estrutura e o andamento do texto parodiado, *Abel, Helena* o reinventa em uma nova peça, que se alimenta da cultura popular brasileira e que nos oferece um retrato das instituições, dos tipos sociais e das mazelas do Brasil Imperial, com destaque para a escravidão, que aparece de maneira bastante consistente ao longo do enredo.

Feito esse percurso ao longo do repertório de paródias, penso que seja redundante, embora talvez ainda necessário, afirmar que o “teatro nacional” já estava sendo efetivamente encenado nos palcos brasileiros. Não atendendo às expectativas da maioria dos agentes envolvidos no debate crítico à época, as quais foram reproduzidas por muitos de seus sucessores, adentrando o século XX, tratava-se de um teatro que despertava uma série de incômodos, tanto no plano estético, como no social, possivelmente por elaborar artisticamente uma brasilidade que não era a desejada por uma elite intelectual que se identificava com ideais europeus. O canto, a dança, os gestos e as festas que ganhavam os palcos fluminenses eram rejeitados pela “imaginação europeia” dessa elite, visto que estavam indissocialmente ligados à cultura popular brasileira, contando com a contribuição robusta de formas artísticas negro-brasileiras.

A partir dessa pesquisa, penso, ainda, que seja possível considerar essas paródias como um gênero teatral brasileiro, especificidade que pode ser reforçada com base no cotejo com traduções convencionais de operetas, como as encenadas nos palcos lusitanos a partir de 1868 e nos fluminenses a partir de 1874. Imitação e originalidade, em um falso paradoxo, andam juntas nessas paródias, que se apropriam de enredos e partituras criados em Paris para encenar o Brasil, apesar da indefinição que atravessa os modos pelos quais esses textos e espetáculos foram categorizados, inclusive por seus criadores – opereta, ópera cômica, adaptação de opereta, paródia de ópera, paródia fantástica, peça cômica e lírica, paródia de paródia etc. Esse procedimento aponta para um desejo de se reconhecer no palco, de privilegiar a cultura popular brasileira, suas festas e seus ritmos, mesmo que, para tanto, fossem mobilizados expedientes por vezes sinuosos. A figuração da roça talvez seja um desses mecanismos, uma espécie de espelho distorcido que pode ter servido para mediar a relação conflituosa dos brasileiros consigo mesmos. O roceiro, o provinciano e a roça representam um *outro*, um alvo do riso, e, ao mesmo tempo, representam o *mesmo*, representam a cultura viva que nos une

como um povo apesar da dimensão continental do país, do dilaceramento causado pelo racismo e pelo genocídio persistente de pessoas indígenas e negras; de toda a série de conflitos decorrentes do processo de colonização e de seus desdobramentos. Reconhecer a beleza, a exuberância e a relevância histórica, artística e cultural desse teatro, alimentado por fontes populares e que astuciosamente se apropriou de formas do “ocidente”, pode ser um passo na luta por um país mais bem resolvido com sua própria cultura e com o seu próprio povo.

## REFERÊNCIAS

### Bibliografia

ABALADA, Victor Emmanuel Teixeira Mendes. *Metastasio por Francisco Luiz Ameno: ópera, poder e literatura nas reformas do Portugal setecentista*. 2011. 159 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

ABREU, Martha. Cultura popular e relações de poder nas comemorações do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro do século XIX. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 40, p. 317-344, 2008.

ABREU, Martha. *Da senzala ao palco: canções escravas e racismo nas Américas, 1870-1930* [recurso eletrônico]. Campinas: Editora da Unicamp, 2017.

ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1871. 2. v.

ALKMIN, Tânia; LÓPEZ, Laura Álvarez. Registros da escravidão: as falas de pretos-velhos e de Pai João. *Stockholm Review of Latin American Studies*, Estocolmo, n. 4, p. 37-48, mar. 2009.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARÊAS, Vilma Sant'anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: do teatro. Textos críticos e escritos diversos*. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ASSIS, Mariane de Souza de. Brasil, França e a literatura dramática musical: uma análise comparativa entre *La fille de Madame Angot* e *A filha de Maria Angu*. 2014. 95 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Letras) – Departamento de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2014.

AUGUSTO, Antônio J. Da pérola mais luminosa à poeira do esquecimento: a trajetória de Henrique Alves de Mesquita, músico do Império de Santa Cruz. 2009. Disponível em: <[https://www.academia.edu/7650849/Da\\_p%C3%A9rola\\_mais\\_luminosa\\_%C3%A0\\_poeira\\_do\\_esquecimento\\_a\\_trajet%C3%B3ria\\_de\\_Henrique\\_Alves\\_de\\_Mesquita\\_m%C3%BAsico\\_do\\_Imp%C3%A9rio\\_de\\_Santa\\_Cruz](https://www.academia.edu/7650849/Da_p%C3%A9rola_mais_luminosa_%C3%A0_poeira_do_esquecimento_a_trajet%C3%B3ria_de_Henrique_Alves_de_Mesquita_m%C3%BAsico_do_Imp%C3%A9rio_de_Santa_Cruz)>. Acesso em: 10 fev. 2023.

AZEVEDO, Álvares. Carta sobre a atualidade do teatro entre nós. In: AZEVEDO, Álvares. *Obras de M. A. de Azevedo*: tomo terceiro. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862.

AZEVEDO, Arthur. *O teatro*: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908). Organização de Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Ensaiaadores na cena brasileira dos séculos XIX e XX. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 99-111, 2015.

AZEVEDO, Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro. Aproximações da obra de Martins Pena ao teatro francês. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 17, 2021a, Porto Alegre.

AZEVEDO, Elizabeth Ribeiro. Joana Paula Manso de Noronha: uma dramaturga no teatro brasileiro do século XIX (1840-1959). *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 41, set. 2021b.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800 - 1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

BASTOS, António de Sousa. *Carteira do artista*: apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhados de notícias sobre os principais artistas, escritores dramáticos e compositores estrangeiros. Lisboa: Antiga Casa Bertrand, 1898.

BASTOS, António de Sousa. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: Imprensa Libanio da Silva, 1908.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica (segunda versão)*. Apresentação, tradução e notas de Francisco De Ambrosio Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2014.

BÍBLIA. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes; Editora Santuário, 1982.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário bibliográfico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1893. 7 v.

BRAGA, Virna Ligia Fernandes. *Pobreza e assistência pública e privada em Minas Gerais (1871-1923)*. 2015. 245 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2015.

BRASIL. *Recenseamento do Brasil em 1872*. Rio de Janeiro: Tip. de G. Leuzinger, 1874?. 12 v.

BRASIL. *Código criminal do Império do Brasil*. Anotado por Luiz Tinôco, prefácio de Hamilton Carvalhido. Edição fac-similada. Brasília: Senado Federal, 2003.

BRESCIANI, Henrique Bueno. *Dramaturgia e impressão de textos teatrais: uma investigação a partir da produção dramática de Francisco Correa Vasques (1862-1884)*. 2017. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

BRUYAS, Florian. *Histoire de l'opérette en France: 1855-1865*. Lyon: Emmanuel Vitte, 1974.

BRUYR, José. *L'opérette*. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.

CALLIPO, Daniela Mantarro. O teatro musicado francês no Rio de Janeiro oitocentista: sucesso, ruína, aplausos e críticas. *Miscelânea*, Assis, v. 31, p. 49-64, jan./jun. 2022.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 14 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CORMACK, Raphael. Lords or Idols? Translating the Greek Gods into Arabic in Nineteenthcentury Egypt. In: BOOTH, Marilyn. *Migrating Texts: Circulating Translations around the Ottoman Mediterranean*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

COSTA, Iná Camargo. A comédia desclassificada de Martins Pena. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 12, p. 6-7, 1989.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *Música, teatro e sociedade nas comédias de Luiz Martins Penna (1833-1846): entre o lundu, a ária e a aleluia*. 2014. 355 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

CUMMINS, Melissa. *Use of Parody Techniques in Jacques Offenbach's Opérettes and Germaine Tailleferre's Du Style Galant au Style Méchant*. 2017. 210 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – University of Kansas, Lawrence, 2017.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DIAS, José da Silva. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DIAS, Rodrigo César. *O Mandarim no banco dos réus: uma leitura acerca dos nexos entre teatro de revista e jornal*. 2018. 219 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

DIAS, Rodrigo César. “Há rebanho, não há pastor”: militância realista e imagens religiosas na crítica teatral de Machado de Assis n’*O Espelho*. In: SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira; SARAIVA, Juracy Ignez Assmann; ESTACIO, Denise de Quintana (Org.). *Machado de Assis: ficção, criação e sociedade* [recurso eletrônico]. Porto Alegre: Zouk, 2022a. p. 206-221.

DIAS, Rodrigo César. *A Grã-Duquesa de Gérolstein na cena teatral portuguesa: tradução, farpas e paródias*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 18, 2022b, Salvador. Disponível em: <<https://abralic.org.br/congresso/downloads/PROGRAMA-E-LIVRO-DE-RESUMOS-COMPLETO.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

FARIA, João Roberto. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp, 1993.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.

FARIA, João Roberto. Machado de Assis e o teatro de seu tempo. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis: do teatro*. Textos críticos e escritos diversos. Organização, estabelecimento de texto, introdução e notas de João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FARIA, João Roberto. A dramaturgia abolicionista de Artur Azevedo. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 35, n. 103, p. 27-52, 2021.

FERREIRA, Caroline Barbosa Faria. A *meretrix* plautina. *Romanitas: Revista de Estudos Grecolatinos*, Vitória, n. 1, p. 135-147, 2013.

FERREIRA, Priscilla Vicente. *As filhas do pai de Maria Angra*: um estudo sobre a dramaturgia-musical em quatro operetas de Arthur Azevedo – adaptações paródicas e forma nacional nos Oitocentos. 2019. 283 f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade) – Centro de Educação, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2019.

FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.

FÉTIS, François-Joseph. *La musique mise a la portée de tout le monde*: exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art, et pour en parler sans l'avoir étudié. 2 ed. Paris: Paulin, 1834.

FLÉCHET, Anaïs. Offenbach no Rio: a febre da opereta no Brasil do Segundo Reinado. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (Org.). *A circulação transatlântica dos impressos* [recurso eletrônico]: conexões. São Paulo: Edusp, Unicamp/IEL, 2014. p. 311-324.

FLÉCHET, Anaïs. A arte da paródia: circulações e adaptações da obra de Offenbach no Brasil. In: PONCIONI, Claudia; LEVIN, Orna (org.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 273-301.

FLÉCHET, Anaïs. Offenbach au Brésil: l'art de la parodie. *Les Cahiers Sirice*, Aubervilliers, n. 24, p. 17-28, 2020/1.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 51. ed. rev. São Paulo: Global, 2006.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. “Civilizando” pela música: a pedagogia do canto orfeônico na escola paulista da Primeira República. 2003. 279 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2003, São Paulo.

GIROUD, Vincent. *French opera: a short history*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2010.

GODOI, Rodrigo Camargo de. Advogados, escritores e livreiros: embates em torno da propriedade literária no Rio de Janeiro (1848). Simpósio Nacional de História ANPUH, 28, 2015, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, Udesc, 2015.

GODOI, Rodrigo Camargo de. “Cá está a criadinha!”: uma análise da imitação *Hoje avental, amanhã luva* de Machado de Assis (1860). *Machado de Assis em Linha*, São Paulo, v. 11, n. 23, p. 54-70, abr. 2018.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pequeno cinema antigo*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Tradução de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HADLOCK, Heather. “Ce bal est original!”: classical parody and burlesque in *Orphée aux enfers* by Crémieux, Halévy and Offenbach. In: LICHENSTEIN, Sabine (org.). *Music’s obedient daughter: the opera libretto from source to score*. Amsterdã: Rodopi, 2014. p. 155-184.

HARVEY, David. *Paris: capital da modernidade*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Boitempo, 2015.

HELIODORA, Bárbara. A evolução de Martins Pena. *Dyonisos*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 13, 1966.

HESSEL, Lothar; RAEDERS, Georges. *O teatro no Brasil sob Dom Pedro II*. 2ª parte. Porto Alegre: Ed. da Universidade, UFRGS, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLOWAY, Thomas H. *Polícia no Rio de Janeiro: repressão e resistência numa cidade do século XIX*. Tradução de Francisco de Castro Azevedo. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1985.

KARLS, Thaina Schwan. O Rio de Janeiro à mesa: a alimentação nos restaurantes e confeitarias do século XIX (1854-1890). *Revista História*, São Paulo, n. 178, p. 1-28, 2019.

KNORR, Ortwin. The character Bacchis in Terence's Heautontimorumenos. *The American Journal of Philology*, Baltimore, v. 116, n. 2, p. 221-235, verão de 1995.

KRACAUER, Sigfried. *Orpheus in Paris: Offenbach and the Paris of his time*. Tradução de Gwenda David e Eric Mosbacher. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1938.

LEVIN, Orna Messer. Teatro de papel: certa dramaturgia de Artur Azevedo. *Anais ABRACE*, v. 9, n. 1, 2008.

LEVIN, Orna Messer. Um escritor, vários jornais. In: AZEVEDO, Arthur. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894 – 1908)*. Organização de Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

LEVIN, Orna Messer. Offenbach e a disputa pelo público brasileiro (1840-1870). In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (Org.). *A circulação transatlântica dos impressos* [recurso eletrônico]: conexões. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014.

LEVIN, Orna. Em torno da cena: textos e espetáculos franceses no Rio de Janeiro. In: PONCIONI, Claudia; LEVIN, Orna (org.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 243-272.

LOPES, Antonio Herculano. Da arte, mui brasileira, de fazer rir: de Vasques a Procópio. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta;

PESAVENTO, Sandra Jatahy (org.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 281-293.

LOPES, Antonio Herculano. Vasques: uma sensibilidade excêntrica. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, Aubervilliers, v. 7, 2007.

LUCIANO. *Lucien*. Tradução de Nicolas Perrot, Sr. d'Ablancourt. Paris: s.n., 1654. 2 v.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. Brasília: Senado Federal, 2005.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

MAGALDI, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu*. Lanham: The Scarecrow Press, 2004.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Arthur Azevedo e sua época*. 3. ed. refund. e aum. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MAGUIRE, Laurie. *Helen of Troy: from Homer to Hollywood*. Chichester: Willey-Blackwell, 2009.

MARTINS, Antonio. *Arthur Azevedo: a palavra e o riso: uma introdução aos processos linguísticos de comicidade no teatro e na sátira de Arthur Azevedo*. São Paulo: Perspectiva; Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1988.

MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1957. v. 2.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca; FAPERJ, 2008.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Editora da Unicamp; Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. 308 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MENEZES, Lená Medeiros de. (Re)inventando a noite: o *Alcazar Lyrique* e a *cocotte-comédienne* no Rio de Janeiro oitocentista. *Revista Rio de Janeiro*, Niterói; Rio de Janeiro, n. 20-21, p. 73-91, jan./dez. 2007.

METZLER, Marta. Espelho falso: a paródia na formação do teatro brasileiro. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v. 15, n. 1, p. 87-98, 2015.

MINISTÈRE DE L'INTÉRIEUR. *Circulaires, instructions et autres actes émanés du Ministère de L'Intérieur, ou relatifs à ce département, de 1797 à 1821 inclusivement*. 2. ed. Paris: Imprimerie Royale, 1822. v. 2.

MORAES FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Prefácio de Sílvio Romero e desenhos de Flumen Junius. Brasília: Senado Federal, 2002.

MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MUNTEANU, Dana. Parody of Greco-Roman Myth in Offenbach's *Orphée aux enfers* and *La belle Hélène*. *Sylecta Classica*, Iowa City, v. 23, p. 77-101, 2012.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. Introdução de Gilberto Freyre. Brasília: Senado Federal, 1998.

NEVES, Larissa de Oliveira. *O Teatro: Artur Azevedo e as crônicas da Capital Federal (1894-1908)*. 742 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 254 f. +. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

NEVES, Larissa de Oliveira. Arthur Azevedo nos rodapés de *A Notícia*. In: AZEVEDO, Arthur. *O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Organização de Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NEVES, Larissa de Oliveira. Introdução. In: AZEVEDO, Artur. *A pele do lobo e outras peças*. Organização de Larissa de Oliveira Neves. São Paulo: Hedra, 2011.

NEVES, Larissa de Oliveira. *A filha de Maria Angu e a cultura popular no teatro oitocentista*. *Cadernos Letra e Ato*, Campinas, v. 6, p. 42-53, jul. 2016.

NEVES, Larissa de Oliveira. A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história. *Ephemera*, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 41-60, dez. 2018a.

NEVES, Larissa de Oliveira. A Casadinha de Fresco e a memória viva do teatro. In: CONGRESSO DA ABRACE, 10, 2018b, Natal. *Anais...* Campinas: ABRACE, 2018b. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/3793>>. Acesso em: 11 dez. 2022.

NEVES, Larissa de Oliveira. Critical revaluation of French operetta: *La petite mariée*. *Studia UBB Dramatica*, Cluj-Napoca, v. 64, n. 2, p. 33-50, out. 2019.

NEVES, Larissa de Oliveira. Ode ao teatro musicado nacional em quatro etapas, um prólogo e um epílogo. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, p. 41, set. 2021.

NEVES, Larissa de Oliveira. A censura da opereta “La mascotte”: polêmica nos jornais do Rio de Janeiro do século XIX. *Tempo*, Niterói, v. 28, n. 2, p. 59-79, maio./ago. 2022.

NEVES, Larissa de Oliveira. *Poética do teatro-folia*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

NOSELLA, Berilo Luigi Deiró. *Inacabamento, um gesto de resistência na história: a metateatralidade de Luigi Pirandello e Jorge Andrade*. Vitória: Cousa, 2017.

ORTIGÃO, Ramalho; QUEIRÓS, Eça. *As Farpas: chronica mensal da politica, das letras e dos costumes*. Lisboa: Tipografia Universal de Thomaz Quintino Antunes, jun. 1871.

OSWALD, Eugene. *The legend of fair Helen as told by Homer, Goethe and others*. Londres: John Murray, 1905.

OVÍDIO, Públio Naso. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Bocage, comentários de Rafael Falcon, edição de Renan Santos. Porto Alegre: Concreta, 2016.

PAIXÃO, Múcio da. *Espírito alheio: episódios e anedotas de gente de teatro*. São Paulo: C. Teixeira e C.<sup>a</sup> Editores, 1916.

PATRONO: Artur Azevedo, s. d. Disponível em: <[https://www.academiamaranhense.org.br/inf\\_aml/artur-azevedo-2/](https://www.academiamaranhense.org.br/inf_aml/artur-azevedo-2/)>. Acesso em: 10 jan. 2023.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

POLLETI, Daniel. Mlle Aimée: étude sur la vie et l'image d'une actrice française à l'étranger au XIX<sup>ème</sup> siècle. *Intersections: Canadian Journal of Music*, Kingston, v. 38, n. 1-2, p. 57-80, 2018.

PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas, lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

RABETTI, Maria de Lourdes; MACIEL, Paulo M. C. Itinerários da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas. In: PARANHOS, Kátia (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 54-71.

REBELO, Luís Francisco. *História do teatro português*. Mem Martins: Europa-América, 1989.

RESENDE, Luiz Marcelo da Silveira. *Revista A Estação e as transferências culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX*. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

- RIBAS, Tomás. *O Teatro da Trindade: 125 anos de vida*. Porto: Lello & Irmão, 1993.
- ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. 2 ed. melhorada. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1897.
- RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. *Martins Pena, o comediógrafo do Teatro de São Pedro de Alcântara: uma leitura de O Judas em sábado de aleluia, Os irmãos das almas e O noviço*. 2012. 310 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- RUIZ, Roberto. *Teatro de revista no Brasil: do início à I Guerra Mundial*. Introdução de Tânia Brandão. Pesquisa de Tânia Brandão e Roberto Ruiz. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1988.
- SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira; DIAS, Rodrigo César. Entre pragas e adágios: *Amor por anexins*, de Arthur Azevedo, e suas implicações paródicas. *Miscelânea*, Assis, v. 31, p. 25-48, jan./jun. 2022.
- SARCEY, Francisque. *Quarante ans de théâtre (feuilletons dramatiques): le critique et les lois du théâtre*, la Comédie-Française. 3 ed. Paris: Bibliothèque des Annales, 1900.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 26, n. 44, p. 591-617, p. jul./dez 2010.
- SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo: ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1937.
- SENELICK, Laurence. *Jacques Offenbach and the making of modern culture*. Cambridge; Nova Iorque: Cambridge University Press, 2017.
- SICILIANO, Tatiana Oliveira. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad X; Faperj, 2014.
- SILVA, Edson Santos. *A dramaturgia portuguesa nos palcos paulistanos: 1864 a 1898*. 2008. 304 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVA, Laura Franch Schimidt da. *O sagrado nas canções folclóricas infantis brasileiras*. 1999. 384 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Instituto Ecumênico de Pós-Graduação em Teologia, Escola Superior de Teologia, São Leopoldo, 1999.

SILVA, Raquel Barroso. *A companhia teatral Phenix Dramática: teatro ligeiramente nacional no Rio de Janeiro entre as décadas de 1860 e 1870*. 2016. 211 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

SILVA, Silvia Cristina Martins de Souza e. *As noites do Ginásio: teatros e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. 2000. 315 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

SOUZA, Ricardo Luiz. As festas cristãs e os sentidos da renovação. *Caminhos*, Goiânia, v. 5, n. 1, p. 81-106, jan./jun. 2007.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Um Offenbach tropical: Francisco Correia Vasques e o teatro musicado no Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX. *História e Perspectivas*, Uberlândia, n. 34, p. 225-259, jan./jun. 2006.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Com um olho no entretenimento e outro na política: história, teatro e cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860). *Baleia na rede: estudos em arte e sociedade*, v. 9, n. 1, p. 15-33, 2012.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. “Um atentado à liberdade de pensamento”: censura e teatro na segunda fase do Conservatório Dramático Brasileiro (1871-1897). *Revista Tempo*, Niterói, v. 23, n. 1, p. 43-65, jan./abr. 2017.

SÜSSEKIND, Flora. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução de Raquel Imanishi Rodrigues. Cosac Naify, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6. ed. São Paulo: Art Editora, 1991.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

TRAUBNER, Richard. *Operetta: a theatrical history*. Edição revisada. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2003.

TROVADOR: coleção de modinhas, recitativos, árias, lundus, etc. Rio de Janeiro: Livraria Popular, 1876. v. 2.

VEIGA, Manuel. Marcos aculturativos na Etnomusicologia Brasileira II. *ART: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, Salvador, n. 7, p. 9-56, abr. 1983.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas: Pontes; Editora da Unicamp, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

VÉRON, Louis Désiré. *Paris en 1860: les théâtres de Paris depuis 1806 jusqu'ém*. Paris: Librairie Nouvelle, 1860.

VIRGÍLIO. *Virgílio Brasileiro ou tradução do poeta latino por Manuel Odorico Mendes da cidade de S. Luís do Maranhão*. Paris: Tipografia de W. Remquet e Cia., 1858.

YON, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000.

YON, Jean-Claude. La censure dramatique en France au XIX<sup>e</sup> siècle: fonctionnement et stratégies d'auteur. *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, n. 62. p. 361-376, 2010.

YON, Jean-Claude. *La belle Hélène: passions et censure*. *@nalyse: Revue des Littératures Franco-Canadiennes et Québécoise*, Ottawa, v. 1, n. 8, p. 145-164, inverno de 2013.

YON, Jean-Claude. A ópera-bufa de Offenbach: algumas pistas para o estudo da circulação mundial de um repertório no século XIX. *In: ABREU, Márcia; DAECTO,*

Marisa Midori. *A circulação transatlântica dos impressos* [recurso eletrônico]: conexões. Campinas: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014.

YON, Jean-Claude. Pequenos teatros, pequena imprensa: Offenbach na revista *Ba-Ta-Clan*. In: PONCIONI, Claudia; LEVIN, Orna. *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018. p. 303-327.

YON, Jean-Claude. Introduction. In: OFFENBACH, Jacques. *M. Offenbach nous écrit: lettres au Figaro et autres propos*. Organização e apresentação de Jean-Claude Yon. Arles; Veneza: Actes Sud; Palazzeto Bru Zane, 2019.

YON, Jean-Claude. Le répertoire offenbachien: un produit d'exportation dans la seconde moitié du XIXe siècle. *Les Cahiers Sirice*, Aubervilliers, n. 24, p. 9-16, 2020.

### **Periódicos**

*A Estação*: jornal ilustrado para a família. Rio de Janeiro: Lombaerts, 1893.

*A Folha*: microcosmo litterario. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1868-1869.

*A Nação*: jornal político e commercial. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1872-1876.

*A Noticia*. Rio de Janeiro: s. n., 1895-1900.

*A Reforma*: órgão democrático. Rio de Janeiro: Tipografia da Reforma, 1872-1876.

*A Revolução de Setembro*. Lisboa: s. n., 1868.

*A Vida Fluminense*: folha ilustrada. Rio de Janeiro: Tipografia do Diario do Rio de Janeiro, 1868-1872.

*Ba-Ta-Clan*: journal satirique illustré. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Franco-Americana, 1867-1870.

*Correio Mercantil*. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, 1865-1868.

*Diario de Noticias*. Rio de Janeiro: Tipografia Progresso, 1870-1888.

*Diario do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diario do Rio de Janeiro, 1858-1869.

*Esperança*: jornal politico, litterario e critico. Rio de Janeiro: Tip. Imp. de Brito & Irmão, 1865.

*Figaro*. Paris: Imprimerie de Georges Kugelmann, 1858-1866.

*Gazeta de Noticias*. Rio de Janeiro: Tipografia da Gazeta de Noticias, 1875-1908.

*Ilustração Brasileira*. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia do Imperial Instituto Artístico, 1877.

*Jornal da Tarde*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1870.

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro: J. Villeneuve e Comp., 1847-1908.

*Journal des Débats*: politiques et littéraires. Paris: Imprimerie Le Normant, 1858.

*La Comédie*. Paris: Imprimerie de Georges Kugelmann, 1864.

*La France Musicale*. Paris: Typographie Morris et C<sup>e</sup>, 1864.

*La Presse*. Paris: Serriere et C<sup>e</sup>, 1864.

*Le Ménestrel*: musique et théâtres. Paris: Typographie Morris et C<sup>e</sup>, 1864-1866.

*Le Petit Journal*. Paris: Serriere et C<sup>e</sup>, 1864.

*O Cruzeiro*. Rio de Janeiro: s. n., 1878.

*O Diario Popular*. Lisboa: s. n., 1869.

*O Espelho*: revista de litteratura, modas, industria e artes. Rio de Janeiro: Tipografia de Paula Brito, 1859.

*O Figaro*. Rio de Janeiro: Tipografia Hildebrandt, 1877.

*O Mosquito*. Rio de Janeiro: Tipografia de Almeida Marques e Cia., 1876-1877.

*O Novo Mundo*: periodico illustrado do progresso da idade. Nova Iorque: s. n., 1873.

*O Paiz*. Rio de Janeiro: s. n., 1904.

*Pacotilha*. São Luís: Tipografia da Pacotilha, 1889.

*Propriedade do Club X*. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1868-1869.

*Revista do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Serafim José Alves, 1877.

*Revista dos Theatros*: folha hebdomadaria, theatral, critica e litteraria. Rio de Janeiro: Tipografia Academica, 1879.

*Revista Illustrada*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1876.

*Semana Illustrada*. Rio de Janeiro: Tipografia Brito & Braga, 1860-1871.

### **Acervos e repositórios**

Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/1>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Biblioteca Central da Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.

Biblioteca Digital Luso-Brasileira. Disponível em <<https://bdlb.bn.gov.br/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Biblioteca Geral, Universidade de Coimbra.

Biblioteca Municipal de Coimbra.

Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <[gallica.bnf.fr/](http://gallica.bnf.fr/)>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Departamento de Obras Raras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional. Disponível em: <[memoria.bn.br](http://memoria.bn.br)>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Internet Archive. Disponível em: <<https://archive.org/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Jacques Offenbach au quotidien. Disponível em: <<https://www.jacquesoffenbach.fr/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

Raros e Inéditos: dramaturgia brasileira do século XIX, Centro de Documentação Teatral, Universidade de São Paulo. Disponível em: <<https://sites.usp.br/raroseineditos/>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

### **Textos dramáticos e partituras**

ANÔNIMO. *A aldeia de loucos*. Lisboa: Oficina de Domingos Gonçalves, 1784.

ANÔNIMO. *O segundo General Fritz da Grã-Duquesa de Gérolstein*: a propósito cômico relativo à vitória de 19 de maio alcançada pelo Marechal Saldanha. 2. ed. Lisboa: Livraria de J. Marques da Silva, 1870.

ARVELLOS, Januário da Silva. *Quando eu morrer, ninguém chore a minha morte*. Rio de Janeiro: Arthur Napoleão & C., s. d.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. v. 1.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. v. 2.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987a. v. 3.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987b. v. 4.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995a. v. 5.

AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995b. v. 6.

AZEVEDO, Arthur. *A pele do lobo e outras peças*. Organização de Larissa de Oliveira Neves. São Paulo: Hedra, 2011.

AZEVEDO, Arthur; D'ASSUNÇÃO, Lino. *O Rio de Janeiro em 1877*. In: AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983. v. 1.

AZEVEDO, Arthur; SAMPAIO, Moreira. *O mandarim*: revista cômica de 1883 em 1 prólogo e 3 atos, divididos em 11 quadros. In: AZEVEDO, Arthur. *Teatro de Artur Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985. v. 2.

CASTRO, Augusto de. *Barba de Milho*: paródia fantástica do *Barbe Bleue*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1869.

CLAIRVILLE; SIRAUDIN, Paul; KONNING, Victor; LECOCQ, Charles. *La fille de Mme. Angot*: opéra-comique en trois actes. Paris; Bruxelas: Librairie F. Polo; Librairie Sardou, 1875.

COELHO, Furtado; SERRA, Joaquim. *O remorso vivo*: drama fantástico de grande espetáculo, em 1 prólogo, 4 atos e 6 quadros. São Paulo: Livraria de C. Teixeira, s. d.

CRÉMIEUX, Hector; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Orphée aux enfers*: opéra-bouffon em deux actes et quatre tableaux. Paris: A. Bourdilliat et c<sup>e</sup>, 1860.

CRÉMIEUX, Hector; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Orfeu nos infernos*: [ilegível] em dous actos e quatro quadros. Tradução de Lourenço Maximiano Pecegueiro. Rio de Janeiro: Tipografia Perseverança, 1865.

GARRAIO, Augusto. *Quem nos livra da Grã-Duquesa!*: paródia à Grã-Duquesa de Gérolstein. Lisboa: Tipografia de Gutierrez, 1868.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*: uma tragédia: primeira parte. Tradução de Jenny Klabin Segall. Apresentação, comentários e notas de Marcus Vinicius Mazzari. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

HUM CURIOSO. *O vovô Coiò ou A roça dos doidos*. Rio de Janeiro: Tipografia Imparcial de Brito, 1836.

LEAL, José da Silva Mendes. *A bela Helena*: ópera paródia em três atos. Tradução livre de José da Silva Mendes Leal. Lisboa: Tipografia Franco-Portuguesa, 1869.

LOPES, José Quintino Travasso. *Barba Azul e Grã-Duquesa em Cacilhas*: despropósito cômico em um ato a propósito da música dessas operetas. 2. ed. Lisboa: s. n., 1890.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Die Schöne Elena*. Tradução de C. Dohm. Berlim: Ed. Bote und G. Bock, 1865.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *La belle Hélène*. Paris: Michel Lévy Frères, 1867a.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Barbe-Bleue*: opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux. Paris: Michel Lévy Frères, 1867b

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Helen, or taken from the Greek*. Tradução de F. C. Burnand. London: Thomas Hailes Lacy, 1867c.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *La vie parisienne*: pièce em cinq actes mêlée de chant. Paris: Michel Lévy Frères, 1867d.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Pariser Leben*: Komische Operette in 4 Acten. Tradução de Carl Treumann. Berlim: Bote und Bock, 1867e.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *El robo de Elena*. Tradução de Miguel Pastorfido. Madri: Imprenta de José Rodrigues, 1869a.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *La bella Elena*. Tradução livre. Nápoles: s. n., 1869b.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *La bella Elena*. Tradução de Miguel Pastorfido. Madrid: Imprenta de José Rodrigues, 1870.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *A Grã-Duquesa de Gérolstein*: ópera burlesca. Tradução de Eduardo Garrido. 2. ed. Lisboa: P. Plantier & C<sup>a</sup>, 1868.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *La vie parisienne*: opéra-bouffe en quatre actes. Paris: Calmann-Lévy, 1873?.

MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *La Grande Duchesse de Gérolstein*: opéra-bouffe en trois actes et quatre tableaux. Paris: Calmann Lévy, 1899.

MIDOSI, Paulo; PALHA, Francisco. *A Grande Duquesa de Gérolstein no penúltimo andar*. In: MIDOSI, Paulo. *Teatro*. Lisboa: P. Plantier & C<sup>a</sup>, 1871.

MIDOSI, Paulo. *O Sr. Procópio Baeta fica em casa em noite de...: opereta em música num ato: imitação.* In: MIDOSI, Paulo. *Teatro*. Lisboa: P. Plantier & C<sup>a</sup>, 1871.

NABUCO, Joaquim. *L'Option: drame en cinq actes, en vers, écrit en 1876-1877.* Paris: Librairie Hachette et C<sup>ie</sup>, 1910.

PENA, Martins. *Comédias de Martins Pena.* Edição crítica por Darcy Damasceno, colaboração de Maria Filgueiras. Rio de Janeiro: Ediouro, s. d.

QUEIRÓS, Eça; REIS, Jaime Batalha; MACHADO, Augusto. *A morte do diabo: fragmentos de uma opereta (inédito).* Edição de Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho e José Brandão. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

SAINT REMY [Auguste de Morny]; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic; OFFENBACH, Jacques. *Monsieur Choufleuri restera chez lui le...: opérette bouffe em 1 acte.* Berlim: Boosey & Hawkes; Bote & Bock, 2003.

SANTOS, António Carlos. *As pragas do capitão.* Lisboa: Livraria de Campos Junior, s. d.

SERRA, Joaquim. *Traga-Moças: ópera cômica em 4 atos por \*\*: imitação do Barbe-Bleue.* Rio de Janeiro: Tipografia Popular de Azeredo Leite, 1869.

VASQUES, Francisco Correia. *D. Rosa assistindo no Alcazar a um spectacle extraordinaire avec Mlle. Risette: cena burlesca em resposta ao Sr. Anselmo, apaixonado pelo Alcazar.* Rio de Janeiro: Tipografia Popular de Azeredo Leite, 1863.

VASQUES, Francisco Correia. *O Orfeu na cidade: paródia fantástica em 4 atos do Orfeu nos infernos em seguimento ao Orfeu na roça.* Rio de Janeiro: Tipografia Popular de Azeredo Leite, 1870.

VASQUES, Francisco Correia. *O Orfeu na roça: paródia em 4 atos da ópera O Orfeu nos infernos.* 2. ed. Rio de Janeiro: Livraria de Cruz Coutinho; Tipografia de J. Lobo Viana, 1873.

VASQUES, Francisco Correia. *Orfeu na roça: paródia em 4 atos da ópera "Orfeu nos infernos".* In: FERREIRA, Procópio. *O ator Vasques.* Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979. p. 165-210.

## **ANEXO A – ORFEU NA ROÇA**

A transcrição de *Orfeu na roça* que segue foi realizada a partir da publicação *O ator Vasques*, de Procópio Ferreira (1979), que reproduz o texto de “uma cópia da peça, em miniatura, encadernada em ouro” (FERREIRA, 1979, p. 165). Esse volume teria sido oferecido a Vasques pelos artistas da Fênix em comemoração ao marco de cinquenta representações, e encontrava-se, ao menos no final dos anos 1930, em poder de Victor Vasques de Freitas (FERREIRA, 1979, p. 166). Posteriormente, cotejei o texto transcrito com o volume da segunda edição consultado no Departamento de Obras Raras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (VASQUES, 1873).

# O ORPHEO NA ROÇA

## PARODIA

EM 4 ACTOS

DA

## OPERA

# O ORPHEO NOS INFERNOS

POR \*\*\*

F. C. VASQUES

SEGUNDA EDIÇÃO

---

RIO DE JANEIRO

A' VENDA

Na livraria de Cruz Coutinho.—Rua de S. José n. 75.

—  
1873

## ANTES DA LEITURA

Fiz imprimir o *Orphéo na roça* para que o publico pudesse apreciar mais de perto o espirito da parodia, se é que o tem.

A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta e a musica forçou-me ainda a maiores defeitos.

Feita esta explicação, fico com a minha consciencia tranquilla e dou plena desculpa ás linguas da critica official.

Rio, 31 de Outubro de 1868.

**UFRGS**  
**BIBLIOTECA CENTRAL**

*F. C. Vasques.*

BOP  
VASQUES  
1873

83-01868

20871

NRB: 28300-4



SOR-0247  
25.11.88

Antes da leitura

Fiz imprimir o *Orfeu na roça* para que o público pudesse apreciar mais de perto o espírito da paródia, se é que o tem.

A poesia tem grandes defeitos, não me envergonho de o dizer, não sou poeta e a música forçou-me ainda a maiores defeitos.

Feita esta explicação, fico com a minha consciência tranquila e dou plena desculpa às línguas da crítica oficial.

Rio, 31 de outubro de 1868.

F. C. Vasques

Ao Diretor do Fênix

Francisco Correia Vasques

os

artistas contratados do Fênix

E. F. da Câmara – Joaquina Oldemburgo – Matilde Moretti – Franc.º H. Lisboa – J. J. Ferreira – F. R. de P. Aroeira – G. Malaquias – M. J. R. de Carvalho – A. J. Nunes Pinto – André Avelino – Mel. Agto de Sousa Roiz – I. Cardoso de Barros – Antº S. Rangel –  
Tiago H. Carmongia.

17 de dezembro de 1868<sup>148</sup>.

---

<sup>148</sup> Dedicatória transcrita a partir da edição de Procópio Ferreira (1979, p. 167).

## PERSONAGENS

*Na Paródia*

[ TADEU, vendedor de mel de abelhas.  
 [ MANOEL JOÃO, escrivão do Juiz de Paz.  
 MAMEDE DE SOUSA, Juiz de Paz.  
 ZEFERINO RABECA, barbeiro da Freguesia.  
 JOÃO, idiota, feitor de Manoel João, foi Imperador do Divino em criança.  
 CONSTANTINO, compadre de Mamede.  
 UM INGLÊS, ex-empregado de estrada de ferro.  
 JOSÉ NUNO, pescador d'água doce.  
 ANTÔNIO MARQUES, capitão reformado.  
 JOAQUIM PREGUIÇA.  
 ANTÔNIO FAQUISTA.  
 D. BRÍGIDA, mulher do Zeferino.  
 D. ANA, velha fazendeira com a mania de apanhar gambás.  
 UM PEDESTRE.  
 D. ENGRÁCIA, mulher de Mamede.  
 D. DEOLINDA, irmã de Mamede.  
 QUINQUIM DAS MOÇAS, filho de Deolinda.  
 MOLEQUES E NEGRINHAS da fazenda.  
 MOÇAS E MOÇOS, amigos da casa.

*Na Ópera*

[ ARISTEU  
 [ PLUTÃO  
 JÚPITER  
 ORFEU  
 JOHN STYX  
 MERCÚRIO  
 BACO  
 NETUNO  
 MARTE  
 MORFEU  
 HÉRCULES  
 EURÍDICE  
 DIANA  
 OPINIÃO PÚBLICA  
 JUNO  
 VÊNUS  
 CUPIDO  
 [ DEUSES  
 [ E DEUSAS

## DENOMINAÇÃO DOS ATOS

Ato Primeiro – *O rapto de Brígida* – Na ópera, *A morte de Eurídice*.

Ato Segundo – *Audiência em casa do Juiz de Paz* – Na ópera, *O Olimpo*.

Ato Terceiro – *Um Imperador do Divino Espírito Santo* – *O Juiz de Paz transformado em galo* – Na ópera, *Um Rei na [sic] Beócia*.

Ato Quarto – *Noite de S. João em casa de Manoel João* – Na ópera, *Os infernos*.

A ação passa-se na roça na província do Rio de Janeiro.

Época 18...

PRIMEIRO ATO  
O RAPTO DE BRÍGIDA

Vista de campo. Ao fundo grande capinzal, tendo um banco de pedra, de forma que seja visto pelo espectador. À esquerda casa da roça, de Tadeu, com o seguinte letreiro: “FABRICANTE DE MEL DE ABELHAS, DEPÓSITO NA CORTE”. À direita casa de Zeferino, com uma grande tabuleta onde se lê o seguinte dístico por baixo de uma grande navalha: “VENDEM-SE e APLICAM-SE BOAS BICHAS.”

CENA I

*Antes da ação*

O PEDESTRE

Quem sou eu? da polícia antiga  
Dos pedestres, perfeição!  
Todo o mundo meus passos siga,  
Porque hoje nesta intriga  
Do público, serei – opinião.

Sou pedestre, bem sei, mas sou honrado,  
Gozando neste lugar grande influência  
Guio fielmente o bem, puno o malvado,  
Minha espada simboliza – a Providência.

Julgando o mundo hoje venho,  
Com minha cortante espada,  
Resolver se esta paródia  
Merece ser estimada.

Preto fugido agarrar,  
Evitar no matrimônio,  
Que a mulher possa enganar  
Seu marido, qual demônio;  
Eis o que vou praticar,  
Quando, na peça, falar!

Aí chega a mulher do Zeferino  
Vem procurar falar ao tal Tadeu  
Mas, antes que ofenda a sã moral,  
Aqui está – a opinião – aqui estou eu!

*(Sai).*

CENA II

BRÍGIDA, só, *(colhendo espigas de milho)*

A moça, cujo peito,  
Amor, sente bater,  
Não dorme, deixa o leito

Ao alvorecer.

Nestas horas são amigas,  
Das quatro, às seis  
Eu colho estas espigas,  
P'ra quem são, sabeis?  
Sabeis, ouvi, ouvi,  
Não digas nada a meu marido.  
É pr'a o meu querido  
Que mora aqui  
Não digais nada a meu marido.

Assim eu sempre tenho,  
Para o meu amor,  
Lindas espigas, que venho  
Deixar com temor.

Palpita pois meu peito  
Uma, duas quatro, seis...  
Por quem tão grande efeito?  
Por quem é, sabeis?  
Sabeis, ouvi, ouvi,  
Não digais nada a meu marido, etc. etc.

(*Falando*) – Ainda não veio, ao menos quando chegar, encontrará esta prova do meu amor (*Pendura um rosário de espigas de milho na porta de Tadeu*).

### CENA III

#### BRÍGIDA e ZEFERINO RABECA

ZEFERINO (*aparecendo*) – Quem será? querem ver que é a Josefa da Cancela que me procura? Demos o sinal de que ela tanto gosta (*toca na rabeca*).

BRÍGIDA – Meu marido!

ZEFERINO – Minha mulher! oh diabo! antes que ela se encrespe comigo, encrespo-me eu (*dirigindo-se a ela*). Até que apanhei-a, hem?

BRÍGIDA – Em que, não me dirá?

ZEFERINO – Para quem são aquelas espigas de milho, minha senhora?

BRÍGIDA (*atrapalhada*) – Estas espigas?... estas espigas... são para o nosso *papagaio*.

ZEFERINO – Essa *arara* não engulo eu: – *periquito* come milho, *papagaio* leva a fama!

BRÍGIDA (*com resolução*) – Você quer saber uma coisa, Sr. Zeferino, eu já estou cansada de o aturar; vá vendo se as suas bichas pegam, que eu irei dando as minhas espigas a quem quiser.

ZEFERINO – Sra. Brígida, isso não se diz!

BRÍGIDA – Então por quê? Faz mal a gente não gostar de seu marido? A moléstia é da moda.

ZEFERINO – Eu não a vejo bem.

BRÍGIDA – Pois ponha óculos, Sr. Zeferino, ponha óculos!

ZEFERINO – Senhora minha mulher!

BRÍGIDA – Ah! você arregala os olhos! Pois ouça: – eu não lhe pedi que casasse comigo, eu já sabia antes de casar com o senhor o que era o matrimônio – meu marido, que Deus haja, já mo tinha feito conhecer. O senhor me iludiu, disse-me que era um grande rabequista do Alcazar, lá na Corte, que havia de me levar para lá, que eu seria muito feliz! Por fim de contas, deixa-se ficar na roça, vendendo e aplicando bichas, fazendo a barba aos outros, e nas horas vagas aborrece-me com a sua rabeça, querendo-me fazer acreditar que é um grande rabequista, quando não passa dum arranhador de tripas.

ZEFERINO – Não toque no meu instrumento, senhora, não toque.

BRÍGIDA – Ora adeus, não me aborreça.

*(Cantam – dueto).*

ZEFERINO – Pois é assim?

BRÍGIDA – Certo que sim.

ZEFERINO – Queres então zombar de mim?

BRÍGIDA – Certo que sim!...

ZEFERINO – E me desprezas como artista?

BRÍGIDA – Certo que sim!

ZEFERINO – Um rabequista?

BRÍGIDA – Mui me contrista  
O instrumentista  
De nada val,  
E sempre mal  
Parece um instrumento tal!

ZEFERINO – Ah! de ti sem tardança  
Hei de tirar vingança.

BRÍGIDA – Como assim a terás?

ZEFERINO – Por mim já ouvirás  
O que eu vou tocar,  
Concerto que acharás  
De gênio singular.

BRÍGIDA – Não, não, deixa-te estar.

ZEFERINO – Nada, nada, ouve lá.  
D'arte o cúmulo será,  
Para a hora e quarto dá!

BRÍGIDA – E quarto, e quarto, ah!

ZEFERINO – Pelo menos, pelo menos, pelo menos.

BRÍGIDA – Hi! tá, tá, tá, tá, tá!

ZEFERINO – Sim, sim, escuta lá.

BRÍGIDA – Hi! tá, tá, tá, tá, tá, tá, tá!

*(Zeferino toca rabeca, Brígida tapa os ouvidos com desespero gritando) – Ai, ai – ai, ai!*

*(Juntos)*

BRÍGIDA

ZEFERINO

É deplorável!  
É detestável!  
Oh! que sofrer  
Que faz morrer.  
Ah, ah, ah, ah!

É adorável!  
É deleitável!  
Oh! que prazer  
Que faz morrer.  
Ah, ah, ah, ah!

BRÍGIDA – É detestável!  
Oh! que sofrer  
Ah!...

ZEFERINO – É adorável!

BRÍGIDA – Oh! que sofrer!  
Que faz morrer.  
Ah!...

ZEFERINO – É adorável!

BRÍGIDA

ZEFERINO

Ah, ah, ah,  
Ah, ah, ah!

Oh! que prazer!  
Ah, ah, ah!

BRÍGIDA – Oh! que sofrer!  
Que faz morrer.

ZEFERINO – Escuta inda este primor,  
De encanto, e de amor

*(Tocando novamente a rabeca).*

BRÍGIDA – Ah! senhor, ah! que suplício  
Veja se a isso dá fim!

Eu não posso por mais tempo  
Aturar marido assim.

Ah! que suplício!  
Veja se a isso dá fim  
Não posso por mais tempo  
Aturar marido assim.

(*À parte*) – Ora eu que já enterrei um, não me seria possível enterrar mais este?<sup>149</sup>

ZEFERINO (*à parte*) – Se esta mulher morresse duma indigestão! que grande pechincha. (*Alto*) – Sra. D. Brígida Policarpa de Sousa, sinto dizer-lhe que a senhora galopa na estrada da desmoralização, mas não me ilude, eu estou alerta, e então...

BRÍGIDA – Pois desquite-se, separe-se de mim.

ZEFERINO – Eu o fazia de boa vontade se isto não prejudicasse a posição que tenho adquirido à custa das minhas sanguessugas e das minhas navalhas. O *Chico da venda*, muito honrado pedestre, e que com toda a justiça tem adquirido o título de – *opinião pública* – nesta freguesia, mo impede. Se eu escandalizar o mundo, onde quer a senhora que eu aplique as minhas sanguessugas? Onde quer que eu faça a barba? A senhora não me ilude, torno a repetir, e fique certa que eu hei de cortar as vazas ao tal tratante.

BRÍGIDA – Com as suas navalhas?

ZEFERINO – Não preciso dizer com que, basta só que saiba disto. Ele que se deixe de andar querendo meter o dente no capim alheio, como tem feito, desde que veio morar ali defronte.

BRÍGIDA – E quem o impedirá?

ZEFERINO – Quem? Uma *coisinha* que eu guardei ali no capinzal.

BRÍGIDA – O que é que diz?

ZEFERINO – Nada, nada, adeus. Vou pôr umas bichas em D. Joana do Sítio, que caiu ontem duma pinguela em baixo... Adeus, hein? Toma sentido, uma *coisinha* ali dentro... adeus (*sai*).

#### CENA IV

BRÍGIDA (*só*) – Que diabo quererá ele dizer com a sua *coisinha*? Querem ver que armou algum laço de gambá no capinzal, e o Sr. Tadeu, que costuma vir por ali para conversar comigo, é capaz de cair na armadilha! Nada, nada, corramos ao seu encontro (*sai*).

#### CENA V

TADEU, depois BRÍGIDA

<sup>149</sup> Em Vasques (1873, p. 14), o verso termina com ponto final em vez de ponto de interrogação.

TADEU (*canta*)

Eu sou esse Tadeu, lá da cidade morador,  
Ébrio de melodia, de mel fabricante,  
Contente dos prazeres, que tu, oh! céu, nos dás  
A quem como eu no mundo foi sempre bom rapaz.

Ver debaixo das latadas,  
    Suspensas no ar  
As abelhas cumuladas  
    Seu mel fabricar,  
Ver depois gritando,  
    Ao romper da manhã,  
O meu negro apregoando;  
    Mel d'abelha, nhãnhã!

Eis aqui a sorte,  
De um desgraçado!  
Nas ruas da corte  
Vendendo melado.

Ver um burro pastando,  
    No campo a saltar!  
E eu só desejando  
    Também me espojar!

Ver depois a namorada  
    Lavando o roupão!  
Para a gente, virada,  
    Dar-lhe um beliscão!

Eis aqui a sorte,  
De um desgraçado!  
Nas ruas da corte  
Vendendo melado!

(*Falando*) – Ora aí está, todos me julgam fabricante de mel de abelhas, não desconfiam que eu moro a duas léguas daqui, que sou escrivão do juiz de paz e negociante de secos e molhados. – O pobre do barbeiro, que mora aí, foi ontem aconselhar-se comigo a respeito de suas desavenças conjugais; se ele aceitou o meu conselho, creio que lhe darei uma lição de mestre! Mas aí vem a bela Brígida, façamos com que ela não perceba que eu passei pelo capinzal.

BRÍGIDA (*aparecendo*) – Ah! ei-lo aqui, cheguei a tempo. (*baixo*) – Ó seu Tadeu, *seu* Tadeu, tome sentido!

TADEU – Em quê?

BRÍGIDA (*baixo*) – Em *si*...

TADEU – Oh! *lá*!... Por quê?

BRÍGIDA (*à parte*) – Faz-me *dó*! (*Alto*) – Fale mais baixo! Adeus!

TADEU – Sim! Então espere. (*Quer entrar no capinzal.*)

BRÍGIDA – Não se mexa daí!

TADEU – Como diabo, então, nos havemos de entender?

BRÍGIDA – Não se aproxime de mim, eu lho peço.

TADEU – Que timidez é essa, hoje?!

BRÍGIDA – Não se trata de mim, trata-se da sua vida! se dá um passo, morre!

TADEU – Como assim?

BRÍGIDA – Meu marido sabe tudo, ele nos espiou e dispôs armadilhas no meio desse capinzal, testemunha dos nossos amores.

TADEU – Um!...

BRÍGIDA – Tal e qual!

TADEU (*consigo*) – Que bruto!... Preveniu-a, todos estes maridos são assim! (*Alto*) – Queres ver como eu zombo das suas armadilhas? olha. (*Principia a pular no capinzal.*)

BRÍGIDA (*assustada*) – Olhe que o senhor morre, *seu* Tadeu!

TADEU – Não morro não, *seu bem*, e quando morresse dava por bem empregado, morria por ti.

BRÍGIDA – Nesse caso morramos juntos. (*Caminham ambos pelo capinzal e cantando ao mesmo tempo.*)

AMBOS – Quando eu morrer, ninguém chore a minha morte  
Descansem meu cadáver, sobre o leito  
E levem-na bem triste, as tranças soltas,  
E deixem-na chorar sobre meu peito.

(*Até que Brígida grita:*)

BRÍGIDA – Ai!...

TADEU – O que é?

BRÍGIDA – Caí na ratoeira, estou presa!

TADEU – E mais do que pensas, vou magnetizar-te.

(*Música.*)

BRÍGIDA – Meu Deus, o que sinto!

TADEU (*depois de a sentar*) – Manoel João, torna ao que és; uma, duas, três!... (*Tira o casaco, aparece vestido de escrivão e coloca nas orelhas duas enormes penas de ganso.*) – Agora vamos ver se eu arranjo uma tempestade. (*Falando para dentro*) – Ó Sr. Contrarregra, faz favor?

CONTRA-REGRA (*aparecendo*) – Que deseja, meu amigo?

TADEU – O senhor me pode arranjar aí um pouco de trovoada simples?

CONTRA-REGRA – Pois não, essa é boa!

TADEU – Muito obrigado. (*Aperta-lhe a mão, e dá-lhe um pontapé na ocasião em que ele se volta. – Trovoada*) – Ora, aqui está como se arranja uma trovoada do pé para a mão.

BRÍGIDA – Oh! meu Deus, dar-se-á caso que eu vá morrer por causa do aperto da ratoeira?

MANOEL JOÃO – Certamente, estás morta.

BRÍGIDA – Entretanto já não sofro mais.

MANOEL JOÃO – Estás magnetizada!

BRÍGIDA – É estranho!

MANOEL JOÃO – É lógico!...

BRÍGIDA (*canta*) –

Risonha me parece a morte  
Ferindo-me junto de ti...  
Ela seduz-me, e em transporte  
Chamo-a, que me leve daqui!

Estou, oh morte, embriagada!  
Teu frio não me faz sofrer;  
Parece-me que arrebatada  
Vou nova vida agora ter.

*Falado.*

Adeus!... adeus!... (*senta-se*).

MANOEL JOÃO – Bom! pronto!... Antes, porém, da partida, abusemos do poder do magnetismo para desafiar o marido. (*Fá-la levantar, dá-lhe uma pena, e ela escreve na porta da casa de Zeferino, o seguinte*):

“Deixo esta habitação  
Porque a morte me pega;  
Tadeu é – escrivão  
E o diabo me carrega.”

(*Recitado por Manoel João*) – A rima não é muito boa, mas não faz mal; eu vivo das letras, porém não sou poeta. Vamos por aqui, para não sermos encontrados. (*Sai com Brígida.*)

## CENA VI

ZEFERINO (*só, todo molhado*) – Ora abóbora, estou mesmo como um pinto molhado, pobre de minha rabeca, desta vez é impossível que se não desgrude. Vamos mudar de

roupa. (*Dando com o escrito*) – Olá!... que quer isto dizer? A letra é de minha mulher! (*Lê alto o que está escrito*).

“Deixo esta habitação  
Porque a morte me pega;  
Tadeu é – escrivão  
E o diabo me carrega.”

– Como, morta? então minha mulher morre sem me avisar para comprar luto? Foi o diabo que a carregou! também só ele é que podia fazer este obséquio! Com que, eu estou viúvo? viúvo?!... (*dançando e cantando*):

Ora bravo de mim, só, só,  
Laranja da China, tabaco em pó!

(*Vai a sair e encontra o Pedestre.*)

## CENA VII

ZEFERINO e PEDESTRE

PEDESTRE – Alto lá! não se passa!

ZEFERINO – Bom! Aí temos a – *Opinião Pública!*

PEDESTRE – Sim, sou eu a – *Opinião Pública* – o *Chico da venda* – o pedestre mais velho cá da freguesia que te impede de continuares nessa alegria inconveniente.

ZEFERINO – Que queres dizer?

PEDESTRE – Hás de ir comigo à audiência, aos pés do nosso juiz de paz, de quem reclamarás tua esposa.

ZEFERINO – Eu reclamar uma defunta!

PEDESTRE – Qual defunta, *seu* Zeferino, você parece tolo! sua mulher foi raptada pelo Manoel João!

ZEFERINO – Que importa! Não vou!

PEDESTRE – Para exemplo, é preciso que haja um marido que tenha requerido reclamar sua mulher!

ZEFERINO – Mas eu não gosto mais dela.

PEDESTRE – O exemplo será mais tocante.

ZEFERINO – Já disse: não quero!

PEDESTRE – Recusas? Pois bem, treme da minha vingança, vou desacreditar tuas sanguessugas, vou dizer que as tuas navalhas não prestam, que não sabes sangrar, que não sabes tocar rabeca, que...

ZEFERINO – Não, não, piedade, piedade!

PEDESTRE – Pois então, vem! (*cantado*)

Vem! a honra te convida?  
E honra precede o amor?  
Vem, hei de guiar-te na ida  
E na volta com fervor.

ZEFERINO –

Vou! A honra me convida!  
E honra precede o amor!  
Acompanho-te na ida  
E na volta com fervor!

(*Juntos*)

ZEFERINO

PEDESTRE

Maldito tu sejas  
Seguindo-me assim  
Marchemos, marchemos,  
Cuida de mim.  
    Ah, vem!  
A honra me convida, etc...

Serei um guia fiel  
Do princípio, até o fim,  
Marchemos, marchemos,  
Confia-te em mim.  
    Ah, vamos?  
A honra te convida, etc...

FIM DO PRIMEIRO ATO.

SEGUNDO ATO

AUDIÊNCIA EM CASA DO JUIZ DE PAZ

*Casa de Mamede. Mesa ao fundo, cadeiras etc. etc.*

MAMEDE, D. ENGRÁCIA, ANTÔNIO MARQUES, JOSÉ NUNO, O INGLÊS,  
CONSTANTINO, JOAQUIM PREGUIÇA, ANTÔNIO FAQUISTA, MOLEQUES e  
NEGRINHAS *da fazenda* MOÇOS e MOÇAS *amigos da casa, depois* QUINQUIM,  
DEOLINDA e D. ANA.

*Todos dormem, à exceção de Joaquim Preguiça, que passeia de um lado para o outro, abrindo a boca.*

CORO (*sonhando e roncando*)

Ninguém pode resistir  
A tamanha sonolência;  
Toca a dormir, minha gente,  
Que hoje é dia de audiência.  
Ninguém pode resistir  
A tamanha sonolência,  
Ah!...

QUINQUIM (*entrando devagar pela direita*)

Eu sou o Quinquim das moças,  
Por elas eu sou querido!  
Com justiça até me chamam  
Das meninas – o Cupido.  
Está tudo dormindo!  
Não me viram entrar,  
Eu posso portanto  
Também cochilar!

CORO – Ah!...

DEOLINDA (*entrando devagar pela direita*)

Eu sou a mamãe do Quinquim,  
Minha glória é de invejar!  
Toda a moça que é bonita  
Quer meu filho namorar.  
Está tudo dormindo!  
Não me viram entrar,  
Eu posso portanto  
Também cochilar!

CORO – Ah!...

MAMEDE (*acordando*)

Com os diabos, que motim,  
Quem é que me acorda assim?

Quando estou na audiência?  
 Já me falta a paciência...  
 Eh! lá! toca tudo a levantar!

CORO – Ah!...

*(Todos acordam, abrindo a boca, levantam-se e descem.)*

MAMEDE – Mas não me façam zangar,  
 Já me falta a paciência  
 De aturar numa audiência  
 Tanta gente a dormirar.

CORO – Aí vem sinhá D. Ana.

D. ANA *(Entrando mui triste com uma espingarda na mão)*

DEOLINDA – Por que estás tão triste agora?

CORO – Por que estás tão triste agora?

D. ANA – Ah! quem me dera eu estourar!  
 Se no mato D. Ana é amena  
 Tontena, tontena, tontena,  
 É por ver seu querido João,  
 Tontena, tontena, tonton!  
 Junto à fonte que corre serena  
 Tontena, tontena, tontena,  
 É que encontra D. Ana o João,  
 Tontena, tonton!

CORO – É que encontra D. Ana o João!

D. ANA – Ora hoje no mato amena  
 Tontena, tontena, tontena!  
 Fui ligeira encontrar o João,  
 Tontena, tontena, tonton!  
 Mas junto à fonte, ah que pena!  
 Tontena, tontena, tontena!  
 Eu não vi o meu caro João!  
 Tontena, tontena, tonton!  
 Tontena, tonton!

CORO – Ela não viu o seu caro João!

D. ANA – Eu não vi o meu caro João!

*(Falado)* – Ah! com certeza deixo de apanhar gambás! Que prazer posso eu achar mais na caça? Pobre João, o que lhe aconteceria?

MAMEDE – Que lhe aconteceu? Eu lhe digo: a Sra. D. Ana, rica fazendeira desta freguesia, não podia continuar a comprometer-se com esse rapaz; e eu, na qualidade de juiz de paz e futuro deputado, desembarcei-me dele.

D. ANA – E de que modo?

MAMEDE – Recrutei-o e mandei-o para a Corte a fim de seguir para o Paraguai como – Voluntário da Pátria, fazendo acreditar que era a seu pedido que assim praticava.

D. ANA – Oh! não! não!

MAMEDE – Disse-o, por honra, cá da freguesia; tenham cuidado, meus senhores, os jornais da oposição estão com os olhos em nós! Salvem ao menos as aparências, nisso vai tudo!

D. ANA – E o senhor que fala tanto em aparências, por que não as salva? Julga por acaso que as suas proezas não são conhecidas? Nestes arredores não se conhece um velho juiz de paz mais brejeiro do que o senhor.

D. ENGRÁCIA (*enciumada*) – Que lhe dizia eu, Sr. Mamede?

MAMEDE – Não acredite, Sra. D. Engrácia, são calúnias, são os jornalistas do partido contrário, que espalham estas notícias para me tirarem a força moral!

D. ENGRÁCIA – Não há tal, eu bem te conheço, meu cupido grisalho, monstro, surucucu! (*A D. Ana*) – Conte-me o que sabe, sinhá D. Ana.

MAMEDE (*intervindo*) – Senhora, não dê espetáculos perante o mundo; há tempo para tudo, deixam-me tratar dos negócios da freguesia; as eleições estão à porta e eu não quero ficar desacreditado. Onde está o Sr. Capitão Antônio Marques?

MARQUES – Pronto, Sr. Mamede.

MAMEDE – Mandei-o chamar porque me consta que o senhor ontem, depois das Aves-Marias, esteve conversando na cerca do fundo com a senhora minha irmã.

DEOLINDA – É falso, fui ver se o moleque já tinha ido buscar o café.

MAMEDE – Seja verdade ou não, para mim é o mesmo; namorem-se, casem-se, mas com decência; a senhora é uma viúva, deve atender à gravidade de sua situação, não me desmoralizem a freguesia, não ma desmoralizem!

DEOLINDA (*à parte*) – Este mano é um tirano!

MAMEDE – Onde está o senhor meu sobrinho?

QUINQUIM (*aparecendo*) – Aqui estou, meu tio.

MAMEDE – Então é o que eu digo ou não? O menino estava brincando com a cozinheira e o feijão lá dentro a queimar-se! (*Falando para dentro*) – Salta daí para fora. (*Segura Quinquim pelas orelhas*) E você, senhor meu sobrinho, se continua com as suas travessuras a entrar-me de madrugada, meto-o no tronco e faço-o sentar praça! Ora tome sentido! Vamos, cada um vá para o seu trabalho e daqui a pouco o feijão estará na mesa! Ninguém falte ao almoço. (*Murmúrios*) – Hein? Que é lá isso?! Vamos a ter república?!

QUINQUIM (*baixo a Deolinda*) – Ó mamãe, isto não pode continuar!

DEOLINDA – Eu também já estou muito aborrecida.

D. ANA – E eu então, estou com uma vontade de mudar-me para a cidade.

QUINQUIM – Tenho uma ideia, mamãe. Ninguém vem hoje ao almoço, e nas próximas eleições eu me comprometo a dar com ele em terra!

MAMEDE – Então vocês não ouviram? Hein?!... (*Saem murmurando.*)

## CENA II

MAMEDE, *depois* ENGRÁCIA

MAMEDE – Por minha fita de juiz!... muito custa a levar esta súcia, perco a cabeça! e, se não fosse a minha futura eleição, mandava ao diabo o juizado e a freguesia! No meio de todas estas atribuições, a que vive sujeito um honrado juiz de paz, tenho de aturar a senhora minha mulher, verdadeiro carrapato que eu tenho às costas... há tanto marido a quem furtam as mulheres! só eu... Caluda, aí vem ela!... Ah! és tu, minha consolação... que tens, que novidades há?...

D. ENGRÁCIA – Ainda pergunta?!... Sr. Mamede, isto não pode continuar... que vida é esta, Sr. Mamede! que vida é esta?!

MAMEDE – Que foi? que fiz! vejamos?!...

D. ENGRÁCIA – O senhor não me ilude; não se fala por toda a freguesia senão nas suas proezas?... Elas chegaram-me aos ouvidos!

MAMEDE – E então?...

D. ENGRÁCIA – Diz-se por toda a parte, que a mulher do barbeiro, que mora a duas léguas distante daqui, foi raptada pelo senhor!

MAMEDE – Por mim?...

D. ENGRÁCIA – E que outro senão o senhor? Não é a primeira vez que isto acontece, o senhor para estas coisas faz sempre valer o seu prestígio de juiz de paz!

MAMEDE – Senhora, não manche o fitão da minha autoridade; desse rapto sei tanto como a senhora!

D. ENGRÁCIA – Há de ser isso!...

MAMEDE – Tenho cá minhas suspeitas, e daqui a pouco saberemos...

D. ENGRÁCIA – O quê?!...

MAMEDE – O meu compadre Constantino foi averiguar o fato, e daqui a pouco a senhora verá que o juiz que pune com tanta severidade as escorregadelas alheias, não pode deixar de ser um marido exemplar!

D. ENGRÁCIA – Para cá vem você de carrinho!... eu já o conheço, *seu* disfarçado de uma figa!...

MAMEDE – Pois sim, sou lá o que tu quiseses! – Nem de propósito, aí vem o compadre: – escuta e julga-me!...

## CENA III

*Os mesmos e CONSTANTINO*

CONSTANTINO (*tirando o chapéu*) – Saúde à minha comadre D. Engrácia e a meu compadre amigo e Ilustríssimo Senhor Mamede de Sousa, muito digno juiz de paz desta freguesia, ex-professor de primeiras letras, com algumas noções de boticário, comandante da guarda nacional e futuro...

MAMEDE – Basta de cumprimentos. Dá-me conta da tua missão.

CONSTANTINO – Senhor, eu venho da casa do escrivão de V. S.<sup>a</sup>!

MAMEDE – E o que há por lá?

CONSTANTINO – Grande fado de roda, muito foguete, caldo de cana, tudo para festejar o Santo de seu nome! V. S.<sup>a</sup> bem sabe que hoje é véspera de São João.

MAMEDE – E ele estava em casa?

CONSTANTINO – Não, senhor; saiu, há de haver quinze dias.

MAMEDE – Tem dormido fora?

CONSTANTINO – Creio que sim; mas eu encontrei-o no caminho, montado num burro.

MAMEDE – Donde vinha ele?

CONSTANTINO – Parece que vinha de longe.

MAMEDE – Vinha só?

CONSTANTINO – Não, senhor; trazia na garupa uma moça que me pareceu ser a D. Brígida, mulher do barbeiro Zeferino.

MAMEDE (*a Engrácia*) – Estás ouvindo?

D. ENGRÁCIA (*com satisfação*) – Ah! como isto é gostoso!

MAMEDE – Com que o tratante do Sr. Manoel João... E ele não ficou de cá vir?

CONSTANTINO – Eu disse-lhe que V. S.<sup>a</sup> o esperava; creio que ouço o seu carro de bois, aí vem ele!

MAMEDE – Bom! Saiam daqui, vou tratá-lo como merece.

D. ENGRÁCIA – Tu não me enganas, não é assim, meu Mamedezinho?... Não há mais nada, não é?

MAMEDE – Nada mais, minha consolação!

D. ENGRÁCIA – Ah! estou mais sossegada... vou comer meu tutu de feijão. (*Sai*)

MAMEDE – Vai, carrapato! (*A Constantino*) – Vê quando ele chega. (*Consiço*) – Com quem essa tal Brígida é bonita, hem? Havemos de ver isso!

CONSTANTINO – Aí vem ele, compadre. (*Sai.*)

CENA IV

MAMEDE e MANOEL JOÃO

MANOEL JOÃO (*com dois moleques na porta*) – A madame está boa?

MAMEDE – Está comendo tutu de feijão.

MANOEL JOÃO – Glória ao muito poderoso juiz de paz desta...

MAMEDE – Dispense a fórmula, basta, basta.

MANOEL JOÃO (*à parte*) – Como ele me olha! Dar-se-á o caso que desconfie... Tratemos de adulá-lo... (*Alto*) – Ah! Sr. Mamede de Sousa, muito digno juiz de paz desta freguesia e futuro deputado, quem deixará de invejar a sua sorte? Aqui, no seu sítio, tudo é pitoresco e ameno, nesta sala sente-se o perfume da sua justiça nos negócios mais intrincados da freguesia, lá fora sente-se o perfume do melhor alambique de cana que há por estes arredores, o perfume do beiju, o perfume do capim-melado, e na horta então! o perfume da alface, o perfume do repolho, o perfume da couve, o perfume do nabo, o perfume...

MAMEDE – Veja lá se me transforma a horta em loja de perfumaria!

MANOEL JOÃO – O homem está queimado! já lhe sinto o cheiro.

MAMEDE – Pelo que vejo, o Sr. Manoel João, meu digno escrivão, acha isto por aqui muito cheiroso?!

MANOEL JOÃO – Senhor!...

MAMEDE – Não se faça, Manoel de Sousa! seu comportamento é de um refinado tratante!

MANOEL JOÃO – Senhor juiz de paz, eu nunca escorreguei no exercício das minhas funções.

MAMEDE – Levas uma vida de Lopes! Que fazem estes dois patuscos na tua companhia?

MANOEL JOÃO – Trazem o meu almoço, pelo sim, pelo não. Vinho do Porto fino e peixe à Peixoto!

MAMEDE – Vinho do Porto fino! (*Examinando a garrafa*) – Novidade de 1830! E peixe à Peixoto?!... E entretanto na casa do juiz de paz só se come carne-seca com feijão e só se bebe cachaça!

MANOEL JOÃO – Perdão, senhor juiz. É que eu não gosto de coisas insípidas, preciso de estimulantes. Pimenta, muita pimenta!

MAMEDE – Por isso é que o senhor anda tão ardiloso!

MANOEL JOÃO – Eu, senhor?!

MAMEDE – O senhor, sim! Ora diga-me cá, o que tem feito há quinze dias?

MANOEL JOÃO – Tenho estado no meu insípido sítio, naquele casebre insuportável! Lá não se sente como aqui o cheiro das couves, o cheiro de...

MAMEDE – Mente! O senhor disfarçou-se em fabricante de mel de abelhas por atacado e atacou a honra de uma família raptando uma esposa a seu marido!

MANOEL JOÃO – Eu, senhor? Nunca escorreguei no exercício das minhas funções!

MAMEDE – Não negue! não negue! sei tudo!

MANOEL JOÃO – Mas isso não é verdade!

MAMEDE – Silêncio! Falo eu, ou rinha um carro?

MANOEL JOÃO – Senhor!...

MAMEDE – Não quero discussões! Perante mim tudo treme!... (*Ouvem-se gritos*) – O que será isto?

MANOEL JOÃO – Não são por certo gritos de obediência.

## CENA V

### OS MESMOS E TODOS DA PRIMEIRA CENA

(*Entram em desordem*)

#### CORO

Fora, fora a caçoada!  
Abaixo com tal chalaça!  
Todos os dias cachaça!  
Sempre a negra feijoada!

#### D. ANA

Basta de cana

#### CORO

Fora!  
Abaixo com tal chalaça!  
Sempre a negra feijoada!  
Fora, fora a caçoada.

#### MANOEL JOÃO

Eu à sombra do traquete  
Vou ferrar meu joanete.

#### QUINQUIM

Este licor faz mal a amor.

CORO

Basta de cana.

D. ANA

Este licor faz mal a amor.

CORO

Mal a amor.

SENHORAS

Fora a negra feijoadada,  
Não mais sirvam comidas tais.

CORO

Fora a feijoadada.

MANOEL JOÃO

Eles têm razão, tais  
Feijoadas, já passam de ruins  
E são desgraçadas.

CORO

Abaixo com a tal chalaça,  
Fora, fora a caçoadada.  
Abaixo com a tal chalaça!  
Todos os dias cachaça!  
Sempre a negra feijoadada!

D. ANA

Basta de cana!

CORO

Fora com a caçoadada,  
Abaixo com a tal chalaça!  
Todos os dias a cachaça.  
Abaixo a negra feijoadada.

*(Falado)*

MAMEDE – Olá, vamos a ter república?!

TODOS – Sim, sim!...

MAMEDE – Perdem o respeito a papai Mamede?!... Não querem mais cachaça, nem feijão?...

TODOS

Não!... Não!...  
Queremos empadinhas  
De palmito e camarão!

DEOLINDA – Eu quero ostras de forno!...

QUINQUIM – Eu quero uma lata de orchata, de pevides de melancia, que se vende no Braguinha da Fama!...

MANOEL JOÃO – Eles têm razão!... eles têm razão!...

MAMEDE – Ah!... revoltam-se? E não se envergonham de pôr à sua frente o escrivão mais canalha que conheço?

MANOEL JOÃO – Senhor, eu não sou canalha!

MAMEDE – Sim, um miserável que anda fazendo mascaradas para raptar as mulheres aos seus maridos!...

TODOS – Contai-nos isso, contai-nos isso!

MANOEL JOÃO – Não acreditem!...

MAMEDE – Querem nomes?

MANOEL JOÃO – Cite!... ci...te!

MAMEDE – Citaremos... ci...taremos!... Ele acaba de raptar a mulher do Zeferino, barbeiro, a formosa Brígida.

MANOEL JOÃO – Não acreditem!

DEOLINDA – E o que tem isso, meu mano?

MAMEDE – O que tem?! E a moral! e os artigos dos jornais da oposição?!...

MANOEL JOÃO – Perdão, Sr. Mamede, lá a respeito de moral, creio que o senhor juiz não dá o seu quinhão a ninguém!...

D. ENGRÁCIA (*vindo a ele*) – Então, é o que eu dizia ou não?

MAMEDE – Eu? Nunca!... Sempre fui bom esposo, bom pai, bom juiz e bom comandante da guarda nacional.

MANOEL JOÃO – Ah! V. S.<sup>a</sup> fala no que eu fiz? E se lhe lembrassem o que tem feito?

D. ANA – Oh! eu sei coisinhas a respeito do nosso juiz, que são mesmo de encher o olho!...

DEOLINDA – E eu!

QUINQUIM – E eu então?!

TODOS – E nós todos!

QUINQUIM – Até compusemos uma modinha a esse respeito!

MAMEDE (*querendo sair*) – Com licença, vou ver se os negros já cortaram a mandioca.

MANOEL JOÃO – Não há de sair sem ouvir a modinha.

TODOS – Apoiado! apoiado!...

D. ENGRÁCIA – Será esse o teu castigo.

D. ANA

Quiseste um dia beijar  
A mulher do capitão!  
E este sem mais aquela  
Deu-te um grande bofetão!  
Ah, ah, ah.  
A barata foi andando,  
Deu um grande escorregão

CORO

Ah, ah, ah!  
A barata foi andando,  
Deu um grande escorregão.

MARQUES

Pulando certa janela,  
Por causa duma Joana,  
O nosso juiz um dia  
Caiu de ventas na lama!  
Ah, ah, ah,  
Arreda do caminho,  
Fuzileiro quer passar.

CORO

Ah, ah, ah,  
Arreda do caminho,  
Fuzileiro quer passar.

DEOLINDA

Quando andavas namorando  
A viuvinha Ribeiro,  
Foste agarrado uma noite,  
Escondido no chiqueiro!  
Ah, ah, ah,  
Quem nunca comeu azeite  
Quando come se lambuza!

## CORO

Ah, ah, ah,  
 Quem nunca comeu azeite  
 Quando come se lambuza!

## QUINQUIM

Ao mestre-escola quiseste  
 Encaixar no rol dos tolos,  
 Porém ele – mais esperto,  
 Deu-te uma dúzia de bolos!  
 Ah, ah, ah,  
 Mulata da Bahia  
 Sempre come vatapá!

## CORO

Ah, ah, ah,  
 Mulata da Bahia  
 Sempre come vatapá!

## MANOEL JOÃO

Que lhe fique esta de emenda,  
 Que lhe preste, senhor juiz,  
 Na vida alheia não meta  
 Nunca mais o seu nariz!  
 Ah, ah, ah,  
 Rato na casaca,  
 Camundongo no chapéu!

## CORO

Ah, ah, ah,  
 Rato na casaca,  
 Camundongo no chapéu!

(Falado)

D. ENGRÁCIA (*furiosa*) – Ai! eu arrebento!... Monstro!... desavergonhado!... Eu bem dizia! Quero me desquitar!... (*Desmaia nos braços de Manoel João*).

MAMEDE – Ora, aí está, eu não dizia? Agora aguentem-na.

MANOEL JOÃO – Eu largo-a no chão!

MAMEDE (*batendo-lhe nas mãos*) – Nenem, juro-te que foi antes do nosso casamento.

D. ENGRÁCIA – Ai! ai! ai!

MANOEL JOÃO – Olhe que eu largo-a no chão.

MAMEDE – Não acredites, nenem, são calúnias! Eu nunca gostei senão de ti! (*A Manoel João*) – És um caluniador! um patife!

MANOEL JOÃO – Está bom, basta!... Mas olhe que eu já não posso mais, isto é fazenda de lei!

## CENA VI

### OS MESMOS E CONSTANTINO

CONSTANTINO – Compadre! oh, compadre!

MAMEDE – O que é que temos ainda?

CONSTANTINO – Duas pessoas que lhe pedem audiência.

MAMEDE – Como se chamam?

CONSTANTINO – O Zeferino, barbeiro... (*Engrácia levanta-se vivamente dos braços de Manoel João.*)

MANOEL JOÃO – Oh! diabo! o Zeferino aqui?! Mas olhe que eu já não posso! Ah! já está boa?

MAMEDE (*à parte, encarando Manoel João*) – Vou ensinar-te, grandecíssimo patife!

CONSTANTINO – E o Chico da venda.

MAMEDE – A *Opinião Pública!*... O pedestre que ainda há poucos dias esteve na cidade! Meus filhos, suspendamos as questões domésticas!

MANOEL JOÃO – Não os receba!

TODOS – Recebei-os, recebei-os...

MAMEDE – Por força!... Sou juiz de paz e hei de fazer justiça a todos!... Já tens medo, tratante?...

MANOEL JOÃO – Eu, senhor, nunca escorreguei no exercício de minhas funções! (*Gritando*) Podem entrar!

MAMEDE – Quem é que lhe deu licença para dar ordens em minha casa?!... Podem penetrar! (*Aos mesmos*) Vocês não façam asneiras! A *Opinião Pública* aí vem, portem-se com decência! Onde está o meu fitão?... A minha casaca dos domingos? Quero aparecer com todo o meu esplendor!... (*Grande movimento – trazem-lhe a casaca e o fitão*) – (*a ela*) Deolinda, aqui à minha direita – sinhá D. Ana, aqui à minha esquerda!...

MANOEL JOÃO – E eu?

MAMEDE – Tu, miserável, senta-te no chão com as tuas vergonhas.

D. ENGRÁCIA – E eu?

MAMEDE – Fica lá onde quiseres, ao lado do capitão Antônio Marques! Decência e mais decência! Sr. Quinquim, não me faça alguma das suas! Senhor capitão, deixe-se de dar beliscões na mana!

MANOEL JOÃO – Podem penetrar!

MAMEDE – Não, senhor! Entrem! (*Sai Constantino e volta com Zeferino e o Pedestre.*)

CENA VII

OS MESMOS, ZEFERINO E O PEDESTRE

MANOEL JOÃO

Ei-lo aí, com que presteza  
 Ele vem!... Ei-lo aqui está.  
 Oh, diabo! com certeza  
 Já me sinto mal por cá.

*(Todos ao mesmo tempo)*

Ei-lo aí, com que presteza  
 Ele vem!... Ei-lo aqui está.  
 Oh, diabo! com certeza  
 Já me sinto mal por cá.

ZEFERINO

Já me sinto atrapalhado,  
 Não me envolvas nesta intriga;  
 Sem almoço, já cansado,  
 Tenho dores de barriga.

PEDESTRE

Vamos, ande, sai daí,  
 Caminha sempre sem mestre,  
 Está suspensa sobre ti  
 A vingança de um pedestre

MAMEDE

Ei-lo aí, com que presteza  
 Ele vem!... Ei-lo aqui está;  
 Vou tomar tua defesa,  
 Infeliz barbeiro, já.

OS MAIS

Atentai, observai,  
 Olhai, escutai.

SENHORAS

Ele vem!

HOMENS

Atentai.

SENHORAS

Ei-lo aí.

HOMENS

Observai.

ZEFERINO

Ei-lo aqui está.

TODOS

Ele vem.

HOMENS

Observai.

SENHORAS

Aqui está.

HOMENS

Escutai.

ZEFERINO

Ei-lo aqui está.

MAMEDE

Que quer, Sr. Zeferino?

PEDESTRE

Não te faças de menino,  
Anda pra ali, vai suplicar  
Ao nosso juiz protetor,  
Ir, do escrivão, sem temor,  
A cara esposa tirar!

ZEFERINO

Faz-me matar.

PEDESTRE

Obedecei.

ZEFERINO

Quero justiça e mais nada.

SENHORAS

Sua mulher lhe foi roubada.

ZEFERINO

Minha mulher me foi roubada.

Ali está o meu ladrão!

MAMEDE

Quem?

ZEFERINO

O meu ladrão!

TODOS

O Manoel João!

O Seu ladrão!

MAMEDE

O Manoel João!

Sem mais detença

Eu vou dar a sentença,

Castigando o crime

Tão provado!

A entregar-lhe Brígida

Ele é condenado!

ZEFERINO

Oh! céu! ele ma entregou?

MANOEL JOÃO

Oh! céu! ele ma roubou!

MAMEDE

E por mais observar o que estou dizendo

À casa do escrivão vamos correndo!

SENHORAS

Do escrivão!

HOMENS

Do escrivão!

ZEFERINO

Do escrivão!

SENHORAS

Convosco nos levai, senhor juiz, também.

MAMEDE

Pois sim, eu levarei o quanto a justiça tem!

CORO

Viva o Sr. Mamede  
Que não nos deixa aqui sós!

MAMEDE

Sim, sim, sim, sim, sim, sim.

CORO

Viva o Sr. Mamede,  
Que não nos deixa aqui sós!  
Como bom pai, a seus filhos cede!  
Ele não quer partir sem nós!

SENHORAS

Partamos!

HOMENS

Partamos!

SENHORAS

Partamos!

CORO

La, la, la, la,  
Partamos,  
La, la, la, la,  
Partamos, corramos,  
Ah, la, la, la, la,  
Partamos, corramos,

*(Ao mesmo tempo em coro)*

ZEFERINO

Ai! que de toda esta seca,  
Faz-me levar a breca!  
Meu amor, minha rabeca!

MANOEL JOÃO

Tenho horror de tanta seca!

Eu levo decerto a breca,  
Com a mulher do tal rabeca!

PEDESTRE

Feliz eu sou, contente estou!  
Porque a razão já triunfou!  
Graças, meu Deus, graças.

CORO

Fica em descanso o tal feijão!  
Vamos brincar nessa função,  
Em honra e louvor de São João.

La, la, la, la,  
Partamos!  
La, la, la, la,  
Partamos, corramos!  
Ah! la, la, la, la,  
Partamos,  
La, la, la, la, la,

MARQUES

Oh! pois corramos lá.

CORO

Corramos lá.

MAMEDE

Sim, partamos, sim.

CORO

Partamos já.  
Oh! pois corramos lá.  
Corramos lá, sim, sim,  
Partamos, corramos,  
Partamos já.

HOMENS

Partamos, corramos.

CORO

La, la, la, la,  
Partamos.  
La, la, la, la,  
Partamos.  
Sim, partamos já.

Fica em descanso o tal feijão.  
Vamos todos brincar nessa função,  
Em louvor de São João!

*(Grande passeio, etc.)*

FIM DO SEGUNDO ATO

## TERCEIRO ATO

### UM IMPERADOR DO DIVINO. O JUIZ DE PAZ TRANSFORMADO EM GALO

Um quarto particular de casa de roça.  
Poleiro à esquerda.

#### CENA I

BRÍGIDA (*só*) – Ninguém!... só, sempre só! Aborreço-me sofrivelmente em companhia deste palerma do feitor! se isto continua, vou chorar por meu marido e pelo seu instrumento. Alguém! Ainda ele!...

#### CENA II

#### BRÍGIDA e JOÃO

JOÃO – Ela é tão bonitinha, se eu me atrevesse...

BRÍGIDA – Ainda tu? O que me queres?

JOÃO – Pensei que a senhora me tinha chamado.

BRÍGIDA – Eu não.

JOÃO – Pois olhe, fez mal!

BRÍGIDA – Por quê?

JOÃO – Porque eu gosto quando a senhora me *chama*; a *chama* que eu tenho no peito sossega todas as vezes que eu sou chamado pela senhora! (*À parte*) Ela é tão bonitinha!... (*Voltando-se para ela*) A senhora me chamou?

BRÍGIDA – Vai-te para o diabo!

JOÃO – Ah! eu sou muito infeliz!

BRÍGIDA – E que me importa?

JOÃO – Ora, imagine a senhora que eu tenho um coração muito sensível, em vendo mulher fico logo pelo beijo, e por isso...

BRÍGIDA – O pateta vai contar-me os seus amores!...

JOÃO – Tenho apenas um defeito, minha senhora, embebedo-me poucas vezes e amiúde!

BRÍGIDA – Não é doido... é bêbado!

JOÃO – Agora que a senhora me conhece como se me tivesse dado à luz... (*Quer abraçá-la.*)

BRÍGIDA – Salta daqui para fora, senão vou-te às ventas!

JOÃO – Ah! a senhora me repele, porque eu sou feitor! Já fui muito rico!... Meu pai era fazendeiro, minha tia tinha dois engenhos, e quando eu era criança não havia um só ano em que eu não fosse – *Imperador do Divino* – as festas do *Espírito Santo*!

BRÍGIDA – E o que te ficou de tudo isso?

JOÃO (*canta*)

Quando eu era pequenino,  
Que jogava o meu pião,  
Imperador do Divino  
Eu o fui por muita vez!  
A festa durava um mês,  
Era grande a tal função,  
Eu era lindo menino,  
Me chamavam – nhô Janjão,  
Quando eu era pequenino!

Como um rei, tinha um estado,  
Quando estava no Império,  
O meu servo era um soldado,  
Com sua tocha na mão!  
Depois de um grande leilão,  
Vinha o grande Desidério  
Atacar o fogo armado,  
Para minha consolação,  
Quando eu era pequenino!

BRÍGIDA – Vai-te embora, estás cheirando a cachaça.

JOÃO – Agora é que viu isso? eu não lhe disse, ainda há pouco... mas o que a senhora não sabe é que eu me embebedo com água!

BRÍGIDA – Com água!...

JOÃO – Sim, senhora, com água... ardente! Bebo até cair, para me esquecer que já fui *rico* e que hoje não tenho *mico*!

BRÍGIDA – A ideia não é má!

JOÃO – É a ideia do homem que já teve escravos, fazendas, que já foi Imperador do Divino Espírito Santo, e que já teve todas as comodidades da vida! Quando penso nisto bebo para *esquecer* e para me *aquecer*! Só há uma coisa que eu não posso *esquecer* nem *aquecer*, ainda que eu bebesse aguardente de todas as engenhocas cá da freguesia – é a sua pessoa!

BRÍGIDA – Insolente!

JOÃO – Oh! pela senhora eu renuncio à aguardente! sou capaz até de... (*barulho*) Oh! diabo, aí vem meu amo!

BRÍGIDA – Que barulho é este?

JOÃO – Não é nada, é preciso ir para o paiol.

BRÍGIDA – Não quero!

JOÃO – São ordens que tenho, senão vou para o meio da rua.

BRÍGIDA – Mas enfim até quando durará isto?

JOÃO – Não sei.

BRÍGIDA – Ah, *seu* Manoel João, tu me pagarás.

JOÃO – Vamos, vamos. (*Brígida entra*) Safa, que era tempo.

### CENA III

#### JOÃO, MAMEDE e MANOEL JOÃO

MANOEL JOÃO (*consigo, empurrando Mamede*) – Não está aqui. João teve tempo de escondê-la.

MAMEDE – Não seja malcriado, não empurre as visitas. Principalmente quando elas são da minha qualidade.

MANOEL JOÃO – Eu, senhor?

MAMEDE – Tu, sim. Onde estamos nós?

MANOEL JOÃO – No meu quarto particular, onde venho gozar alguns instantes de repouso.

MAMEDE – De repouso, hein? (*À parte*) Estou certo que ela está aqui. (*Procura.*)

MANOEL JOÃO – Perdeu o nariz, senhor juiz?

MAMEDE – Não, estudo o teu – quarto particular –, acho-o mesmo bonito! Quero mandar fazer um igual lá na fazenda. Creio que ele é favorável ao repouso e aos amores! Hein, maganão?...

MANOEL JOÃO – Aos amores? Eu não sou homem que me deixe levar por essas coisas, senhor juiz.

MAMEDE – Deveras, hein? Ah, tratante! (*Vendo que Manoel João faz sinais a João*) Mas que diabo é isso, você está a fazer-me figas por detrás?

MANOEL JOÃO – Eu, senhor?

MAMEDE – Estava fazendo sinais... Que diabo vem a ser isto?!

MANOEL JOÃO – Isto, o quê?

MAMEDE – Este côdea, este estafermo, com cara de macaco?

MANOEL JOÃO – Este é o meu cão de fila, o meu íntimo, a quem confio tudo!

MAMEDE – Tudo! (*a João*) Onde está ela?

MANOEL JOÃO (*fazendo sinais a João para que se cale*) – Ela quem?

MAMEDE – A mulher do barbeiro, com trezentos mil diabos!

MANOEL JOÃO – Pois é possível que ainda acredites que eu raptasse essa moça?

MAMEDE – Sem dúvida! Dá-me lugar que eu quero tossir!

MANOEL JOÃO – Pois tussa, *seu* Mamede! tussa! (*À parte*) Podes tossir à vontade, estas paredes são grossas! (*Alto*) Tussa, *seu* juiz, tussa!

MAMEDE (*encontrando a fechadura*) – Oh! uma fechadura! Ela está aqui, estou bem certo disso.

MANOEL JOÃO – Então, já tossiu?

MAMEDE – Já, já tossi. (*À parte*) Oh! eu acharei um meio de penetrar aqui!

MANOEL JOÃO – Vamos, Sr. Mamede, o fado não começa sem V. S.<sup>a</sup> lá chegar; eles devem estar à nossa espera.

MAMEDE – Sim! Vamos! Começo a crer que o tal rabequista das dúzias quis se divertir à minha custa! Restituo-te a minha amizade!

MANOEL JOÃO – Eu já sigo a V. S.<sup>a</sup> (*Fala baixo com João.*)

MAMEDE (*consigo*) – Oh! que ideia! vou introduzir-lhe um bilhete pelo buraco da fechadura, e logo volto com o costume que me serviu no último baile de máscaras.

MANOEL JOÃO (*à parte*) – Não o percamos de vista, ele é fino como lã de cágado! É capaz de voltar! (*Alto*) Às ordens de V. S.<sup>a</sup> (*Partem os três.*)

#### CENA IV

BRÍGIDA (*só, com o bilhete na mão*) – Pareceu-me ouvir passos e vozes! Ninguém! Que quer dizer este bilhete! (*Lendo*) “Mamede de Sousa, juiz de paz da freguesia!” Pensará alguém em mim?! Dou a vida a quem me tirar daqui!

#### CENA V

#### BRÍGIDA e MAMEDE

#### BRÍGIDA

Um doce abalo  
No ombro acabo de sentir!

#### MAMEDE

(*vestido de galo*)  
Do meu papel representante,  
Caluda, sim, é prosseguir!  
Não posso ao meu papel mentir.  
(*Imita o galo*)

BRÍGIDA

Oh! que lindo galo!

MAMEDE

Có, có, có, có.

BRÍGIDA

Que doce cantar!  
Oh que lindo galo,  
Que doce cantar!

MAMEDE

Eu fiz-lhe abalo,  
Vamos continuar.

BRÍGIDA

Que doce cantar!

MAMEDE

Eu fiz-lhe abalo,  
Vamos continuar.

BRÍGIDA

Que lindo galo!  
Meu galinho de asa dourada,  
Queres comigo aqui viver?

MAMEDE

Có, có, có, có, có, có. (*Galo.*)

BRÍGIDA

Eu te darei carne assada,  
Muito bom milho há de comer.

MAMEDE

Có, có, có, có, có.

BRÍGIDA

Não deixes mais este covil,  
Fica e farei tudo por ti.  
Eu te amarei, galo gentil.  
Oh, fica aqui, eu te amarei.  
Fica, eu farei tudo por ti.

MAMEDE

Quando quer fazer-se amar  
É bom deixar-se desejar.

BRÍGIDA

Ei-lo, aqui está na minha mão.

MAMEDE

Ainda não, ainda não.

BRÍGIDA

Oh, que maldoso, oh, que maldoso.

MAMEDE

Asas tomei por ardiloso.

BRÍGIDA

Oh, que maldoso, oh, que maldoso.

*(Ao mesmo tempo)*

BRÍGIDA

Que só procura me escapar.

MAMEDE

Eu posso bem delas usar.

BRÍGIDA

*(seguido)*

Embalde intentas agora me fugir.  
Pois eu te apanharei.

MAMEDE

Atenção!

BRÍGIDA

Ei-lo aqui preso,  
Vou-lhe cortar as asas!  
Ei-lo aqui preso.

MAMEDE

Eu com certeza  
É que te cortei as vazas.

BRÍGIDA

Canta, canta!

MAMEDE

*(imita o galo.)*

BRÍGIDA

Canta, canta!

MAMEDE

*(Imitação.)*

*(Os dois ao mesmo tempo.)*

BRÍGIDA

Preso estás, trampolineiro!  
 Imediatamente fechar  
 Eu te vou no galinheiro.  
 Não me hás de escapar.

MAMEDE

Eu não sou trampolineiro,  
 Não precisas me fechar,  
 Dentro do teu galinheiro  
 Eu não procuro escapar.

BRÍGIDA *(agarrando-o)* – Até que te apanhei! É escusado resistir, não te largo mais! Olhem, como ele é bonito! Que bico tão engraçado! que esporão tão agudo! E a crista como é vermelha!

MAMEDE *(caindo de joelhos)* – Pois bem, tudo isto é teu se quiseres...

BRÍGIDA *(assustada)* – Um galo falando! quem me acode! quem me acode! *(Grita)*

MAMEDE – Cala-te: eu sou galo, mas não sou galo! Tomei este disfarce para arrancar-te das garras do escrivão, que faz gala em ter-te presa!

BRÍGIDA – Deveras?! Mas já que você não é galo, que espécie de animal é então?

MAMEDE – Eu sou juiz de paz da freguesia! Teu amante, Mamede de Sousa!

BRÍGIDA – Então este bilhete é teu?

MAMEDE – Sim, é meu! Ah! minha bela, se eu te conhecesse há mais tempo, tinha-te raptado antes do Manoel João, levar-te para a minha fazenda, e sentada à minha direita assistirias às minhas audiências.

BRÍGIDA – Uma audiência! Nesse caso leva-me contigo.

MAMEDE – É preciso não causar suspeitas! Eu volto para o grande fado que se está dançando no terreiro. Encontra-te lá comigo.

BRÍGIDA – Como?

MAMEDE – Disfarça-te de alguma maneira, e quando acabar o pagode levo-te na minha garupa.

BRÍGIDA – Está tratado. Adeus, Mamede, espera-me na tua garupa. *(Sai E.)*

## CENA VI

JOÃO *bêbado, depois* MANOEL JOÃO

JOÃO – Olha o galo! olha o galo... Brrr... trrr... brrr... trrr... *(Chamando o galo, quer apanhá-lo e vendo que ele foge, começa a cantar.)*

Quando eu era pequenino...

MANOEL JOÃO *(entrando apressado)* – O galo! onde está o galo? João, não viste o galo?!

JOÃO – O galo?! qual galo?!...

MANOEL JOÃO – O galo do juiz de paz!

JOÃO – Juiz de paz? *(Canta.)*

Que jogava o meu pião...

MANOEL JOÃO – Onde está Brígida?

JOÃO – Brígida? *(Canta.)*

Imperador do Divino.

MANOEL JOÃO – Ah! o miserável já está bêbado! Foi por isso que a deixou fugir! João, oh! João! meu fiel, lembra-te ao menos onde está a chave do paiol!...

JOÃO – A chave?... O paiol!... *(Canta.)*

Eu fui por muita vez!

MANOEL JOÃO – Oh! isto é para um homem dar com a cabeça nas paredes. *(Ouve-se a voz de*

BRÍGIDA *(que canta dentro)*

Meu galinho de asa dourada,  
Queres comigo aqui viver?

MANOEL JOÃO – Oh! esta é a sua voz, então não partiu! *(Gritando.)* Manoel, Joaquim, Antônio, fechem a cancela, não deixem sair ninguém, *(A João)* e tu vens comigo.

JOÃO (*sempre no mesmo lugar – canta*)

Quando eu era pequenino,  
Que jogava o meu pião,  
Imperador do Divino  
Eu o fui por muita vez!  
A festa durava um mês,  
Era grande a tal função,  
Eu era lindo menino,  
Me chamavam – nhô Janjão,  
Quando eu era pequenino!

MANOEL JOÃO (*antes de acabar o canto.*) – Oh! isto não é um homem, é um pilão de socar café! Sai daqui, canalha! (*Dá-lhe um pontapé, João cai, de barriga para baixo, cantando ainda, e Manoel João fica fazendo o gesto de moer café num pilão.*)

FIM DO TERCEIRO ATO

## QUARTO ATO

### NOITE DE S. JOÃO EM CASA DE MANOEL JOÃO

Uma varanda deitando para um terreiro, preparado para a festa de São João – fogueiras  
– mastro, etc. etc. – mesa no meio da cena, cadeiras, etc.

#### CENA I

TODOS, *menos* ZEFERINO e PEDESTRE

*(Brígida está vestida de baiana, os mais estão sentados à roda da mesa, bebendo e folgando, uns atacam bichas, outros rodinhas, etc. etc.)*

#### TODOS

Viva e reviva, viva o São João!  
E fora quem disser que não!  
E viva o pagode,  
Que molha o bigode  
Daquele que mais pode,  
Bebendo em porção  
Dizer que o nariz  
Do Mamede juiz  
Já está por um triz  
Como um pimentão!

#### UMA VOZ

Como um pi... mentão!

#### CORO

Já está por um triz  
Como um pimentão!  
Viva e reviva, viva o São João!  
E fora quem disser que não!  
Viva, reviva o São João!  
Viva, viva! viva, viva!  
E fora quem disser que não!  
Viva São João!

#### MAMEDE

Eia, pois, bela baiana!  
Da La-Grange tu és a rival!  
Põe tudo isto em pantana  
Com tua voz divinal!  
Põe tudo em pantana!

## CORO

Com tua voz divinal!  
Põe tudo isto em pantana!

## BRÍGIDA

Eu vi o Inglês deitado!  
Lá na porta da venda!  
Eu nunca o tinha visto  
Com tão grande muafa!  
Apenas cozinha uma,  
Logo outras emenda,  
Repetindo a garrafa!

## D. ANA

Repetindo a garrafa!

## QUINQUIM

Repetindo a garrafa!

## BRÍGIDA

Oh, *yes!*

## CORO

Lá diz o *God-enemy!*

## BRÍGIDA

Oh, *yes!*

## CORO

Viva a sua lei.

## BRÍGIDA

Oh, *yes!*

## CORO

Que faz a quem bebe,

## BRÍGIDA

Oh, *yes!*

## CORO

Julgar que é rei.

Oh, *yes!*  
 Julgar que é rei!

BRÍGIDA

Oh, *yes!*

CORO

Julgar que é rei.

BRÍGIDA

Oh, *yes, yes!*  
 Julgar que é rei.

CORO

Que é rei.

MAMEDE

Agora pra mostrar  
 O quanto leve sou,  
 Como dantes, dançar  
 Um fadinho eu vou.  
 (*Segue o minueto.*)

MAMEDE (*a Brígida, baixo*) – O pateta do escrivão não te conheceu! Depois do fado, faremos ablativo de viagem!

MANOEL JOÃO (*à parte*) – O tratante do juiz de paz pensa que eu não conheci a baiana. Mas eu estou com o olho neles.

CORO (*diz unicamente*) – La, la, la, etc. (*Ao mesmo tempo que é cantado por:*)

MAMEDE

Uma, duas, *angolinhas*,  
 Finca pé na *pampolinha*,  
 O rapaz que jogo faz?  
 Faz o jogo do capão.  
 Conta bem, *Mané* João,  
 Quantos vinte, vinte são.  
*Arrecolhe* esse pezinho,  
 Da conchinha duma mão.

Ai, uê, mamê  
 Ai, uê, tatê,  
 Gato camongira,  
 Deixa senhora passar.

Uma, duas, *angolinhas!*

Finca o pé na *pampolinha!*  
 O rapaz que jogo faz?  
 Faz o jogo do capão!

*(Todos fazem o jogo a que se refere este canto ao som do minueto – segue o galope. Todos cantam e dançam.)*

Ai, uê, mamê!  
 Ai, uê, tatê!  
 Gato camongira,  
 Deixa senhora passar.

*(Na quarta vez corta-se a palavra – senhora.)*

BRÍGIDA *(a Mamede)* – E agora, partamos!

MAMEDE – Sim, *pernas, para que te quero!*

MANOEL JOÃO *(impedindo)* – Então, para onde é a viagem?

BRÍGIDA – *Uê!*

MAMEDE – Que queres, patife?

MANOEL JOÃO Ah!... Julgas que sob este vestuário de baiana eu não reconheci a mulher...

MAMEDE – Que tu não tinhas raptado, não é verdade, meu tratante?!

MANOEL JOÃO – Sim, mas estou bem arrependido disso!

BRÍGIDA – Que diz ele?

MANOEL JOÃO – Digo que me puseste ar nas pernas... *(Emendando-se.)* quero dizer, de pernas para o ar! Mas, teu marido aí vem!

BRÍGIDA – Meu marido! Já não me lembrava dele!

MAMEDE – E que importa o marido?! – Ele é marido, mas eu... eu sou juiz de paz!

MANOEL JOÃO – E a promessa que lhe fizeste?

MAMEDE – Oh! diabo! que fui eu prometer!

MANOEL JOÃO – Está tudo embrulhado; e para os embrulhar ainda mais não falarei senão em verso! *(Ouve-se o toque da rabeca de Zeferino, que se aproxima pouco a pouco.)*

Tu sabes, mulher, quem toca este hino?

BRÍGIDA

Eu sei, sim, senhor, é o Zeferino!

## MANOEL JOÃO

Que me amava, me disse ela, em segredo!  
 E me deixa agora aqui, chuchando o dedo!  
 Mulher pura e fiel não há, nem houve,  
 Assim como não há horta sem ter couve!  
 Mestre-escola da roça sem cavalo,  
 E sineta de convento sem badalo!

## BRÍGIDA

*Seu Mamede!*

## MAMEDE

Descansa, pobre anjo, fiz meu plano!  
 Deixa-me refrescar! Dá-me esse abano!  
 (*Alto.*) Meus filhos, não ouvis este sussurro?  
 É o *Chico* que chega no seu burro!  
 (*À parte, com sentimento.*)  
 Pobre burro, que grande estafa chupa!  
 O barbeiro vem montado de garupa.

## CENA II

*Os MESMOS, ZEFERINO e o PEDESTRE, montados num burro*

## ZEFERINO

*(Apeando-se da garupa – ao Pedestre que também se apeia.)*

Que remédio, *seu Chico*, eu hei de dar-lhe,  
 Não podendo as ventas esmurrar-lhe?  
 Mas tu queres, eu vou! – Senhor juiz?!

## MAMEDE

Não meta agora aqui o seu nariz!  
 Sua mulher queria desquitar-se...  
 Do senhor ela queria separar-se,  
 Mas, de acordo comigo e o escrivão,  
 Sua mulher quer outra vez a *reunião*!

## ZEFERINO

*(com hipocrisia.)*

Só pode neste mundo ser feliz  
 Quem possui escrivão e tal juiz!

MAMEDE

Porém olha que aqui há bico d'obra!  
Inda que vejas no chão alguma cobra,  
Não te voltes, se um caso tal se der  
Pra sempre perderás tua mulher!

MANOEL JOÃO

Mas isto, Sr. Mamede, não se faz!

MAMEDE

*(impondo silêncio.)*

Scio... Eu sou aqui o rei! Sou juiz de paz!  
Tua mulher te segue, tem cuidado!  
Ora passe muito bem!

ZEFERINO

*(apertando-lhe a mão.)*

Muito obrigado.

*(Marcha na orquestra. Brígida aparece pela mão de João. O Pedestre, dirigindo-se a Zeferino, canta.)*

PEDESTRE

Não olhes atrás. Eia, avante,  
A quinze passos fixa o olhar,  
O mundo neste instante  
Já por nós vejo esperar.

TODOS

Em que embaraço o barbeiro está,  
Ele se voltará! Não se voltará?!  
Em que embaraço o barbeiro está!  
Voltará? Não voltará?!

MAMEDE

Em tal nunca pensei,  
Por curioso o tomei!

PEDESTRE

Oh! que vitória de arromba!

MAMEDE

Não se volta, não se volta?

Pior! ataco-lhe uma bomba!

*(Faz o que diz. Zeferino volta-se; todos que têm subido nessa ocasião, descem agora.)*

TODOS

*(ao estrondo da bomba.)*

Ah!

PEDESTRE

Desgraçado! Que foste fazer?

ZEFERINO

*Seu Chico, foi sem querer!*

MANOEL JOÃO

Tua esposa não mais voltará.

ZEFERINO

Afinal não fiz asneira!

MANOEL JOÃO

Pra quem fica?

MAMEDE

Pra ninguém!  
E será d'Ajuda freira!

TODOS

Será d'Ajuda freira!

MANOEL JOÃO – Tenha mão, senhor juiz, tenha mão! Esta mulher é propriedade do barbeiro! Procedendo dessa forma, vai de encontro à constituição, ela diz que o asilo do cidadão é inviolável!

MAMEDE *(com importância)* – E que tem isso? Eu não sou juiz de paz?! Revogo a constituição!

TODOS *(têm-se munido, uns de viola, outros de violão, guitarra, adufos, pandeiros, etc. etc., gritando)* – Vamos ao fado! Vamos ao fado!

MAMEDE – Apoiado, apoiado, vamos ao fado! *(Segue o fado.)*

TODOS

Quebra, quebra, bem quebrado

O fadinho brasileiro.  
 Numa roda deste fado  
 Tudo fica prisioneiro. (*Dançam.*)

MANOEL JOÃO

Eu sou homem muito sério,  
 Estas coisas não atijo  
 Mas ouvindo o violão  
 Caio logo no serviço. (*Dançam.*)

CORO

Quebra, quebra, etc. etc. (*Dançam.*)

INGLÊS

Oh! yes! mim também  
*Quer fazer sua papel,*  
 Quando *mim dance* este cose  
*Thank you* estar very well!

CORO

Quebra, quebra, etc. (*Dançam.*)

MAMEDE

Quebra, quebra, minha gente!  
 Já não sou juiz de paz!  
 Quando caio no fadinho  
 Sou um homem como os mais!

CORO

Quebra, quebra, etc. (*Dançam.*)

BRÍGIDA

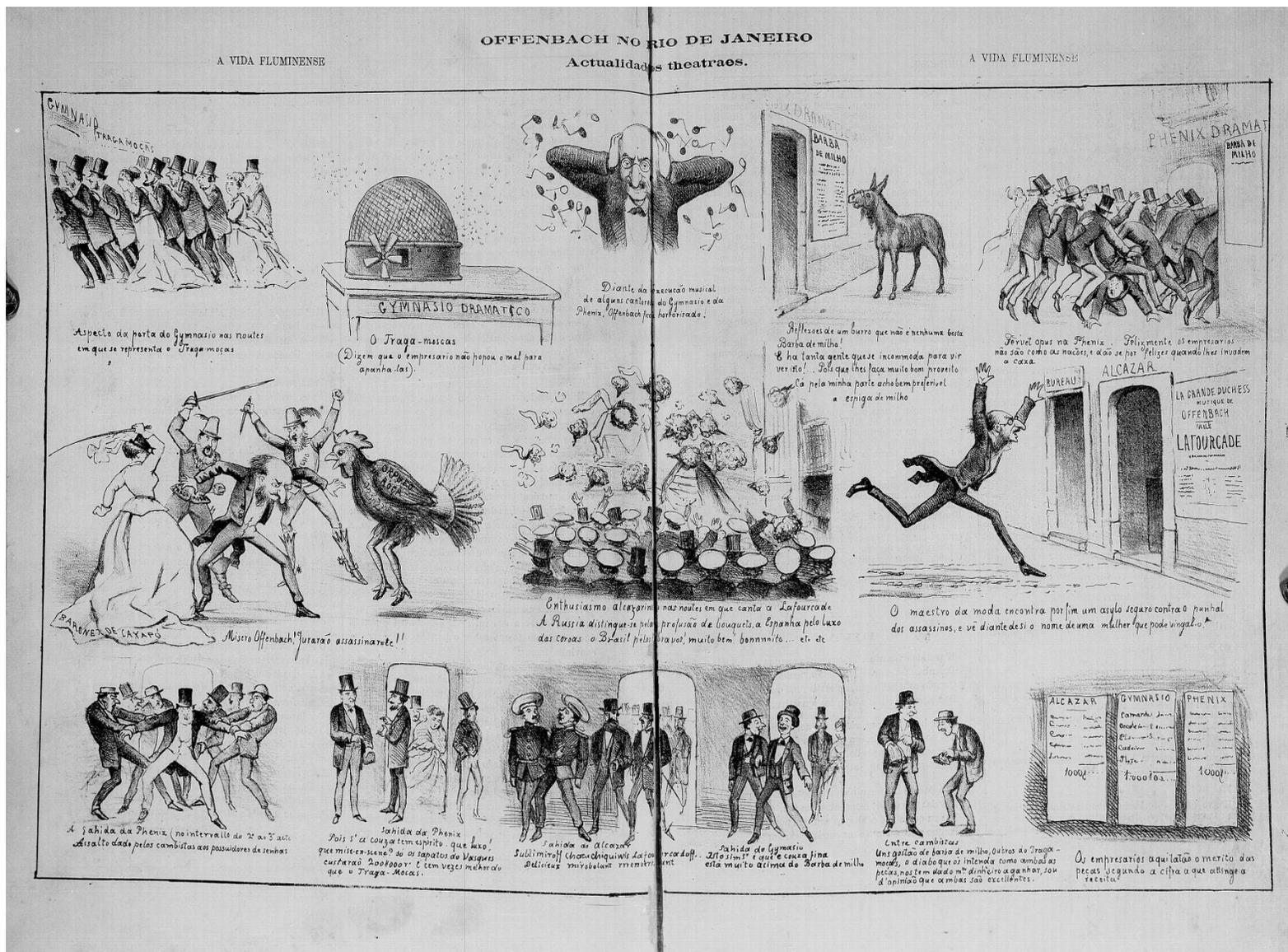
Tomara achar quem me diga,  
 Quem é que pode aguentar  
 A mocinha brasileira  
 No fadinho a requebrar!

CORO

Quebra, quebra, etc. (*Dançam.*)

FIM

# ANEXO B – OFFENBACH NO RIO DE JANEIRO



**APÊNDICE A – PARÓDIAS, TRADUÇÕES E UM “ORIGINAL”: REPERTÓRIO DE OPERETA NO RIO DE JANEIRO E SUAS FONTES (1868-1877)**

Estreia na Corte	Opereta	Autores	Teatro	Texto(s) parodiados		
				Título(s)	Autores	Estreia(s)
1868	<i>Orfeu na roça</i>	F. C. Vasques e M. J. Maria (cateretê)	Fênix Dramática	<i>Orphée aux enfers</i>	J. Offenbach, H. Crémieux e L. Halévy	Bouffes-Parisiens (1858)
1868	<i>A Baronesa de Caiapó</i>	C. Filgueiras, F. Guimarães e B. Pereira	Ginásio Dramático	<i>La Grande Duchesse de Gérolstein</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Variétés (1867)
1868	<i>Rainha Crinoline ou O reinado das mulheres</i>	F. C. Vasques e colaboradores	Fênix Dramática	<i>La Reine Crinoline ou Le royaume des femmes / La Grande Duchesse de Gérolstein / Les bavards / La belle Hélène</i>	Hyppolite Cogniard / J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Délassements Comiques (1862) / Théâtre des Variétés (1867) / Bouffes-Parisiens (1863) / Théâtre des Variétés (1864)
1869	<i>Barba de Milho</i>	A. de Castro e M. J. Maria (samba e cateretê)	Fênix Dramática	<i>Barbe-Bleue</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Variétés (1866)
1869	<i>Traga Moças</i>	J. Serra	Ginásio Dramático	<i>Barbe-Bleue</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Variétés (1866)
1869	<i>Zé Pereira carnavalesco</i>	F. C. Vasques	Fênix Dramática	<i>V'la les pompiers de Nanterre</i>	A. Louis e H. Dubacq	Grand Cassino du Temple (1868)
1869	<i>O fechamento das portas</i>	F. C. Vasques e/ou A. de Castro	Fênix Dramática	<i>La lune ou le cataclysme / La comète de Charles-Quint</i>	Almeida (libreto). A. Gravenstein Fils (música) / Clairville, Lambert-Thiboust	Alcazar Lírico (1869?) / Théâtre de Variétés (1857)
1869	<i>Ilha das cobras nas vésperas do descobrimento do Brasil</i>	Q. dos Anjos	Fênix Dramática	<i>L'île de Tulipatan</i>	J. Offenbach, H. Chivot, A. Duru	Bouffes-Parisiens (1868)
1870	<i>Sr. Mello Dias, amante das mesmas</i>	Autoria não identificada	Fênix Dramática	<i>M. Choufleuri restera chez lui le...</i>	J. Offenbach, M. de Saint-Rémy, H. Crémieux e L. Halévy.	Salons du Corps Législatif (1861), Bouffes-Parisiens (1861)
1870	<i>A vida fluminense</i>	Autoria não identificada	Theatro S. Luiz	<i>La vie parisienne</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre du Palais-Royal (1864)

Estreia na Corte	Opereta	Autores	Teatro	Texto(s) parodiados		
				Título(s)	Autores	Estreia(s)
1870	<i>Orfeu na cidade</i>	F. C. Vasques	Fênix Dramática	<i>Orphée aux enfers</i>	J. Offenbach, H. Crémieux e L. Halévy	Bouffes-Parisiens (1858)
1871	<i>Trunfo às avessas</i>	França Jr. e H. de Mesquita	Fênix Dramática	–	–	–
1872	<i>Faustino</i>	F. C. Vasques e H. Mesquita	Fênix Dramática	<i>Fausto: drama fantástico</i>	G. A. G. da Silva	Não identificado
1873	<i>Fausto Junior</i>	E. Garrido e A. Abranches (tradução)	Teatro Cassino	<i>Le petit Faust</i>	Hervé, H. Crémieux e A. Jaime	Théâtre des Folies Dramatiques (1869)
1874	<i>Os tagarelas</i>	D. Pinho (tradução)	Teatro Vaudeville	<i>Les bavards</i>	J. Offenbach, C. Nutter	Bouffes-Parisiens (1863)
1874	<i>Barba Azul</i>	F. Palha (tradução)	Teatro Vaudeville	<i>Barbe-Bleue</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Variétés (1866)
1875	<i>Giralda-Giraldinha</i>	F. C. Vasques e E. Garrido	Fênix Dramática	<i>Giroflé-Giroflá</i>	C. Lecocq, A. Vanloo, E. Leterrier	Théâtre des Fantaisies Parisiennes (Bruxelas) (1874)
1875	<i>Orfeu nos infernos</i>	E. Garrido (tradução)	Cassino Franco-Brésilien	<i>Orphée aux enfers</i>	J. Offenbach, H. Crémieux e L. Halévy	Bouffes-Parisiens (1858)
1876	<i>A Grã-Duquesa de Gérolstein</i>	E. Garrido (tradução)	Fênix Dramática	<i>La Grande Duchesse de Gérolstein</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Variétés (1867)
1876	<i>Aninha Angu</i>	A. de S. Martins e Sr. X	Teatro Cassino	<i>La fille de Madame Angot</i>	C. Lecocq, Clairville, P. Siraudin, V. Konning	Théâtre des Fantaisies Parisiennes (Bruxelas) (1872)
1876	<i>A filha de Maria Angu</i>	A. Azevedo	Fênix Dramática	<i>La fille de Madame Angot</i>	C. Lecocq, Clairville, P. Siraudin, V. Konning	Théâtre des Fantaisies Parisiennes (Bruxelas) (1872)
1876	<i>Casadinha de fresco</i>	A. Azevedo	Fênix Dramática	<i>La petite mariée</i>	C. Lecocq, A. Vanloo, E. Leterrier	Théâtre de la Renaissance (1875)
1877	<i>Abel, Helena</i>	A. Azevedo	Fênix Dramática	<i>La belle Hélène</i>	J. Offenbach, H. Meilhac e L. Halévy	Théâtre des Variétés (1864)
1877	<i>A viagem à Lua</i>	E. Garrido (tradução)	Fênix Dramática	<i>Voyage dans la Lune</i>	J. Offenbach, A. Vanloo, E. Leterrier e A. Mortier	Théâtre de la Gaîté (1875)