

UMA OPERETA NA ROÇA: *ABEL, HELENA*, DE ARTHUR AZEVEDO, PARÓDIA DE *LA BELLE HÉLÈNE*, DE OFFENBACH, MEILHAC E HALÉVY

AN OPERETTA IN THE COUNTRYSIDE: ARTHUR AZEVEDO'S *ABEL, HELENA*,
PARODY OF *LA BELLE HÉLÈNE*, BY OFFENBACH, MEILHAC AND HALÉVY

Rodrigo César Dias¹

Resumo: este trabalho propõe uma análise comparativa entre a opereta *La belle Hélène*, de Offenbach, Meilhac e Halévy, e sua paródia *Abel, Helena*, escrita por Arthur Azevedo, observando-se o processo de transposição da peça francesa para o contexto brasileiro do século XIX.

Palavras-chave: Opereta. Teatro musicado. Paródia. Arthur Azevedo. *Abel, Helena*.

Abstract: this paper aims to establish a comparative analysis between the operetta *La belle Hélène*, by Offenbach, Meilhac and Halévy, and its parody, Arthur Azevedo's *Abel, Helena*. It is intended to outline the adaptation process of the French play to the 19th century Brazilian context.

Keywords: Operetta. Musical Theatre. Parody. Arthur Azevedo. *Abel, Helena*.

Introdução

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, 2018, 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 de adaptação dessas obras para a “realidade nacional e popular” (NEVES, 2018, 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 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 pelo público brasileiro. Conforme aponta Fléchet, dentre as 141 criações de Jacques Offenbach, apenas um número restrito de obras é citado, 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

¹ Doutorando em Letras - Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul com período sanduíche na Universidade de Coimbra (PrInt/CAPES).

uma cultura de massa) e político (censura) em constante mutação (FLÉCHET, 2014, p. 313).

Diante desse quadro, as pesquisadoras apresentam suas propostas de intervenção no debate, seja o enfrentamento de uma lacuna quanto à análise da história e da forma da opereta francesa, bem como de seu abasileiramento, no caso de Neves (2018); seja o aprofundamento na investigação acerca das modalidades de difusão e circulação das operetas de Offenbach no Brasil a partir de uma visada que vá para além do discurso metafórico sobre a “febre” da opereta, no caso de Fléchet (2014). Em decorrência de sua marginalidade nos estudos sobre teatro e sobre literatura, o gênero vem sendo discutido a partir de visadas de conjunto, tanto em obras de escopo mais amplo (MAGALDI, 1962; PRADO, 2008) quanto em textos mais breves, como se dá com as próprias contribuições de Fléchet (2014) e Neves (2018, 2021). Em sentido diverso, encontramos algumas publicações que realizam análises mais detidas de operetas, como o estudo em que Fléchet (2018) discorre sobre um *corpus* composto por seis paródias – incluindo *Abel, Helena* – e o trabalho em que Neves (2019) reavalia a encenação da peça *La petite mariée* a partir de pesquisa documental.

Posto isso, e contando justamente com o acúmulo de leitura produzido por pesquisadoras e pesquisadores que vêm escrevendo sobre a opereta, proponho uma breve análise comparativa entre duas peças: *La belle Hélène*, com música de Jacques Offenbach e libreto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, e *Abel, Helena*, paródia escrita por Arthur Azevedo que mantém a partitura composta por Offenbach. Interessa-me, nesse cotejo, atentar para os modos pelos quais a paródia da mitologia grega em *La belle Hélène* é ressignificada na obra de Azevedo – uma paródia da paródia – por meio do recurso a um repertório de imagens provincianas sedimentado ao longo da tradição do teatro cômico brasileiro.

La belle Hélène

Em 2 de outubro de 1864, Gustave Bertrand anunciava, na “Semaine Théâtrale” do *Le Ménestrel*, a montagem de uma “vasta opereta em três atos”², escrita por Henri Meilhac e Ludovic Halévy e musicada por Jacques Offenbach; o título, *L’Enlèvement d’Hélène*, prometia uma nova paródia da Antiguidade, na esteira do *Orphée aux Enfers* (BERTRAND, 1864, p. 348). A essa altura, Offenbach já havia fundado o Théâtre des Bouffes-Parisiens, dirigido por ele entre 1855 e 1862, e composto ao menos 60 peças – dentre as quais, a

² No original, “une vaste opérette en trois actes”. É oportuno observar que as peças circunscritas pelo gênero opereta frequentemente carregavam denominações divergentes; no caso da produção de Offenbach, encontramos diversas obras caracterizadas como *opéra-bouffe*, possivelmente um meio de evitar a carga depreciativa abarcada no espectro semântico do termo *opérette* – grosso modo, “ópera pequena”.

opéra-bouffon intitulada *Orphée aux Enfers*, com libreto de Hector Crémieux e Ludovic Halévy, seu maior sucesso até então (YON, 2000). O repertório do compositor era constituído sobretudo por obras em um ou dois atos, que contavam com a participação de poucos personagens em cena, arquitetura formal que lhe era imposta pelas injunções legais que regulavam o teatro na França, o *système du privilège*. Regulamentado em 1807 e revogado somente em 1864, 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 – nessa dupla determinação consistia o “privilégio”.

Tendo isso em vista, podemos conjecturar que a adjetivação empregada por Gustave 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” decretada por Napoleão III em 1864 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, 2018, 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” (ESCUДИER, 1864, p. 406)³.

Por meio da leitura de uma amostra da recepção coetânea à peça, observamos que a paródia é tomada pelos críticos como um gesto derrisório em relação aos textos parodiados – as narrativas mitológicas e os épicos de Homero. Embora esse rebaixamento da cultura clássica seja efetivamente operado em *La belle Hélène*, penso que seja importante discorrer sobre a abordagem do conceito de paródia para os fins deste trabalho. Amparada em um extenso levantamento bibliográfico, Linda Hutcheon (1985, p. 48) propõe uma noção de

³ No original, “il est difficile d’analyser une folie”.

paródia como “repetição com diferença” em que o texto parodiado é incorporado pelo texto que o parodia, mas com o acréscimo de um distanciamento crítico, sem implicar necessariamente uma disposição ridicularizadora deste em relação àquele. Recuperando o substantivo grego *parodia*, a autora aponta que o prefixo *para* “tem dois significados, sendo geralmente mencionado apenas um dele – o de ‘contra’ ou ‘oposição’. [...] No entanto, *para* em grego também pode significar ‘ao longo de’ e, portanto, existe uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de um contraste” (HUTCHEON, 1985, p. 47-48). Seguindo por essa senda, a peça de Offenbach, Meilhac e Halévy dessacraliza a mitologia grega sem, contudo, propor sua demolição – nem o conseguiria, visto que se insere em uma linhagem de apropriações artísticas que remonta à própria Antiguidade e que, em boa medida, é responsável pela manutenção secularizada dessa mitologia como patrimônio cultural⁴.

Feitas essas breves considerações de ordem teórica, o primeiro ato de *La belle Hélène*, intitulado “*L’Oracle*”, dá-se em Esparta, diante do templo de Júpiter⁵, 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”⁶. 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

⁴ Segundo Mircea Eliade (1972, p. 137, grifo da autora), “a herança clássica foi ‘salva’ pelos poetas, pelos artistas e pelos filósofos. Desde o fim da Antiguidade – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta, – os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e ao século XVII pelas *obras*, pelas criações literárias e artísticas”.

⁵ Em *La belle Hélène*, os nomes das divindades são apresentados conforme suas versões romanas.

⁶ Conforme apontado nos estudos de Eugene Oswald (1905, p. 9) e Laurie Maguire (2009, p. 2).

bela, o que lhe garantiu a vitória e teria encaminhado Páris a Esparta, a fim de encontrar Helena (LUCIANO, 1654)⁷.

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 mesmo assim...” (OFFENBACH; MEILHAC; HALÉVY, 1868, p. 21, tradução minha⁸). 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” (OFFENBACH; MEILHAC; HALÉVY, 1868, p. 30, tradução minha⁹), 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 (OFFENBACH; MEILHAC; HALÉVY, 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

⁷ Na *Iliada*, 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).

⁸ No original: “La troisième, ah! la troisième... / La troisième ne dit rien. / Elle eut le prix tout de même...”.

⁹ No original: “Des hommes forts, nous en avons [...] Ce que nous n’avons pas, ce sont des gens d’esprit!”.

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 minha¹⁰), cuja mão seria oferecida ao vencedor. Melissa Cummins (2017), por meio do cotejo entre as partituras das peças, 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 minha¹¹). 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

¹⁰ 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”.

¹¹ No original: “Offenbach musically reinforced the link to the opera by using a brief quotation from it as a fanfare twice during the contest”.

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, 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” (OFFENBACH; MEILHAC; HALÉVY, 1868, p. 97, tradução minha¹²). 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.

Abel, Helena

Assim como diversas composições anteriores de Offenbach, *La belle Hélène* foi um grande sucesso de público para além do território francês, cruzando fronteiras e atravessando o Atlântico – sua primeira montagem no Rio de Janeiro, em francês, data de 1866 (cf. B.R., 1866, p. 1). Outro indício da dimensão de sua acolhida pode ser entrevisto na tradução da peça, ainda nos anos 1860, 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*, já em 1870) e português (*A bela Helena*, de

¹² 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).

1869)¹³. Diferencia-se desse conjunto de textos, entretanto, a paródia *Abel, Helena*, escrita por Arthur Azevedo e encenada pela primeira vez em 1877, no Rio de Janeiro, cidade onde o então jovem dramaturgo e jornalista havia se estabelecido em 1873, quando deixara São Luís do Maranhão, sua cidade natal. Enquanto as edições 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 trocadilho com o título, deslocando a ação de Esparta para uma freguesia nos arredores do Rio de Janeiro, em 1877. O procedimento de Arthur Azevedo não era inédito: em 1868 o ator e autor Francisco Correa Vasques havia escrito e encenado o *Orfeu na roça*, paródia de *Orphée aux Enfers* que integra uma série de paródias bem sucedidas nos palcos fluminenses entre o fim dos anos 1860 e o começo dos 1880¹⁴. É oportuno ressaltar, ainda, que esse expediente é explicitado detalhadamente em anúncio publicado no *Jornal do Commercio*; na sequência da apresentação da peça como uma ópera-paródia escrita a propósito de *A bela Helena*, há um rol de personagens que evidencia os termos da correspondência entre a opereta de Offenbach, Meilhac e Halévy e a de Azevedo.

¹³ Offenbach, Meilhac e Halévy (1865, 1867, 1869a, 1869b, 1870). A edição do texto traduzido para a língua portuguesa por José da Silva Mendes Leal (1869), identificada como “tradução livre”, não indica a autoria de Offenbach, Meilhac e Halévy. Em nota introdutória ao texto, Mendes Leal comenta o processo de tradução e adaptação do francês para o português, referindo-se aos autores unicamente como maestro e poetas, provavelmente considerando que o conhecimento pregresso do leitor dispensava maiores apresentações, visto que as obras do trio haviam sido muito bem sucedidas desde sua chegada aos palcos lusitanos em 1868.

¹⁴ Nesse conjunto, há, inclusive, outras obras de Azevedo, como *A filha de Maria Angu* e *Casadinha de Fresco*, levadas ao palco em 1876, paródias de duas operetas do compositor Charles Lecocq, *La fille de Marie Angot*, encenada em 1873, com libreto de Clairville, Paul Siraudin e Victor Konning, e *La petite mariée*, encenada em 1875, com libreto de Eugène Leterrier e Albert Vanloo.

Figura 1 – Personagens: “na *Bela Helena*” x “na paródia”

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 Meilhac 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, ailhada de Nicolão.....	Mlle. DELMARY
Orestes.....	Pedrinho, estudante em férias.....	„ ROSA VILLIOT
Lena, herdeira.....	Juca Sá, idem.....	D. Euphrasia
Parthenes, 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 Locris.....	Philomeno, sacristão, sineiro, etc., etc., etc.....	„ Pedro Marques
Philocomo, fannulo de Calchas, encarregado do trovão.....	Eustachio, ferreiro.....	„ Vicente
Euthycles, ferreiro.....	Um feitor.....	„ Machado
	Um empregado do correio.....	„ Adelino
	Dous pretos.....	N. N.
	Povo, etc., etc., etc.	

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
A MISSA	O YISPORA
1º ACTO—2º QUADRO	3º ACTO—4º QUADRO
O PREMIO	O TREM DE FERRO

O SCENARIO TODO NOVO É DO SR. JULIO DE ABREU

A's 8 1/4 horas.

A empresa não se poupeu a esforços para apresentar esta parodia em tudo digna do illustrado publico que frequenta este theatro.

Fonte: *Jornal do Commercio*, 3 maio 1877, p. 8.

Tendo em vista que *Abel, Helena* se configura como uma paródia da paródia, é oportuno recuperar a discussão sobre esse procedimento compositivo a fim de se observar as especificidades do caso em questão. De acordo com a perspectiva de Linda Hutcheon, *La belle Hélène* se adequaria ao conceito mais comum de paródia, o de oposição, dinâmica exemplificada pela autora por meio de outra obra do próprio compositor: “*Orphée aux Enfers*, o *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 Gluck¹⁵, na abertura é sublinhada pela melodia e ritmo de canção incongruentes” (HUTCHEON, 1985, p. 80). No caso de *Abel, Helena*, contudo, não há um propósito escarnecedor em relação a *La belle Hélène*: há uma apropriação de seu libreto e de sua partitura que engendra novas significações a partir do contexto para o qual a peça é deslocada. Apesar da mudança radical de cenário, a estrutura do texto parodiado é observada com certo rigor, acompanhada pela música original de Jacques Offenbach, conduzida pelo regente Henrique de Mesquita¹⁶.

Posto isso, no primeiro ato de *Abel, Helena*, o vigário Cascais, “substituto” do oráculo Calcas, também reclama do excesso de flores dentre as “oferendas” recebidas, reencenando o estereótipo de religioso pouco desprendido das coisas materiais, o que é reforçado por sugestões de que ele seria “amigado” com a personagem referida como comadre e seria pai de duas crianças. A Helena da província, por seu turno, é uma jovem casadoira que se apaixonara por Abel em uma viagem à Corte, relacionamento desaprovado por Nicolau, padrinho e tutor da moça, que pretendia casá-la com um homem rico. 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

¹⁵ Ópera de Christophe Willibald von Gluck, encenada pela primeira vez em 1762 e revista pelo compositor francês Hector Berlioz para montagem em 1859.

¹⁶ Não foi possível encontrar a partitura de *Abel, Helena* para estabelecer um cotejo.

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 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 dos concursos públicos. 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.

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. No segundo quadro, desenvolve-se a festa literária promovida por Pantaleão de Los Rios que, junto a outros membros da elite provinciana – proprietários rurais, estudantes em férias, “capitalistas” e militares –, substitui a aristocracia espartana, assim como a escravidão moderna substitui a escravidão da Antiguidade. O certame também é composto por uma charada – extraída de um número da *Gazeta de Notícias*, segundo Pantaleão –, um *calembour* e uma glosa, e é vencido facilmente por Abel. Como ponto original, a disputa conta com a tematização da paródia, visto que o prêmio oferecido, em vez de uma singela coroa de pinho, era um exemplar de *A filha de Maria Angra*, obra de Azevedo que, como mencionado anteriormente, 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 de alguma absolvição da *Filha de Maria Angu* e do procedimento paródico.

Ao final do primeiro ato, a escravidão irrompe em um momento decisivo para o andamento do enredo, motivando a saída de cena de Nicolau, requisito para que Abel fizesse a corte à sua pretendente. 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 abolicionistas¹⁷, assim como Francisco Correia Vasques, intérprete original do personagem Nicolau, já militava pela abolição nos anos 1870; porém, apesar desses dados extratextuais, não há indícios textuais de um julgamento crítico ou mesmo didático acerca da escravidão. 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).

No segundo ato, em lugar do *jeu de l'oie*, temos a víspera – atualmente mais conhecida como bingo ou loto –, cujo jogo cênico é minuciosamente detalhado nas rubricas. Alferes Andrade desempenha o papel de trapaceiro, originalmente atribuído a Calcas, e, quando descoberto, é apossado da cena sob gritos de “pega ladrão!”. Na sequência, temos a cena em que Helena demanda o sonho ao sacerdote, situada não no quarto da jovem, mas na sala de engomar, onde, em momento anterior, Marcolina engomava roupa “cantarolando alguma cantiga da roça” (AZEVEDO, 1983, p. 283). Este deslocamento espacial estava provavelmente subordinado à salvaguarda da “honra” da mocinha diante do público. Na esteira dessa adaptação, a interação entre os namorados durante o “sonho” de Helena 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 – questionando, em tom de amenidade, se os *negros* já estariam acomodados e qual teria sido o motivo do levantamento (AZEVEDO, 1983, p. 297).

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. Pantaleão de Los Rios tenta, junto ao vigário, dissuadir

¹⁷ 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. 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.

Nicolau da empresa, alegando que “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!” (AZEVEDO, 1983, p. 312). Essa nova atualização do trio patriótico de Rossini faz referência à Lei do Ventre Livre, promulgada em 28 de setembro de 1871 e cantada como uma medida positiva por um personagem que, a partir de indícios fornecidos pelo texto, explorava o trabalho de pessoas escravizadas ou em situação análoga à escravidão; não bastasse essa contradição, a lei é evocada para contestar a internação de uma mulher branca da classe proprietária em um convento, medida que, apesar de violenta, não se compara à exploração sistemática do trabalho humano sob o regime de escravidão. Assim como Páris se disfarça de sacerdote de Vênus, Abel veste o hábito de “frade barbadinho”, protagonizando uma farsa arquitetada pelo vigário, cúmplice ativo da fuga. Ao fim da peça, Nicolau confessa que, após uns cinco anos de convento, pretendia trazer a afilhada de volta para a freguesia e desposá-la. O plano, todavia, é frustrado por Abel, que, tal como Páris, foge com Helena; no que o namorado revela sua identidade, os circunstantes se dividem entre riso e indignação, enquanto Nicolau cai fulminado por um ataque de apoplexia.

Considerações finais

Segundo Décio de Almeida Prado (2008), a temática mitológica, assim como a encenação de operetas em francês, teria sido um entrave para a adesão de um público mais popular no Brasil, o que explicaria a “nacionalização” de personagens da Antiguidade. 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).

Ainda que a linha de leitura defendida de Prado (2008) e Neves (2006) esclareça boa parte desse problema, é oportuno atentar, a partir do conjunto de traduções de *La belle Hélène* aqui apresentado, para a especificidade dessas paródias deslocadas para a roça, conjunto em que *Abel, Helena* está inserida. Penso que esse procedimento expõe um núcleo de contradições constitutivas do campo artístico-intelectual brasileiro concernentes ao processo dialético de apropriação de formas, valores e ideologias europeias, no sentido de que ao pôr a

roça, o provinciano e seus costumes em cena, sob uma chave pitoresca, essas obras estabelecem uma tensão entre reconhecimento e negação da imagem desse Brasil “profundo” – mas nem tão profundo, visto que a ação se passa nos arredores do Rio de Janeiro, assim como se dava nas comédias da roça de Martins Pena (ARÊAS, 1987). A relação com essa alteridade se dá de forma radicalmente ambígua: de um lado, ela é contraposta por um olhar que reclamava e projetava para si uma identidade moderna, cosmopolita, europeizada e branca; de outro, há uma abertura para a valorização da sociabilidade, da música, da dança e dos folguedos gestados em nossa cultura popular, de matriz multiétnica, que emergem em cena e abasileiram o gênero estrangeiro – perspectiva de leitura que vem sendo desenvolvida por Neves (2013, 2021).

A partir deste breve cotejo estabelecido entre ambas as operetas, observamos uma amostra das soluções mobilizadas em *Abel, Helena* na transposição do cenário mitológico para a roça, dialogando com uma tradição brasileira de representação teatral do meio rural a partir de um olhar citadino e fluminense. Diante da hesitação de Helena em fugir, por respeito a seu padrinho, Abel questiona-lhe, por exemplo: “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?” (AZEVEDO, 1983, p. 271). Na oposição entre roça e cidade, o primeiro polo é frequentemente caracterizado não só pelo atraso, mas também pela autoridade patriarcal, seja no caso dos obstáculos impostos aos jovens enamorados, seja no caso da própria escravidão, que costura o texto de Azevedo. Apesar dessa marcação negativa, a figuração da roça em cena é tomada do início ao fim pela festa e pelo jogo, tensionando, por meio de uma comicidade de matriz popular repleta de vitalidade, não só as dinâmicas de poder representadas na trama, mas também a própria perspectiva citadina que enforma a peça.

Referências

- ARÊAS, Vilma Sant’Anna. *Na tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- AZEVEDO, Artur. *Abel, Helena*. In: AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo I*. Estabelecimento de texto por Antônio Martins de Araújo. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1983.
- B.R [autor não identificado]. Folhetim: a propósito da música de Offenbach. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, p. 1, 4 jul. 1866.
- BERTRAND, Gustave. *Semaine Théâtrale. Le Ménestrel*, Paris, p. 348, 2 out. 1864.
- BRUYAS, Florian. *Histoire de l’opérette en France: 1855-1865*. Lyon: Emmanuel Vitte, 1974.
- 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.

- ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- FLÉCHET, Anaïs. Offenbach no Rio: a febre da opereta no Brasil do Segundo Reinado. In: ABREU, Márcia; DEAECTO, Marisa Midori (Org.). *Conexões: a circulação transatlântica dos impressos*. 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.
- GIROUD, Vincent. *French opera: a short history*. New Haven; Londres: Yale University Press, 2010.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução e introdução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamento das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro, Edições 70, 1985.
- LEAL, José da Silva Mendes. *A bela Helena*. Tradução livre de José da Silva Mendes Leal. Lisboa: Tipografia Franco-Portuguesa, 1869.
- LUCIANO. Le jugement de Paris: dialogue de Jupiter, Mercure, Paris, & les trois deuses. In: LUCIANO. *Lucien*. Tradução de Nicolas Perrot, Sr. d'Ablancourt. Paris: s. n., 1654. 2 v. p. 98-108.
- MAGALDI, Sábado. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.
- MAGUIRE, Laurie. *Helen of Troy: from Homer to Hollywood*. Chichester: Willey-Blackwell, 2009.
- MUNTEANU, Dana. Parody of Greco-Roman Myth in Offenbach's *Orfée aux enfers* and *La belle Hélène*. *Sylecta Classica*, Iowa City, v. 23, p. 77-101, 2012.
- NEVES, Larissa de Oliveira. *As comédias de Artur Azevedo: em busca da história*. 2006. 254 f. +. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2006.
- NEVES, Larissa de Oliveira. A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história. *Ephemerá*, Ouro Preto, v. 1, n. 1, p. 41-60, dez. 2018.
- 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.
- OFFENBACH, Jacques; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *Die Schöne Elena*. Tradução de C. Dohm. Berlim: Ed. Bote und G. Bock, 1865.
- OFFENBACH, Jacques; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *Helen, or taken from the Greek*. Tradução de F. C. Burnand. London: Thomas Hailes Lacy, 1867.
- OFFENBACH, Jacques; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *La belle Hélène*. Paris: Michel Lévy Frères, 1868.
- OFFENBACH, Jacques; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *El robo de Elena*. Tradução de Miguel Pastorfido. Madri: Imprenta de José Rodrigues, 1869a.
- OFFENBACH, Jacques; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *La bella Elena*. Tradução livre. Nápoles: s. n., 1869b.
- OFFENBACH, Jacques; MEILHAC, Henri; HALÉVY, Ludovic. *La bella Elena*. Tradução de Miguel Pastorfido. Madrid: Imprenta de José Rodrigues, 1870.
- OSWALD, Eugene. *The legend of fair Helen as told by Homer, Goethe and others*. Londres: John Murray, 1905.

DIAS, Rodrigo César.

PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do Teatro Brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

YON, Jean-Claude. *Jacques Offenbach*. Paris: Gallimard, 2000.

Recebido em: 16/11/2022; **Aceito em:** 12/12/2022