NEVES, Larissa de Oliveira. **A Casadinha de Fresco e a memória viva do teatro**¹. Campinas: Unicamp. Departamento de Artes Cênicas da Unicamp; Professora; Fapesp – Projeto Regular de Pesquisa.

RESUMO: Após refletir sobre os sentidos de memória conceituados por Jorge Dubatti, o presente artigo trabalha com a peça *A Casadinha de Fresco* (1876), de Arthur Azevedo, adaptação de uma opereta francesa, a fim de mostrar sua brasilidade e como nela se refletem as ideias sobre memória expostas no início do texto.

PALAVRAS CHAVE: Memória; *A Casadinha de Fresco*; Teatro Brasileiro.

ABSTRACT: After an analysis about the meanings of memory established by Jorge Dubatti, the present paper exams the play *A Casadinha de Fresco* (1876), written by Arthur Azevedo, adaptation of a French operetta, in order to show its Brazilianness and how it reflects the ideas about memory displayed at the beginning of this text.

KEYWORDS: Memory; *A Casadinha de Fresco*, Brazilian Theater.

1. Memória viva e memória informativa

Como todos sabemos, o teatro consiste num evento efêmero e lidar com esse aspecto da cena tem sido um desafio para o pesquisador de teatro e, principalmente, para o historiador de teatro. Mais especificamente ainda, para o historiador de teatro que lida com formas mais distantes no tempo, quando não havia ainda o registro audiovisual. Jorge Dubatti trabalha com a questão de modo a enfatizar o luto de se perder o teatro no decorrer do tempo: a cena nunca poderá ser recuperada em sua plenitude. Vídeo, fotografia, crítica, texto teatral são elementos que nos ajudam a manter a memória do espetáculo, sendo, portanto, essenciais para o pensador da cena e, mais ainda, para o historiador da cena, já que tais indícios, em relação ao passado mais distante no tempo, são extremamente escassos. No entanto, mais que tais dados, Dubatti levanta a ideia da memória ritualística que se espraia culturalmente e que mantém vivo o que ele nomeia “teatro dos mortos”.

¹ Este texto resulta de comunicação proferida na Mesa Temática “Teatro e História: entre o ofício e a arte”, realizada no dia 16 de outubro, durante o X Congresso da ABRACE (UFRN: Natal, 2018). A proposta, tal como espelhada no resumo submetido e aprovado, foi elaborada por Maria de Lourdes Rabetti (UNIRIO; UFSJ) e inspirada em discussões ocorridas no GT História das Artes do Espetáculo, em 2016 e, especialmente, em colocação da Capes, em seu último Relatório de Avaliação (2017). Convidados pela professora, que apresentou a mesa, Alberto Ferreira da Rocha Junior (UFSJ), Larissa Neves (Unicamp), Paulo Maciel (UFOP) e Walter Lima Torres (UFPR), produziram comunicações que discutem, em sua diversidade de perspectivas e de pesquisas, problemas ligados à história e à historiografia do teatro no Brasil.

Indo além da dimensão de perda inevitável, teatro dos mortos não quer dizer teatro morto. O teatro está mais vivo do que nunca, especialmente porque cumpre uma função memorialista e de luto. Mas também porque existe uma memória do teatro nos componentes que conjugam o fenômeno teatral: a reunião, os corpos, o espaço e o tempo, a poética, a atenção, o princípio de amizade e fraternidade entre os artistas, técnicos e espectadores em convívio. Do mesmo modo como observamos dois sentidos para o teatro dos mortos e dois para o teatro perdido, existem também duas dimensões para a memória do teatro: podemos reconhecer uma **memória informativa**, explícita, necessariamente incompleta e muitas vezes desconfiável, constituída pelos documentos, depoimentos, materiais históricos conservados, aquela que pode ser preservada em uma biblioteca, em uma videoteca ou em um museu; e existe outra memória, mais relevante pelo seu significado na vitalidade e pelo legado do teatro, que é prática, que está implícita no fazer, uma **memória viva** do teatro no fenômeno teatral e em tudo aquilo que conflui ao fenômeno (corpos, olhares, ritmos, procedimentos e resoluções, pedagogias, debates, informação circulante, mitos, etc.)² (DUBATTI, 2014, p. 7 – grifo nosso)

Os dois sentidos de memória descritos por Dubatti são os que tenho me utilizado para tentar recuperar a memória da cena oitocentista brasileira, em especial a cena dos grandes espetáculos populares. A primeira dimensão, embora seja avaliada pelo ensaísta como menos relevante (e talvez o seja para a prática teatral) é determinante para reencontrarmos artistas, dramaturgias, convenções de cena, reações do público, etc. que ficaram no passado. Só podemos entender a cena oitocentista brasileira por meio de esparsos documentos, sendo que os principais, afora os textos teatrais que fazem parte intrínseca da materialidade da cena, foram publicados em periódicos da época (críticas, anúncios, charges, cartas, etc.). Assim, tenho investigado tais documentos, com o objetivo de entender como as operetas brasileiras foram encenadas na segunda metade do século XIX.

Dubatti, em sua diferenciação, ressalta não obstante a importância da documentação: “Que apenas se perca aquilo que, pela singular ontologia da cultura viva, está destinado a perder-se, e que se salve todo o que puder ser

² Más allá de la dimensión de pérdida inevitable, teatro de los muertos no quiere decir teatro muerto. El teatro está más vivo que nunca, especialmente porque cumple una función memorialista y de duelo (DIÉGUEZ, 2013). Pero también porque hay una memoria del teatro en los componentes que confluyen en el acontecimiento teatral: la reunión, los cuerpos, el espacio y el tiempo, la poésis, la expectación, el principio de compañía y hermanamiento entre artistas, técnicos y espectadores en el convivio. Así entonces como observamos dos acepciones del teatro de los muertos y dos del teatro perdido, hay también dos dimensiones de memoria del teatro: podemos reconocer una memoria informativa, explícita, necesariamente incompleta y muchas veces desconfiable, constituida por los documentos, testimonios, materiales históricos conservados, la que puede atesorarse en una biblioteca, en una videoteca o en un museo; hay otra memoria, más relevante por su significación en la vitalidad y el legado del teatro, que es práctica, está implícita en el hacer, una memoria viviente del teatro en el acontecimiento teatral y en todo aquello que confluye en el acontecimiento (cuerpos, miradas, ritmos, procedimientos y resoluciones, pedagogía, debates, información circulante, mitos, etc.).” (tradução da autora)

salvo.”³ (Idem. p. 14) No Brasil, as fontes de informação sobre o teatro do século XIX não são abundantes, o historiador precisa realizar um trabalho que exige viagens, persistência e paciência. O site da Hemeroteca da Biblioteca Nacional significou um avanço incrível para quem, como eu, já realizou muita pesquisa em periódicos em papel ou microfilmados. No entanto, os textos de peças, programas, cartas, etc. ainda são documentos que muitas vezes não estão em catálogos online e que para obtê-los precisamos nos valer de idas a arquivos e da ajuda mútua entre pesquisadores, formando uma rede de informações.

Mas, além dessa investigação voltada para a primeira das dimensões da memória definidas por Dubatti, meu objetivo maior a partir desse levantamento consiste em refletir sobre a segunda dimensão: como essas operetas carregam a memória de uma teatralidade vibrante que continuou sendo o cerne do teatro nacional por várias décadas e, ousado dizer, ainda o é de uma parte fundamental dele. Entendo que a segunda dimensão está viva nas práticas teatrais brasileiras, que são descendentes daquelas vivenciadas no século XIX, que, por sua vez, foram cunhadas no processo de formação do povo brasileiro.

Alcançar a dinâmica da memória viva é impossível por meio de palavras no papel, ela se dá na própria cena, daí a magia, o encanto e a profunda magnitude da efemeridade do teatro, que revela os aspectos mais pungentes da humanidade e de uma determinada cultura. No entanto, como historiadora do teatro, tal dimensão pode e deve ser pensada como maneira de compreender melhor as formas espetaculares nacionais, muitas delas relegadas ao ocaso pela crítica e pelos acadêmicos durante décadas e, quando abordadas, tal ocorre, na maioria dos estudos, de maneira comparativista com outras formas consideradas até hoje superiores. Trata-se das formas ligadas ao teatro popular, do qual as operetas fazem parte.

Mais à frente em seu texto o autor, Dubatti, comenta sobre os agentes de destruição do teatro. Entre vários argumentos, como a censura, e a cegueira frente à importância do teatro para a sociedade, está

³ “Que sólo se pierda aquello que, por su singular ontología de cultura viviente, está destinado a perderse, y que se salve todo lo que pueda ser salvado” (tradução da autora)

o exercício de uma crítica ou uma investigação medíocre (lamentavelmente muito frequente), que degrada o acontecimento por meio de uma visão inadequada de sua singularidade e deixa registro escrito dessa visão quando o acontecimento já está irremediavelmente morto (e não poderá valer-se de si mesmo para defender-se)⁴ (Idem, p.10).

A crítica teatral brasileira, mesmo sem ser medíocre, muito pelo contrário, mesmo quando brilhante, por muito tempo manifestou esse tipo de visão inadequada, por não respeitar a singularidade de diversos tipos de espetáculos populares, vistos como inferiores a gêneros “eruditos”.

Assim, cabe ao historiador de teatro brasileiro diversos desafios. O primeiro consiste em, de fato, buscar documentação para trazer à luz a “memória informativa”. Embora ela possa ser, nas palavras de Dubatti, incompleta e desconfiável, ela consiste no único caminho para o historiador recompor um tracejar histórico para a “memória viva do teatro”, latente nos corpos dos artistas e do público. E consiste também no único caminho para trazer de volta à vida os espetáculos que não podem se defender da crítica destrutiva, porque estão “irremediavelmente mortos”. Ao ir atrás da parca documentação, da dramaturgia e da música, o historiador alcança demonstrar a importância dessas obras e o quanto sua presença é uma constante no teatro de hoje, na “memória viva”.

2. *A casadinha de fresco*

Busco agora reconstituir, por meio da “memória informativa”, indícios da “memória viva” na opereta *A casadinha de fresco*, escrita pelo homem de teatro Arthur Azevedo (1855-1908) em 1876. Essa peça é uma adaptação da opereta francesa *La petite mariée*, escrita por Eugène Leterrier (1843-1884) e Albert Vanloo (1846-1920), musicada por Charles Lecocq (1832-1918). É impressionante a rapidez com que as peças populares e musicadas circulavam e se transformavam nesse último quartel do século XIX. O original francês de *La Petite* estreou no teatro Renaissance, em Paris, no dia 21 de dezembro de 1875. Em 14 de junho do ano seguinte, isto é, depois de menos de meio ano depois, a peça, em sua língua original, era encenada no Rio de Janeiro, no

⁴ el ejercicio de una crítica o una investigación mediocre (lamentablemente demasiado frecuente), que degrada el acontecimiento desde una visión inadecuada a su singularidad y deja registro escrito de esa visión cuando el acontecimiento irremisiblemente muere (y ya no podrá valerse de sí mismo para defenderse) (tradução da autora)

teatro Alcazar Lírico. E um mês depois, no dia 19 de agosto desse mesmo ano estreava *A casadinha de fresco*, no teatro Fênix Dramático, empresa teatral liderada por Jacinto Heller (1834 – 1909).

As duas peças, o original francês e a “imitação” brasileira passaram a ser encenadas ao mesmo tempo na cidade, fazendo com que infalivelmente as crônicas dos jornais comparassem os dois espetáculos. Localizamos críticas nos periódicos *Gazeta de Notícias* (21/08/1876), *Revista Ilustrada* (26/08/1876) e *O Mequetrefe* (01/09/1876). As críticas presentes nos dois primeiros consideraram a dramaturgia de Azevedo bastante próxima ao original (e de fato o texto segue as mesmas cenas e peripécias do enredo), “apenas” com mudança de local. Os atores são elogiados, de ambas as encenações. E comentam o luxo da cena, com cenários e figurinos novos.

A companhia de Jacinto Heller viajou para São Paulo em setembro daquele mesmo ano e ali apresentou *A casadinha* a partir de 05 de outubro. Quando retornou ao Rio de Janeiro, em dezembro, estreou a nova temporada com o mesmo espetáculo. A peça foi incluída no repertório da empresa, sendo reprisada constantemente. Encontramos notícia de sua encenação na *Revista Ilustrada* do ano de 1878, por exemplo. Apesar do sucesso, não é uma das peças mais referenciadas nos jornais; afora essas poucas críticas e os anúncios, encontramos apenas a menção de que a peça continuava em cartaz ou era apresentada intercalada a outras produções na empresa do teatro Fênix Dramática.

As atrizes-cantoras Delmary, Villiot e Isabel Silva, que se encarregaram de papéis principais, foram elogiadas. Delmary, uma mulher, atuou como Carlos, o galã da peça, noivo e marido de Gabriela. O popular comico Vasques (1839 – 1992) se encarregou do papel de Manuel de Sousa, sendo especialmente elogiado pelo cronista de *O Mequetrefe*, que também considerou a encenação em geral da companhia de Heller melhor do que a do francês Arnaud (dono do Alcazar Lírico). O sucesso da versão brasileira fez com que ela fosse levada à cena diversas vezes, pelo menos entre 1876 e 1878.

Em termos de documentação, de “memória informativa”, os dados são poucos. Não temos imagens de cena e além de poucos comentários sobre a boa interpretação dos atores e o luxo dos cenários e figurinos, pouco conseguimos depreender, para recuperar uma imagem cênica mais precisa da dramaturgia. Constatamos, porém, que o espetáculo faz parte de uma corrente de operetas que vinham sendo encenadas no Rio de Janeiro desde a década de 1860, gerando um movimento de teatro musicado no qual se incluíam dentro de poucos anos, a partir da década de 1880, as revistas; que, após o estrondoso sucesso de *A filha de Maria Angu*, (paródia da peça *La fille de Madame Angot*, dos autores Siraudin, Clariville e Koning, música também de Charles Lecocq), escrita antes de *A casadinha* e estreada em 21 de março do mesmo ano de 1876, Artur Azevedo enveredou por uma série de trabalhos semelhantes, originando um número relevante de operetas francesas nacionalizadas entre os anos de 1876 e 1885.

As operetas são peças musicadas, cômicas, que intercalam cenas faladas com cenas cantadas e satirizam situações da vida cotidiana muitas vezes por meio da paródia de um tema clássico, como um mito grego (no caso do Brasil se parodiavam as paródias, isto é, a opereta brasileira parodiava a francesa que parodiava um mito ou tema clássico e em geral erudito). O compositor considerado criador da opereta na França, Hervé, assim a descreveu: “maluca, burlesca, caótica, endiabrada, divertida, hilária, absurda, esfuziante”⁵ (HERVÉ *apud* DUTEURTRE, 2009, p. 47). Trata-se de um gênero bastante vibrante, com muitas cenas intercaladas, entradas, saídas, movimentação, muitos personagens em cena. Para se ter uma ideia, *A casadinha* tem 15 personagens listados, com nome, e além deles “viajantes, peões, camaradas, estancieiros, oficiais de lanceiros, soldados, criados, povo, etc.” (AZEVEDO, 2002, p. 203). *A filha de Maria Angu* tem 21 personagens “principais”, com nome, mais “operários, jogadores, urbanos, festeiros, cocotes, soldados de polícia, pessoas do povo, etc.” (AZEVEDO, 2002, p. 129). Todos esses “figurantes” estão inseridos em números de coro, cantados e dançados, que se interligam ao enredo e às peripécias vividas pelos protagonistas, sendo que esses já são em número alto.

⁵ “loufoque, burlesque, échevelé, endiablé, cocasse, hilare, saugrenu,”. (tradução nossa).

Além dos enamorados ou da intriga principal, toda uma teia de personagens envolve os acontecimentos, criando uma dramaturgia complexa, que precisa ser acompanhada com atenção pelo espectador e encenada com dinamismo acentuado pelo elenco. Este, se não estiver afinado em suas entradas, saídas, posicionamentos, e se não tiver energia para que o movimento de cena seja praticamente o tempo todo acelerado, cantando, dançando e atuando (as peças são longas e as mudanças de cena velozes) não darão conta do espetáculo, que precisa se manter em clima intenso do começo ao final, para não cansar o espectador.

O gênero, no decorrer dos anos, foi adquirindo características da cultura brasileira cada vez mais evidentes, na música, nas personagens, nos temas, na linguagem, a ponto de no começo do século XX termos em cena uma outra denominação para as peças musicadas, as burletas, sem correspondente estrangeiro, como acontecia com as operetas. No Brasil, o desenvolvimento do gênero se revelou completamente diferenciado do que aconteceu na França, onde tais peças conviviam com gêneros de teatro e música altamente institucionalizados e eruditos. Na França, as operetas se mantinham à margem dos chamados teatro nacionais, e sua música, paradoxalmente, a despeito de ser mais agitada do que as aceitas nas óperas e nas óperas-cômicas, mantinha o caráter de erudição de composição para orquestra (tendo sido Hervé, Offenbach e Charles Lecocq⁶ também compositores de peças eruditas), enquanto que no Brasil as operetas, burletas, revistas tornaram-se o centro dos palcos da capital, com exuberante música popular e carnavalesca, que dialogava proximamente com a música dançada nas ruas e festas.

No começo desse processo, porém, as adaptações mantinham a música original, com algumas exceções de cenas envolvendo festas populares brasileiras. Quando essas apareciam em cena, também eram cantadas melodias populares, a exemplo do que acontece no começo do terceiro ato de *A filha de Maria Angra*. No caso de *A casadinha de fresco*, Arthur Azevedo transferiu o espaço do enredo original, a Itália do século XVI, para o Rio Grande do Sul em “tempos coloniais” (AZEVEDO, 2002, p. 203). O primeiro ato

⁶ Nomes dos principais compositores de operetas francesas do século XIX.

se passa em uma estalagem em Viamão e os dois seguintes em Porto Alegre. Por essa mudança podemos constatar de imediato o objetivo do autor de gerar uma identificação com seu público, sem perder de vista o distanciamento temporal e espacial proposto em *La petite*. O Rio Grande do Sul em tempos coloniais estava afastado espacial e temporalmente do cotidiano do público carioca de 1876, mas, claro, era Brasil. Aliás, não houve muita preocupação do autor em identificar a cultura gaúcha – o texto se aproxima estrutural e linguisticamente das demais operetas cujas tramas se passavam no Rio de Janeiro ou arredores.

Se os cronistas da época consideraram a “imitação” bastante próxima do original, uma observação da linguagem da primeira cena, a que nos propomos realizar dentro das limitações de espaço desse artigo, já mostra que o abasileiramento é intenso. Os cronistas da época comparavam, como mencionado, a fábula de uma versão e outra. Em ambas a fábula é a mesma: Carlos está noivo de Gabriela, no entanto, o casamento é realizado às escondidas porque seu superior, o Capitão General, prometeu seduzir a esposa de Carlos, quando este se casasse, em vingança pelo mesmo ter se envolvido com sua falecida mulher. Para evitar o assédio a sua esposa, Carlos deseja casar-se em segredo, e o faz. No entanto, para continuar a esconder o matrimônio armam-se diversas peripécias, envolvendo muitas outras personagens, porque o Capitão-General, mesmo sem saber do casamento, apaixona-se por Gabriela e tenta seduzi-la.

O enredo segue de perto todas as cenas do original, mantendo as situações cômicas equivalentes. O que muda são as palavras, o que a nosso ver ganha extrema importância. A primeira cena se passa no “pátio de uma estalagem”. É uma cena musicada, dinâmica, veloz. Vários viajantes estão fazendo uma parada para descansar, comer e beber. Os estalajadeiros, Bento e Beatriz, servem os clientes com agilidade. Todos cantam.

Coro: Mais presteza! / Ligeireza! / É petiscar e partir! / A carreta com certeza / sem demora vai sair.

Um estancieiro: Olá, senhor!

Outro: Olá, senhora!

Outro: É despachar!

Bento: Não val'zangar: / inda tendes muita demora.

Beatriz: Podeis com vagar / mastigar.

Bento (a um viajante): Provai desta botelha.

Beatriz (a outro): Que belo pastelão.
Bento (a outro): Eis uma pinga velha!
Beatriz (a outro): Não quer que o sirva, não? (AVEZEDO, 2002, p. 205).

A cena na versão original é a mesma: com a pousada, os viajantes, sendo Beatrix e Beppo os nomes dos estalajadeiros italianos. O que muda é o vocabulário, redimensionando inteiramente o ambiente da cena, transformando as personagens em brasileiros e trazendo-as para uma localidade nacional. Ao invés de “Mangeons vite / Bugeons vite / La voiture vais partir” (Comamos rápidos / Bebamos rápido / O carro já vai partir), temos “Mais presteza! / Ligeireza! / É petiscar e partir!”. Ao invés de: “Hé l’hôtelier. / Hé l’hôtelière / Depechon-nous” (Ei, estalajadeiro/ Ei, estalajadeira / Apressemo-nos), temos: “Olá, senhor! / Olá, senhora! / É despachar!”. Ao invés de patê e licor, servem-se pastelão e pinga velha.

Por essa rápida comparação das primeiras linhas da opereta, conseguimos inferir como o restante do enredo foi adaptado, mantendo o vocabulário popular. A cena, embora curta, exemplifica, também, a dinâmica das partes musicadas da encenação. A imitação de Artur Azevedo aproxima as personagens da cultura local. Aos que haviam assistido ao original no Alcazar, o riso seria certo por reconhecerem as mudanças estilísticas empregadas. Para o público mais popular, que não tinha acesso ao Alcazar, a identificação aconteceria sem necessidade de intermediação.

O gênero se adaptou tão bem ao universo brasileiro que passou a dialogar com as diversas camadas sociais do Rio de Janeiro oitocentista e, no começo do século XX, abarcava uma população ainda mais eclética – popularizando a cena em termos de público ao incluir a população menos letrada e mais pobre, sem excluir os literatos e os habitantes mais ricos. O abrasileiramento e a presença da cena musicada com extrema força nas décadas seguintes consistem na chama que revela a “memória viva” das operetas na cena brasileira, visível nos dias de hoje em diversos tipos de espetáculos com estética mais popular e musicada. É possível sentir essa “memória viva” num diretor como Gabriel Villela, num grupo como o Galpão, de Minas Gerais, ou a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui traveiz, do Rio Grande do

Sul, na obra dramaturgical de Luis Alberto de Abreu, apenas para trazer alguns exemplos reconhecidos, entre tantos outros que poderíamos citar aqui.

Esse processo se iniciou mais formalmente nos palcos na década de 1860, mas não surgiu abruptamente. As operetas brasileiras também são “memória viva”, no século XIX, de uma teatralidade pulsante no cotidiano das cidades, uma teatralidade “esfuziante”, para usar um dos adjetivos de Hervé, que acontecia em tempos coloniais em festas ou folguedos. Além disso, nossa sociedade se organiza de modo “caótico” (outro adjetivo de Hervé para descrever as operetas).

Em estudos franceses sobre a opereta, elas são descritas como “excentricités musicales” (DURTEURTRE, 2009, p. 32), como peças que apresentam “textos incoerentes, por vezes “abracadabrantes”⁷ (BRUYAS, 1974, p.43). Os adjetivos usados para descrever as peças são reveladores de sua apresentação: excentricidade, incoerência, “abracadabrante”! Parece quase óbvio que um teatro alegre e “incoerente” como esse iria fazer sucesso no Brasil, onde a própria cultura fervilhava pela “desordem”, causada a um tempo pela mistura de etnias e a outro pela luta por reconhecimento e sobrevivência. Assim, as operetas se adaptaram tão pronta e fortemente à sociedade brasileira não por coincidência, mas porque sua estética interessava ao teatro nacional e a seu público: o gênero era favorável em dialogar com nossa “memória viva”. As operetas e seus gêneros correlatos de teatro popular tornaram-se o carro-chefe do teatro brasileiro do começo do século XX e foi uma das fontes nas quais se forjou o teatro moderno na segunda metade do século XX.

Desse modo, fecho o presente texto ressaltando as dificuldades para o historiador de recuperar a “memória informativa” sobre a cena oitocentista, ao mesmo tempo, ressalto a importância de mais pesquisas irem de encontro a esse tipo de investigação, para que possamos reconhecer de maneira mais efetiva a “memória viva” desse legado.

Referências Bibliográficas

⁷ “Ces petites pièces dont le texte incohérent, et même parfois abracadabrant”.

AZEVEDO, Artur. Teatro de Artur Azevedo. Vol. IV. Rio de Janeiro: Funarte, 2002.

BRUYAS, Florian. Histoire de l'opérette en France. Lyon: Emmanuel Vitte, 1974.

DUBATTI, Jorge. El teatro de los muertos: teatro perdido, duelo, memoria en las prácticas y la teoría del teatro argentino. **Revista Cena**, UFRGS. Porto Alegre, n. 15, jan.-jun. 2014.

DURTREUTRE, Benoît. L'opérette en France. Paris: Fayard, 2009.