

MEMÓRIAS  
DA  
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE  
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XLVII



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

LISBOA • 2024

MEMÓRIAS  
DA  
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE  
LISBOA

---

O presente tomo das *Memórias da Academia das Ciências de Lisboa — Classe de Letras* reúne as comunicações apresentadas nas sessões académicas da Classe de Letras no ano de 2019.

---

*Título:* Memórias da Academia das Ciências de Lisboa  
Classe de Letras  
Tomo XLVII

*Edição:* Academia das Ciências de Lisboa

*Impressão:* Gráfica 99

*Data de impressão:* 2024

*ISSN:* 0378-116X

*Depósito legal:* 61370/92

*DOI:* <https://doi.org/00000>

## **“Offenbach é uma filosofia cantada!” — Ecos de “óperas burlescas” representadas em Lisboa no século XIX (No bicentenário do nascimento do compositor)**

MÁRIO VIEIRA DE CARVALHO

O teatro de Offenbach chega a Lisboa, no início de 1868, como uma vaga avassaladora. Em um ano, são estreadas sucessivamente cinco óperas ditas “burlescas” de Offenbach:

*A Grã-Duquesa de Gérolstein*, Teatro do Príncipe Real, 29/02/1868, versão portuguesa de Eduardo Garrido (*La Grande-Duchesse de Gérolstein*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, Paris, Théâtre des Varietés, 12/04/1867);

*Los Dioses del Olimpo (Orfeu no Inferno)*, Circo Price, 11/04/1868, versão em língua espanhola pela companhia dos Bufos Madrileños (*Orphée aux Enfers*, libreto de H. Crémieux, Bouffes-Parisiens, 21/04/1858);

*Barba Azul*, Teatro da Trindade, 13/06/1868, versão portuguesa de Francisco Palha (*Barbe-Bleue*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, Théâtre des Varietés, 5/02/1866);

*As Georgianas*, Teatro do Ginásio, 28/11/1868, versão portuguesa de Eduardo Garrido (*Les Géorgiennes*, libreto de J. Moinaux, Bouffes-Parisiens, 16/03/1864);<sup>1</sup>

*A Bela Helena*, Teatro da Trindade, 4/03/1869, versão portuguesa de José da Silva Mendes Leal (*La Belle Hélène*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, Théâtre des Varietés, 17/12/1864).

Representados em língua portuguesa pelos mais célebres comediantes da capital — salvo *Orfeu*, por uma companhia espanhola —, os espetáculos constituem um enorme êxito popular. A imprensa assinala a diversidade do público, que também incluía “a melhor sociedade” (*Revolução de Setembro*, 18/03/1868). O cuidado e o rigor posto na preparação dos espetáculos era pouco

---

<sup>1</sup> Segundo Kaufmann (2007, p. 294), o Teatro do Ginásio anuncia, a 11 novembro de 1868, que *Tromb-Al-Cazar ou Les Criminels Dramatiques* (libreto de Ch. Dupeuty e E. Bourget) “entra em ensaios”, mas não há notícia de que a estreia tenha chegado a efetuar-se.

habitual, sobretudo por comparação com a tradição do Real Teatro de São Carlos, onde, segundo Carl Busch (1870: 33), diretor do Teatro do Ginásio, e outras fontes da época<sup>2</sup>, não havia preocupação alguma de coerência cénica, pois o público só se interessava pelas vozes dos cantores (companhias italianas, que cantavam em italiano todo o repertório, incluindo o de autores portugueses). Para a *Grã-Duqueza*, por exemplo, foram necessários dois meses de ensaios (*Revolução de Setembro*, 18/03/1868) sob a direção de José Carlos Santos, “o maior mestre do teatro português”<sup>3</sup>. “Superior a todo o elogio como ensaiador” — lê-se numa recensão —, ele teria conseguido “um conjunto vivo, traquina e deslumbrante de toda a ópera” (*Revolução de Setembro*, 3 e 18/03/1868).<sup>4</sup> Em todo o caso, mesmo nos folhetinistas que reconheciam o virtuosismo das encenações, manifesta-se o preconceito quanto ao que devia ser considerado “grande arte” segundo o modelo canónico estabelecido, que era o da ópera italiana no Teatro de São Carlos. Acusam a “popularização” de Offenbach de ser um fator da “decadência do teatro” (*Revolução de Setembro*, 1/10/1868). O respeitado musicólogo Joaquim de Vasconcellos (1874) lamenta que artistas “excellentés” fossem “prostituir o seu talento na opereta de Offenbach”, nos “esgotos onde se apura o aroma da *Bella Helena*, e quejandas”.

Outro exemplo de ataque violento a Offenbach é o balanço do ano teatral de 1868, publicado em *A Folha: microcosmo litterario* (1869), de Faustino Sarmento:

*“É de ver como os espectadores assistem sorridentes de júbilo á dolorosa agonia da arte! [...] Não gozar de um prazer supremo: comprazem-se com a morte do bello. [...] O rei Bóbeche, o general Bum, o sultão Mazalipatão [Rhododendron-Pacha], trilogia faceta, resumem e contentam as nossas aspirações. Rir, rir e mais rir”.*

Eis, pois, que em Lisboa, tal como aliás em Paris, não faltavam os guardiões de uma cultura oficial supostamente ameaçada por Offenbach. Dez anos antes também Jules Janin, num dos seus ataques diretos ou indiretos a Offenbach,

<sup>2</sup> Vieira de Carvalho, 1984, p. 84 e ss.

<sup>3</sup> Sousa Bastos, 1898, p. 33 e ss.

<sup>4</sup> Citado por Vieira de Carvalho (1984, p. 126). Dando crédito a alguns testemunhos, havia papéis mais conseguidos em Lisboa do que em Paris, nomeadamente o do General Bum (ator Couder, no Théâtre des Variétés), desempenhado pelo ator Faria no Príncipe Real (cf. Rafael Ferreira, 1943, p. 52).

condenava severamente a “música enraivecida e ofegante, chamada, de preferência a qualquer outra maneira de ensurdecer o género humano, a *música para rir*. Sim, *para rir!*” (*Journal des Débats*, 10/01/1859).<sup>5</sup>

Com efeito, em Lisboa, não menos que em Paris, Offenbach é um evento fraturante, cujas repercussões se multiplicam através de uma receção muito ampla e diversificada. Para tanto, contribuem também as numerosas adaptações ou paródias baseadas na música de Offenbach, que são levadas à cena sucessivamente em diferentes teatros e cujas brochuras impressas sublinham o êxito dos espetáculos.<sup>6</sup> Alguns exemplos:

*Quem nos livra da Grã-Duqueza!* (Garraio, 1868);<sup>7</sup>

*Barba Azul II* (Mendes Leal, 1868);

*Dois Dias no Campo Grande* (Araujo, 1869);<sup>8</sup>*Barba Azul e a Grã-Duqueza em Cacilhas* (Lopes, 1869);

*A Grã-Duqueza de Gerolstein e o Serenissimo Barba Azul no meio da rua* (Lopes, 1870);<sup>9</sup>

*Casamento da Grã-Duqueza* (Castro Soromenho, 1890);<sup>10</sup>

*A Princeza da Arrentella*.<sup>11</sup>

Entretanto, já circulavam outras óperas de Offenbach. É o caso de *Le Violoneux* (*O Rabequista*) (libreto de Eugène Mestépès e Emile Chevalet) representada alguns

---

<sup>5</sup> (...)“l’enragée et pantelante musique, appelée, par préférence à toute autre façon d’assourdir le genre humain, la *musique pour rire*. Oui, *pour rire!*” (cit. in: Vieira de Carvalho, 2013, p. 62). O próprio Offenbach, porém, no seu propósito de reinventar o espírito originário do *opéra comique*, acolhia a designação de *Théâtre pour rire* para o género de “espetáculo de verão” que, com o título de *Bouffes-Parisiens*, fora finalmente autorizado a dar durante a Exposição Universal de 1855 (cf. Yon, J-C., 2000, p. 137).

<sup>6</sup> Não só nestes casos de adaptações ou paródias, mas também nas encenações que seguem na versão portuguesa os libretos originais, a enorme difusão do repertório offenbachiano, incluindo os arranjos de trechos musicais das suas obras cénicas, desenrola-se em Portugal, no decurso do século XIX, presumivelmente “sem que o músico e os seus libretistas lhes fossem associados ou sequer recebessem direitos de autor”. Tal era, em geral, a regra, que tinha uma única exceção: Viena, onde Offenbach estava diretamente implicado na produção dos espetáculos (cf. Yon, J-C., 2000, p. 419 e cartas de Offenbach in Yon, J-C., 2019, pp. 154-163).

<sup>7</sup> Consta do frontispício: “Representada repetidas vezes, com geral applauso, no Theatro das Variedades Dramaticas”.

<sup>8</sup> Consta do frontispício: “Representada repetidas vezes no Theatro da Rua dos Condes, e no Principe Real”.

<sup>9</sup> Consta do frontispício: “Representada com grandes applausos no Theatro da Rua dos Condes”.

<sup>10</sup> Consta do frontispício: “Representada com grande successo em diversos theatros publicos e particulares”.

<sup>11</sup> Música manuscrita: “*A Princeza d’Arrentella*, Tragedia Burlesca em tres actos, ornada com a musica da Grã-Duqueza, Coordenada por Alexandre Ferreira, letrista José Inacio de Araujo, Ponta Delgada, 1873” (BN, M.M. 88).

anos antes, em 1859, em Lisboa (Teatro do Ginásio) e no Porto (Teatro Baquet), numa versão de António Mendes Leal com o título *O Tio Braz*. É também o caso de *Les Vivoandières de la Grande Armée ou Les Vivoandières des Zouaves (Os Zuavos)* (libreto de A. Jaimes filho e Pitaud de Forges) opereta representada no Teatro da Rua dos Condes, em 28/12/1860.

Até ao início do século XX, sucedem-se em Lisboa as estreias ou reprises de óperas de Offenbach. Num apanhado ainda provisório, que toma em consideração contributos de investigações recentes, designadamente de Jacobo Kaufmann (2007), encontrei dezassete títulos diferentes representados em língua portuguesa que se somam aos já mencionados:

*A Canção de Fortunio*, Teatro da Trindade, 13/03/1869 (*La Chanson de Fortunio*, libreto de H. Crémieux e L. Halévy, Bouffes-Parisiens, 5/01/1861);

*Viver de Paris*, Teatro da Trindade, 23/12/1869 (*La Vie Parisienne*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, 1.<sup>a</sup> versão, Théâtre du Palais Royal, 31/10/1866);

*A Ponte dos Suspiros*, Teatro do Príncipe Real, 24/01/1870 (*Le Pont des Soupirs*, libreto de H. Crémieux e L. Halévy, 1.<sup>a</sup> vs. Bouffes-Parisiens, 23/03/1861; 2.<sup>a</sup> vs. Théâtre des Variétés, 8/05/1868); *A Princesa de Trebizonda*, Teatro da Trindade, 17/05/1870 (*La Princesse de Trébizonde*, libreto de Ch. Nuitter e E. Tréfeu, 1.<sup>a</sup> vs. Baden-Baden, Kurtheater, 31/07/1869; 2.<sup>a</sup> vs. Bouffes-Parisiens, 31/07/1869);

*A Ilha de Tulipatan*, Teatro da Trindade, 8/03/1871 (*L'Île de Tulipatan*, libreto de H. Chivot e A. Duru, Bouffes-Parisiens, 30/09/1868); *Robinson Crusoe*, Teatro da Trindade, 7/11/1871 (libreto de E. Cormon e H. Crémieux, Paris, Opéra-Comique, 23/11/1867);

*Os Bandidos*, Teatro da Trindade, 30/04/1877 (*Les Brigands*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, 1.<sup>a</sup> vs. Théâtre des Variétés, 10/12/1869);

*A Viagem à Lua*, Teatro da Trindade, 25/04/1878 (*Le Voyage dans la Lune*, libreto de A. Vanico, E. Leterrier e A. Mortier, Théâtre de la Gaîté, 26/10/1875);

*Mestre Peronilha*, Teatro da Trindade, 4/11/1878 (*Maître Péronilla*, libreto de J. Offenbach, Bouffes-Parisiens, 13/01/1879);

*O Milho da Padeira*, Teatro da Trindade, 21/01/1879 (*La Boulangère a des Écus*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, Théâtre des Variétés, 1.<sup>a</sup> vs. 19/10/1875; 2.<sup>a</sup> vs. 27/04/1876);

Os *Tyrolezes*, Teatro da Rua dos Condes, 1/10/1879 (*Lischen et Fritzchen*, libreto de P. Boisselot, Bouffes-Parisiens, 5/01/1864); *Madame Favart*, Teatro da Trindade, 23/11/1879 (libreto de H. Chivot e A. Duru, Paris, Folies-Dramatiques, 28/12/1876);

*A Perichole*, Teatro da Trindade, 3/01/1880 (*La Périchole*, libreto de H. Meilhac e L. Halévy, Paris, Théâtre des Variétés, 6/10/1868, 1.<sup>a</sup> vs.; 25/04/1874, 2.<sup>a</sup> vs.);

*Orfeu no Inferno*, estreia da versão em língua portuguesa, Teatro da Trindade, 24/04/1880 (*Orphée aux Enfers*, libreto de L. Halévy, 1.<sup>a</sup> vs. Bouffes-Parisiens, 21/10/1858; Théâtre de la Gaîté, 2.<sup>a</sup> vs. 7/02/1874, 3.<sup>a</sup> vs. 14/08/1874);

*A Garra de Açor*, Teatro da Trindade, 1/03/1890 (*Les Braconniers*, libreto de H. Chivot e A. Duru, Théâtre des Variétés, 29/01/1873);

*A Filha do Tambor-Mór*, Teatro da Rua dos Condes, 4/12/1891 (*La Fille du Tambour-Major*, libreto de H. Chivot e A. Duru, Folies-Dramatiques, 13/12/1879);<sup>12</sup>

*A Arquiduqueza*, Teatro da Rua dos Condes, 5/01/1892 (*Madame l'Archiduc*, libreto de A. Millaud, Bouffes-Parisiens, 31/10/1874).

Menciono também algumas reprises, como, por exemplo: *O Tio Braz (Le Violoneux)*, reprise, Teatro da Alegria, 15/04/1890;

*A Grã-Duqueza de Gérolstein*, reprise, Teatro da Avenida, 27/06/1891; *A Grã-Duqueza de Gérolstein*, (1896, 1904), *A Filha do Tambor-Mór* (1896, 1904), *A Perichole* (1906), pela Companhia de Ópera Cômica do Teatro D. Amélia, com a atriz Palmira Bastos, direção de Sousa Bastos.

Não esqueçamos ainda o teatro amador, onde Offenbach se encontrava muito difundido, como decorre de vários títulos incluídos em coleções de teatro popular.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> A música de *A Filha do Tambor-Mór*, levada à cena no Teatro do Príncipe Real a 21/09/1880, não é de Offenbach, mas sim do compositor português Francisco Alvarenga.

<sup>13</sup> Cf., entre os títulos publicados na "Bibliotheca Dramatica Popular": *Duro com Duro... [La Rose de Saint-Flour]*, "Operetta em 1 acto, Imitação do Francez de Nicolau Tolentino Leroy, Musica do distincto maestro J. Offenbach, representada com grande successo em diversos theatros particulares" (Lisboa, Francisco Franco, 1890); *A Perichole – Duetto caracteristico*, "Original com musica de J. Offenbach de Nicolau Tolentino Leroy, Representada com grande successo em diversos theatros particulares" (Lisboa, Francisco Franco, 1890); *Os Tyrolezes [Lischen et Fritzchen]*, "Operetta em 1 acto, Imitação de Nicolau Tolentino Leroy, Musica de J. Offenbach, Representada em quasi todos os theatros de Lisboa, provincia, Madeira, Açores e Brazil" (Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco, s. d.). Cf. ainda, na coleção "Theatro Escolhido proprio para amadores e de agrado certo", *O Tio Braz [Le Violoneux]*, "Operetta em 1 acto, Imitação de Antonio Mendes Leal, representada com geraes applausos, em diferentes theatros de Lisboa e provincias" (Lisboa, Livraria Economica de F. Napoleão de Victoria, s.d.).

Importa sublinhar o aspeto político, fortemente marcado, da receção de Offenbach. Em meados de 1870, *A Grã-Duqueza* inspira panfletos cómicos com coplas a propósito da atualidade política, justamente para serem cantadas em casa ou nos salões (“estrofes de atualidade” *avant la lettre*). Por exemplo:

“*Victoria do Duque de Saldanha. O Sr. Duque de Loulé a Cavallo. Ministros na Rua. Descrição do Movimento Político-Militar. Parodia á Grã-Duqueza de Gerolstein. 19 de Maio de 1870. Por um Homurístico [sic]. Em verso e em prosa. Segunda edição. Lisboa, Livraria Marques da Silva — Editor, 1870.*”;

“*Grande Descrição do Enterro do Ministerio Loulé-Braancamp. Tout-in-Versi. Musica da Ponte dos Suspiros e trechos da Grã-Duqueza de Gerolstein de Offenbach (Lisboa, 1870)*”.

Sintoma desta repercussão da *Grã-Duqueza* é também o facto de o nome “J. Offenbach” se tornar pseudónimo para assinar crónicas políticas (*Revolução de Setembro, 18/04/1868*), uma tradição que perdura até início do século XX (mormente em periódicos republicanos)<sup>14</sup>.

Quem, porém, levou mais longe a associação de Offenbach à crítica das instituições foi Eça de Queirós. Nas suas crónicas para o *Districto d’Evora*, aos 21 anos, ainda antes da vaga de Offenbach em Lisboa, Eça de Queirós denuncia a situação do país, onde — diz ele — “O povo está cansado de ver que nada temos adiantado desde o século XVIII”<sup>15</sup>. Sob a aparência do constitucionalismo, a mentalidade e os valores do “antigo regime” reinavam ainda na sociedade, na política e na cultura<sup>16</sup>. É neste contexto que Eça de Queirós faz a defesa da caricatura e da sua assimilação pela crónica como o meio mais eficaz de intervenção:

“... a crónica... não respeita nada daquilo que mais se respeita; procede pelo escárnio e pelo ridículo; e o ridículo em política é de boa, é de excelente guerra.”<sup>17</sup>

Por outro lado, Eça de Queirós<sup>18</sup> compara a canção ao panfleto para concluir que a canção é ainda mais eficaz. A palavra associada à música era, portanto, a

<sup>14</sup> cf. Vieira de Carvalho, 1984, p. 122.

<sup>15</sup> Eça de Queirós, 1867, II, p. 171.

<sup>16</sup> cf. Vieira de Carvalho, 1994.

<sup>17</sup> Eça de Queirós, 1867, I, p. 139.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 245.

combinação mais “explosiva”<sup>19</sup>. Eis uma inferência que nos ajuda a compreender a sua receção de Offenbach:

*“Nem a burguesia teve razão em o adoptar, nem os dramaturgos em o maltratarem.*

*Não, dramaturgos amigos, não compreendestes Offenbach! Offenbach é maior que vós todos. Ele tem uma filosofia, vós não tendes uma ideia; ele tem uma crítica, vós nem tendes uma gramática! Quem, como ele, bateu em brecha todos os preconceitos do seu tempo? Quem, como ele, com quatro compassos e duas rabecas, deixou para sempre desautorizadas velhas instituições? Quem, como ele, fez a caricatura rutilante da decadência e da mediocridade? Vós, com a vossa severidade, não tendes feito um único serviço ao bom senso, à justiça, à moral. Tendes só feito sono! E ele? O militarismo, o despotismo, a intriga, o sacerdócio venal, a baixaza cortesã, a vaidade burguesa, tudo feriu, tudo revolveu, tudo abalou num couplet fulgurante! Não, alta burguesia, não fizeste bem em o aplaudir e em o proteger. Julgaste encontrar nele um passatempo, encontraste uma condenação. A sua música é a tua caricatura. Tão mal alumizados são os teatros, tão estreita a vossa penetração, que vos não reconhecestes um por um naquela galeria ruidosa dos medíocres do tempo? Não é o Rei Bobeche a fantasmagoria cantada da vossa realeza? Não é Calchas, da Bela Helena, a mascarada pagã do vosso clero? Não é o general Bum a personificação ruidosa da vossa estratégia de salão? Não é o barão Grog a grotesca pochade da vossa diplomacia? Não é o trio da conspiração a fotografia em couplets das vossas intrigas ministeriais? Não é toda a Grã-Duquesa a charge implacável dos vossos exércitos permanentes?*

*Vós ristes perdidamente de todas aquelas criações facetas? Pois da vossa realeza, da vossa diplomacia, do vosso exército, das vossas intrigas, dos vossos cortesãos vos ristes. E convosco riu-se todo o mundo, clero, nobreza e povo. [...]*

*Offenbach é uma filosofia cantada.”*<sup>20</sup>

Eça de Queirós reconhecia em Offenbach o seu próprio programa literário, que já se tinha manifestado no conflito entre uma nova geração “irreverente” (expressão de Antero de Quental) e os valores do mundo oficial. Na verdade, a chave da sua concepção do realismo é a ideia de uma fotografia que se torna

<sup>19</sup> cf. Vieira de Carvalho, 2013, p. 57.

<sup>20</sup> Eça de Queirós, 1871/1872, pp. 24 e ss. [As Farpas, Junho de 1871]; cit. in: Vieira de Carvalho, 1984, p. 123.

caricatura — uma ideia que, como já notei noutra ocasião, é formulada em termos muito semelhantes aos do seu elogio a Offenbach:

*“Que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado; queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático — preparar a sua ruína. Uma arte que tem este fim [...] [é] um auxiliar poderoso da ciência revolucionária.”<sup>21</sup>*

Não se trata, pois, de uma simples coincidência que estas linhas de Eça de Queirós datem da mesma ocasião em que ele trabalhava num esboço de romance (*A Tragédia da Rua das Flores*) que começa justamente com uma cena de *Barba Azul*:

*“Tinha começado o segundo acto e o coro dos Cortesãos saía, recuando em semi-círculo, com os espinhaços vergados...”<sup>22</sup>*

Esta mesma cena torna-se um motivo central de outro romance de Eça de Queirós, *O Mandarim*, cuja primeira versão foi publicada em 1880:

*“Enguiço era com efeito o nome que me davam na casa — por [...] corcovar. Infelizmente corcovo — do muito que verguei o espinhaço, na Universidade, recuando como uma pega assustada diante dos senhores Lentes; na repartição, dobrando a frente ao pó perante os meus Directores-Gerais. Esta atitude de resto convém ao bacharel; ela mantém a disciplina num Estado bem organizado...”<sup>23</sup>“O indivíduo recurvou o espinhaço: assim na presença augusta de el-rei Bobeche se arqueia o cortesão..... retirou-se, às arreguas, de dorso vergado e frente voltada ao chão.”<sup>24</sup>*

---

<sup>21</sup> Carta a Joaquim Rodrigues de Freitas, datada de Newcastle, 30/03/1878, n.º 83 in Eça de Queirós, 2008, I, p. 188; cit. in Vieira de Carvalho, 1984, p. 125.

<sup>22</sup> Eça de Queirós, 1878b, p. 43.

<sup>23</sup> Texto de 1889, in Eça de Queirós, 1880/1889, p. 83.

<sup>24</sup> Texto de 1889, in Eça de Queirós, 1880/1889, pp. 100-103.



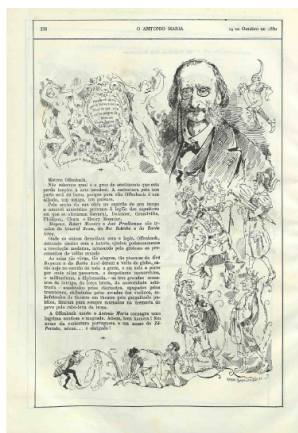


Figura 3. Muito menos Bordalo podia deixar passar a morte de Offenbach, sobrevinda poucos meses mais tarde, sem prestar uma vibrante homenagem à memória do compositor. Nos termos do seu panegírico, reconhece-se imediatamente a matriz queirosiana que o inspira:

“... a caricatura... está de lucto, porque para ella Offenbach é um alliado, um amigo, um parente. ... Onde os outros demoliam com o lapis, Offenbach, deitando abaixo com a batuta, ajudou poderosamente a revolução moderna, arrasando pelo grotesco os preconceitos do velho mundo. [...] As arias tão vivas, tão alegres, tão picantes da *Grã-Duqueza* e do *Barba Azul* deram a volta do globo, estão hoje no ouvido de toda a gente, e em toda a parte por onde ellas passaram, o despotismo monarchico, o militarismo, a diplomacia — os tres grandes monstros da intriga, da força bruta, da auctoridade arbitraria — assobiados pelos clarinetes, apupados pelos trombones, chibatados pelas arcadas dos violinos, esbofeteados de teatro em teatro pela gargalhada publica, ficaram para sempre marcados na memoria do povo pelo rabo-leva da troça. [...] A Offenbach morto, o *Antonio Maria* consagra uma lagrima saudosa e magoada. Adeus, bom homem! Em nome da caricatura portugueza e em nome do *Zé Povinho*, adeus... e obrigado!” (O *Antonio Maria*, 14/10/1880, p. 338)

A receção cruzada de Offenbach por Eça de Queirós e Bordalo Pinheiro é um exemplo do que poderíamos chamar relações de intertextualidade intermedial ou de *intermedialidade* — entre música, literatura e desenho — tendo como denominador comum a caricatura. De facto, o que desencadeia tais relações não é tanto o texto dos libretos, mas sim sobretudo a música de Offenbach, um compositor que — para citar Gustave Chadeuil, no jornal parisiense *Le Siècle* (26/10/1858) (um jornal mencionado por Eça de Queirós<sup>25</sup>) — tinha “o segredo dessas notas que partem como mísseis para exprimir sentimentos a contrapelo”: “É o parodista

<sup>25</sup> “Hoje, o sr. Antero de Quental está em Paris, na redacção do *Siècle*, o jornal de Louis Jourdan.” (Eça de Queirós, 1967, I, p. 251). *Le Siècle*, fundado em 1836, era, durante o II Império um jornal de orientação republicana, socialista e anticlerical.

do coração. Faz chorar as pessoas que deviam rir, faz rir as que deviam chorar...<sup>26</sup>. Ou seja, Offenbach dominava na música os mesmos mecanismos da ironia e do sarcasmo — o sentido da caricatura e da paródia, dir-se-ia mesmo com propriedade o efeito de *Verfremdung* ou “estranhamento”<sup>27</sup> — que Eça de Queirós e Bordalo Pinheiro tinham em mente na literatura e no desenho, respetivamente. O *Mandarim* exemplifica bem este género de intermedialidade: Eça de Queirós toma de Offenbach o gesto social da subserviência, vertendo o grotesco musical em grotesco literário. Na primeira edição do romance (1880) a fonte offenbachiana do motivo de dobrar a espinha ainda não é explicitada. Só na segunda edição (1889) é que o autor introduz a frase: “assim na presença augusta de el-rei Bobeche se arqueia o cortesão...”. Esta referência reforçava o efeito de fazer soar a música dos *couplets* do conde Óscar na cabeça dos leitores portugueses da época (Figura 4)<sup>28</sup>.



*autant, autant, autant, autant qu'il la peut courber.  
quanto, quanto, quanto, quanto mais poder dobrar.*

Figura 4. Gesto social da subserviência (*Barbe-Bleue*, Cena I do 2.º ato, coplas do Conde Óscar, últimos compassos do refrão)

<sup>26</sup> “Il a le secret de ces notes qui partent comme des fusées pour exprimer des sentiments pris à rebours. C’est le parodiste du cœur. Il fait pleurer les gens qui doivent rire, il fait rire ceux qui doivent pleurer...” (cit. in Vieira de Carvalho, 2013, p. 63-64).

<sup>27</sup> Cf. Brecht sobre “o que diz o espectador do *teatro épico*”: “Rio dos que choram e choro dos que riem” (Brecht, 1964, XV, p. 265).

<sup>28</sup> O efeito pretendido perdeu-se com o correr do tempo. A própria tradutora da edição francesa da obra não identifica a fonte, pois define Bobèche, simplesmente, como “pitre français célèbre sous l’Empire et la Restauration” (cf. Eça de Queirós, 1985, p. 276).

O texto cantado era o seguinte, no original e na tradução de Francisco Palha:

*C'est un métier difficile  
Que celui des courtisans,  
Et tel, qui s'y croit habile,  
Souvent se fourre dedans.  
Il faut, s'il veut arriver,  
Qu'un bon courtisan s'incline,  
Qu'il s'incline, Qu'il s'incline,  
Et qu'il courbe son échine  
Autant qu'il la peut courber.  
O coro: Qu'un bon courtisan s'incline,  
etc.*

[Estrofe omitida na trad. port.:]

*Quoi que notre maître dise,  
On doit se pâmer d'abord;  
Et, si c'est une bêtise,  
On ne rit plus, on se tord!  
etc.*

*Tem grande dificuldade  
O saber ser cortesão!  
Quem não tem habilidade  
Dá co'os burrinhos no chão.  
É mister p'ra triumphar  
Que o bom cortesão s'incline  
Que s'incline, Que s'incline,  
E que dobre a sua espinha  
Quanto mais poder dobrar.  
Coro: Que o bom cortesão s'incline,  
etc.*

*Diga o chefe o que disser,  
Certo é que nos agrada;  
E se graça não tiver,  
Faz-nos rir à gargalhada!  
etc.*

Na tradução de Francisco Palha é omitida inexplicavelmente a segunda copla. A versão portuguesa que sugiro, em conformidade com a prosódia musical, diverge de algumas traduções noutras línguas, a meu ver erróneas quanto ao sentido da expressão idiomática “*on se tord*” neste contexto. Não se trata de conter o riso, mas, bem pelo contrário, de “rir a bandeiras despregadas”<sup>29</sup>. Eça de Queirós dá-nos, aliás, um exemplo bem eloquente dessa modalidade do «gesto de subserviência» em *Os Maias*:

“Numa dessas ocasiões [no Grémio Literário], tendo Carlos soltado um trivial gracejo, eis o Dâmaso rompendo em risadas soluçantes, rebolando-se pelos sofás, com as mãos nas ilhargas, a gritar que rebentava! Juntaram-se sócios; ele, sufocado, repetia a pilhéria; Carlos fugiu vexado.”<sup>30</sup>

<sup>29</sup> cf. *Dicionário de Francês-Português* de Cândido de Figueiredo.

<sup>30</sup> Eça de Queirós, 1888, pp. 227-228.

O papel estrutural desempenhado pelas alusões musicais emerge por todo o lado nos romances de Eça de Queirós<sup>31</sup>. Em *O Primo Bazilio*, por exemplo, publicado em 1878, os amores adúlteros de Luiza com o seu primo Bazilio desenrolam-se — dir-se-ia — sob o signo da ópera italiana, particularmente do dueto do *Fausto* de Gounod cantado em italiano, enquanto Juliana, a criada, sabe de cor as coplas da *Carta adorada* de *A Grã-Duqueza* na tradução portuguesa que circulava (de Eduardo Garrido).<sup>32</sup> Em diferentes momentos do romance, a agitação sentimental ou exaltação romântica de Luiza é justaposta à *Carta adorada* cantarolada por Juliana “varrendo o patamar” ou “o corredor” — uma técnica narrativa, para a qual já chamei a atenção noutras ocasiões<sup>33</sup>, comparável à de uma ação representada no palco que é comentada ironicamente pela música que vem do fosso da orquestra: uma técnica, afinal, muito similar a um dos “processos favoritos” de Offenbach, que consiste, segundo Jean-Claude Yon (2000, p. 348), precisamente em «comentar a ação através de um contracanto orquestral, como se os músicos no fosso de orquestra se exprimissem com ironia sobre o que se passa acima deles, no palco”<sup>34</sup> No caso do romance, esse efeito de

<sup>31</sup> cf. Vieira de Carvalho, 1984, 1986; Santos Ferro, 1993.

<sup>32</sup> Várias personagens femininas leem sucessivamente em voz alta cartas de amor enviadas da frente de batalha pelos namorados (cena I, do 2.º ato). A comparação entre o original francês e a versão de Eduardo Garrido mostra a grande liberdade de que este faz uso para recriar a palavra cénica, cantada em português, a partir da situação músico-teatral original, marcadamente antimilitarista: os soldados são anti-heróis, que querem amor, e não guerra. A parte citada textualmente por Eça de Queirós (1878<sup>a</sup>, p. 192) vai assinalada em itálico: “Je t’ai sur mon cœur placée en peinture,/Quand je suis parti./Il m’a préservé de toute blessure./Ce portrait chéri!/Et si je reviens sans égratignure,/C’est bien grâce à lui!// [Refrão:] Ah! Lettre adorée,/Toute la journée,/Je te relirai/ Et te baisera!// Il paraît qu’on va terminer la guerre:/Je reviens demain;/Étant très pressé, je compte, ma chère,/Dès après-demain,/Sans me débotter, aller à ta mère,/Demander ta main!// Ah! Lettre adorée, etc.// Comme je tremblais en allant combattre!/En allant au feu, je mourais de peur!.../Je me suis pourtant battu comme quatre,/Mon amour pour toi m’a donné du cœur!// Nous avons, hier, gagné la bataille.../Du moins, je le crois;/Je m’en moque autant que d’un brin de paille./Car, vois-tu, pour moi,/Iza, mon amour, il n’est rien qui vaille/Un baiser de toi!// Ah! Lettre adorée, etc.//”. Versão de Eduardo Garrido: “Cuidados d’amor, ó anjo adorado,/Me tem morto aqui —/Que nem um momento eu tenho deixado/De pensar em ti!.../Só Deus, depois deste exílio acabado,/Sabe o que eu sofri!// [Refrão:] Oh! carta adorada/ Por mim decorada /Vae ser conservada/Qual mimo d’amor!// Na carta que tive, Amelia formosa,/ Me disseste, amor,/Que a vida p’ra ti tem sido horrorosa/De bem negra cor!/Porém, deixa estar — vae ser cor de rosa/Quando eu p’ra ahi for!// Oh! carta adorada, etc.// Ai, longe de ti — de ti tão distante,/Ciumes crueis me fazem tremer,/Quem sabe se tu, o teu pobre amante/Recordas ahi sem saudades ter!// Depois d’amanhã termina a campanha/ Por aqui se diz!/ Se tal succeder, — se não for patranha, /Serei bem feliz!// Stou farto d’andar em papos d’aranha/ Pelo meu paiz!/ Oh! carta adorada, etc.”.

<sup>33</sup> p. ex., Vieira de Carvalho, 1993, p. 224.

<sup>34</sup> Cf. Vieira de Carvalho (1999, p. 89): “Muito para além do jogo entre a carta que perderá Luiza e a *Carta*

montagem é produzido pela ativação da própria música na memória do leitor, assim colocado numa posição de cumplicidade com o olhar irônico do narrador. A afinidade da escrita de Eça de Queirós com Offenbach manifesta-se a vários outros níveis que não posso abordar aqui.<sup>35</sup> Trata-se, em suma, de meios de que Eça de Queirós se serve no seu estilo tão particular de realismo literário para fazer a caricatura da mesma “trindade [burguesa] do Verdadeiro, do Belo e do Bom” que — nas palavras de Walter Benjamin (1931, p. 356) — Offenbach fazia nas suas operetas.

A personagem João da Ega, *alter ego* do narrador em *Os Maias* (1888), define bem, ao falar de Offenbach, o perfil do próprio romancista, tão distante do naturalismo de Zola: “Offenbach, uma das mais finas manifestações modernas do ceticismo e da ironia!”<sup>36</sup>. Tal ceticismo e tal ironia, que não respeitavam nada do que era mais respeitado, tinham — sobretudo num contexto devoto e clerical — um lado satânico (como o escritor explicitamente admite)<sup>37</sup>, cujos traços abundam na sua obra e que também suscitam inevitavelmente o paralelo com a “reputação satânica” de Offenbach<sup>38,39</sup>. Não é por acaso que João da Ega cantarola

---

*adorada* (trecho cantado em várias ocasiões por Juliana), o que está aqui [...] em causa é a *imagem dialéctica* que resulta do contraste entre a valsa tranquilamente sorridente da *Carta adorada* e os momentos ora de inquietação, ora de exaltação romântica de Luiza (Eça de Queirós, 1878<sup>a</sup>, pp. 183 e 190-192)”.

<sup>35</sup> A saber: a paródia dos *clichés* românticos e da chamada “arte acabada” (Bourdieu) consagrada pela Academia; a apresentação de elementos do real a uma luz grotesca, desconstruindo a verosimilhança; a unidade do irônico e do sentimental, desconstruindo o *pathos*; a técnica de citação; a oscilação constante entre representar/narrar e o que é representado/narrado, ou, para usar uma expressão de Walter Benjamin, “o gesto de mostrar” (cf. Vieira de Carvalho, 1997; 2014). De resto, como já fiz notar noutras ocasiões, topamos a cada passo na ficção queirosiana com situações ou observações tipicamente de opereta, quais cenas que se desenrolassem no palco offenbachiano: “Era necessário, pois, dar à calúnia uma dessas causas fortuitas e ingovernáveis que tiram a responsabilidade às ações. E que melhor, tratando-se dum rapaz mundano e femeeiro, do que estar bêbedo?... Não era vergonha para ninguém embebedar-se [...] Sem remontar aos romanos, onde isso era uma higiene e um luxo, muitos grandes homens na História bebiam demais. Em Inglaterra era tão *chic*, que Pitt, Fox e outros nunca falavam na Câmara dos Comuns senão aos bordos. Musset, por exemplo, que bêbedo! Enfim a História, a Literatura, a Política, tudo fervilhava de piteiras... Ora, desde que o Dâmaso se declarava borracho, a sua honra ficava salva.” (Eça de Queirós, 1888, p. 556; cf. mais exemplos in: Vieira de Carvalho, 1984, p. 124 ss.).

<sup>36</sup> Eça de Queirós, 1888, p. 636.

<sup>37</sup> Cf. Grossegeisse (1991, p. 65 e ss.), que põe em evidência a relação com o “dandysmo satânico”.

<sup>38</sup> cf. Yon, J.-C., 2000, p. 404.

<sup>39</sup> Já vinte anos antes, numa recensão ao *Fausto* de Gounod cantado em italiano no Teatro de São Carlos, o jovem escritor se identificara com o ponto de vista de Mefistófeles, com “a ácida gargalhada” deste último sobre os amores de Fausto e Margarida, que era também uma gargalhada sobre a “sociedade romântica” (um ponto de vista que Eça de Queirós transpõe, enquanto narrador, para *O Primo Bazílio*) (cf. Vieira de Carvalho, 1999, p. 104 e ss.).

“Je suis Mephisto” (do *Petit Faust*, de Hervé<sup>40</sup>) e se mascara de Mefistófeles para o baile dos Cohen;<sup>41</sup> ou que a capa de *As Farpas* (fundadas com o seu amigo Ramalho Ortigão), onde aparece o elogio de Offenbach, mostra um demónio espreitando por um binóculo (Figura 5);<sup>42</sup> ou que a ópera bufa “no estilo de Offenbach” que Eça de Queirós chegou parcialmente a esboçar tem o título de *A Morte do Diabo*.<sup>43</sup>



Figura 5. A capa de *As Farpas* onde surge um demónio espreitando por um binóculo.

Também não faltam exemplos de intermedialidade nas caricaturas de Bordalo Pinheiro, onde a música de Offenbach, «que o povo canta» (*O Antonio Maria*, 3/10/1882, p. 82), é convocada como elemento indispensável ao efeito visado. A música que soa na memória auditiva do observador coproduz o sentido:

<sup>40</sup> Na tradução portuguesa, *Fausto*, o Petiz (cf. Crémieux/Jaime, s.d.).

<sup>41</sup> Cf. Eça de Queirós (1888, p. 194 e p. 298 e ss.). Os traços satânicos de João da Ega — “esse Mefistófeles de Celorico” (*ibidem*, p. 179) que nada respeitava (*ibidem*, p. 237) —, a sua “naturalidade mefistofélica” (*ibidem*, p. 234), são recorrentes (cf. por exemplo, ainda *ibidem*, pp. 139, 140, 155, 202). O *dandysmo satânico* manifesta-se, desde logo, na sua própria maneira de vestir algo extravagante (*ibidem*, pp. 174, 190, 194), como, aliás, era também o caso, na vida real, de Jacques Offenbach.

<sup>42</sup> Grossegeisse (1991, *ibidem*) chamou a atenção para este aspeto.

<sup>43</sup> Cf. a edição crítica dos esboços, recentemente localizados por Irene Fialho (Eça de Queirós/Batalha Reis/Augusto Machado, 2013).



Figura 6. “Os sábios no paço (Reprise palaciana do segundo acto do *Barba Azul*)». *Nunca se viu isto cá. São sábios, ora ahi está!* ([*Barbe-Bleue*] *Nunca se ouviu isto cá!*/[*Carlota*] *Disse-o eu; — ora ahi está!*) (O Antonio Maria, 7/10/1880, pp. 332-333).<sup>44</sup> Dom Luiz como rei Bobèche: a pretensa sabedoria dos conselheiros da corte é ridicularizada (alusão à cena X, do 2.º ato)

*Está dito então! tarãotãotão!* (no original: *Logeons-le donc, et dès ce soir*) (O Antonio Maria, 18/8/1881, p. 263). Trio da conspiração (de *A Grã-Duqueza*, cena IX do 2.º ato), citado na versão de Eduardo Garrido (em rigor: *Está dito então, tão, tão, tão, tão*), que permite a sátira aos “perfis de candidatos” às eleições. Segundo Pedro Tavares de Almeida, que consultei a este respeito, aparecem na gravura: à esquerda, o regenerador Ernesto Hintze Ribeiro, então ministro das Obras Públicas, e daí a alusão aos “empregos e dinheiros” usados na “compra de votos”; ao centro, o candidato do Partido Progressista, por um dos círculos de Lisboa, Francisco Simões Carneiro, abastado negociante (como se infere das moedas que cinge ao peito e que faz jorrar), aspirante ao “penacho da eleição”; à direita, o republicano Sebastião de Magalhães Lima, que ostenta um barrete frígio e guarda no bolso o jornal *O Século*, de que era fundador e diretor. Cada qual *dá os seus passinhos* de dança eleitoral, em correspondência com a *música evocada* a propósito, assim recontextualizada e ressemantizada (Figura 7).<sup>45</sup>

<sup>44</sup> No libreto original: “[Chœur] On ne nous a jamais dit ça! [...] [Barbe-Bleue] Ma chère, on ne dit pas cela!/[Boulotte] Moi, je le dis... et puis voilà!”

<sup>45</sup> Agradeço a Pedro Tavares de Almeida a preciosa ajuda na identificação das personagens caricaturadas sob a epígrafe global “Perfis de candidatos”. Cambráia Lopes (2013, p. 265) sugere que são aqui visadas as “promessas eleitoristas dos regeneradores”; na verdade, porém, trata-se dos “perfis” de candidatos de diferentes partidos ou movimentos em presença, como se Rafael Bordalo Pinheiro assumisse o ponto de vista de um observador exterior a qualquer deles: certamente, o do Zé Povinho. Tavares de Almeida esclarece (em mensagem eletrónica que me enviou a 20 de setembro de 2019): “Os candidatos representam os dois principais



Figura 7.

“Casamento do Porto com Salamanca”, “Hymeneu! Hymeneu! (Cantata do Barba Azul)” (“Hyménée! Hyménée!” coro da cena I, do 3.º ato). Sobre o projeto de caminho-de-ferro Porto-Salamanca, que deu origem a uma polémica suscitada pelo seu financiamento (*O Antonio Maria*, 13/07/1882, pp. 224-225).

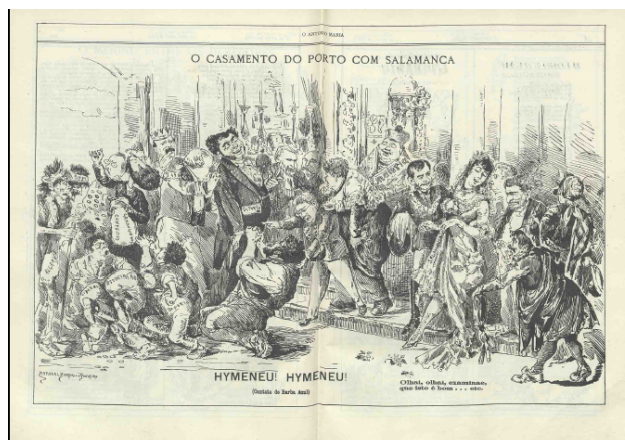


Figura 8.

partidos monárquicos (Hintze Ribeiro, o regenerador; Simões Carneiro, o progressista), e um terceiro, Sebastião Lima, com o barrete frígio e o jornal *O Século*, o movimento republicano (em rigor, como demonstrou o F. Catroga, o Partido Republicano só se estrutura como tal a partir de 1883). A caricatura sublinha uma diferença fundamental, na época, entre as campanhas eleitorais de monárquicos e republicanos: enquanto os primeiros podiam mobilizar os recursos do Estado (“empregos e dinheiros”, pelo então ministro das Obras Públicas, o regenerador Hintze Ribeiro) ou a fortuna pessoal (jorra dinheiro das botas de Simões Carneiro, candidato da oposição progressista) para captar (“comprar”) o voto dos eleitores, uma característica do caciquismo eleitoral, o candidato republicano não tem nenhuma recompensa material a oferecer, procurando persuadir os eleitores pelo uso da palavra (escrita, mas também oral, pois os republicanos, a par da imprensa, dinamizaram uma nova realidade, os *meetings* ou comícios políticos e eleitorais).”

Na interpretação de José Augusto França (1981, p. 202), o “Sr. Porto”, isto é, “o Zé Povinho é vestido de espanhol por Fontes, Hintze e Burnay — ou pelos dois governantes garroteado, imitando-se uma gravura de Goya” (Figura 8).

Fragmento de um artigo sobre o que o rei diria ao príncipe herdeiro em caso de abdicação: *Aceita o sceptro, o sceptro, o septro/Aceita o sceptro do papá...*, remetendo para a cena XIII, final do primeiro ato de *A Grã-Duqueza*, na tradução de Eduardo Garrido: *Aceita o sabre, etc. (Voici le sabre, etc.)* (*O Antonio Maria*, 20/07/1882, p. 234) (Figura 9).



Figura 9.



Figura 10.

O primeiro-ministro (Fontes Pereira de Melo) canta a *Carta adorada* (*A Grã-Duqueza*, 2.º ato). A propósito da carta de demissão de um deputado (Freitas Oliveira), membro do partido governamental. A legenda reproduz o refrão da *Carta adorada*, na tradução de Eduardo Garrido (*O Antonio Maria*, 24/08/1882, p. 276) (Figura 10).

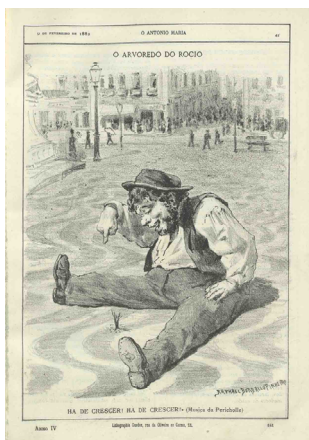


Figura 11.

“O arvoredo do Rocio”. O desenho mostra o *Zé Povinho* observando o germinar de uma futura árvore: “*Ha de crescer! Ha de crescer!* (Musica da Perichole)” (no original francês: *Il grandira! Il grandira!* cena V, do 1.º ato). A legenda reproduz a tradução que circulava, coincidindo com o texto do *Duetto caracteristico*, extraído de *A Perichole*, de Nicolau Tolentino Leroy (1890) e com a versão levada à cena no Teatro da Trindade: “*Hade crescer! Hade crescer!*” (cf. Leoni, 1890). (*O Antonio Maria*, 9/02/1892, p. 41) (Figura 11).

“Página dedicada aos que este verão fazem uso das aguas das Caldas da Rainha — Musica das *Georgianas* de Offenbach”: *Eu sou o pá — o chá — o grão/O grão pachá Mazalipatão* (no original francês: *Je suis ce pacha de si grand renom/Le grand pacha Rhododendron*). A citação é da cena VI, do 1.º ato, mas com alusões ao segundo ato (cena I) da opereta, em que o exército (masculino) do pachá é submetido a um tratamento de águas, numa enfermaria de campanha, enquanto o exército (feminino) das georgianas celebrara com vinho a sua determinação de lutar (cena X do 1.º ato). (*O Antonio Maria*, 17/09/1894, pp. 76-77) (Figura 12).

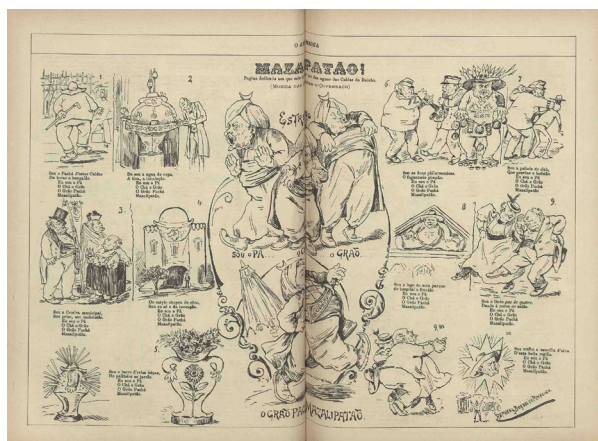


Figura 12.

“No Grão-Ducado de Gérolstein” (*A Parodia*, n.º 8, 4/03/1903). Sobre o episódio de “três deputados independentes” que se colocaram ao serviço do primeiro-ministro, Hintze Ribeiro, figurado como o “maestro Offenbach”. Wenceslau Lima é Puck, Rafael Gorjão, Bum, e o conde de Paço Vieira, Cornélio Gil (cf. Cambraia Lopes, 2013, pp. 265 e ss.) (Figura 13).<sup>46</sup>



Figura 13.

<sup>46</sup> Cf. relação exaustiva das referências ao teatro nas caricaturas de Bordalo Pinheiro no estudo de Cambraia Lopes (2013), que seguiu, em geral, na interpretação das mesmas e para o qual remeto. Sobre “ópera e caricatura” em Rafael Bordalo Pinheiro, incidindo em especial sobre o Teatro de São Carlos, ver também Luzia Rocha (2010).

Deixei de parte as companhias estrangeiras (sobretudo francesas e italianas) que, mormente nos anos 70 do século XIX, representaram em Lisboa numerosas óperas de Offenbach, aumentando ainda a gama de títulos do compositor oferecida ao público da capital.<sup>47</sup> A minha intenção aqui foi, com efeito, a de pôr o acento nas traduções ou adaptações em língua portuguesa, que impulsionaram um verdadeiro processo de apropriação cultural, socialmente transversal e libertador de energias criativas locais. A “palavra cénica” sai do gesto da música, como se se tratasse de um original em língua portuguesa. Não admira, pois, que esses espetáculos músico-teatrais fossem vistos como manifestações de uma arte verdadeiramente nacional, que até devia ser subvencionada pelo Estado, ao contrário do Teatro de São Carlos, que permanecia um “teatro de corte” italiano. O governo — cito, mais uma vez, Eça de Queirós — “comete o contrassenso de subsidiar um teatro estrangeiro de luxo, e deixa no abandono o teatro nacional, que é de necessidade”<sup>48</sup>:

“Se o governo entende que deve deixar à iniciativa particular, ao gosto, à indústria, à espontânea acção das vocações, à concorrência, — a arte dramática — para que faz uma excepção ao teatro italiano, protegendo-o?

Se o governo entende que deve auxiliar a arte teatral, como um elemento poderoso de civilização e como um ramo da cultura moral — então para que faz uma excepção ao teatro português, desamparando-o?

[...] O que condenamos... é que, com uma lógica torpemente *offenbáquica*, o Governo diga:

— Eu nada tenho com a arte teatral, e por consequência dou 25 contos ao teatro italiano.”<sup>49</sup>

Num “país em que as instituições são tiradas do *Barba Azul* e da *Grã-Duquesa*”<sup>50</sup>, “a lógica torpemente *offenbáquica*” também se applicava ao teatro. Eis um aspeto

---

<sup>47</sup> Companhia francesa, Teatro do Príncipe Real, 1876/77: *Les Brigands, La Périchole, La Grande-Duchesse de Gérolstein, La Jolie Parfumeuse, Les Bavards, le Violoneux, La Belle Hélène (TSC), Orphée aux Enfers, La Vie Parisienne, Les Braconniers, Barbe-Bleue*; Teatro do Ginásio e Recreios Whyttoyne, 1878: *La Périchole, La Grande-Duchesse, Pomme d'Api, Le Mariage aux Lanternes, Un Mari à la Porte, Jeanne qui pleure et Jean qui rit*. Companhia italiana, 1877/1878: *Les Brigands, La Belle Hélène, Barbe-Bleue, La Jolie Parfumeuse, Madame L'Archiduc, Le Chanson de Fortunio, Le 66!, La Chatte métamorphosée en femme, Le Violoneux, Monsieur Choufleury restera chez lui*. (Cf. Kaufmann, 2007, pp. 300-303).

<sup>48</sup> *As Farpas*, Dezembro de 1871, in: Eça de Queirós, 1871/1872, p. 233.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 227.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 223.

não menos importante da crítica das instituições suscitada pela receção de Offenbach: o papel atribuído pelo Estado ao Teatro de São Carlos, que funcionava como primeiro teatro do Estado, mas onde a arte lírica nacional (em língua portuguesa) não era tolerada e onde a verdadeira representação tinha lugar na sala, e não no palco. Tendo-se transmutado a ópera em “salão”, o verdadeiro lugar do teatro transferira-se para a opereta. Daí que, ao contrário de Zola (1880), para quem o “bordel” em Paris, era a opereta, Eça de Queirós visse em Lisboa o “lupanar” na ópera italiana.<sup>51</sup> Isso explica a relação entre Offenbach e Wagner estabelecida por Ramalho Ortigão em *As Farpas* (1876):

*“Emquanto a opera — a mais elevada, a mais completa, a mais perfeita expressão da arte — não assumir definitivamente o character religioso e sacerdotal que Wagner procura dar-lhe no novo teatro de B[a]yreuth, enquanto a representação do poema scenico continuar a ser um fim de luxo, de aparato e de prazer, Offenbach [...] será um insubstituível artista. [...] Offenbach é um dos grandes sapadores benemeritos aos quaes este seculo deve a demolição immensa que é a sua obra mais definitiva e mais gloriosa. [...] Offenbach [...] fez [...] uma obra de moral: foi o collaborador de Proudhon na demolição da enervante litteratura chamada poetica.”<sup>52</sup>*

Isso explica também que, em 1883, em vésperas da estreia de *Lohengrin* (cantado em italiano) no Teatro de São Carlos, o autor do trabalho mais completo publicado na imprensa sobre Wagner e a sua crítica da prática tradicional da ópera, tenha sido precisamente Batalha Reis — o mesmo que, havia alguns anos, colaborara com Eça de Queirós no projeto de uma opereta «no estilo de Offenbach».<sup>53</sup> Dir-se-ia pois que no Portugal do fim de século, Offenbach e Wagner são considerados por uma corrente crítica das instituições como criadores

---

<sup>51</sup> Cf. Vieira de Carvalho (1993), remetendo para Grossegese (1991, p. 106), que lembra o comentário de Eça de Queirós em *As Farpas*: “Uma ópera é um lupanar. Cada dueto, cada alegre, uma excitação erótica” — cf. Eça de Queirós (1871/1872, p. 229 [*As Farpas*, Dezembro de 1871]).

<sup>52</sup> Cf. Vieira de Carvalho (1993), remetendo para Grossegese (1991, p. 106), que lembra o comentário de Eça de Queirós em *As Farpas*: “Uma ópera é um lupanar. Cada dueto, cada alegre, uma excitação erótica” — cf. Eça de Queirós (1871/1872, p. 229 [*As Farpas*, Dezembro de 1871]).

<sup>53</sup> Série de artigos publicados com as iniciais V. de D. na revista *O Occidente* a partir de 1 de março de 1883, poucos dias após a morte do compositor, ocorrida em Veneza, a 22 de fevereiro (cf. Batalha Reis, 1883). Cf. detalhes sobre esta série de artigos in: Vieira de Carvalho (1984, p. 149 ss.).

complementares que desenvolvem, por vias diferentes, uma contracultura. Simetricamente, ambos são metidos no mesmo saco por algumas vozes da imprensa de orientação mais conservadora, que vêem neles sintomas de decadência cultural e moral (cf. jornal *Portugal*, 14/04/1909).<sup>54</sup>

Assinale-se, finalmente, o facto de as controvérsias em torno de Offenbach, nas fontes portuguesas da época, não deixarem transparecer — tanto quanto é do meu conhecimento — elementos anti-semitas. É, no entanto, de registar o paralelo estabelecido por Sampaio Bruno (1915) entre António José da Silva e Offenbach precisamente a partir da origem judaica que lhes era comum. Comentando algumas das posições em confronto a respeito de Offenbach — entre outras, a de Pinheiro Chagas e a de Luciano Cordeiro — diz Sampaio Bruno:

*“... infelizmente com mais acerto, a Offenbach se haveria de considerar como um dos porta-bandeiras da Revolução, pelo riso, promovendo a irreverencia, e o desrespeito suscitando. Do libretto de suas operetas saham enxovalhados os symbolos e escarnecidas as instituições; a tradição religiosa, politica, militar, o sacerdocio, a diplomacia, a litteratura, tudo passava ao cadinho d’um riso acido e destruidor. Era bem a obra de representantes de outra raça que a nossa, estrangeiros no meio das sociedades a que pela lei pertenciam, mas de que não faziam parte pelo sentimento, irreductiveis, inassimilaveis, desprezando-nos, motejando-nos, odiando-nos, temendo-nos, dissimulando em galhofas o rancor...”*<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Num artigo com o título “Wagner (IV)”, o autor (Junius, um pseudónimo) afirma nomeadamente: “No *Tristan und Isolde* ha taes reminiscencias da *Bella Helena* de Offenbach, que qualquer diria que os dois auctores se assemelhavam em suas condições de Imaginação”. A aproximação tem alguma razão de ser se considerarmos o segundo ato de ambas as óperas: a noite de amor dos dois amantes (num caso, Tristão e Isolda, no outro, Páris e Helena), que são surpreendidos pelo “marido enganado” (respetivamente, o Rei Marke e Menelau). Contudo, a haver “reminiscencias”, não seriam da *Bella Helena* no *Tristão*, mas sim inversamente, do *Tristão* na *Bella Helena*. Na verdade, embora a estreia de *Tristão e Isolda* (1865) seja posterior à de *A Bella Helena* (1864) certo é que o libreto e a redução para piano (elaborada por Hans von Bülow) do drama musical de Wagner se encontravam já impressos e disponíveis respetivamente desde 1859 e 1860 (edição de Breitkopf und Härtel, Leipzig). Acresce que a personalidade de Wagner estivera no centro das atenções em Paris durante a sua visita em 1861, por ocasião da controversa estreia da versão francesa de *Tannhäuser*. Não é de excluir que Offenbach (que já em 1860, na sua *Symphonie de l’avenir*, parodiara Wagner) bem como Meilhac e Halévy, libretistas de *A Bella Helena*, conhecessem, pelo menos, o argumento do *Tristão* nas suas linhas gerais, ainda que não fossem movidos pela intenção de o parodiar diretamente. Neste caso, a relação mais óbvia de *A Bella Helena* será antes com *Les Troyens* de Berlioz (estreia parcial no Théâtre Lyrique em 1863).

<sup>55</sup> Sampaio Bruno, 1915, p. 149.

*Mutatis, mutandis*, tal era o que se verificava também nas óperas de António José da Silva:

*“Eis o problema do nosso Judeu, Antonio Jose da Silva, judeu como Meilhac, como Halevy, como Offenbach; judeu, conspirador de tradições, consoante esses; judeu escarninho e sarcástico; mas judeu martyr e infeliz, tanto quanto ess’outros resplandecêram, felizes e opiparos, plethoricos de applausos e de riquezas, especuladores tranquillos, nada arriscando, tudo lucrando, safardanas”*<sup>56</sup>

A crítica das instituições é assim deslocada por Sampaio Bruno do campo sociocultural e político — sem dúvida marcante na receção de Offenbach — para o campo duma pretensa confrontação de “culturas” irreduzíveis entre si, num sentido fundamentalista, de base étnico-religiosa. O que o leva a aproximar Offenbach de António José da Silva são os arregaçados preconceitos e estereótipos do antissemitismo tradicional, refletidos no seu discurso. Identificando as respetivas obras como “alteridade”, suprime do horizonte da receção o que nelas se contém de profundamente ancorado na sociedade no seu todo, no “nosso” que é também indistintamente deles, e que eles fecundaram e continuam a fecundar com a sua energia criativa, crítica e emancipatória, sempre atual, prefigurando em maior ou menor medida mudanças sociais, políticas e ideológicas.<sup>57</sup>

O paralelo verdadeiramente produtivo a estabelecer (deixado na sombra por Sampaio Bruno) seria, neste caso, o que resulta dos contributos que ambos os autores deram em momentos distintos — um indiretamente (por via de um singular fenómeno de apropriação cultural em larga escala), o outro diretamente — para a revitalização, ou mesmo refundação, de uma tradição de teatro musical em língua portuguesa.

---

<sup>56</sup> Sampaio Bruno, 1915, p. 151.

<sup>57</sup> Nomeadamente sobre o alcance universal de Offenbach na constituição da «cultura moderna» cf. Senelick (2017).

## REFERÊNCIAS

- Araujo, L., *Dois Dias no Campo Grande, Opera Comica Original Portuguez em 2 Actos, Com musica de Offenbach feita pelo Author*. Lisboa, Livraria Marques da Silva, 1869.
- Batalha Reis, J., "Richard Wagner" [série de artigos, assinados com as iniciais V. de D.], in *O Occidente* (1/3, 11/3, 21/3 e 1/4/1883), 1883.
- Benjamim, W. (1931), "Karl Kraus", in *Gesammelte Schriften* (do mesmo, ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991: II/1, pp. 334-367.
- Benjamim, W., *Gesammelte Schriften* (ed. Rolf Tiedemann), 6 vols., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1991.
- Brecht, B., *Gesammelte Schriften, Werkausgabe*. 20 vols., Frankfurt, Suhrkamp, 1964.
- Busch, C., *Da critica theatral em Portugal*. Lisboa, Typ. Luso-Britannica, 1870. Cambraia Lopes, M.<sup>a</sup> V., *Rafael Bordalo Pinheiro: Imagens e Memórias de Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013.
- Castro Soromenho, L. F. de, *Casamento da Grã-Duqueza, Comedia burlesca em 1 acto, Original, Com musica de Offenbach*. 2.<sup>a</sup> edição, Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco, 1890.
- Crémieux, H./Jaime, A. (s. d.), *Fausto, o Petiz, Opereta phantastica em 3 actos e 4 quadros*. trad. livre de Aristides Abranches, Lisboa, Livraria Popular Francisco Franco.
- Eça de Queirós, J. M. (1867), *Da colaboração no «Distrito de Évora»* (ed. Helena Cidade Moura), 3 vols., Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- Eça de Queirós, J. M. (1871/72), *Uma Campanha Alegre* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- Eça de Queirós, J. M. (1878a), *O Primo Bazílio* (ed. Helena Cidade Moura), Lisboa, Livros do Brasil, s. d.
- Eça de Queirós, J. M. (1878b), *A Tragédia da Rua das Flores* (eds. João Medina e A. Campos Matos), Lisboa, Moraes, 1980. Eça de Queirós, J. M. (1880/1889), *O Mandarin* (ed. crítica de Beatriz Berrini), Edição Crítica das Obras de Eça de Queirós, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992.
- Eça de Queirós, J. M. (1888), *Os Maias – Episódios da vida romântica* (ed. crítica de Carlos Reis e Maria do Rosário Cunha), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2017.
- Eça de Queirós, J. M., *Le Mandarin*. trad. de Michelle Giudicelli, Paris, Éd. de la Différence, 1985.
- Eça de Queirós, J. M., *Correspondência* (Organização e notas de A. Campos Matos), 2 vols., Lisboa, Caminho, 2008.
- Eça de Queirós, J. M./J. Batalha Reis/Augusto Machado (2013), *A morte do Diabo, Fragmentos de uma opereta* (ed. Irene Fialho, Mário Vieira de Carvalho e José Brandão), Lisboa, Caminho, 2008.
- Ferreira, R., *Da Farsa à Tragédia*. Porto, Domingos Barreira, 1943.
- França, J. A., *Rafael Bordalo Pinheiro. O Português Tal e Qual*. Lisboa, Bertrand, 1981.
- Garraio, A., *Quem Nos livra da Grã-Duqueza!, Parodia á Grã-Duqueza de Gerolstein, Original em 2 actos, Musica de Offenbach*. Lisboa, Typ de Guterres, 1868.

- Grossegese, O., *Konversation und Roman. Untersuchungen zum Werk von Eça de Queirós*. Stuttgart, Franz Steiner, 1991.
- Kaufmann, J., *Jacques Offenbach en España, Italia y Portugal*. Zaragoza, Libros Certeza, 2007.
- Leoni, F. M.<sup>a</sup> C., *A Perichole, Opera burlesca em 3 actos e 4 quadros, tradução com musica do maestro J. Offenbach*. 2.<sup>a</sup> edição (in: Coleção de copias de diversas operas-comicas, n.º 66), Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1890.
- Leroy, N. T. (s. d.), *Os Tyrolezes, Operetta em 1 acto, Imitação de...*, Musica de J. Offenbach, Representada em quasi todos os theatros de Lisboa, provincia, Madeira, Açores e Brazil. Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco.
- Leroy, N. T., *Duro com Duro...*, Operetta em 1 acto, Imitação do Francez de..., Musica do distincto maestro J. Offenbach, representada com grande successo em diversos theatros particulares. Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1890.
- Leroy, N. T., *A Perichole – Duetto caracteristico*, Original com musica de J. Offenbach de..., Representada com grande successo em diversos theatros particulares, Lisboa, Livraria Popular de Francisco Franco, 1890.
- Lopes, J. Q. T., *Barba Azul e Grã-Duqueza em Cacilhas, Desproposito em 1 acto, a proposito da musica de Jacques Offenbach*. Lisboa, Typ. Commercial, 1869.
- Lopes, L. F., *A Grã-Duqueza de Gerolstein e o Serenissimo Barba Azul no meio da rua, Intervallo comico com musica de Jacques Offenbach e C. Lecoq, Original de...* Lisboa, Typ. de A. J. Germano, 1870.
- Meilhac, H., Halévy, L., *Barba-Azul. Opera Burlesca* (trad. Francisco Palha), Lisboa, Typographia Franco-Portuguesa, 1868.
- Meilhac, H., Halévy, L., *A Grã-Duqueza de Gerolstein. Opera Burlesca em Tres Actos e Quatro Quadros*. trad. de Eduardo Garrido, musica de Jacques Offenbach, 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Travessa da Vitória, 1869.
- Meilhac, H., Halévy, L., *A Bella Helena. Opera Parodia em 3 actos*. tradução livre de José da Silva Mendes Leal, Lisboa, Typographia Franco-Portuguesa, 1869.
- Mendes Leal, A. (s. d.), *O Tio Braz, Operetta em 1 acto, Imitação de...*, representada com geraes applausos, em diferentes theatros de Lisboa e provincias. Lisboa, Livraria Economica de F. Napoleão de Victoria.
- Mendes Leal, A., *Barba Azul II : Opera burlesca em 2 actos, Musica de J. Offenbach acomodada pelo senhor Carlos Bramão*. Lisboa, Typ. de Costa Sanches, 1868.
- Moinaux, J., *As Georgianas. Opera burlesca em tres actos*. trad. de Eduardo Garrido, musica de Jacques Offenbach, Lisboa, Travessa da Victoria, 1868.
- Ortigão, R., (1876) *As Farpas*. Nova Série, Tomo VII, Outubro a Novembro de 1876, Lisboa, Typ. Universal.
- Rocha, L., *Ópera e Caricatura. O Teatro de São Carlos na obra de Rafael Bordalo Pinheiro*. 2 vols., Lisboa, Colibri, 2010.
- Sampaio Bruno, J. P., "O Judeu", in *A Aguia*, 47 (1915): 146-153.
- Santos Ferro, L., "Música", in *Dicionário de Eça de Queirós* (coordenação de A. Campos Matos), 2.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Caminho, 1993.

- Senelick, L., *Jacques Offenbach and the Making of Modern Culture*. Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- Sousa Bastos, A., *Carteira do Artista. Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro acompanhadas de notícias sobre os principais artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*. Lisboa, Antiga Casa Bertrand, 1898.
- Vasconcellos, J. de, "A acção cantada em português", in *A Actualidade*, 29/08 e 30/08/1874.
- Vieira de Carvalho, M. (1984), "Pensar é morrer": *O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas socio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias* (versão portuguesa do original alemão), Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1993.
- Vieira de Carvalho, M., "Eça de Queirós e a ópera no século XIX em Portugal", in *Colóquio-Letras*, 91 (1986): 27-37, republicado in Vieira de Carvalho, 1999: 29-43.
- Vieira de Carvalho, M., (1993), "Roman als Offenbachiade – Ein Beispiel von Intertextualität zwischen Musik und Literatur", in *Musik als Text. Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Bresgau 1993* (ed. Hermann Danuser), Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1999: II, 222-226 (vs. port. in Vieira de Carvalho, 1999: 65-79).
- Vieira de Carvalho, M., (1994) "Música e crítica da cultura na colaboração de Eça de Queirós para a *Gazeta de Portugal* e o *Districto de Évora*", in *Queirosiana*, 5/6 (1993/1994): 173-191 (republicado in: Vieira de Carvalho, 1999 : 11-27).
- Vieira de Carvalho, M., (1997) "A música e o cosmopolitismo da capital: Uma aproximação a Eça de Queirós em diálogo com Walter Benjamin", in *150 Anos com Eça de Queirós. Anais do III Encontro Internacional de Queirosianos* (eds. Elza Miné e Benilde Justo Caniano), São Paulo, USP – Centro de Estudos Portugueses, 1997, pp. 427-437 (republicado in: Vieira de Carvalho, 1999: 81-93).
- Vieira de Carvalho, Mário (1999), *Eça de Queirós e Offenbach. A ácida gargalhada de Mefistófeles*. Lisboa, Colibri.
- Vieira de Carvalho, M., "A Morte do Diabo no contexto da cultura músico-teatral em Lisboa e do discurso crítico de Eça de Queirós", in *Eça de Queirós/Batalha Reis/Machado* (2013): 53-85.
- Vieira de Carvalho, M., "O som e a escuta na emergência do estilo queirosiano: *O Crime do Padre Amaro*", in do mesmo, *Escutar a literatura. Universos sonoros da escrita*, Lisboa, Colibri, 2014: 93-138.
- Yon, J.-C., *Jacques Offenbach*. Paris, Éditions Gallimard, 2000.
- Yon, J.-C., M. *Offenbach nous écrit. Lettres au Figaro et autres propos réunis et présentés*. Arles, Actes Sud / Palazzetto Bru Zane, 2019.
- Zola, É., *Nana*. Paris, Charpentier, 1880.