

PINTO, Aline Santos; RABETTI, Maria de Lourdes. A paródia no teatro musicado do século XIX: estudos sobre a opereta *La belle Hélène*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), mestranda; CAPES; professora colaboradora; CNPq; orientadora.

RESUMO

A paródia, compreendida como revisão crítica distanciada de uma forma discursiva codificada de amplo conhecimento, estabelece relações textuais ou temáticas que dependem de graus de coincidência e diferença estabelecidos entre o ato de codificação por parte do parodista e de decodificação por parte do receptor (HUTCHEON, 1985), disso resultando obras ‘finais’ que percorrem uma extensa linha de funções, em cujos limites estariam a reverência, ato de instaurar a permanência, e o escárnio, ato de dessacralização (FIKER, 2000). Com o estudo de três libretos – a opereta *La Belle Hélène*, de Henri Meilhac e Ludovic Halévy (1866), a tradução portuguesa da ópera-paródia, *A bela Helena*, por Mendes Leal (1869), e a peça cômica e lírica *Abel, Helena*, de Arthur Azevedo (1877) – o texto observa a presença de procedimentos paródicos a fim de compreender a função que exercem na obra, especialmente por meio da discussão das relações estabelecidas com o objeto ‘matriz’. Dada a importância da presença da opereta no século XIX brasileiro (PRADO, 2008), procura perceber, historicamente, como o procedimento paródico contribui para a durabilidade do gênero (RABETTI; MACIEL, 2012).

Palavras-chave: Teatro musicado no Brasil. Libreto. Paródia.

Parody in the music theater of the 19th century: studies about the operetta *La Belle Hélène*.

Parody, understood as a critical review distanced from a wide knowledge coded discursive form, establishes text or theme relationships that depend on the degrees of coincidence and difference established between the act of coding by the parodist and of decoding by the receptor (HUTCHEON, 1985), resulting in ‘final’ works that run through an extensive line of functions in which limits would be reverence, the act of establishing the permanence, and mockery, the act of desacralization (FIKER, 2000). Based on studies of three librettos – the operetta *La Belle Hélène*, by Henri Meilhac and Ludovic Halévy (1866), the Portuguese translation of the opera-parody, *La Belle Hélène*, by Mendes Leal (1869), and the comical and lyrical play *Abel, Helena*, by Arthur Azevedo (1877) – it’s intended to observe the presence of parodical procedures and understand their function in the work, especially through the discussion about the established relationships with the ‘matrix’ object. Verified the importance of the presence of operetta in the Brazilian 19th century (PRADO, 2008), it’s expected to realize, historically, how the parodical procedure contributes for the genre’s permanence (RABETTI; MACIEL, 2012).

Keywords: Music theater in Brazil. Libretto. Parody.

Que a opereta é um gênero que muitas vezes se baseou dramaturgicamente em mitos e lendas amplamente conhecidos é dado facilmente verificável, bastando analisar um conjunto de obras dessa categoria teatral, seja ele

composto por peças de autores estrangeiros ou criado por autores brasileiros. Se, por exemplo, nos deparamos com obras como *Orphée aux Enfers* (1858), *La belle Hélène* (1864) ou *Barbe Bleue* (1866), reconhecemos em suas tramas histórias populares europeias tratadas comicadamente. Por outro lado, ao lidar com peças escritas pelos brasileiros Francisco Vasques e Arthur Azevedo, como, por exemplo, *Orfeu na roça*, *Orfeu na cidade* e *Abel, Helena*, reconhecemos aí aquelas mesmas histórias modificadas para o cenário brasileiro. Em ambos os casos, as tramas recebem tratamento paródico. Na verdade, observando a produção teatral no que diz respeito à presença da opereta no Brasil de meados do século XIX ao início do seguinte, nota-se que uma

exploração dos títulos passa de início pela percepção de um domínio maior de indicação de sua paródia mitológica ou de apoio na lenda e, em seguida, liga-se à caricatura de cenas e figuras, tipos e situações, em que se vê a nobreza recém-inaugurada do Segundo Império em apuros burgueses (RABETTI; MACIEL, 2012:76).

A paródia, durante dado período, fez parte do conjunto de aspectos característicos desse gênero, assim como a presença concomitante de cenas cantadas e faladas, a variedade de números musicais, a trama distribuída por extenso número de personagens, a frequente divisão do espetáculo em dois ou três atos, entre outros.

Trataremos aqui de pontos importantes da relação entre paródia e opereta. Procuraremos responder à questão sobre qual seria o papel da paródia na criação desse gênero teatral, visando perceber suas funções e se a paródia tende mais para um procedimento de concepção dramatúrgica ou mais propriamente para uma categoria de obra finalizada. Analisaremos a relação paródica entre a opereta francesa *La belle Hélène* (1866), texto de Henri Meilhac e Ludovic Halévy, lançando mão também de sua tradução portuguesa, *A bela Helena* (1869), feita por Mendes Leal, e a peça de Arthur Azevedo *Abel, Helena* (1877), ambas com músicas de Jacques Offenbach. E, a partir dessa análise, verificaremos de que modo essa relação contribuiu para a presença da opereta nos palcos cariocas nesse período.

Alguns estudiosos de teoria literária (HUTCHEON, 1985; FIKER, 2000) classificam a paródia como um método de criação discursiva, um meio pelo qual uma obra – ou qualquer outro elemento de linguagem – é modificada para atingir algo novo, mas permanecendo a possibilidade de se reconhecer o alvo parodiado. Para outros (SANT’ANNA, 2007: 36) a paródia tende a ser um efeito e se configuraria como resultado. A obra final seria um deslocamento dos significados da obra original, resultando em sua inversão; seria uma nova obra caracterizada como “contraestilo” da primeira. Neste último caso, a paródia categorizaria o resultado final da obra.

Esses dois pontos de vista diferentes não se anulam necessariamente. Se pensarmos que, muitas vezes, podemos identificar tratamentos paródicos em pontos específicos de uma peça teatral, por exemplo, vemos que esses pontos integrariam a obra; seriam recursos de criação, entre tantos outros utilizados para a composição do todo. No entanto, a paródia não se conformaria como um produto final, visto que está pontualmente localizada e não categoriza a

obra inteira. Por outro lado, há textos que são nitidamente uma nova obra, com base nas alterações feitas em texto anterior. Nesses casos, lidamos com resultados finais. Tem-se um produto criativo que se pode chamar de paródia, já que o recurso paródico é um dos componentes mais relevantes em sua criação. Contudo, classificar tal texto como paródia demanda acesso à obra que lhe deu origem. Caso contrário, ele será apenas mais uma obra nova e independente.

Avaliando esses dois aspectos, talvez seja mais propício considerar a paródia um jogo de relação intertextual, em que uma forma discursiva se apoia em forma discursiva anterior, por sua vez modificada por meio de inversão, exagero, ressignificação, atualização, deslocamento ou crítica e, ainda assim, permanecendo reconhecível.

Estabelece-se um jogo em que o parodista se empenha num movimento de criar sobre algo pronto, tendo a consciência de que existe um procedimento a seguir e que esse procedimento, assim como o jogo, “possui um caminho e um sentido próprios” (HUIZINGA, 2008:12). As regras estão dadas, existe um caminho a seguir, pois o campo de jogo é limitado pelo texto base, e, no entanto, o parodista se arrisca, extrapola. Tudo está em jogo: a disponibilidade das palavras para atualização, paráfrases, inversão irônica, possibilitando um verdadeiro jogo de palavras; personagens dispostos em funções e tipos diferentes; ambientações e temporalidades deslocadas; supressão de algumas informações e exacerbação de outras; e assim por diante. Tal jogo visa a um resultado: “joga-se até que se chegue a um certo fim. Enquanto está decorrendo tudo é movimento, mudança, alternância, sucessão, associação, separação” (Idem). Constitui-se, portanto, um jogo cujos participantes seriam a obra parodiada e o parodista. Por fim, o resultado desse jogo seria a obra final, mote para o princípio de novo embate, dessa vez entre a paródia e o público receptor, visto que aquela só se consolida se reconhecida como tal. E, para que o reconhecimento aconteça, é preciso que o objeto em que se apoiou seja amplamente conhecido; assim, a paródia faz exigências à memória do receptor e auxilia a retomada dessa memória.

Qual seria, porém, a função desse jogo? Segundo Fiker (2000:9), a paródia teria a função de problematizar o mito parodiado. Para o autor, de um lado, estaria “o mito, enquanto movimento afirmativo da instauração, de codificação de um mundo [e do outro], a paródia enquanto momento de negação deste movimento e destruição de um mundo”. Considerando essa colocação, poderíamos inferir que o ato de parodiar o mito de Helena, transformando-o na opereta *La belle Hélène*, serviria para “destruí-lo”. Nesse caso, a paródia funciona como um meio de aproximação, como uma maneira de recolocar o mito em jogo, reduzindo seu caráter de mundo ideal e aproximando-o do trivial. Continua sendo possível identificar a história dentro da trama da opereta, mas já não possui o *status* de mito. A história se mantém inteligível, porém, modificada. O que era sério sofre inversão e passa a ser permeado por tiradas cômicas.

Como dissemos, o mito parodiado deve ser reconhecido, mas a paródia colabora para que ele seja lembrado. Assim, *La belle Hélène* repetiu a

fórmula de sucesso conseguida com espetáculo criado anteriormente. O mito de Orfeu parodiado e transformado na opereta *Orphée aux Enfers*, ainda que não tenha sido intencionalmente, o que, aliás, não é possível mensurar, colocou a lenda em jogo, trouxe à tona aquela história familiar, aproximando-a ainda mais do público, e alcançou grande sucesso. Segunda investida nesse caminho, *La belle Hélène* aponta para certa intencionalidade, visto que a fórmula já havia dado certo uma vez.

Sendo assim, com relação à opereta, pode-se somar o fator comercial à função da paródia. O jogo paródico se revela como garantia de êxito. Chega-se, portanto, à fórmula ideal: um mito largamente conhecido, por meio de procedimentos paródicos, é reapresentado ao público com novas roupagens – o que, além de torná-lo mais acessível, colabora para a sua permanência em jogo.

Os procedimentos paródicos empregados na opereta *La belle Hélène* são essencialmente temáticos, pois se apoiam em modificações dos componentes integrantes do assunto tratado no texto. Mantém-se a história da esposa do rei de Esparta, Helena, a mais linda mulher entre os humanos que cai de amores pelo pastor Páris, graças à vontade da deusa Vênus, após esta ter sido eleita por ele a mais linda deusa do Olimpo. A localidade e a temporalidade não se alteram. Mas são incluídos elementos contemporâneos à opereta: a resposta de Páris à charada que lhe é feita no primeiro ato, a qual responde com a palavra “locomotiva”, milhares de anos antes da invenção do objeto; quando, no segundo ato, todos os personagens se distraem com o “jogo do ganso”, um jogo de tabuleiro popular na Europa do século XIX, cujas primeiras referências datam do século XVI. *La belle Hélène* conserva a história do mito em seu local e tempo próprios, mas insere elementos temporalmente contrastantes, o que lembra o receptor de sua temporalidade, tornando aquele tema ainda mais próximo e familiar.

Esse mesmo procedimento é repetido anos depois, quando Arthur Azevedo escreve *Abel, Helena*, paródia que irá se apoiar na opereta *La belle Hélène* e não no mito. Ao ler o texto, identifica-se estrutura similar ao enredo de *La belle Hélène*: uma linda e jovem mulher se apaixona por um jovem estrangeiro, com quem foge. Nota-se que o procedimento paródico também está relacionado ao tema, no entanto, as modificações são ainda mais radicais no que diz respeito ao local, ao tempo e aos personagens que conformam a história da opereta.

Vale observar que *La belle Hélène* estreia no Rio de Janeiro em 1866, subindo centenas de vezes ao palco do Alcazar Lírico Francês e tantas outras em teatros importantes da Corte, como o Teatro Lírico Fluminense. O sucesso da opereta de Offenbach inseriu a história de Helena no cotidiano do público carioca. Quando em 1877 *Abel, Helena* estreia, outras paródias sobre operetas francesas já haviam sido escritas por autores brasileiros, o próprio Arthur Azevedo entre eles, e obtido grande sucesso. A função da paródia, portanto, não seria mais “destruir” um mito, mas ainda joga com a aproximação e a permanência. Isso porque a história, já conhecida pelo público do Rio de Janeiro, agora é modificada, procurando fazer correspondências com particularidades da vida rural brasileira. Para tanto o procedimento paródico

preponderante seria o deslocamento, tanto no que se refere ao tempo e ao espaço – da Grécia antiga para o interior do Brasil do século XIX – quanto aos papéis desempenhados pelos personagens. Helena deixa de ser uma rainha, filha de um deus, para desempenhar o papel de uma órfã, afilhada de um fazendeiro. A referência aos deuses gregos é substituída pela menção à fé cristã brasileira; em vez de um águia de Júpiter, temos um vigário da freguesia. Enquanto em *La belle Hélène* a força do rei Aquiles é impregnada de comicidade pela fragilidade atribuída não só a seus calcanhares, mas também a sua incapacidade intelectual, em *Abel, Helena*, seu correspondente, o comandante Alferes Andrade, contrabalança a ostentação de sua força militar simbolizada pela espada a toda hora desembainhada, com sua covardia e retração marcadas pela repetição cômica de recolocar a espada na bainha.

Além dessa aproximação, o jogo paródico faz com que, mesmo após mais de uma década, uma obra teatral permaneça na memória dos espectadores. O êxito conseguido por *La belle Hélène* na capital do Império, após alguns anos, poderia ser retomado por meio de paródia a seu propósito, *Abel, Helena*. O movimento de inserir aspectos locais seria a “cereja do bolo”. O gênero permanece nos palcos brasileiros por extenso período, e a possibilidade de retomar temas de sucesso por meio de paródias pode ter sido um fenômeno que colaborou para o prolongamento da presença da opereta em cena. Algumas vezes, a perspectiva comercial fez com que uma mesma peça ganhasse mais de um tratamento paródico por parte de autores brasileiros, frequentemente com a inclusão de traços característicos locais. Portanto, a paródia, com relação à opereta, além de um jogo de criação artística, desempenhou também a função de estratégia de mercado. O mito de Helena funcionou para *La belle Hélène*, assim como esta para *Abel, Helena*, ou seja, foram alvos favoráveis à paródia, devido a sua popularidade e seu reconhecimento, mas não só – foram também um meio próspero de alcançar o êxito comercial e, conseqüentemente, de instaurar a permanência da opereta nos palcos do Rio de Janeiro.

Referências bibliográficas

AZEVEDO, A. *Abel, Helena*. Rio de Janeiro: Livraria de Serafim José Alves, Editor, s/d. 100p.

FIKER, R. *Mito e paródia: entre a narrativa e o argumento*. São Paulo: Unesp, 2000. 149 p.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985:45-106

MEILHAC, H.; HALÉVY, L. *La belle Hélène*. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires Éditeurs, 1866. 110p.

_____. *La belle Hélène*. Tradução: José da Silva Mendes Leal. Lisboa: Tipografia Franco-Portuguesa, 1869. 107p.

RABETTI, M.L.; MACIEL, P.M.C. Itinerários da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas. In: PARANHOS, K.R. (org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012: 59-80.

SANT'ANNA, A.R. *Paródia, paráfrase & cia*. São Paulo: Ática, 2007.96p.