

# Cadernos

## letra e ato

### A opereta francesa e o teatro brasileiro: uma proposta de pesquisa

Larissa de Oliveira NEVES<sup>1</sup>

**Resumo:** Esse artigo busca levantar algumas reflexões sobre as características da opereta francesa e sua importância para a história do teatro brasileiro.

**Palavras-chave:** Opereta francesa; teatro brasileiro; teatro popular.

Artur Azevedo foi um dos mais importantes homens de teatro brasileiros, estando à frente, como cronista teatral e dramaturgo, das principais produções apresentadas na segunda metade do século XIX. Nascido no Maranhão, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1873, trazendo na mala sua primeira peça, *Amor por anexins* (1870). O jovem escritor depara, na Corte, com a popularidade dos espetáculos musicados<sup>2</sup>: as operetas, encenadas em sua língua original, com elenco trazido da França, no cabaré Alcazar Lyrique (1858-1877), do empresário Joseph Arnaud (?-1878); e suas adaptações para os costumes nacionais, iniciadas com a ideia genial do ator Francisco Correia Vasques (1839-1892), de transformar a peça de maior sucesso no Alcazar (e na França), *Orphée aux Enfers* (1858), na paródia *Orfeu na roça* (1868).

Identificando-se imediatamente com o gênero, Azevedo passa, também, a parodiar as operetas francesas, inaugurando sua profícua carreira como dramaturgo no Rio de Janeiro com a peça *A filha de Maria Angra* (1876), adaptada a partir de *La Fille de Madame*

<sup>1</sup> E-mail: larissa@iar.unicamp.br. Professora de teatro brasileiro, dramaturgia e teoria do teatro da Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup> Companhias francesas de ópera-cômica excursionavam pelo Brasil desde meados dos anos 1830 (ver INACIO, 2013), no entanto somente com a abertura do Alcazar Lyrique inicia-se o processo de vertiginosa popularização das operetas.

*Angot* (1872), e encenada no teatro Fênix Dramática, do empresário Jacinto Heller (1834–1909). Além de Azevedo e Vasques, diversos autores dedicaram-se ao gênero (Caetano Filgueiras, Augusto de Castro, Joaquim Serra, Eduardo Garrido, entre outros) seja adaptando os originais franceses, seja, posteriormente, criando operetas diretamente nacionais, inclusive na música, composta por brasileiros ou portugueses radicados aqui, e incluindo ritmos brasileiros. Segundo Rubens Brito: “Com *Os noivos* e *A princesa dos cajueiros*, encenadas em 1880, também no Fênix, Artur Azevedo nacionaliza por completo a opereta, tendo como parceiro o compositor português Francisco de Sá Noronha”. (In: FARIA, 2012, p. 222)

O novo gênero abriu caminho para um período bastante intenso da história do teatro brasileiro. Na década de 1880 a opereta teve grande efervescência, multiplicando-se o número de casas de espetáculos do Rio de Janeiro, e sendo também encenada nas províncias, para onde circulavam as companhias mais famosas (GERALDES, 2014). Era um teatro que à época gerava grande controvérsia entre os críticos e literatos, por ser popular e fugir ao que a elite letrada considerava esteticamente melhor para a arte brasileira (NEVES, 2006; 2009) – posicionamento esse que reflete a postura francesa, como veremos. Na década de 1880 juntaram-se às operetas o gênero da revista de ano e a expansão das mágicas, gerando uma espécie de “indústria cultural”. (MENCARELLI, 2003)

Cabe apontar que a chegada da opereta francesa e seu consequente abasileiramento trouxe pela primeira vez aos palcos uma dinâmica cênica que encantava e comunicava com o povo (já que tanto a elite econômica e letrada como os mais pobres frequentavam tais espetáculos). Isso acontecia não só pela qualidade artística das peças, como pela incorporação de todo um universo cultural brasileiro, nas músicas (jongos, lundus, maxixes), nas danças (requebros, “umbigadas”), nos temas. Foi um teatro que se iniciou pela importação de gênero e que se transformou, ousamos dizer que quase radicalmente no caso de algumas obras, em uma teatralidade própria nacional. Inclusive Rubens Brito considera as burletas de Artur Azevedo um gênero novo, que faz uso dos recursos cênicos e formais da opereta, da revista e da mágica, tornando-se original. (BRITO In: FARIA, 2012, p. 229)

Antes do advento da opereta, as casas de espetáculo da Corte, embora acessíveis a um público representativo, composto por desde trabalhadores livres à Família Imperial (RONDINELLI, 2012; FARIA, 1993), não deixavam de se restringir a uma parcela específica da população. Claro que o número de habitantes do Rio de Janeiro aumentou

potencialmente no decorrer do século XIX, sem contar a Abolição, que tornou todas as pessoas brasileiras cidadãos livres (ao menos na teoria). No entanto, com algumas exceções, como a obra de Martins Pena, o teatro que comunicava com a grande parcela iletrada da população só ganhou espaço em edifícios teatrais com o advento das operetas.

Um teatro criado com bases na cultura popular brasileira esteve sempre presente no cotidiano do povo, mas sendo apresentado nas ruas, feiras, praças. Em meados do século XIX, por exemplo, tivemos a Barraca do Telles – instalada no Campo de Santana durante a Festa do Divino –, na qual se encenavam cenas cômicas, números de destreza e de dança, teatro de bonecos e, inclusive, peças de Martins Pena (ABREU, 1996). A cena desse “teatrinho” de feira misturava a teatralidade das manifestações artísticas populares, brincadas em festas e folguedos nos quais se reuniam escravos e pessoas livres (pobres e ricos), à estruturação cênica mais formalizada.

No final do século, porém, as peças com alta carga de brasilidade, além de continuarem a ser apresentadas nas ruas, nas feiras e nos circos, ganharam espaço nos edifícios teatrais, quando estes passaram a encenar as operetas, revistas e mágicas, a preços acessíveis a quase todos os bolsos – o valor cobrado pelos ingressos mais baratos equivalia ao de uma passagem de bonde (NEVES, 2006). Trata-se de um momento que interferiu fortemente no desenvolvimento do teatro posterior, inclusive o moderno. E tudo se iniciou com a chegada da opereta francesa.

Existem muitas questões ainda não respondidas sobre como se deu esse processo de abasileiramento da opereta no século XIX: quais as semelhanças e diferenças entre a opereta francesa e a brasileira?, de que modo se deu a passagem, gradual, entre um gênero encenado primeiramente no Rio de Janeiro de forma quase idêntica à francesa (com artistas franceses e na língua original) para então ser traduzido, adaptado e ganhar suas versões tupiniquins em novíssima configuração formal e temática?

O gênero da opereta aportou francês e se transformou em brasileiro, enveredando século XX adentro e sendo decisivo para a composição da nossa história teatral, seja por parte dos que negavam sua importância (visão essa que permaneceu latente até o final do século e que hoje quase não existe mais), seja por parte daqueles que a compreenderam e fizeram uso dela de diversas formas. Entre esses últimos, podemos elencar desde o crítico Alcântara Machado, que, com um olhar arguto, percebeu já na década de 1920 o quanto a modernidade do teatro brasileiro teria a ganhar com a apropriação da espetacularidade e das temáticas oriundas da cultura popular nacional; passando por uma série de dramaturgos como Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, Jorge Andrade, Dias Gomes; até chegar aos

grupos e artistas do final do século (Carlos Alberto Soffredini, Teatro de Arena, Teatro Oficina, entre outros) e do teatro contemporâneo. No momento atual do nosso teatro, a busca pela teatralidade dos costumes, das festas e da música brasileiros para criação de espetáculos tem sido uma constante, a ponto de ser difícil elencar os artistas/grupos.<sup>3</sup>

### O gênero

A opereta francesa é um gênero teatral de difícil conceituação: híbrido, teve origem tanto na erudita ópera como na teatralidade pulsante das ruas de Paris, unindo o popular ao erudito. Embora exista bastante material sobre a opereta, não existem tantos estudos críticos e ela ainda hoje gera questões controversas e de complicada solução para os estudiosos do teatro; talvez por ter sido considerada um gênero menor, dentro da hierarquia estético-teatral francesa do século XIX, e as questões entre o popular e o erudito costumam carregar consigo a dualidade dessa pretensa oposição.

Mistura de ópera, ópera-cômica, vaudeville, cenas cômicas, paródia, a opereta encontra-se na delicada posição dos gêneros “novos”, que surgem mediante a mistura de outros tipos de teatralidades mais tradicionais. Jacques Offenbach (1819-1880), considerado inventor da opereta, ao solicitar ao ministro francês a autorização para abertura de um novo teatro, escreveu: “J’aurais l’intention de faire représenter des arlequinades, des pantomimes en un ou plusieurs actes”.<sup>4</sup> (OFFENBACH *apud* RISSIN, 1980, p. 28). Das arlequinadas e pantomimas em um ou mais atos, sua cena evoluiu para peças de grande porte, a partir de *Orphée aux Enfers*, gerando uma possível diferenciação entre a *opérette* e a *opéra-bouffe*. Essa última seria uma opereta grandiosa, com maior número de atos, de personagens, de figurantes, de elementos de cena (v. RISSIN, p. 74). No Brasil, no entanto, o gênero não recebeu essa diferenciação, sendo chamadas de operetas peças de grande e de mais simples encenação.

Denise Scandarolli Inacio, em pesquisa de doutoramento realizada entre a França e o Brasil (INACIO, 2013), procurou entender e definir o gênero da *opéra-comique*, do qual a opereta seria uma ramificação. A dificuldade de fazê-lo<sup>5</sup>, considerando que a *opéra-comique* era mais antiga e respeitada, institucionalizada dentro do Regime Estatal Francês,

---

<sup>3</sup> Podemos citar, apenas para não deixar em branco, o dramaturgo Luis Alberto de Abreu; os grupos Galpão, Lume, Tá na rua, Ôi nós aqui traveiz, Imbuça, entre tantos outros.

<sup>4</sup> “Tenho a intenção de fazer encenar arlequinadas, pantomimas, em um ou mais atos.” (trad. minha).

<sup>5</sup> “Apesar da aparente estabilização de suas estruturas formais, proporcionadas pelo reconhecimento institucional, e de receber os direitos de um teatro, o *opéra-comique* ainda não se estabiliza como gênero fixo, pelo contrário, os limites de suas arestas foram postas em questionamento durante todo o século XIX, na tentativa de criação de uma identidade artística, e ainda hoje causam discussões entre os estudiosos”. (SCANDAROLLI, 2012)

demonstra o quanto as questões genéricas em relação à opereta são ainda mais complexas de serem estudadas.

A opereta gerou alta repercussão na França – assim como no Brasil (NEVES, 2006; 2009), por ser considerada, sob o olhar erudito de seu tempo, um gênero que deturpava elementos reverenciados no campo estético-teatral: “Le nouveau genre, dès sa création, a été à la fois critiqué et méprisé, mais l’excès même des attaques essayées démontre son importance”.<sup>6</sup> (YON, 1992, p. 555). Embora suas origens remontem ao teatro de feira (YON, 1992, p. 585), o gênero se estabelece e ganha suas feições mais nítidas com Jacques Offenbach, considerado seu maior compositor. Seu caráter híbrido e fluido, ao misturar partes cantadas com faladas, comédia com temas sérios, dança e interpretação, torna, como comentado acima, difícil sua classificação, mas facilita sua adaptação em diferentes culturas, a exemplo da história potente e original que percorreu no Brasil.

Na França, após diversas tentativas fracassadas de ter uma composição sua encenada no teatro *Opéra-Comique*,<sup>7</sup> Offenbach ousa abrir o seu próprio teatro, o *Bouffes-Parisiens*, no qual poderá fazer encenar livremente suas peças:

Là où règne le spectacle de foire, Offenbach propose au ministre de créer un nouveau genre de divertissement, tenant à la fois du spectacle populaire et du spectacle de qualité<sup>8</sup> (RISSIN, 1980, p. 31)

La naissance d’un genre nouveau, eu égard au régime du privilège, ne peut que s’accompagner de celle de nouvelles salles, en l’occurrence les Folies-Concertantes et les Bouffes-Parisiens.<sup>9</sup> (Idem, p. 555)

No teatro *Bouffes-Parisiens* Offenbach começou a ter sucesso em sua carreira, gerando polêmicas e concorrência com os outros teatros. No Brasil, mesmo sem um “régime du privilège”, também tínhamos diversas reservas sobre o que poderia e deveria ser encenado nas casas de espetáculo, enquanto nas feiras a liberdade de experimentação cênica seguia ao gosto do público e dos artistas “saltimbancos”.

---

<sup>6</sup> “O novo gênero, desde sua criação, foi criticado e desprezado, mas o próprio excesso dos ataques sofridos demonstra sua importância.” (trad. minha)

<sup>7</sup> Teatro Nacional, o *Opéra-Comique* apresentava não necessariamente peças cômicas, mas sim aquelas que intercalavam partes cantadas com partes faladas, diferente do *Opéra*, no qual se apresentavam as óperas, inteiramente cantadas.

<sup>8</sup> “Lá onde reina o espetáculo de feira, Offenbach propôs ao ministro a criação de um novo gênero de divertimento, sendo ao mesmo tempo um espetáculo popular e um espetáculo de qualidade”. (trad. minha)

<sup>9</sup> “O nascimento de um gênero novo, dado o regime de privilégio, deve ser acompanhado de novas salas, como o *Folies-Concertantes* e o *Bouffes-Parisiens*”. (trad. minha)

Na França o mesmo ocorria, sendo que Offenbach traz para o reduto dos teatros fiscalizados, com maleabilidade e diplomacia, a espetacularidade dos *vaudevilles* de feira<sup>10</sup>. Com *Orphée aux Enfers*, o compositor obtém um sucesso surpreendente, que o leva ao topo da repercussão entre os teatros franceses. A recepção das peças é ao mesmo tempo “acceptée et violemment rejetée” (YON, 1992, p. 589). Seus objetivos, quando escreveu a carta ao ministro, de abrir um teatro para “offrir un divertissement neuf et original qui serait de nature à plaire aux intelligences cultivées et à la masse des spectateurs<sup>11</sup>” (OFFENBACH *apud* RISSIN, 1980, p. 28), são atingidos e, exatamente porque todo tipo de espectador frequenta o *Bouffes-Parisiens*, seu repertório provoca imensa polêmica.

Com grandiosa aceitação do público, as peças geram controvérsias que chegam ao ponto de alguns as considerarem sintoma da decadência do teatro (YON, 1992, p. 590). Esse tipo de opinião é condizente com a recepção crítica das encenações musicadas no Brasil, consideradas, por uma parcela significativa dos intelectuais da época, a decadência de uma “época de ouro” anterior (NEVES, 2006; 2009). Para ser reconhecido como grande compositor, Offenbach precisaria ser encenado no respeitado teatro *Opéra-Comique*, sonho que acalentou durante toda a vida (RISSIN, 1980). Construiu, porém, seu nome no popular *Bouffes-Parisiens*, legando uma vasta obra própria e abrindo caminho para uma geração de seguidores. “Les charmantes opérettes des successeurs d’Offenbach (Lecocq, Audran, Planquette) gerderon ce cadre”.<sup>12</sup> (Idem, p. 74). Os compositores citados foram traduzidos, adaptados e encenados no Brasil. Desde então, como foi dito, as casas de espetáculo nacionais passaram a abrir suas portas a todo tipo de habitante carioca, desde “as inteligências cultivadas até a massa dos espectadores”, com a encenação de peças que falavam sobre o Brasil, utilizando, para tanto, sua própria teatralidade popular.

Para a história do teatro brasileiro, a importância do gênero pode ser estimada por meio de duas premissas. Primeiramente pelo seu inegável valor histórico-cultural, em virtude da quantidade de peças encenadas desde sua chegada, na década de 1860, até seu declínio, no começo do século XX – “um pouco antes da II Guerra Mundial” (BRITO In: GUINSBURG, 2006). E em segundo, de viés analítico, pela sua conformação dentro da

---

<sup>10</sup> “Mais la Foire avait l’art de déjouer les interdictions. (...) Offenbach reprendra le procédé. Peu à peu, et non sans de multiples péripéties, la Foire acheta le droit de chanter des airs de vaudeville, ce qui créa l’opéra-comique, c’est-à-dire la comédie entrecoupée de couplets chantés.” (YON, 1992, p. 585) “Les Bouffes-Parisiens sont le théâtre de la Foire au XIXe siècle. (Idem. p.586). “Mas a feira possuía a arte de levantar as interdições. (...) Offenbach utilizará esse procedimento. Pouco a pouco, e não sem múltiplas peripécias, a Feira alcança o direito de cantar com ares de vaudeville, o que criou a ópera-cômica, ou seja a comédia entremeadada de cenas cantadas. O Bouffes-Parisiens é o teatro de Feira do século XIX.” (trad. minha).

<sup>11</sup> “oferecer um divertimento novo e original, que terá a natureza de agradar desde as inteligências cultivadas até a massa dos espectadores.” (trad. minha)

<sup>12</sup> “As charmosas operetas do sucessores de Offenbach (Lecocq, Audran, Planquette) herdarão esse quadro.” (trad. minha)

realidade teatral novecentista, por meio da inclusão de elementos da cultura popular que atraíam e comunicavam com o grande público (música, danças, temáticas), com frutos imediatos, as adaptações, as operetas originais e as burletas, e posteriores, como a articulação do teatro moderno no final do século XX, com a incorporação das linguagens teatrais brasileiras (revista, circo, burletas), e a inclusão de números musicados (podemos citar aqui, como exemplo, os musicais do Teatro de Arena).

### **Um novo olhar para o teatro brasileiro: o popular**

A quantidade de estudos sobre o teatro brasileiro do século XIX tem aumentado nas últimas décadas (embora ainda existam muitas e imensas lacunas), possibilitando ao pesquisador de nossa historiografia teatral começar a decifrar inúmeras chaves sobre nossa formação cultural. Em relação à opereta, vale citar o projeto “Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX”, de Paulo Maciel, que faz parte do projeto: *História cultural das artes cênicas no Brasil: programa interdisciplinar de estudos sobre relações música e teatro*, em desenvolvimento no Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico, UNIRIO, em parceria com a Fundação Casa de Rui Barbosa, com o apoio da FAPERJ. Além do temático “A Circulação Transatlântica dos Impressos – a globalização da cultura no século XIX” coordenado pela professora Marcia Abreu (Unicamp), em especial a ramificação que estuda a circulação da obra de Offenbach (coordenada pela professora Orna Levin), que recebe apoio da Fapesp. Tais trabalhos, de grande fôlego, estão rastreando as encenações das operetas no Brasil, incluindo suas traduções e adaptações.

A análise do processo de abasileiramento do gênero é percebida como um tema de pesquisa relevante, que deve se agregar à investigação sobre a circulação do mesmo. Segundo Paulo Maciel (2012): “A presença da música em cena revela um terreno fértil para a recepção das operetas a partir de meados do século XIX, por sua vez, a sua nacionalização é mediada por um dos gêneros dramáticos mais persistentes do teatro brasileiro, a comédia de costumes, cujo aproveitamento pelos autores passa pela incorporação de ritmos musicais como o lundu, a modinha, etc.”. Sobre as traduções, Anaïs Fléchet escreveu: “Elas constituem, no entanto, vetores de difusão eficazes do repertório de Offenbach, do qual elas propõem uma primeira modalidade de abasileiramento, que seria conveniente estudar mais profundamente”. (FLÉCHET In: ABREU, 2014, p. 319)

Esse abasileiramento, seja em relação à obra de Offenbach, seja à dos outros compositores de operetas adaptadas à realidade brasileira no século XIX, consistia sem

dúvida na inclusão de costumes populares nacionais aos textos. As pesquisas mais recentes sobre a cultura popular, impregnadas de uma nova ótica iniciada pelo revolucionário estudo de Mikhail Bakhtin (1993 [1941]<sup>13</sup>), auxiliam a pensar o teatro mediante uma lógica interna, isto é, sem compará-lo qualitativamente com o que estava sendo feito no mesmo período em outros países. O desenvolvimento tardio (em relação ao europeu) de nosso teatro moderno, por exemplo, quando avaliado a partir da lógica interna de nossa história, sem desqualificar *a priori* o que estava sendo realizado em termos de teatro nas primeiras décadas do século XX, mostra não só que nossa história não podia ser diferente, como, principalmente, que ela não precisava ser diferente.

Nesse contexto, a opereta surge como um gênero popular que auxiliou na configuração desse teatro de virada de século e que possibilitou, junto a inúmeras outras variáveis, alguns anos depois, que a modernidade teatral brasileira fosse tão singular. Desse modo, um debruçar mais detido sobre esse gênero, a fim de pensá-lo dentro da construção da história do teatro brasileiro, consiste numa tarefa ainda a ser realizada e que, com certeza, gerará algumas respostas às imensas perguntas ainda não respondidas sobre nossa formação teatral.

### Referências Bibliográficas:

- ABREU, Márcia; DEASCTO, Marisa Midori (org.). *Conexões. A circulação transatlântica dos Impressos*. São Paulo, Edusp, Unicamp, IEL, 2014.
- ABREU, Martha Campos, *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830 – 1900)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 1996.
- FARIA, João Roberto (org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo, Perspectiva/ SESC SP, 2012.
- \_\_\_\_\_. *O teatro realista no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- INACIO, Denise Scandarolli, *Cenas esquecidas ou Vaudeville, ópera-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro, dos anos de 1840*. Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 2013.
- GERALDES, Renata Romero. *Dramaturgia e música nos palcos brasileiros sob a direção de Luiz Braga Júnior e Sousa Bastos (1882-1886)*. Monografia (Conclusão de curso em Letras). Campinas, IEL/Unicamp, 2014.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de (org.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- MACIEL, Paulo M.C.; RABETTI, Maria de Lourdes. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, setembro, 2012*.
- MENCARELLI, Fernando. *A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908)*. Tese (Doutorado em História). Campinas, IFCH/Unicamp, 2003.

---

<sup>13</sup> Segundo Vilma Arêas (1984): “A proeza de Bakhtin, contudo (...) significa simplesmente ter abalado, ou colocado sob suspeita, os princípios estéticos que nortearam o Ocidente desde Aristóteles”.



NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2006.

\_\_\_\_\_. Arthur Azevedo nos rodapés de *A Notícia*. In: AZEVEDO, Arthur. *O Teatro*. (Org. Larissa de Oliveira Neves e Orna Messer Levin). Campinas, Editora da Unicamp, 2009.

RISSIN, David. *Offenbach ou Le rire em musique*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1980.

RONDINELLI, Bruna. *Martins Pena, o comediógrafo do teatro de São Pedro de Alcântara*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Campinas, IEL/Unicamp, 2012.

SCANDAROLLI, Denise. Estruturação do gênero “cômico” no teatro francês: Vaudeville e OpéraComique. In: *Anais do XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP – Campinas, setembro, 2012*.

YON, Jean-Claude. La création du théâtre des Bouffes-Parisiens (1855-1862) ou la difficile naissance de l'opérette. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*. T. 392, N° 4 (Oct – Dec., 1992) pp. 575-600. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20529840>. Acesso em Fev. 2015.

**Abstract:** This paper presents some thoughts about the characteristics of French operetta and its importance for the Brazilian theater.

**Keywords:** French operetta; Brazilian theater; popular theater.