



Artigo

**DO REPÚDIO À ACLAMAÇÃO, E O RECIFE
CONHECEU A “INCOERENTE” OPERETA**

***FROM REPUDIATION TO ACCLAIM, RECIFE MET THE “INCOHERENT”
OPERETTA***

***DEL REPUDIO A LA ACLAMACIÓN, Y RECIFE CONOCIÓ LA
“INCOHERENTE” OPERETA***

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Leidson Malan Monteiro de Castro Ferraz

Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com financiamento do Conselho
Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Ator, jornalista, crítico e historiador do teatro.

E-mail: leidson.ferraz@gmail.com.

Resumo

Este artigo lança luz sobre a presença da primeira companhia específica de operetas no Recife, a Bouffes Parisienses, no ano de 1867, que chocou o público pernambucano com as características de um novo gênero do teatro cômico musicado. Além das polêmicas levantadas, inclusive sobre o mau uso de subvenções públicas, a equipe motivou o gosto popular crescente da plateia recifense pelas operetas até sua consagração. O impacto dessa situação é traçado a partir de notícias, críticas e anúncios de jornais, em diálogo com artigos e livros voltados à história do teatro brasileiro.

Palavras-chaves: crítica teatral, história do teatro brasileiro, história do teatro pernambucano, século XIX, teatro musicado.

Abstract

This article sheds light on the presence of the first specific operetta company in Recife, Bouffes Parisienses, in 1867, which shocked the Pernambuco public with the characteristics of a new musical comic theater genre. In addition to the controversies raised, including the misuse of public subsidies, the team motivated the growing popular taste of the Recife audience for operettas until its consecration. The impact of this situation is traced from news, reviews, and newspaper advertisements in dialogue with articles and books focused on the history of Brazilian theater.

Keywords: theatrical criticism, history of Brazilian theatre, Pernambuco theater history, 19th century, musical theater.

Resumen

Este artículo arroja luz sobre la presencia de la primera compañía específica de operetas en Recife, los Bouffes Parisienses, en el año de 1867, que conmocionó al público pernambucano con las características de un nuevo género de teatro cómico musical. Más allá de las polémicas suscitadas, incluso sobre el mal uso de subvenciones públicas, el equipo motivó el gusto popular creciente del público recifense por las operetas hasta su consagración. El impacto de esta situación se rastrea a partir de noticias, reseñas y anuncios de periódicos, en diálogo con artículos y libros centrados en la historia del teatro brasileño.

Palabras clave: crítica teatral, historia del teatro brasileño, historia del teatro pernambucano, siglo XIX, teatro musical.

Como diz o matuto nordestino, “A vaia comeu solta!”. Foi assim o resultado da aparição de um novo gênero do teatro musicado, originado na França, com grande repercussão, num palco recifense: a opereta. Tudo se deu em 1867, quando aportou na capital pernambucana a primeira companhia lírica estrangeira específica dessa linguagem, a Bouffes Parisiennes, empresariada pelo espanhol José Amat, graças a uma subvenção pública. O *Dicionário do teatro brasileiro* (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2006, p. 215) credita também a esse artista pioneiro, um exilado político que vivia desde 1848 no Rio de Janeiro, a encenação das primeiras zarzuelas no Brasil, gênero cênico-musical cômico ou burlesco tipicamente espanhol. Mas o prestígio de d. José Zapata y Amat floresceu bem antes, quando passou a musicar textos de poetas brasileiros, cantando modinhas acompanhadas pelo violão. Posteriormente, em 1857, inaugurou na capital do Império, contando com incentivo financeiro do governo, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, sendo seu primeiro gerente e diretor.

O objetivo da instituição, que funcionava no Teatro Ginásio Dramático, era promover representações de óperas italianas, francesas e espanholas na língua original, mas também de compositores brasileiros. Pode-se dizer que foi graças àquele tenor espanhol, professor de música e empresário artístico, que a ópera se difundiu também como uma arte nacional. É de 1860 a primeira obra de compositor e libretista brasileiro Elias Álvares Lobo, a partir da comédia de José de Alencar, *A noite de São João*, ópera cantada em português por um elenco predominantemente carioca. Em 1863, devido a dificuldades financeiras, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional infelizmente encerrou suas atividades. Três anos depois, d. José Zapata y Amat visitou o Recife e, além de apresentar um recital de composições suas, pleiteou um contrato com o vice-presidente da província para levar uma companhia lírica ao Teatro de Santa Isabel.

Desde 1862, após o retorno do tenor e empresário italiano Giuseppe Marinangeli, com artistas como Luiza Stella, Giulieta Marinangeli, Luiza Corbari, Carlos Bartolucci e Luigi Belli, os pernambucanos não recebiam óperas completas naquele palco. Somente onze meses após o contrato ter

sido assinado, José Amat retornou à capital pernambucana ao fim de uma viagem pela Europa no intuito de compor sua equipe. No entanto, para surpresa de todos, em vez de trazer uma companhia lírica da Itália, ele escolheu uma *troupe* francesa de óperas-bufas contratada no Uruguai. “Ignoramos se será ela digna do nosso teatro”, já desconfiavam numa edição do jornal *Diário de Pernambuco* (CHEGOU..., 1867, p. 2), com muitos achando aquela decisão puro “gato por lebre”.

Além das cenas cômicas de vaudevilles, pantomimas e sainetes, entremeados por canções populares, o Recife ainda não tinha apreciado com afincos esse novo gênero de teatro musicado vindo da França, com músicas originais e enredos alegres marcados pela excentricidade e, muitas vezes, pela incoerência.¹ Antes, apenas duas operetas em um ato haviam sido conhecidas no Teatro de Santa Isabel, ambas com pequena repercussão. Primeiramente, *Tio Braz*, imitação de *Le Violoneux* – criada por Jacques Offenbach para o libreto de Eugène Mestépès e Émile Chevalet –, pelo dramaturgo português Mendes Leal, com os atores Simões, Teixeira e Eugênia Câmara. A peça compôs o encerramento de quatro récitas da Empresa Coimbra, liderada pelo ator e empresário local Antônio José Duarte Coimbra, entre setembro e outubro de 1865, com desempenho “satisfatório, agradando muito a opereta principalmente pela música” (NA QUARTA-FEIRA..., 1865, p. 1). Cinco canções compunham a obra, e uma quadrilha recebeu tantos elogios do público que acabou sendo impressa para piano em 1866 pelo diretor e regente da orquestra do Teatro de Santa Isabel, Colás Filho, com o intuito de comercializá-la.

A segunda opereta apreciada pela plateia recifense foi *Quatro em dois*, de autoria não revelada, montada novamente pela Empresa Coimbra, entre abril e maio de 1867, e interpretada duas vezes pelos atores portugueses

¹ A primeira opereta criada foi um esquete em um ato, em 1847: *Don Quichotte et Sancho Pança*, paródia do famoso romance de Miguel de Cervantes, que o autor e compositor Hervé – pseudônimo do francês Louis-Auguste-Florimond Ronger (1825-1892) –, chamando-o de “*tableau grotesque*” [quadro grotesco], concebeu como espécie de ramificação de peças populares cômicas e musicadas apresentadas nas feiras de Paris desde a Idade Média. Mas foi com o compositor e autor alemão radicado na França, Jacques Offenbach (1819-1880), que o gênero opereta se consolidou, com sua estrutura aumentando gradativamente em tamanho e complexidade musical e de encenação, especialmente a partir da sua obra *La Belle Hélène*, peça em três atos, de 1864 (NEVES, 2018).

Carolina Augusta Falco e Augusto César de Lacerda, sem maior alarde. Consciente do rebuliço que já estava causando, o espanhol José Amat começou a espalhar notícias para preparar melhor o público, lembrando que o repertório da Bouffes Parisiennes era variadíssimo e contava com o talento de 17 artistas, incluindo duas bailarinas, todos aclamados em temporadas anteriores nos teatros de Buenos Aires e Montevideu. Como estratégia de divulgação, a companhia lírica francesa levava parte da equipe egressa do teatro Alcazar Lyrique, espaço que ampliou a relação dos espectadores cariocas com o teatro e, por seu perfil “transgressor”, gerava enorme curiosidade em todo o restante do país.

Essa casa de espetáculos funcionou de 1859 a 1880 e ganhou vários outros nomes na sua trajetória: Alcazar Lyrique Fluminense, Teatro Lírico Francês e Teatro D. Izabel. Mas segundo o pesquisador Fernando Antonio Mencarelli, a opereta chegou ao Rio de Janeiro bem antes, em 1846, “quando uma companhia francesa representara uma série de peças com enorme sucesso, a ponto de interessar João Caetano a transferi-la do Teatro S. Januário para o Teatro S. Pedro, onde o grande ator apresentava seu repertório, e de motivá-lo a contratar outra companhia do gênero em Paris” (MENCARELLI, 1999, p. 52). Ele complementa ainda que foi com a inauguração do Alcazar Lyrique que a opereta triunfou a partir de 1859, “quando tiveram início as atividades dessa que se tornou a primeira casa noturna de espetáculos da cidade no estilo dos cafés-concerto europeus e que inaugurou um estilo de diversão urbana que iria se desenvolver progressivamente nas próximas décadas” (MENCARELLI, 1999, p. 52).

Preparando o terreno recifense com cuidado

Numa longa nota especial na imprensa, depois de cumprimentar respeitosamente o público pernambucano, o diretor dos bufos, Jean Charles Noury, pediu permissão para dizer de onde vinham e qual a sua origem. Essa “carta de apresentação” era importante porque finalmente o Recife ia receber uma companhia de teatro musicado francês com todas as liberdades que o palco permitia, provocando, inevitavelmente, reações dos mais puritanos,

sobretudo daqueles acostumados às óperas italianas cheias de dramaticidade, com enredos já previsíveis, além de possuir vozes mais potentes no elenco. Isso sem contar a dificuldade de se entender um idioma ainda pouco presente nos palcos daqueles tempos, o francês.

Apresentando-se com sete anos de existência e mais de 300 peças no repertório,² a companhia Bouffes Parisienses garantia ser formada por artistas verdadeiros, com atores e cantores, alguns com bela voz e profundos estudos musicais, no entanto de mérito modesto, mas prometendo brilhantes produções. A convite do empresário José Amat, vinha ao Brasil fugindo do cólera e da Guerra do Paraguai, mas também para oferecer um novo gênero ao público recifense e soteropolitano, pois seguiriam à Bahia depois: a opereta, cujas “mais sublimes concepções musicais aí são adornadas com palavras graciosas ou com expressões de grande alcance poético; a música é jocosa ao último ponto. Enfim, tudo é permitido na opereta, exceto o que for mau tom ou de mau gosto” (NOURY, 1867, p. 3).

A promessa de mostrar um teatro decente, claro, foi reforçada. “Nada de ignóbil [...] será por nós feito; o mais profundo respeito à arte e ao público é a divisa dos artistas que vos procuram agradar” (NOURY, 1867, p. 3), assegurou o diretor Noury. Aproveitando para esclarecer dados sobre o mais importante autor do gênero, Jacques Offenbach, e se o tempo de permanência no Recife permitisse, das dezesseis apresentações programadas, 28 peças diferentes poderiam ser exibidas, com figurinos, decorações e acessórios do melhor gosto. E, caso fossem bem recebidos, garantiam voltar na mesma época, todos os anos. A primeira sessão ocorreu em 29 de maio de 1867, no suntuoso Teatro de Santa Isabel, com ingressos 5% mais caros do que o comum. O repertório de estreia trouxe músicas e danças de obras variadas e,

² De acordo com o artigo “As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito”, de Daniela Mantarro Callipo (2017), a *troupe* Bouffes Parisiens (como muitas vezes apareceu escrito na imprensa pernambucana) foi fundada por Pauline Lion e d’Hôte quando adquiriram, no Rio de Janeiro, o Grand Café Parisien, posteriormente Bouffes Fluminenses e Les Bouffes Français. Em junho de 1860, começaram a fazer turnê por São Paulo; no ano seguinte foram ao Sul do Brasil para se despedirem do país que os aplaudiu por cinco anos; depois, seguiram para Buenos Aires. “Considerada a companhia mais célebre e completa do gênero, ela é dirigida artisticamente por Pauline Lyon. Graças ao sucesso obtido, a *troupe* faz turnês na Argentina em 1863 e 1864, mas se instala definitivamente no Uruguai quando o governo argentino anuncia uma epidemia de febre amarela [...]. Entre 1862 e 1866, a Companhia de Pauline e d’Hôte conhece um verdadeiro triunfo em Montevideo” (CALLIPO, 2017, p. 37).

num quarto trecho final, *Croquefer*, a opereta-bufa em um ato de Offenbach, escrita e musicada em 1857, com libreto de Adolphe Jaime e Étienne Tréfeu.

Essa opereta,³ cujo título original é *Croquefer ou Le Dernier des paladins* [*Croquefer ou O último dos paladinos*], causou enorme rebuliço, principalmente pelo seu caráter estranho e subversivo. Quando foi concebida como sátira à imoralidade das Cruzadas e à arrogância da cavalaria medieval, seus autores desafiaram o regulamento teatral francês que proibia montagens com mais de três personagens em uma peça a ser exibida na casa de espetáculos Bouffes-Parisiens,⁴ para não concorrer com o teatro nacional da Comédie-Française, onde se encenavam apenas tragédias e comédias não musicadas. Rebeldes, Jaime, Tréfeu e Offenbach acrescentaram, então, até um quinto elemento sem língua – a personagem Mousse-à-Mort, que perdeu partes do seu corpo numa batalha – e, portanto, só podia “cantar” grunhidos e latidos.

Foi um choque para o Recife acompanhar tanto abuso popular, diferente da comportada e erudita ópera italiana. Para piorar, num duo, a obra francesa zomba da Salle Le Peletier, sede da Ópera de Paris desde 1821 (até o edifício ser destruído pelo fogo em 1873), e cita óperas de Giacomo Meyerbeer, Gaetano Donizetti e Fromental Halévy com muita ironia. Num outro momento, ainda mais repulsivo para os espectadores desavisados, assim que Croquefer e Mousse-à-Mort, seu inimigo jurado de quem raptou a filha, estão prestes a lutar, um vinho adulterado que os dois cavaleiros beberam provoca neles uma bruta diarreia. Ambos correm para fora do palco (dá para imaginar o espanto da plateia vendo figuras que, em meio a cantos e falas, saem de cena às pressas no intuito de defecar), para retornarem depois. No final insólito, a língua de Mousse-à-Mort é devolvida a ele. Ou seja, um choque de extravagância e irreverência absurda.

³ Completa, a peça foi apresentada pela primeira vez no Brasil em 4 de janeiro de 1864, no Alcazar Lyrique Fluminense, com direção de Joseph Arnaud, perfazendo, no mínimo, mais dez sessões até 19 de junho daquele ano. Antes, porém, nos dias 25 e 29 de novembro de 1858, a Nouvelle Compagnie Française, que ocupava o Teatro São Januário, também no Rio de Janeiro, chegou a exibir o duo cômico das personagens Fleur-de-Soufre e Ramasse-ta-Tête pelos cantores-atores Celine Dulac e M. Triollier.

⁴ Localizado na avenida Champs-Élysées, o espaço foi inaugurado por Jacques Offenbach em 5 de junho de 1855 e se tornou o reduto de maior sucesso da opereta francesa.

Figura 1 – Croquefer ou Le Dernier des paladins, gravura de Stop (1857)



Fonte: Gallica

A pesquisadora Larissa de Oliveira Neves (2018, p. 45), no artigo “A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história”, garante que, na França, até hoje, a opereta é considerada um gênero musical e não teatral, como é vista no Brasil, e que, como “loucura do meio musical”, teve na sua obra de estreia intérpretes do hospício de Bicêtre. Isso porque foi lá que o autor e compositor francês Hervé inventou a opereta, quando trabalhava como organista da capela e percebeu os efeitos positivos que esse tipo de “música para loucos” exercia nos internos. Não surpreende que *Croquefer ou Le Dernier des paladins*, mesmo sendo de outros autores, ainda traga resquícios de certa incoerência num teatro alegre e excêntrico, com melodias bufas e uma desordem brincantemente assumida.

O estranhamento no Recife foi inevitável. Sob o pseudônimo Begicas, um comentarista vaticinou que a companhia era esdrúxula, despida de gosto, de arte e elegância, confirmando a todos que “só as mediocridades estragadas chegam para as províncias” (BEGICAS, 1867. p. 2). Já o crítico anônimo do *Diário de Pernambuco* considerou que a companhia não era de primeira ordem, sendo até bem sofrível, mas deu-lhe um crédito pela aposta no novo: “faz-se mister que ela não seja desacoroçada antes de ter mostrado todos os recursos de que dispõem os seus artistas” (É VERDADEIRAMENTE..., 1867, p. 1). E garantiu: “Estamos convencidos de que logo que o público conheça

melhor o gênero *bufo*, a companhia agrada-lo-á, principalmente depois que ele se for habituado a ouvir cantar em francês” (É VERDADEIRAMENTE..., 1867, p. 1).

Gritos, pateada e até traques explosivos para expulsar os franceses

O problema é que, na segunda exibição da *troupe*, em 4 de junho de 1867, quando, além de cantos e danças, duas novas operetas foram programadas, *Une Nuit blanche* [Uma noite sem dormir], de 1855, de Édouard Plouvier e Jacques Offenbach, e *Les Pantins de Violette* [Os fantoches de Violette], de 1856, de Léon Battu e Adolphe Charles Adam, houve uma pateada – ruído que se fazia com os pés em sinal de reprovação, espécie de vaia daqueles tempos – programada por meia dúzia de revoltosos entre mais de oitocentos espectadores presentes no teatro. Em meio a gritos e desrespeitosamente, um rapaz chegou a insultar a atriz Guillemet e a soltar bombinhas de estalo no palco no meio da sua apresentação de abertura.

A repulsa à equipe visitante parece ter aumentado porque José Amat, aparentemente, conseguiu uma subvenção maior para prolongar aquela conflituosa temporada. Um artigo não assinado na coluna do Partido Conservador no *Diário de Pernambuco* denunciou que o empresário, por ter se enganado no contrato, em vez de levar uma companhia lírica italiana, arrebanhou “uma francesa composta de atores despedidos do Alcazar do Rio, pede e obtém mais oito contos” (EFEITOS..., 1867, p. 2). Ou seja, era um exemplo escandaloso de imoralidade que a Assembleia Provincial continuava a demonstrar sob o manto do “progresso”.

O curioso é que, como havia previsto o crítico anônimo do *Diário de Pernambuco*, com o decorrer das apresentações, independente das críticas ferinas ou das denúncias no setor político, o público pernambucano foi apreciando cada vez mais as “loucuras” da opereta francesa, a ponto da companhia Bouffes Parisiennes aumentar sua temporada para vinte sessões. O repertório incluiu outras obras em um ato, como *La Chanson de Fortunio* [A canção de Fortúnio], de 1861, de Hector Crémieux e Ludovic Halévy; *Les*

Deux aveugles [Os dois cegos], de 1855, com libreto de Jules Moinaux; *Le 66* [O 66], de 1856, de Auguste Pittaud de Forges e Laurencin; e *Une Demoiselle en loterie* [Uma garota de loteria], de 1857, de Adolphe Jaime e Hector Crémieux, todas com música de Jacques Offenbach, além de *Deux vieilles gardes* [Dois velhos guardas], de 1856, de Léo Delibes, Villeneuve e Lemonier.

Mas a atração mais aguardada foi *Orphée aux enfers* [Orfeu nos infernos], de 1858 – que vinha fazendo sucesso no Rio de Janeiro desde sua estreia em 3 de fevereiro de 1865, no Alcazar Lyrique –, uma grandiosa opereta-bufa em quatro atos, com várias mutações cênicas e dançados, escrita por Hector Crémieux, tendo música de Offenbach. Lançada no Recife em 19 de julho de 1867, chegou a fazer oito récitas em sequência, com três sessões derradeiras nos dias 29, 30 e 31 daquele mês, apresentando apenas o segundo e quarto atos em meio a outras atrações. Foi a despedida daquela controversa aparição no Teatro de Santa Isabel. O fato inegável é que, como pura novidade e muito ajudados pela imprensa, todas aquelas outras alegres criações artísticas foram bem melhor recebidas, com os artistas franceses conseguindo impor respeito ao seu trabalho e passando a agradar ao exigente público recifense.

Os pernambucanos assistiram às representações de operetas, inicialmente estupefatos. Acostumados aos dramas líricos, sentiram-se perturbados pela presença de uma nova ordem e estética, em matéria de representação. [...] Não mais se estavam cantando as viris ou doces melodias, mas passando-se a conviver com o canto e o diálogo falado, logo, a dança frenética do *Can-Can*. [...] Problemas à parte, o empresário José Amat, acredito, lavrou um tanto muito importante para a história da música [e cênica] em Pernambuco ao provocar e realizar uma revolução que significa um choque cultural, jogando para o espaço costumes musical e linguístico, contribuindo para que a sociedade [...] viesse a se tornar mais aberta a outras inovações, como ocorreu quando a zarzuela chegou ao Recife, encontrando bases para se assentar, sem enfrentar os traumas que os bufos parisienses sofreram. (SILVA, 2006, p. 148-156)

Com resiliência e maior estudo de preparação das obras programadas, a companhia Bouffes Parisiennes conseguiu fazer com que a plateia pernambucana absorvesse, mesmo em língua estrangeira, uma nova estética

Do repúdio à aclamação, e o Recife conheceu a “incoerente” opereta

cênica e musical, com o deboche necessário para fazer rir e encantar, especialmente pelas melodias executadas. No decorrer da temporada, que mostrou também alguns vaudevilles em meio às operetas, números de canto e danças, cada vez mais ramalhetes de flores foram soltos aos pés dos principais artistas, em especial Adèle Lenormand – que chegou a ser chamada de “fulgurante estrela do palco” (SANS NOM, 1867, p. 3) –, mademoiselle Guillemet, Mathilde Poppe e a bailarina Celestine Thiéry, além do jovem e talentoso maestro regente Jules Poppe e dos atores Mr. Noury (também diretor de cena), Jules Pelva, Salvador, Ferrand e Louis Bertin, entre muitos outros que foram chegando e se incorporando àquela iniciativa extremamente inovadora. E os bufos parisienses, com graça e arte, fizeram o Recife se apaixonar pela opereta, indiscutivelmente.

Fontes periódicas

BEGICAS. Le Croquefer. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, 3 jun. 1867.

Disponível em: <https://bit.ly/3Cwuwej>. Acesso em: 4 out. 2022.

CHEGOU... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, 23 mai. 1867. Disponível em:

<https://bit.ly/3SWoljA>. Acesso em: 4 out. 2022.

É VERDADEIRAMENTE... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 1, 6 jun. 1867.

Disponível em: <https://bit.ly/3e8wlzp>. Acesso em: 4 out. 2022.

EFEITOS... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 2, 3 jun. 1867. Disponível em:

<https://bit.ly/3e2Biiy>. Acesso em: 4 out. 2022.

NA QUARTA-FEIRA... **Diário de Pernambuco**. Recife, p. 1, 22 set. 1865.

Disponível em: <https://bit.ly/3Ca2SCs>. Acesso em: 4 out. 2022.

NOURY. A Companhia... **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, 27 mai. 1867.

Disponível em: <https://bit.ly/3yeN6Fe>. Acesso em: 4 out. 2022.

SANS NOM. Os buffos parisienses. **Diário de Pernambuco**, Recife, p. 3, 9 jul.

1867. Disponível em: <https://bit.ly/3fL3xTC>. Acesso em: 4 out. 2022.

Referências bibliográficas

CALLIPO, D. M. As grandes estrelas do Alcazar Lyrique do Rio de Janeiro: a edificação de um mito. **Historiæ**, Rio Grande, RS, v. 8, n. 2, p. 31-46, 2017.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. (coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MENCARELLI, F. A. **Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

NEVES, L. A opereta francesa: alguns apontamentos para compreender sua história. **Ephemera**, Ouro Preto, MG, v. 1, n. 1, p. 41-60, 2018.

SILVA, J. A. S. **Música e ópera no Santa Isabel: subsídio para a história e o ensino da música no Recife**. Recife: Editora UFPE, 2006.