

O papel feminino no teatro musicado no Brasil da segunda metade do século XIX: aimée como eurídice em *orphée aux enfers* (1865-1868)

Aline Santos Pinto (Mestrado, Capes)

História e Historiografia do Teatro

Introdução

A música é parte integrante de uma fórmula teatral que deu certo no Brasil, segundo o que pode ser averiguado nos jornais e pelo que é apontado por alguns estudiosos sobre o assunto, desde as comédias em um ato em voga na década de 1830, que indicava ainda alguma influência portuguesa, por conta da prática do *entremez*, trazida pelas companhias lusitanas na década de 1820. “É que as representações duravam horas, oferecendo ao público, além de um drama (ou melodrama) completo, uma ou duas pecinhas cômicas, se possível recheadas com números de canto e dança” (PRADO, 2008: p 56). Davam-se os primeiros passos para um teatro cômico ligeiro no Brasil.

Aproximadamente uma década adiante, aportam no Rio de Janeiro as companhias líricas, trazendo ao público carioca grandes óperas, principalmente italianas, ornadas também com passos de dança. O teatro musicado cai no gosto popular, fazendo parte não só da vida cultural, mas da vida social destas pessoas.

No final dos anos de 1850, mais uma vez, a rotina cultural do Rio de Janeiro se vê envolvida por influência europeia, mais precisamente francesa.

Enquanto a comédia realista fazia sucesso no Ginásio Dramático e seduzia nossos principais escritores e intelectuais, um outro tipo de espetáculo teatral, baseado na alegria, na música ligeira, na malícia e na beleza das mulheres, começava a atrair um público cada vez menos interessado no teatro marcado pela preocupação literária e edificante. (FARIA, 2001: p. 145)

O advento deste novo “tipo” de espetáculo teatral está ligado também à abertura do Alcazar Lírico Fluminense em 1859.

Imaginemos nosso cenário: cidade do Rio de Janeiro, ainda pacata, no século XIX, ansiosa por progresso e querendo se atualizar com as novidades europeias. Desde 1860, algumas ruas do centro carioca já eram iluminadas a gás. Consequentemente, a vida noturna se tornou possível, já que as pessoas poderiam andar mais à vontade, à noite. [...] A diversão noturna trazia uma cara de modernidade. E tudo que era moderno, naquela época, era importado da França. O Alcazar Lyrique e as novidades da boemia francesa ofereciam ao público brasileiro o teatro da moda que foi, muito apropriadamente, chamado de Gênero Alegre. Porque ali se apresentavam números musicais alegres, populares, divertidos. (VENEZIANO, 2010: p. 19-20)

Em seus primeiros anos de existência, cada noite de espetáculo neste pequeno teatro era dividida em diversos números musicais envolvendo um considerável número de nomenclaturas de gêneros: "vaudevilles", "cenas líricas", "canções", "comédias vaudevilles", "canções cômicas", "cenas cômicas", etc.¹

Justificativa

O Alcazar Lírico Fluminense inaugurado pela trupe do francês Joseph Arnold estabelece-se um ano após a criação, na França, do gênero que, mais tarde, teria intensa repercussão em seu palco. Segundo palavras de Décio de Almeida Prado:

Enquanto José de Alencar tentava implantar o realismo teatral no Brasil, Jacques Offenbach, judeu de origem alemã, mas músico francês e personalidade parisiense, criava um novo gênero, que teria repercussão bem mais prolongada na cena brasileira. A opereta-buffa do século XIX, que toma como alvos satíricos preferenciais a solenidade da ópera e o prestígio da mitologia clássica, nasce oficialmente com a montagem, em 1858, de *Orphée aux Enfers*. (PRADO, 2008: p.89)

Orphée aux enfers foi escrito por Hector Crémieux e Ludovic Halévy, mas normalmente é atribuído a Offenbach, compositor das músicas. Orfeu, músico da lenda grega que se aventura no inferno em busca de sua amada Eurídice, e a perda na saída, foi um tema recorrente em obras musicais do ocidente. No entanto, tem uma abordagem diferenciada na opereta francesa: a relação do casal é permeada por conflitos conjugais, o que trás um teor cômico ao enredo.

Esta peça, além de marcar o início do gênero na Europa, foi também a primeira opereta no Brasil, e foi um sucesso. Em anúncio de estreia no Rio de Janeiro, publicado no Jornal do Commercio do dia 03 de fevereiro de 1865, destaca-se a quantidade de apresentações executadas na Europa até então: mais de quatrocentas. E até 1867 contabilizou mais de 300 apresentações no Alcazar, segundo fontes do Jornal do Commercio. Esta mesma opereta serviu de matriz para duas das primeiras paródias brasileiras feitas a partir de operetas: Orfeu na Roça em 1868 e Orfeu na Cidade em 1869, ambas escritas por Correia Vasques, mantendo a música de Offenbach.

Décio de Almeida Prado, em seu texto "A personagem no teatro", ressalta o valor da personagem para o espetáculo teatral. Segundo ele, no teatro, "as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas", visto que "teatro é ação" (PRADO, 2009: p. 84), e quem executa a ação é a própria personagem, sem a necessidade de intermédios, como o narrador dos romances, por exemplo.

¹ Denominações obtidas em pesquisa realizada na Biblioteca Nacional durante o desenvolvimento de projeto vinculado a Fundação Casa de Rui Barbosa sobre a opereta no Brasil.

Neste sentido, para estudar a opereta, tão relevante para a história da formação do teatro musicado brasileiro – “intensa cultura musical esparramada pela sociedade brasileira até a década de 1920” (RABETTI; MACIEL, 2011: p. 4) – considera-se fundamental pensar a personagem, sobretudo a feminina. Beti Rabetti salienta acerca do período que se estende da segunda metade do século XVI à primeira metade do século XIX:

Trata-se de um período em que, naquela que vem sendo entendida como história geral do teatro, a presença da mulher conquista um espaço tão definitivo quanto ambíguo, chegando, muitas vezes, a determinar, com esta presença e com as articulações que esta presença, cada vez mais marcante, determina, características do teatro como um todo. (RABETTI, 1989: p. 62)

Ao se pensar a mulher no teatro, é possível ter em mente tanto a personagem quanto a atriz que a desempenha. Ao observar análises de atuação do período em questão, notamos uma escrita que tende a aproximar as figuras da personagem e da atriz, com uma tênue linha de separação entre elas.

O papel de Eurídice na montagem de *Orphée aux enfers* foi desempenhado pela atriz, cantora e dançarina Louise Aimée desde a sua estreia no Rio de Janeiro em 1865 até o retorno da atriz para a Europa em 1868. Aimée teria causado uma verdadeira agitação na cidade. Segundo Neide Veneziano, ela

brilhou no Rio de Janeiro durante quatro anos, entre 1864 [ano em que chegou ao Brasil] e 1868, e foi a primeira grande estrela do Alcazar [...] No dia em que ela foi embora, centenas de mulheres correram para a Praia de Botafogo comemorando e soltando fogos. Elas festejavam enquanto olhavam o vapor contornar o Pão de Açúcar e sumir no horizonte com aquele diabo loiro que havia seduzido seus maridos e lhes causado tantas tristezas e tanta choradeira. (VENEZIANO, 2010: p. 22)

Diante desta marcante presença, julga-se também relevante refletir sobre Aimée como intérprete de Eurídice. Entende-se, deste modo, que o estudo sobre o papel feminino na opereta se manifesta não só através da personagem, mas, simultaneamente, por meio da atriz que a representa.

Objetivo

Pretende-se entender o relevo dos papéis/personagens femininos, presentes no teatro musicado brasileiro até ao menos a década de 1920, associado à presença das mulheres/atrizes, muitas vezes vista como “ornamental”, dentro do “gênero alegre”, tendo como hipótese que, apesar do lugar pejorativo das mulheres, tomado, com frequência, como elemento apelativo para a concorrência do público masculino aos teatros e cafés-cantantes, que resistiu até o declínio do teatro de revista no Rio de Janeiro, o papel feminino exercia função importante, e talvez, essencial ou central na ação dramática dos espetáculos pertencentes ao gênero musicado.

Referências

MACIEL, Paulo; RABETTI, Maria de Lourdes. "No balanço da história: a memória da opereta nos acervos da cidade do Rio de Janeiro" *In: FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História.* São Paulo: ANPUH-SP, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro *In: GUINSBURG, Jaco (org.). A Personagem de Ficção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. (p. 83-101)

_____. *História concisa do teatro brasileiro.* São Paulo. EdUSP, 2008.

VENEZIANO, Neyde. "O Cenário Brasileiro de Pernas para o Ar" *In: As grandes vedetes do Brasil.* São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. (p. 19-24)

RABETTI, Maria de Lourdes. A figura da atriz entre commedia dell'arte e romantismo *In: A Transgressão do Feminino; ensaios sobre o imaginário e as representações da figura feminina.* Rio de Janeiro: IDAC; PUC-Rio, 1989. (p. 61-70)