

Artur Azevedo e a opereta: *Abel, Helena*¹

JOÃO ROBERTO FARIA¹

Ópera-bufa ou opereta?

OS HISTORIADORES do teatro cômico e musicado francês do século XIX, de um modo geral, consideram os compositores Hervé e Offenbach os criadores da opereta francesa. O primeiro se destacou na década de 1840, com peças em um ato, e o segundo a partir de 1858, com o sucesso extraordinário da “ópera-bufa” *Orphée aux Enfers*, cujo libreto era assinado por Hector Crémieux, que teve como colaborador Ludovic Halévy.

Offenbach manteve a denominação de “ópera-bufa” nas obras que compôs em seguida, em parceria com a dupla de libretistas Henri Meilhac e Ludovic Halévy – *La Belle Hélène*, *La Vie Parisienne*, *La Grande Duchesse de Gérolstein* e *La Périochole* –, nas quais fez da paródia e da sátira instrumentos para atingir a comicidade burlesca. O termo “opereta”, porém, se impôs nos estudos sobre o teatro cômico e musicado do período. Em princípio, “opereta” – diminutivo da palavra “ópera” – deveria se referir apenas às composições pequenas, em um ato, como as de Hervé, o compositor francês que precedeu Offenbach. Aos poucos, no entanto, as obras mais longas com as características de *Orphée aux Enfers* passaram a ser denominadas operetas, como explica Richard Traubner. Ele afirma que, mesmo antes de Hervé, compositores de pequenas cenas cômicas e esquetes musicados utilizaram o termo para denominar seus trabalhos e equaciona a questão da seguinte maneira: Hervé foi o criador da opereta curta “e esta foi desenvolvida por Offenbach na opereta mais longa” (Traubner, 2003, p.19).

Em seu estudo sobre Offenbach, David Rissin prefere manter a denominação “ópera-bufa” para as peças mais extensas, como *La Belle Hélène* ou *La Vie Parisienne*. A seu ver, não se pode esquecer que o termo opereta é diminutivo de ópera e que, portanto, só serve para designar espetáculos líricos curtos e ligeiros. Já as óperas-bufas de Offenbach “distinguem-se das operetas por um quadro ampliado (atos, personagens e figurantes mais numerosos) e por uma temática bufa e satírica”. Rissin observa ainda que os autores que sucederam a Offenbach, como Lecocq, Audran e Planquette, compuseram operetas mais sentimentais do que satíricas, e não óperas-bufas, levando-o a concluir o seguinte: “a diferença essencial entre ópera-bufa e opereta não é o quadro, mas o tom, satírico em uma, sentimental na outra” (Rissin, 1980, p.74).

Assim como Richard Traubner, outros estudiosos não fazem a distinção mencionada acima. José Bruyr (1962, p.21) escreve que “a opereta encontrou

em *Orphée aux Enfers* seu primeiro libreto verdadeiro e sua primeira verdadeira partitura”. Florian Bruyas (1974, p.81) afirma que o dia 17 de dezembro de 1864 – graças à estreia de *La Belle Hélène* em Paris – “é uma data memorável da história da opereta”. James Harding (1979, p.60), por sua vez, complementa: “Na história da opereta francesa, *La Belle Hélène* é um marco importante. Ela mostrou – ou melhor, Offenbach mostrou – que a opereta não era mais uma questão de peças curtas e de modestas peças burlescas de um ato. O gênero agora tinha florescido em produções mais extensas, com três atos”.

Segundo David Rissin, Offenbach criou um gênero novo, ao inspirar-se em três fontes para compor suas operetas: a ópera-cômica, a ópera-bufa italiana e o teatro popular parisiense. Afirma o estudioso que nenhum outro compositor soube utilizar como ele a paródia com fins satíricos, fazendo que suas inquietações explodissem em sua música com um frenesi rítmico que só pertence a ele. Quem se lembra do canção de *Orfeu no Inferno* há de concordar que Offenbach “é o músico da velocidade por excelência” (Rissin, 1980, p.84).

Não vamos aqui fazer uma análise da música de Offenbach. Nem temos competência para isso, nem poderia ser nosso objetivo, uma vez que Artur Azevedo não escreveu a música de *Abel, Helena*. Sua opereta aproveita as melodias de *La Belle Hélène*, mas é toda calcada no libreto de Meilhac e Halévy, como veremos à frente.

A opereta de Offenbach no Rio de Janeiro

Entre 1855 e 1865, o repertório teatral hegemônico nos palcos brasileiros era formado por dramas românticos, melodramas, tragédias neoclássicas e comédias realistas, além de pequenas comédias em um ato que complementavam os espetáculos. Nesses anos em que o teatro de cunho literário predominava em nossos palcos, algumas operetas em um ato de Offenbach foram apresentadas no Rio de Janeiro, sem grande repercussão. Mas em fevereiro de 1865, quando o Alcazar Lyrique, sob a direção de J. Arnaud, apresentou *Orphée aux Enfers*, o público afluiu em massa durante meses, atraído também pela principal atriz da companhia, a famosa Mlle. Aimée, que fazia o papel de Euridice.

Orfeu no Inferno é uma paródia burlesca do mito de Orfeu. Na mitologia, como se sabe, Orfeu é um poeta, um músico solitário e sofredor, que enfrenta todo tipo de perigo para descer ao Hades e resgatar sua virtuosa esposa Euridice, morta por uma picada de cobra quando fugia do assédio do pastor Aristeu. Já no libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy a inversão paródica faz de Orfeu um sujeito maldoso que detesta a esposa, que por sua vez detesta sua música e o trai com Aristeu e outros amantes. No universo dos deuses, as coisas não são melhores, pois Júpiter é infiel a Juno, enquanto Cupido e Vênus são um tanto vulgares. Todos só querem manter as aparências, para não ferir a “Opinião pública”, personagem que exige a descida de um Orfeu contrariado ao Hades, para buscar a esposa que detesta. O enredo, cheio de disparates cômicos e de muita malícia, casava-se perfeitamente com a música alegre, trepidante, combinada com números de canto e dança, como o famoso canção.

David Rissin (1980) observa que a paródia e a sátira são os meios pelos quais Offenbach e seus colaboradores atingem o público. Em primeiro lugar, ele afirma que o ódio entre Orfeu e Eurídice está na base da intriga, correspondendo ao que ele denomina ser a força maior da paródia: “a *inversão* da significação clássica”. Transformar o casal Orfeu-Eurídice, que na mitologia simboliza o amor conjugal, num casal que briga continuamente, eis aí o “*mecanismo* da sátira, que consiste em apanhar o avesso de uma situação e a desmistificar, tornando derrisório tudo aquilo que é considerado como grandioso e respeitável” (Rissin, 1980, p.102).

Offenbach e seus libretistas trabalharam com o conceito mais comum de paródia, aquele que a define por meio de seu “*ethos* ridicularizador”, observa Linda Hutcheon (1989), que exemplifica com *Orphée aux Enfers* aquilo que tradicionalmente chamamos de paródia, corroborando palavras de David Rissin: “*Orfeu no Inferno*, de Offenbach, é uma inversão paródica do sério mito grego, ao nível do libreto. Ao nível musical, a sua paródia escarnecedora de *Orfeu e Eurídice*, de Gluck, na abertura, é sublinhada pela melodia e ritmo de *can-can* incongruentes” (Hutcheon, 1989, p.80).

Não à toa, alguns intelectuais franceses não gostaram de *Orphée aux Enfers*. Jules Janin, um dos principais críticos teatrais parisienses, escreveu no *Journal des Débats* que Offenbach cometera um sacrilégio, que havia profanado a Antiguidade santa e gloriosa (Rissin, 1980, p.112). O público preferiu se divertir e a montagem teve 228 representações seguidas. No Rio de Janeiro não foi diferente. Nos anúncios dos jornais de 28 de dezembro de 1865, podia-se ler que a peça já havia sido representada 150 vezes. Ou seja, a enorme afluência do público sinalizava para o empresário J. Arnaud o caminho para o sucesso e o lucro. Assim, depois do *Orphée*, nos anos que se seguiram, o Alcazar pôs em cena um grande número de operetas de Offenbach, alternando as mais extensas com as mais curtas, em um ou dois atos. Para citar as mais importantes, em 1866 estreou *Barbe Bleue*; em 1867, *La Belle Hélène*; em 1868, *La Grande-Duchesse de Gérolstein*; em 1869, *La Périchole*.

Um articulista anônimo do *Correio Mercantil* observou em 24 de setembro de 1866:

O público fluminense, amador da música francesa, tem-se mostrado entusiasta, e com razão, das óperas de Offenbach. Com efeito, o gracioso compositor revela nas suas operetas tamanha facilidade e gosto que os *dilettanti* nunca se fadigam de ouvi-las, repetidas embora cem vezes. Assim, Offenbach é o compositor preferido nos teatros do *gênero*.

Artistas, dramaturgos e empresários brasileiros não demoraram para se render ao sucesso do teatro cômico e musicado. A fórmula encontrada procurava conciliar a música de Offenbach com um enredo colado aos libretos originais, mas com a ação se passando em algum local do Brasil. Quem primeiro teve a intuição de realizar um trabalho dessa natureza foi Francisco Correia Vasques,

o mais famoso ator cômico daqueles tempos, que transformou o *Orphée aux Enfers* em *Orfeu na Roça*, em 1868. Na “paródia em quatro atos”, Orfeu é Zeferino Rabeca, barbeiro da freguesia, e Eurídice é Dona Brígida, roceira que aspira a morar na corte. Outros personagens da opereta, como Cupido, Morfeu e Hércules ganham nomes hilários: Quinquim das moças, Joaquim Preguiça e Antonio Faquista. A irreverência é total, num enredo que acompanha o do texto original, mas “acomodado”, como se dizia na época, aos costumes e tipos brasileiros da roça. “O êxito da fórmula, casando França e Brasil, Offenbach e Martins Pena, foi fulminante”, escreveu Décio de Almeida Prado (1999, p.95), depois de constatar que *Orfeu na Roça*, cuja estreia ocorreu no Teatro Fênix Dramática em 31 de outubro de 1868, teve cerca de 500 representações. A partir de então, o exemplo de Vasques frutificou. E ao mesmo tempo em que as operetas de Offenbach eram encenadas no Alcazar, eram também parodiadas em nossos palcos, dando origem a um gênero novo: a paródia da opereta, que por sua natureza era também uma paródia. Depois do *Orfeu na Roça*, destacaram-se em nossos palcos: *A Baronesa de Caiapó* (paródia de *La Grande Duchesse de Gérolstein*), autoria de Caetano Filgueiras, Manoel Joaquim Ferreira Guimarães e Antônio Maria Barroso Pereira, encenada em dezembro de 1868, no Ginásio Dramático, então administrado por Furtado Coelho; *Barba de Milho*, de Augusto de Castro (paródia de *Barbe Bleue*), encenada por Vasques em 1869 no Recreio Dramático; *Traga-Moças*, de Joaquim Serra (nova paródia do *Barbe Bleue*), encenada também em 1869 no Ginásio Dramático.

Repetia-se no Brasil o fenômeno que se via na França, isto é, a voga devastadora da opereta. Offenbach e, logo em seguida, Charles Lecocq foram cultuados tanto lá quanto aqui, a despeito das críticas dos intelectuais. Em 1873, num texto bastante conhecido, “Notícia da atual literatura brasileira – instinto de nacionalidade”, Machado de Assis (2008, p.531-2) lamentava a derrocada do teatro de cunho literário, vencido no gosto do público, que “tocou o último grau da decadência e perversão”, alimentado “pela cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentimentos e aos instintos inferiores”. Pois nesse mesmo ano de 1873, chegava ao Rio de Janeiro, vindo de S. Luís do Maranhão, o jovem Artur Azevedo. Nascido em 1855, tinha, portanto, 18 anos e já escrevera uma peça curta bastante engraçada, aos 15, intitulada *Amor por Anexins*. Em 1871 já havia publicado um livro de versos satíricos, *Carapuças*. Apaixonado pelo teatro, o Rio de Janeiro ofereceu ao jovem maranhense um repertório de peças que tinham uma característica comum: todas queriam divertir o espectador, envolvê-lo em enredos cômicos, paródicos, e junto com isso muita música.

La Belle Hélène/ Abel, Helena: opereta e paródia

Artur Azevedo fez seu aprendizado frequentando os teatros do Rio de Janeiro e em 1876 escreveu sua primeira paródia: *A Filha de Maria Angu* – versão de *La Fille de Mme. Angot*, música de Charles Lecocq e libreto de Siraudin,

Clairville e Koning. À estreia, ocorrida no Fênix Dramática em 21 de março de 1876, sucederam mais de setenta representações nos meses seguintes, sucesso que animou o empresário Jacinto Heller a encomendar outras paródias a Artur. Assim, já em 19 de agosto do mesmo ano, subiu à cena *A Casadinha de Fresco*, paródia de *La Petite Mariée*, música de Lecocq, libreto de Leterrier e Vanloo. Trabalhando rápido, graças à facilidade para versejar, Artur entregou em seguida ao empresário Heller a opereta *Abel, Helena*, que estreou em 3 de março de 1877. Nos anúncios dos jornais, informava-se que se tratava de uma “ópera-paródia em 3 atos e 4 quadros”.

O estudo crítico de *Abel, Helena* requer a leitura paralela de *La Belle Hélène*. Essa se passa na Grécia antiga, e gira em torno do rapto de Helena, esposa de Menelau, por Pâris, príncipe de Troia. O propósito, aqui, é o de analisar os processos de produção do cômico utilizados pelos libretistas Henri Meilhac e Ludovic Halévy e por Artur Azevedo, uma vez que o objetivo comum era divertir o espectador. Além disso, é preciso verificar as aproximações e diferenças entre as obras, apontar a especificidade de cada uma e em que medida se dá a relação intertextual proposta pelo comediógrafo brasileiro ao se apropriar da opereta de Offenbach, mantendo sua música, mas transferindo a ação para uma pequena cidade do interior, não muito distante do Rio de Janeiro. Nosso ponto de partida é apresentar um resumo do primeiro ato das duas operetas, por meio de seis sequências, para compreendermos o trabalho feito por Artur Azevedo, no que diz respeito à adaptação do enredo e à construção das personagens. Assim, será possível perceber melhor as equivalências, os acréscimos e as supressões, bem como os processos de produção do cômico e, no caso de Artur Azevedo, o próprio método empregado para a feitura de *Abel, Helena*. Não nos parece necessário fazer o mesmo com os outros dois atos, nos quais os procedimentos se repetem. A partir do contraponto entre as sequências, será possível tecer as considerações críticas sobre o modo de criação artística do comediógrafo brasileiro.

La Belle Hélène

Praça pública em Esparta, em frente ao templo de Júpiter. O coro, formado por homens e mulheres, oferece flores, frutas, gaiolas de pássaros. Predominam as flores.

Uma primeira moça canta, depois outra, e em seguida as duas. O sacerdote Calchas não esconde seu descontentamento e se queixa com seu ajudante, Philome, do excesso de flores, dizendo que iam longe os tempos dos rebanhos de bois e carneiros. (“Les dieux s’en vont...”). Além disso, segundo leu no *Monitor*, de Citera, Vênus, depois que venceu o concurso de beleza do monte Ida, graças ao pastor Pâris, recebe gordas oferendas.

Calchas manda um buquê de rosas à jovem Mégara e pergunta do trovão, que precisa para a festa de Adônis, para a assembleia dos reis e para os “jeux d’esprit”. Philome lhe diz que o ferreiro Euthylès prometeu deixar pronto o trovão.

Euthylès entra carregando uma chapa de metal.

Abel, Helena

Praça pública em frente à igreja e à casa do padre Cascais. O coro de homens e mulheres traz flores, frutas, velas de cera e um frango. Predominam as flores.

Uma moça canta e oferece um ramalhete ao padre. Outras moças cantam. Cascais olha para as flores com descontentamento e se queixa ao sacristão Filomeno, dizendo que iam longe os tempos dos perus e das galinhas gordas (“Já não há fé nos vigários”). Em contrapartida, o colega de Itapiri recebe gordas oferendas: bois, porcos, sacos de farinha e feijão.

Cascais manda um ramalhete à cunhada e pergunta do sino, que foi levado ao ferreiro para consertar. Diz que não pode ficar sem o sino num dia de tanto júbilo, com festa literária depois da missa das dez. A festa, explica, é coisa do Sr. Pantaleão de los Rios, que dá um prêmio a quem decifrar uma charada, responder a uma pergunta enigmática e glosar um mote.

Mestre Eustáquio entra trazendo o sino.

<i>La Belle Hélène</i> Calchas reclama do atraso e Euthyclès se justifica: estava fazendo uma bota com o calcanhar blindado para Achille e comenta que o calcanhar deixa o herói muito inquieto. Mostra a chapa de metal – o trovão – e a agita. Calchas o manda parar, pois o povo pode pensar que é Júpiter. Entram as carpi-deiras de Adônis, conduzidas pela soberana Hélène. Calchas comenta que, num dia semelhante, Vênus, correndo em socorro de Adônis, machucou os pés, que sangraram, tingindo de vermelho as rosas, que eram brancas. E sai com Philomele para pôr o trovão no seu lugar. O coro das moças canta, entristecido porque são muitas as mortes de jovens. Hélène dirige-se a Vênus e lamenta que o amor é morto. O coro repete Hélène e canta uma ária, que diz que os tempos são chatos e insossos. É preciso mais amor, mais paixão no mundo: “queremos o amor”.	<i>Abel, Helena</i> O padre se queixa da demora para consertar o sino e Eustáquio explica que estava fazendo ferraduras para o juiz de paz. Eustáquio mostra o sino e o repica. O padre o manda parar, pois o povo pode pensar que está sendo chamado para a missa. Entram as devotas e a “juíza da festa”. Cascais manda o sacristão colocar o sino na torre e comenta, para si, que o sacristão acumula trabalho: é também sineiro, oficial de justiça, vende cera e faz a escrita da loja do Polidoro. Entram D. Bárbara, o coro das devotas e Helena. O coro canta que os jovens não devem ficar reclusos e que devem vir à festa. Helena diz que está satisfeita por ser moça e que seu coração está alvoroçado. Canta uma ária na qual fala de seu coração convulso e da dúvida em relação ao padrinho Nicolau: ele permitirá que se case com o rapaz que está para chegar e que é pobre?
---	--

La Belle Hélène

Hélène conversa com Calchas. Está apreensiva com o que ocorreu no monte Ida e pergunta se é verdade que Vênus prometeu ao pastor que a elegeu a mais bela entre as deusas o amor da mulher mais bonita do mundo. Calchas confirma e ela lamenta: “Ela! Sempre ela” e explica: “a mão da fatalidade que pesa sobre mim!”. Hélène lembra seu nascimento – Júpiter disfarçado de cisne seduziu Leda – e afirma que queria ser uma dona de casa comum. Mas seu destino foi outro, raptada por Teseu e depois conhecida em toda a Grécia pelos “desvarios involuntários” da sua juventude. O marido Menelau, homem mais velho, devia ser seu “porto seguro”, mas não consegue amá-lo. O que fazer agora com a sentença de Vênus? Ah, a fatalidade! Calchas diz que se a deusa ordena... Hélène teme a opinião pública. Vão dizer: “não é uma rainha, é uma cocote”. E não é sua culpa. Afinal, pergunta, nascida de um pássaro, poderia ser outra coisa que não uma cocote?

São interrompidos pela chegada de Oreste, e seus amigos festeiros.

Abel, Helena

Rápida cena entre Helena, sua mucama Marcolina e Cascais. Marcolina não quer deixar a moça a sós com o padre. E no seu linguajar, que será seu bordão, a escravizada afirma: “depois não quero *cumo-chama* comigo”.

Diálogo entre Helena e Cascais. A moça conta ao padre que conheceu Abel na corte e que está apaixonada. Ele tem medo que seu tutor e padrinho não a deixe se casar com o rapaz. Ele está para chegar, pois foi aprovado no concurso para a cadeira de primeiras letras e vem trabalhar no pequeno vilarejo como professor. Helena pede proteção ao padre, se lamentando: “Ah! Ele! Sempre ele!” E explica ao padre: “O caiporismo. Já estou ficando tia, e nada de novo!”.

São interrompidos pela chegada do “vadio” Pedrinho, que vem fazer bagunça na freguesia com sua “súcia” de amigos, diz o padre.

La Belle Hélène Oreste é o sobrinho irresponsável de Hélène, que chega com as cortesãs Parthoénis e Léoená e com flautistas e dançarinas. “E dizer que ele é filho de Agamemnon, o filho do meu rei”, lamenta Calchas. Oreste canta e se apresenta como alguém que só pensa no prazer e na diversão. Gasta o dinheiro do pai, mas a Grécia é que pagará. Ele diz a Calchas que as moças viram de longe sua túnica <i>abricot</i> e quiseram conhecê-lo. Os jovens ficam sabendo da festa de Adônis e querem participar. Calchas diz que só as mulheres da sociedade podem participar. Oreste comenta com ironia que sabe das aventuras de Hélène e de sua desculpa, a fatalidade. Diz ainda que foi também a fatalidade que levou Parthoénis e Léoená a serem o que são. Saem todos ruidosamente.	<i>Abel, Helena</i> Entram Pedrinho, Benjamim e Juca Sá, estudantes na corte, acompanhados de rapazes vadios da freguesia, um tocando flauta e outro um violão. Os estudantes não queriam passar as férias na corte e vieram à busca de diversão na roça. Pedrinho canta e esclarece que estava aborrecido na corte. Apresenta os amigos Benjamim e Juca Sá a Cascais e diz que, de dentro do trem, os dois viram “negrejar” sua batina ao longe e que quiseram conhecê-lo. Cascais entra e ficam em cena os rapazes. Conversam sobre a festa literária que começará ao meio-dia. Como é cedo, saem para percorrer a pequena cidade, cantando e fazendo algazarra.
---	---

<i>La Belle Hélène</i> Entra Pâris, vestido de pastor. Diálogo com Calchas, a quem pergunta se recebeu carta de Vênus. Calchas diz que não e Pâris aponta-lhe uma pomba no horizonte, que vem voando e pousa na mão do padre, trazendo a carta em seu bico. Calchas tira o selo do envelope e o guarda para a coleção da jovem princesa Hermione. Em seguida, lê a carta na qual Vênus lhe diz para mostrar Hélène a Pâris. Calchas pede ao rapaz que conte o que aconteceu no monte Ida. Ele esclarece então que foi instado a eleger a mais bela entre as concorrentes Minerva, Juno e Vênus, entregando a uma delas uma maçã. Calchas diz que vai cumprir a ordem de Vênus, um tanto contrariado, pois Menelau é seu amigo. Pâris lhe pede para não ser identificado. Quer aparecer como um pastor aos olhos de Hélène.	<i>Abel, Helena</i> Abel chega acompanhado de um negro que carrega sua bagagem e se dirige à igreja. Encontra Cascais e se apresenta. Pergunta-lhe se recebeu carta de seu irmão, o Dr. Cascais. Diante da negativa, Abel lamenta, pois era uma carta de recomendação. Eis que entra pela direita o carteiro com a carta, pedindo desculpas pela entrega atrasada. Cascais tira o selo do envelope e o guarda, dizendo que faz coleção. Em seguida, lê a carta, na qual o irmão pede que proteja Abel e que o ajude em seu romance com Helena. Cascais diz ao jovem que ele tem pequena chance de sucesso, mas que vai ajudá-lo. Abel conta que fez o exame para ser mestre-escola sem saber nada de gramática. Por sorte, um dos seus examinadores era o irmão do padre Cascais.
---	---

<i>La Belle Hélène</i> Calchas mostra Hélène a Pâris. Ela entra e pergunta ao sacerdote quem é o desconhecido. A rubrica indica que um “não sei quê” retém Hélène perto de Pâris. Calchas lhe diz que é um pastor e ela não acredita. Calchas sai, dizendo para si: “já que Vênus ordena...” Hélène se diz perturbada, em aparte, como se uma coisa <i>fatal</i> fosse acontecer. Ela se impressiona com a beleza de Pâris. Admira-o, pede que fique de perfil, que abra a boca etc. Ele diz a ela que está ali por causa dos “jeux d’esprit” e, antes de sair, ela diz que quer revê-lo.	<i>Abel, Helena</i> Cascais diz a Abel que Helena está chegando. A moça entra com Marcolina, que é logo dispensada. Os jovens dão-se as mãos e Cascais, à janela, diz consigo, ao ouvi-los um dizer o nome do outro: “<i>A bela Helena...</i> Há uma tragédia com este título”. Abel e Helena conversam. Ele propõe que fujam, mas ela tem respeito pelo padrinho. Ele retruca dizendo que trocou a cidade pela roça por ela. Helena por fim concorda que, uma vez afastado o padrinho, vão fugir para casar. Diz a Abel que ele é muito bonito e pede-lhe que fique de perfil, que levante a cabeça, que abra a boca etc.
--	---

La Belle Hélène

Entram os reis da Grécia, que se apresentam, cantando: Agamemnon, o “rei barbudo”; Oreste, os dois Ajax, Menelau, Achille, que se diz o “esquentado” Achille, e que teria o espírito tranquilo, não fosse o calcanhar.

Menelau passa a palavra a Agamemnon, que em seu discurso lamenta não haver mais pessoas espirituosas na Grécia, que por isso se embrutece. Agamemnon abre os “jeux d’esprit”, explicando que o concurso constará de três provas: uma charada, um calembour e bouts-rimés. O prêmio é uma coroa de folhas de pinheiro.

As três provas são vencidas por Pâris, que revela sua identidade ao final. Durante a competição, Achille se mostra ridículo, querendo vencer sem conseguir. E Hélène, por sua vez, mostra-se cada vez mais excitada diante do desempenho de Pâris. Menelau o convida para jantar. Ele aceita, mas faz Calchas “ouvir” de Júpiter – o ajudante Philcome agita a chapa de metal – um decreto: Menelau deve partir para as montanhas de Creta por um mês. Todos o animam a partir, principalmente Hélène, que pouco antes havia dito a Calchas, referindo-se a Pâris: “É a fatalidade que o coloca em meu caminho”.

Abel, Helena

Entram todos para a festa literária e se apresentam, cantando: Pantaleão, o “pimpão literato”; os negociantes Góis & Companhia; Nicolau, o padrinho de Helena; o alferes Andrade, que não gosta de ser contrariado e ameaça sempre desembainhar a espada.

Pantaleão passa a palavra para Nicolau, que, não conseguindo articular o discurso, devolve-a a Pantaleão. Este lamenta que não há mais literatos na cidadezinha: “esta freguesia embrutece-se”. Pantaleão anuncia o prêmio: um volume de *A Filha de Maria Angu*. O alferes Andrade fica indignado, pois se trata de “uma paródia, uma bagaceira”. E puxa meia espada para fora da bainha, caso alguém discorde. Mas ninguém o leva a sério, pois é um gesto sem consequência que ele repete o tempo todo.

As três provas – charada, pergunta enigmática e glosa de um mote – são vencidas por Abel. Nicolau o convida para jantar. Abel aceita e pede para o padre afastar o padrinho de Helena para que possa ficar a sós com a moça. O padre não tem como fazer isso, mas o acaso vem ajudar os jovens. O feitor da fazenda de Nicolau vem buscá-lo para ir cuidar de um “levantamento”, segundo ele, “muito violento. Todos – inclusive Helena – o animam a ir à fazenda cuidar do problema.

Começamos por estabelecer a natureza de *La Belle Hélène*: trata-se de uma paródia dos relatos míticos em torno do fato que provocou a guerra de Troia. Ao raptar Helena, Pâris ultrajou a lei da hospitalidade, tão cara aos gregos, fazendo seu povo pagar um preço alto pela afronta. O assunto é sério, mas na opereta o que vale é a caricatura, o rebaixamento das personagens por meio de comportamentos ridículos. No primeiro ato da opereta, fica muito claro o processo de construção do cômico, que se dá pela inversão da seriedade do mito grego. Vale, aqui, o mesmo princípio que norteou a redação de *Orphée aux Enfers*: o *ethos* ridicularizador da paródia. O que vemos em cena é uma profusão de disparates em relação ao universo de Helena, Menelau, Oreste, Aquiles e Agamemnon,

Os libretistas Meilhac e Halévy abusaram da imaginação para divertir o espectador. Vênus teria vencido um concurso de beleza entre as deusas do Olimpo; Calchas lê num jornal que Vênus é mais idolatrada que Júpiter; o trovão não passa de uma chapa de metal, um truque para “impressionar a imaginação das pessoas”; o herói Aquiles vive atormentado com o seu calcanhar e manda fazer um bota blindada; Helena é pintada como uma cocote e no passado teve várias aventuras amorosas, mas por culpa da “fatalidade” que a persegue; Oreste, um personagem trágico, que mata a mãe Clitemnestra para vingar o assassinato de seu pai Agamemnon, é pintado como moço volúvel, dado a festas e amigo de prostitutas. Quando essas personagens estão em cena, são risíveis pelo que dizem e fazem.

Uma das cenas mais divertidas da opereta, o cortejo dos reis, provoca o riso pelo feliz casamento entre música e texto. Como se apresentam cantando, palavras ditas pela metade na repetição rítmica que completa o verso adquirem um significado que os expõe ao ridículo. Menelau, por exemplo, se apresenta assim: “Je suis le mari de la reine / -ri de la reine, -ri de la reine”, enquanto outras personagens dizem dele: “Le Méné-, le Ménélas!”. “Ri” remete ao verbo “rire”; “mené” é particípio passado de “mener” e significa “conduzido”, “levado”; “Ménélas” pode ser pronunciado como “méné, hélas!”, ou seja, “conduzido, infelizmente!”. Davi Rissin afirma que em muitas representações da opereta houve uma troca de “mari” por “époux”, ficando o verso assim: “Je suis l’époux de la reine / poux de la reine, poux de la reine” (Rissin, 1980, p.143). A comichade das palavras é ainda mais acentuada nessa versão, em que Menelau diz ser o “piolho” da rainha.

Os dois Ajax se apresentam como “Ces Rois remplis de vaillance, / -plis de vaillance, -plis de vaillance”, o primeiro verso significando que são reis cheios de valentia e o segundo explorando o significado de “plis”, que se pode traduzir como “enrugado”, “franzido”. Agamemnon entra em cena cantando: “Le Roi barbu qui s’avance / -bu qui s’avance, -bu qui s’avance”, sugerindo a embriaguez na sílaba “bu”, que é particípio passado do verbo “boire”.

Os achados cômicos são muitos na opereta. Ainda no primeiro ato, lembremos a cena em que Calchas recebe a carta de Vênus trazida por uma pomba

e tira o selo do envelope para a coleção da jovem princesa Hermione. Igualmente faz rir o comportamento sensual de Hélène e o relato que faz sobre seu nascimento, seguido de considerações um tanto cínicas. Cínico e risível é o comportamento de Oreste, na cena em que entra com as prostitutas. Risíveis são os reis durante os “jeux d’esprit”, pois não se mostram inteligentes para vencer as provas. Achille tem o comportamento mais ridículo, um tanto infantilizado, querendo suplantar Pâris, sem o conseguir. Por fim, como não rir do truque de Calchas no final, quando manda Philcome agitar a chapa de metal e diz ouvir de Júpiter que Menelau deve partir para as montanhas de Creta? Ou do achado dos libretistas ao fazer Pâris decifrar a charada com a palavra “locomotive”, acrescentando chistosamente que é impressionante que tenha feito isso, “quatro mil anos antes da invenção das estradas de ferro”? Todo o primeiro ato, como se vê pelo resumo acima, é uma sucessão de disparates e absurdos cômicos, que se repetem, obviamente, nos outros dois atos da opereta.

Passemos a *Abel, Helena*. Quando a publicou, no mesmo ano da estreia no Fênix Dramática, em 1877, Artur Azevedo a denominou “peça cômica e lírica em três atos, escrita a propósito da ópera-cômica *A Bela Helena*, de Henrique Meilhac e Ludovico Halévy, música de Offenbach” (Azevedo, 1983, p.257). Mas nos anúncios dos jornais, como já mencionado, lia-se que *Abel, Helena* era uma “ópera-paródia em 3 atos e 4 quadros”.

Deixemos de lado as variações terminológicas e fiquemos com o vocábulo que realmente importa: paródia. E relembremos o conceito que utilizamos para compreender o processo de criação de *La Belle Hélène*, transcrevendo as definições de paródia do *Oxford English Dictionary*:

Uma composição em prosa ou em verso em que os estilos característicos do pensamento e fraseado de um autor, ou classe de autores, são imitados de maneira a torná-los ridículos, em especial aplicando-os a temas caricatamente impróprios; imitação de uma obra tomando, mais ou menos como modelo o original, mas alterado de maneira a produzir um efeito ridículo. (Hutcheon, 1989, p.48)

Se entendermos a paródia como querem as definições acima, teremos dificuldade para caracterizar a natureza de *Abel, Helena*. Artur Azevedo não quis zombar ou tornar caricata a opereta *La Belle Hélène*. Essa não é confrontada no texto do comediógrafo brasileiro. Ao contrário, basta comparar as sequências transcritas mais acima, para se perceber que há um aproveitamento do enredo original, que é quase que totalmente mantido, porém sem qualquer alusão ao universo mítico grego. O que percebemos é que no primeiro ato a ação de *Abel, Helena*, que se passa numa freguesia do Rio de Janeiro, acompanha passo a passo a ação de *La Belle Hélène*. À chegada de Pâris em Esparta corresponde a chegada de Abel na cidadezinha. Se o primeiro vem em busca do prêmio prometido por Vênus – a bela Hélène –, o segundo também vem se encontrar com Helena para se casar com ela, com ou sem o consentimento do tutor e padrinho Nicolau. Ao

final do primeiro ato das duas operetas ficam perguntas no ar: Pâris conseguirá o amor de Hélène? Abel e Helena conseguirão superar os obstáculos a sua união?

As equivalências foram construídas com muita felicidade por Artur, não só no plano do enredo, mas também no das personagens. Abel e Helena, obviamente, são calcados em Pâris e Hélène. O sacerdote Calchas transforma-se no padre Cascais, ambos com a função de favorecer o amor dos jovens, contra o qual se colocam o fazendeiro Nicolau e Menelau. Às personagens Achille, Philocomé, Ajax I e Ajax 2, Agamemnon, Oreste, Bacchis e Euthyclès correspondem, respectivamente, o alferes Andrade, Filomeno, Góis e Companhia, Pantaleão, Pedrinho, Marcolina e Eustáquio.

Artur não estava errado ao denominar a sua opereta como “ópera-paródia”, pois o termo tem um segundo significado, como explica Linda Hutcheon (1989, p.47-8):

A maioria dos teóricos da paródia remontam a raiz etimológica do termo ao substantivo grego *parodia*, que quer dizer “contra-canto”, e ficam-se por aí. Se olharmos mais atentamente para essa raiz obteremos, no entanto, mais informação. A natureza textual ou discursiva da paródia (por oposição a sátira) é evidente no elemento *odos* da palavra, que significa canto. O prefixo *para* tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um deles – o de “contra” ou “oposição”. Desta forma, a paródia torna-se uma oposição ou contraste entre textos. [...] No entanto, *para* em grego também pode significar “ao longo de” e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste. É este segundo sentido esquecido do prefixo que alarga o escopo pragmático da paródia de modo muito útil para as discussões das formas de arte modernas. Mas, mesmo em relação à estrutura formal, o caráter duplo da raiz sugere a necessidade de termos mais neutros para a discussão. Nada existe em *parodia* que necessite da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou *burla*, do burlesco. A paródia é, pois, na sua irônica “transcontextualização”, repetição com diferença.

Repetição com diferença é o que vemos tanto em *La Belle Hélène* quanto em *Abel, Helena*, mas na primeira os libretistas Meilhac e Halévy trabalharam com o conceito de paródia em que a inversão do assunto sério foi o procedimento utilizado para ridicularizar os relatos míticos e seus protagonistas. Já Artur Azevedo demonstrou respeito ao original que lhe serviu de base, servindo-se de sua música e da estrutura do enredo, que aproveitou quase que integralmente, fazendo as adaptações necessárias para colocar em cena paisagem e tipos brasileiros.

Se pensarmos na recepção das duas operetas por parte dos espectadores, perceberemos uma diferença importante entre elas. O conhecimento prévio dos mitos gregos foi fundamental para *La Belle Hélène* atingir o público com toda sua força cômica. Quem nunca tinha ouvido falar no calcanhar de Aquiles, por exemplo, não compreendeu as alusões às inquietações da personagem e à bota

blindada e, certamente, não se divertiu tanto quanto aquele que conhecia o herói da guerra de Troia pela leitura da *Iliada* ou de algum outro relato. No caso de *Abel, Helena*, o espectador não precisava decifrar nada, porque Artur não fez uma paródia satírica de *La Belle Hélène*. O universo ficcional de sua opereta não precisava, rigorosamente, do conhecimento de outra ficção para ser apreciado pelos espectadores. Podemos até admitir que quem havia assistido antes à representação de *La Belle Hélène* no Alcazar Lyrique reconheceu a música e, se tinha boa memória, pôde até mesmo se divertir com as equivalências criadas por Artur. Mas não se divertiu menos o espectador que se deixou envolver pelas estripulias de Abel, Helena e das demais personagens, sem saber que o enredo seguia, passo a passo, mas repetindo com diferença – uma espécie de “canto paralelo” –, o enredo dos libretistas Meilhac e Halévy. Quanto a esse aspecto, aliás, louve-se a criatividade do comediógrafo brasileiro, que manteve o paralelismo entre as duas operetas, do começo ao fim.

Ao contrário de *La Belle Hélène*, *Abel, Helena* não faz rir, portanto, pela paródia de um texto anterior. Sua comicidade está centrada num conjunto de recursos que encontramos na farsa e na comédia de costumes. Nesse sentido, Artur dá continuidade à tradição cômica iniciada por Martins Pena, de quem era admirador. O enredo de sua opereta, centrado na luta de um jovem casal para vencer os obstáculos à sua união, guardadas as diferenças, é o mesmo que vemos em *O Juiz de Paz da Roça*, peça de estreia do nosso primeiro comediógrafo, como em outras que escreveu em seguida.

Vejam os que é risível em *Abel, Helena*, começando pela comicidade da *repetição*. Lembremos a lição de Henri Bergson. Quando uma personagem automatiza um gesto ou uma expressão verbal, um comportamento, adquirindo um cacoete que se repete naturalmente, entramos no terreno da comédia: “Atitudes, gestos e movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo” (Bergson, 1980, p.23). O alferes Andrade tem a mania de desembainhar a espada todas as vezes em que é contrariado. À medida que repete o gesto, uma ameaça vazia, torna-se motivo de riso, não só para nós, leitores ou espectadores, mas também para as demais personagens, que não o levam a sério. É o mecânico funcionando por trás do vivo, explica Bergson (1980, p.24-5):

Mas eis que certo movimento do braço ou da cabeça, sempre o mesmo, me parece voltar periodicamente. Se o observo, se basta para me desviar, se espero a sua passagem e se ele chega quando o espero, involuntariamente rirei. Por que isso? Porque tenho agora diante de mim um mecanismo que funciona automaticamente. Já não é mais a vida, mas automatismo instalado na vida e imitando a vida. É a comicidade.

O alferes Andrade é uma espécie de soldado fanfarrão, corajoso apenas da boca para fora, como se vê na primeira cena do terceiro ato, em que Pedrinho o ridiculariza e todos riem dele. Artur Azevedo aproveita aqui a tradição cômica do “miles gloriosus”, personagem criada por Plauto na Roma antiga.

A *repetição* de palavras ou expressões também provoca o riso, quando colabora na caracterização de uma personagem. O padre Cascais introduz frases em latim, geralmente latim macarrônico, em quase todas as suas falas. Como parece ter um arsenal inesgotável, torna-se mais cômico ainda na sexta cena do terceiro ato, quando “*avança solenemente para Nicolau e desconserta-se*”, porque: “Diabo! não me lembra um trecho latino a propósito” (Azevedo, 1983, p.314). Também Marcolina é engraçada com a frase que repete o tempo todo quando Helena não a obedece: “depois não quero *cumo-chama* comigo” (ibidem, p.262, 270, 285 e 287). No caso dessa personagem, Artur explora outro recurso cômico, fazendo-a expressar-se em português estropeado. A segunda cena do segundo ato é toda calcada na comicidade de palavras, construída com base na diferença entre o registro culto de Helena e o falar típico de uma mulher escravizada.

A comicidade de palavras é empregada em vários momentos da opereta. Vejamos essa intervenção do alferes Andrade, que não concorda que Nicolau mande Helena para um convento: “Mas é maldade roubar uma deidade à sociedade e entregá-la a um frade para levá-la para a cidade. É uma atrocidade” (Azevedo, 1983, p.306). Não é preciso explicar por que rimos desse excesso de rimas. Logo depois, Pantaleão pergunta ao compadre Nicolau se a menina vai para o convento: “Vai, *compadre?*” e a resposta é esta: “*Com padre*, não; vai com frade” (ibidem, p.314). Há outros trocadilhos e brincadeiras como essa, que não é preciso citar. A cena mais engraçada da opereta, no que diz respeito à comicidade de palavras é a oitava cena do terceiro ato, quando Abel, disfarçado de frade, chega de trem para supostamente levar Helena ao convento. Assim como o padre Cascais vinha assassinando o latim, agora é a vez do italiano, vitimado pelo protagonista

ABEL - *Il signore Nicolau? Onde está Il tutore de la fanciulla?*

NICOLAU (*Que tem ido comprar bilhetes de passagem.*) – Estou aqui, Reverendíssimo, estou aqui. Tome Vossa Reverendíssima os cartões de passagem e esta carteira com que muito mal desejo gratificar seus bons serviços.

ABEL – *Grazia. Aceito i biblietti, ma il denaro no. Noi altri, ministri de l'altare, siamo tropo... tropo... Io parlo mal il portoghese... siamo tropo... desinteressati.*

NICOLAU – *Oui, monsieur; merci.*

CASCAIS (*À parte.*) – Aquilo será tudo, menos italiano.

ALFERES ANDRADE (*A Pedrinho.*) – Aquilo é que é língua! O italiano, oh! O italiano! *La dona è mobile qual piuma al vento!*

ABEL – *Má* onde está metida *la sorella* que devo *conducire* al claustro? (*Apontando para uma mulher do povo.*) É questa dona?

NICOLAU – Nada.

ABEL – É questa?

NICOLAU – Nada; nem *questa* também. Minha afilhada está ali; vou buscá-la. (*Saída falsa.*)

(*Ouve-se ao longe o silvo da locomotiva.*)

CASCAIS – E não há tempo a perder, porque já se ouve o silvo do trem que os deve levar.

ABEL (*Baixo a Cascais.*) – Então? Que tal estou?

CASCAIS (*A Abel.*) – Muito bom, homem; você está muito bom! Mas o italiano está melhor.

ABEL (*A Cascais.*) – Que italiano? (*Procurando em volta de si*) Ah! Sim! O italiano que eu falo! (*Outro tom.*) Ainda nos havemos de ver.

CASCAIS – Assim o espero.

NICOLAU (*Voltando*). – Vem, minha filha, vem.

ABEL (*Contemplando Helena, que ainda não aparece ao público.*) – Ah! *Ecco la sorella! Oh! cielo, si Giovani, così linda, già desterrata em um claustro! Povera fanciulla! Má, enfim, andiamo! Andiamo presto.* (*Aparece Helena.*)

CASCAIS (*À parte.*) – *Finis coronat opus.* (ibidem, p.316-17)

Evidentemente essa salada linguística é cômica, não só pelo desempenho de Abel, mas por outras razões: o alferes Andrade fica entusiasmado, lembra-se de uma ópera, mas não se dá conta de que está ouvindo um italiano estropiado; Nicolau responde em francês, sem entender nada; Abel procura um italiano ao ouvir de Cascais que “o italiano está melhor” – um legítimo quiproquó!

Outros bons achados cômicos, ainda no terreno das palavras, encontram-se na longa cena em que ocorre a festa literária, no segundo quadro do primeiro ato. Nicolau não consegue articular o discurso de abertura, gagueja, repete palavras, provocando o riso dos que o ouvem e, provavelmente, do espectador:

NICOLAU – Meus senhores e minhas senhoras... Não! Quero dizer: Minhas senhoras e meus senhores... (*As mulheres primeiro, depois os homens*)... eu não estou acostumado... eu não tenho o hábito... eu não tenho o hábito de falar em público... (*por esse lado nunca irei à glória*)... Meus senhores... Minhas senhoras e meus senhores... Não!... meus... minhas... eu não tenho o hábito de falar em público... de falar em público... em público... (ibidem, p.273)

E por aí vai, até concluir que é melhor presidir sem falar, passando a palavra a Pantaleão. São bem-humorados os versos com que Abel responde à pergunta enigmática “que diferença há entre o senhor vigário e um rei?”, concluindo que “o rei tem c’roa fechada”/“e o padre tem c’roa aberta” (ibidem, p.277). E à pobreza cômica dos pretensos versos do alferes Andrade e à falta de sentido do quarteto da personagem Companhia, Abel glosa o mote “meu bem será sempre meu” com graça, ao declamar estes versos, bastante adequados a sua disputa com Nicolau:

Que importa um tutor das dúzias,
um desalmado tutor
as suas bênçãos recuse-as
a meu puro e casto amor,
se no peito casto e puro
um coração tenho eu,
porque baixinho murmuro:
– no presente e no futuro
meu bem será sempre meu. (ibidem, p.278)

Embora o texto se mantenha o tempo todo dentro dos padrões morais do século XIX, parece que os ouvidos sensíveis das personagens se assustaram em dois momentos, nos quais Pantaleão solta um “caramba!”. A comicidade da farsa se instaura com a reação física dos presentes, como indicam as rubricas: “*Com o caramba! de Pantaleão alguns se assustam. Góis & Companhia, que estavam a cochilar, caem sentados. O alferes desembainha a espada. Restabelece-se o silêncio*” (ibidem, p.274). E também: “*Góis & Companhia assustam-se e cai um por cima do outro. Caindo, Góis enterra a cabeça na tela do retrato, que lhe fica em volta do pescoço. Confusão geral, Helena deita as mãos na cabeça. Marcolina tira o retrato, leva-o para dentro e volta*” (ibidem, p.291). A primeira rubrica contempla uma cena do primeiro ato, ao começar a festa literária; a segunda, a cena em que todos jogam víspera – ou tómbola –, no segundo ato. O retrato referido na rubrica é o de Nicolau.

A tradição da Comédia Nova ou da comédia farsesca de costumes de Martins Pena está na base do enredo de *Abel, Helena*: dois jovens que se amam devem superar o obstáculo que impede sua felicidade. De um modo geral, nas comédias o final feliz ocorre porque os jovens são espertos e conseguem enganar o seu oponente. Artur Azevedo preferiu atribuir essa qualidade ao padre Cascais, que desde o primeiro ato, quando recebe a carta do irmão, torna-se o protetor do amor de Abel e Helena. Na terceira cena do terceiro ato ele apresenta ao espectador o seu plano para ludibriar Nicolau. E o faz quebrando a “quarta parede”, dirigindo-se diretamente ao público, como que o convidando a ser seu cúmplice, nessa “brincadeira” que é o teatro, assumido como tal. Nessa altura, já sabemos que Abel perdeu o emprego e voltou para a corte e que Helena será mandada ao convento. Cascais lê então a carta-resposta que escreveu ao irmão para dar notícias, carta que não enviou porque Nicolau, involuntariamente, o ajudou a dar uma solução para o caso dos jovens. Não por acaso, a própria personagem usa os termos “farsa” e “brincadeira” para qualificar o que fez. Vejamos:

CASCAIS – Esta resposta, tinha-a eu escrito ontem. Ia deitá-la ao correio, quando encontrei o Nicolau, que me pediu um meio para mandar a afilhada para o convento. Lembrei-me, então, de que o Abel poderia muito bem passar por frade barbadinho, e arranjei uma farsa... Em vez de mandar esta carta a meu

irmão, escrevi uma outra a Abel, dizendo que se apresentasse hoje, no trem que vai chegar, com o competente disfarce, e... O resto adivinha-se... Não me posso sair bem desta brincadeira: o Nicolau há de cair-me em cima como uma bomba, bumba! Mas, com meios brandos e suasórios, tudo conseguirei... (ibidem, p.308)

Com esse recurso narrativo, Artur Azevedo antecipa o que o espectador verá nas cenas seguintes, sem se deixar enganar, ao contrário das personagens, que não reconhecerão Abel disfarçado de frade. A “ironia dramática” – procedimento pelo qual o dramaturgo faz o espectador saber mais que as personagens – deixa a cena mais engraçada, tornando-nos de fato cúmplices da farsa armada por Cascais. Ao final, quando o trem parte e Abel se desfaz da barba postiça e do capuz, dando-se a conhecer, aplaudimos com prazer o desfecho divertido, próprio da farsa, gênero que se serve do disfarce como recurso cômico e no qual a burla é um dos seus traços distintivos, talvez o mais importante, como afirma Bernadette Rey-Flaud (1984). Para ela, é da essência do gênero que haja sempre um personagem que engana e outro que é enganado, podendo também haver a reversão dos papéis no decorrer da ação (ibidem, p.176).

Resta ainda assinalar o bom humor de Artur Azevedo em relação a sua própria obra como outra fonte de comicidade. O prêmio da festa literária, anunciado por Pantaleão é o volume impresso de *A Filha de Maria Angu*. Eis a reação das personagens:

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*! (ibidem, p.275)

Artur brinca com a paródia que fez de *La Fille de Mme. Angot*, um dos seus maiores sucessos no teatro, que os espectadores conheciam, pois havia estreado um ano antes de *Abel, Helena*. Essa também é alvo do bom humor do comediógrafo, num bom exercício de metateatro. No terceiro ato, quando Cascais conta a Pedrinho e ao alferes Andrade a conversa que teve com Nicolau sobre mandar Helena para o convento, temos o seguinte diálogo:

CASCAIS – Então pediu-me o Nicolau que lhe lembrasse um alvitre qualquer, que fosse eficaz. Disse-lhe que havia na corte um frade, amigo meu de velha data e pessoa da maior confiança, que viria buscar Dona Helena, se lho eu pedisse por meio de uma cartinha.

PEDRINHO – E o Nicolau aceitou o alvitre?

CASCAIS – Aceitou. O frade entrega-a à superiora do convento, que já está prevenida para recebê-la e competentemente autorizada. *Deo Gratia*.

PEDRINHO – Isto é inverossímil! Isto só se vê em comédias!

ALFERES ANDRADE – Ou em paródias! (ibidem, p.306)

Como, na sequência, Cascais esclarece o espectador acerca de seu plano, confirmam-se as palavras de Pedrinho e Alferes Andrade. Estamos no terreno da comédia, da paródia, do teatro, enfim, que é o teatro cômico e musicado, cujo objetivo é provocar o riso e divertir. Convenhamos que Cascais é um padre de comédia, que mente, que favorece a fuga dos dois jovens, contrariando o que se espera de um padre de verdade. Não há, em *Abel, Helena* – e essa é outra característica da farsa –, nenhuma preocupação com a moralidade, como se vê no desfecho. O que há, ao longo da ação, é alguma crítica aos nossos costumes e serviços públicos. O correio com seus atrasos, por exemplo, é criticado *en passant*, quando Cascais recebe a carta do irmão. Merece mais atenção o vício do compadrio, do apadrinhamento, as fraudes nos concursos públicos. Abel foi aprovado para ser professor porque estava na banca dos examinadores o seu protetor, o irmão do padre Cascais. O rondó que o rapaz canta é um primor de descrição cômica das respostas erradas que deu a perguntas de gramática. Se por um lado rimos das “tolices”, “sandices” e “parvoíces” ditas nos primeiros versos, por outro lamentamos o que ouvimos nos últimos:

Oh! que exame esbodegado!

Oh! que exame malandrim!

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! (ibidem, p.269)

As duas paródias anteriores de Artur Azevedo – *A Filha de Maria Angra* e *Casadinha de Fresco* – fizeram mais sucesso do que *Abel, Helena*, que teve cerca de vinte representações seguidas. Substituída no palco pela mágica *A Loteria do Diabo*, do português Eduardo Garrido, *Abel, Helena* foi publicada e vendida a partir de junho de 1877. Nessa altura, Artur, muito solicitado pelos empresários teatrais, que lhe encomendavam traduções e originais, já devia estar pensando nas próximas obras. A *Abel, Helena*, seguiu-se a opereta *Nova Viagem à Lua*,

terminada antes do final de 1877, em parceria com Frederico Severo. A novidade em relação às anteriores era a inclusão de um jongo e de uma barcarola, compostos a pedido dos autores por Henrique Mesquita. Nas duas operetas escritas em seguida, *Os Noivos* e *A Princesa dos Cajueiros*, ambas de 1880, Artur nacionalizou por completo o gênero, escrevendo os textos e encomendando a música a Sá de Noronha, compositor português radicado no Brasil. Mas nem por isso abandonou as adaptações, demonstrando assim sua predileção por um tipo de trabalho que aparentemente fazia com facilidade. Assim, em 1882 “acomodou” à cena brasileira, junto com o irmão Aluísio, a ópera-cômica *A Flor de Lis*, música de Léon Vasseur; no mesmo ano, em parceria com Eduardo Garrido, fez a tradução livre de *Fatinitiza*, ópera-cômica em três atos, com música de Suppé; em 1883, mais duas traduções livres, de *Gillette de Narbonne* – ópera-cômica em três atos de Henrique Chivot e Alfredo Duru, música de Audran – e *Falka* – ópera burlesca em três atos de Leterrier e Vanloo, música de Francis Chassaigne. Nos anos que se seguiram, Artur ainda fará traduções e adaptações de operetas e óperas-cômicas, mas sua atenção maior será dada a outro gênero que ele mesmo introduz com sucesso no Rio de Janeiro: a revista de ano. Com *O Mandarim*, encenada em 1884, uma nova fase de sua carreira tem início.

Nota

1 Agradeço o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) para a realização da pesquisa *Formas da comédia e do cômico no teatro brasileiro do século XIX*.

Referências

- ASSIS, M. de. *Do teatro: textos críticos e escritos diversos*. Org. João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- AZEVEDO, A. Abel, Helena. In: _____. *Teatro de Artur Azevedo – tomo I*. Rio de Janeiro: Inacen, 1983.
- BERGSON, H. *O riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BRUYAS, F. *Histoire de l'opérette em France (1855-1965)*. Lyon: Emmanuel Vitte, 1974.
- BRUYR, J. *L'opérette*. Paris: PUF, 1962.
- HARDING, J. *Folies de Paris: the rise and fall of French operetta*. London: Chappell and Company/Elm Tree Books, 1979.
- HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.
- REY-FLAUD, B. *La farce ou la machine à rire. Théorie d'un genre dramatique 1450-1550*. Genebra: Droz, 1984.

RISSIN, D. *Offenbach ou le rire en musique*. Paris: Fayard, 1980.

SOUSA, J. G. de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1955.

TRAUBNER, R. *Operetta: a theatrical history*. Revised edition. New York: Routledge, 2003.

RESUMO – O presente artigo é um estudo crítico de *Abel, Helena*, opereta de Artur Azevedo, a partir da comparação com *La Belle Hélène*, opereta de Offenbach, com libretto de Ludovic Halévy e Henri Meilhac. O propósito, aqui, é o de analisar os processos de produção do cômico utilizados pelos libretistas franceses e pelo comediógrafo brasileiro. O artigo verifica as aproximações e diferenças entre as obras, aponta a especificidade de cada uma e em que medida se dá a relação intertextual proposta por Artur Azevedo ao se apropriar da opereta de Offenbach, mantendo sua música, mas transferindo a ação para uma pequena cidade do interior, não muito distante do Rio de Janeiro. Buscou-se também caracterizar o contexto teatral brasileiro no qual a opereta se impôs como gênero popular de grande sucesso entre os anos de 1860 e 1880.

PALAVRAS-CHAVE: Offenbach, Artur Azevedo, Opereta, Teatro cômico e musicado.

ABSTRACT – This article is a critical study of *Abel, Helena*, an operetta by Artur Azevedo, based on a comparison with *La Belle Hélène*, an operetta by Offenbach, with a libretto by Ludovic Halévy and Henri Meilhac. The purpose here is to analyze the comic production processes used by the French librettists and the Brazilian comedian. The article examines the similarities and differences between the works, points out the specificity of each one and to what extent the intertextual relationship proposed by Artur Azevedo takes place when he appropriates Offenbach's operetta, keeping its music, but transferring the action to a small town in the countryside, not far from Rio de Janeiro. We also sought to characterize the Brazilian theatrical context in which the operetta established itself as a highly successful popular genre between the 1860s and 1880s.

KEYWORDS: Offenbach, Artur Azevedo, Operetta, Comic and musical theatre.

João Roberto Faria é professor titular aposentado de Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. @ – jroberto@usp.br / <https://orcid.org/0000-0003-2405-4890>.

Recebido em 11.7.2024 e aceito em 17.8.2024.

¹ Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil.

