

Representações da mulher moderna em *A Duquesa de Bal Tabarin*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST 7 - Música Popular e Interdisciplinaridade

Anna Maria Greco Carvalho
Universidade Estadual de Campinas
annamgcarvalho@gmail.com

Resumo. A presente comunicação, por meio do diálogo entre História, Estudos Teatrais e Música procura investigar as representações do feminino e da modernidade no coro introdutório da opereta *A Duquesa do Bal Tabarin* (*La Duchessa del Bal Tabarin*) de Carlos Lombardo. Tal proposta parte da importância que essa opereta desempenhou na composição da paisagem sonora e na cena cultural da capital paulista, que no início do século XX foi uma ávida consumidora desse espetáculo. Tanto pelas suas características estruturantes quanto pelo seu contexto de reprodução e veiculação, a opereta se mostra como um ponto de abordagem privilegiado para se pensar as representações de gênero e as facetas ambivalentes da modernidade emergente na cidade de São Paulo (SP) no início do século XX. A fim de cumprir esse objetivo, o artigo procura reconstituir o panorama e contexto musical que antecederam a criação da opereta *A Duquesa de Bal Tabarin* até sua chegada a São Paulo em 1916. Em seguida, propõe-se uma análise do coro introdutório da opereta, a cena das telefonistas, tomando como fonte as críticas na imprensa.

Palavras-chave. Opereta, Gênero, Modernidade, São Paulo, Telefonistas.

Title. *Depictions of the Modern Women in The Duchess of Bal Tabarin*

Abstract. The present work, through the dialogue between History, Musicology and Theater Studies, seeks to investigate the representations of femininity and modernity in the introductory chorus of the operetta *The Duchess of Bal Tabarin* (*La Duchessa del Bal Tabarin*) of Leon Bard, Carlo Lombardo's pseudonymous. This proposal stems from the importance that this operetta played in the composition of the soundscape and in the cultural scene of São Paulo. At the beginning of the 20th century, the public was an avid consumer of this spectacle. As much for its structuring characteristics as for its reproduction and transmission context, the operetta can be considered a privileged point of approach to understand the representations of gender and the ambivalent facets of the emerging modernity in the city of São Paulo at the beginning of the 20th century. In order to fulfill this objective, the article seeks to reconstitute the musical context that preceded the creation of the operetta *The Duchess of Bal Tabarin* until its arrival at São Paulo in 1916. This paper proposes an analysis of the introductory chorus of the operetta, the scene of telephone operators, using as source the press review.

Keywords. Operetta, Gender, Modernity, Telephone operators.

Introdução

A comunicação investiga as representações do feminino e da modernidade presentes no coro introdutório da opereta *A Duquesa do Bal Tabarin*, cuja música foi atribuída a Leon Bard, pseudônimo de Carlos Lombardo. Tal proposta parte da importância que o gênero opereta desempenhou na composição da paisagem sonora e na cena cultural da capital paulista. Estima-se que, entre 1914 e 1934, a opereta foi o segundo gênero teatral musicado mais representado em São Paulo, atrás apenas da revista. O dinamismo teatral da capital paulista estava atrelado às profundas transformações sociais vivenciadas nas primeiras décadas do século XX. Em meio ao novo contexto republicano e ao enriquecimento advindo do café, a cidade vivia um processo de crescimento demográfico, associado à chegada de imigrantes e à crescente industrialização.

Devido a essas mudanças, que integravam um projeto de modernização, São Paulo vivia uma intensa efervescência cultural, na qual o teatro, e em especial os seus gêneros musicados, se destacava como uma das principais formas de divertimento (MORAES; FONSECA, 2012). Ao mesmo tempo, as transformações vividas na sociedade moderna repercutiram nas relações e sociabilidades de gênero. A crescente participação das mulheres no mercado de trabalho e a ocupação dos espaços públicos e de lazer conviviam com a organização familiar patriarcal que, moldada nos complexos rurais da sociedade, condenava os novos comportamentos femininos (CAUFIELD, 2000).

Em meio ao contexto de transformação nas sociabilidades de gênero, foi publicado em São Paulo o livro *O Desvario da mulher moderna*, de Carlos Noce (1928). A obra buscava descrever a chamada “mulher moderna” e seus mais recentes vícios, de “desejos extravagantes e malefícios espirituais” (NOCE, 1928, p. 10) Apesar do tom conservador, a obra chama atenção por associar comportamentos femininos, tidos como desvirtuados e corrompidos, ao contexto de modernidade. Entre uma série de problemas decorrentes da época moderna, elencava-se o papel do teatro:

Provenientes da Itália, esses dois telegramas demonstram perfeitamente como é que lá se encara essa interessante questão [relativa ao teatro]: [...] A moralidade nas casas de diversões – Roma, 13 (U.P) – O subsecretário da Instrução, sr. Suardo, dirigiu uma circular aos governadores das províncias, deplorando que se representem peças imorais em que aparecem raparigas quase despidas. O Sr. Suardo censura especialmente a apresentação, em certas casas de diversões, de mulheres em quadros poucos edificantes, de permeio com a exibição de filmes. O subsecretário da Instrução recomenda estrita obediência às disposições policiais, ordenando que sejam fechadas as casas de

diversões onde se representem “vaudevilles” indecorosos. As danças modernas têm sido também muito atacadas. Em Viena, por exemplo, as autoridades determinaram que o Charleston só poderá ser dançado nos cafês, nos bares e restaurantes e ainda assim depois da meia noite (NOCE, 1928, p. 21).

A citação revela uma associação entre os novos comportamentos femininos, tidos como imorais, e os modernos meios de entretenimento associados ao cinema, teatro e dança.

Margareth Rago (1987), ao reconstituir os processos de moralização dos trabalhadores, suas formas de lazer e de sexualidade durante a Primeira República, indica uma associação entre espaços de lazer, como cafês-concertos, teatros e cabarês, com as mudanças vividas nas sociabilidades de gênero. O discurso moralizante construído nesse contexto procurava condenar o convívio de mulheres nesses espaços:

Por caminhos sofisticados e sinuosos se forja uma representação simbólica da mulher, a esposa-mãe-dona-de-casa, afetiva mas assexuada, no momento mesmo em que as novas exigências da crescente urbanização e do desenvolvimento comercial e industrial que ocorrem nos principais centros do país solicitam sua presença no espaço público das ruas, das praças, dos acontecimentos da vida social nos teatros, cafês e exigem sua participação ativa no mundo do trabalho. (RAGO, 1987, p. 62)

Desse modo, percebe-se uma relação ambígua entre a mulher e o teatro. Ao mesmo tempo em que o contexto de crescente urbanização e industrialização incorpora cada vez mais a presença feminina nos espaços de lazer, veicula-se um discurso moralizante que condena tal presença. Embora essa relação ambígua não apareça apenas no início do século XX, ela destaca-se neste contexto por associar tais discursos a representações da modernidade. Mas, se o discurso moralizante condenava o novo comportamento feminino, cabe o questionamento de como essas imagens da "mulher moderna" se manifestavam nos espetáculos teatrais.

Como um gênero de teatro musicado, a opereta caracterizava-se por combinar cenas faladas com partes cantadas e dançadas. Frequentemente, apresentava protagonistas femininas, tratando geralmente de histórias de amor e traições. Além disso, destacava-se por seu caráter comercial, de fácil reprodução e voltado para o entretenimento, conquistando rapidamente um público urbano e moderno (BELINA, SCOTT, 2019). Dessa forma, tanto pelas suas características estruturantes quanto pelo seu contexto de reprodução e veiculação, a opereta se mostra como um ponto de abordagem privilegiado para se pensar as representações de gênero e as facetas ambivalentes da modernidade emergente em diversas grandes cidades do mundo

ocidental, entre elas, a cidade de São Paulo, que no início do século XX, como vimos, foi uma ávida consumidora desse tipo de espetáculo. A fim de compreender o papel desempenhado pela opereta na paisagem sonora e na cena cultural da cidade de São Paulo do início do século XX, reconstruiremos, na próxima seção, o panorama e contexto musical que antecederam a criação da opereta *A Duquesa de Bal Tabarin* até sua chegada à São Paulo. Em seguida, propõe-se uma interpretação do coro introdutório da opereta, a cena das telefonistas, tomando como fonte as críticas na imprensa.

Opereta: um gênero transnacional

A opereta é um gênero de teatro musicado cujas origens remetem à segunda metade do século XIX na França, com as primeiras peças do gênero compostas por Jacques Offenbach. A opereta se popularizou rapidamente na Europa, devido ao seu forte caráter de entretenimento, conquistando um público urbano, heterogêneo e diversificado.

O gênero teatral combinava cenas dramáticas com partes cantadas e dançadas, assim como outros exemplos dramático-musicais europeus, distanciando-se da ópera séria, inteiramente cantada. Ao mesmo tempo, a opereta distinguia-se da ópera devido ao seu caráter comercial, de fácil reprodução e voltado para o entretenimento, o que a associava ao teatro ligeiro (BELINA, SCOTT, 2019). Segundo Carlota Sorba (2006) três elementos típicos da opereta foram responsáveis para o seu rápido sucesso: a centralidade da dança no espetáculo; a paródia e sátira; e a sensualidade da personagem feminina. Além disso, o gênero destaca-se pelo seu caráter cosmopolita e transnacional, capaz de universalizar temas locais.

Apesar da origem francesa, foi em Viena que o gênero se difundiu, atingindo proporções globais. Autores como Franz Lehár, Franz Schubert e Leo Fall marcaram a chamada Era de Prata da opereta, período que abarcou os primeiros trinta anos do século XX (BELLINA, SCOTT, 2019). O marco inicial desta Era foi a estreia de *A Viúva Alegre* (1905) de Lehár.

Desse modo, a opereta chegou à Itália como um gênero estrangeiro, a partir das produções francesas e depois vienenses, sendo recebido com desconfiança pelos críticos italianos, incomodados com os valores morais presentes nos enredos. Ao mesmo tempo, a opereta caiu rapidamente no gosto do público mais amplo:

Assim, a opereta na Itália provocou reações muito contrastantes: enquanto o público das últimas décadas do século XIX consumia vorazmente as adaptações das operetas francesas e o crescente número de operetas vienenses que se seguiram, tendo grande prazer nos enredos

leves, extremamente promíscuos e aparentemente sem sentido, alguns críticos condenaram o gênero como um ataque à propriedade e decoro moral. (LUCCA, 2019, p. 223, tradução minha)

De acordo com Valeria de Lucca (2019), o sucesso da adaptação de *A Viúva Alegre* em Milão, em 1907, foi um marco importante para a produção da opereta na Itália, despertando o interesse de muitos compositores pelo gênero. No entanto, segundo a autora, entre as décadas de 1910 e 1930, muitas das operetas apresentadas na Itália eram na verdade adaptações de obras de língua alemã que, devido ao crescente sentimento nacionalista e anti-austriaco da época, se tornavam mais aceitáveis para o público se fossem tidas como italianas. E em meio a esse contexto, destaca-se o nome de Carlo Lombardo:

Carlo Lombardo, compositor, libretista, editor, empresário, produtor, mas principalmente tradutor e autor de adaptações, deve muito de sua afortunada e controversa carreira às adaptações de tais obras, que por vezes foram enviadas para os palcos italianos em seu próprio nome, com pouco ou nenhum esforço para estabelecer claramente sua autoria. (LUCCA, 2019, p.229, tradução minha)

A Duquesa de Bal Tabarin é fruto deste contexto. O libreto é de Arturo Franci e Carlo Vizzotto, já a música da opereta é atribuída a Leon Bard, pseudônimo de Carlo Lombardo, que havia tirado a parte musical da opereta austríaca *Majestät Mimi* (1911) de Bruno Grainichstaedten (BESSA, 2022).

A opereta estreou em Milão em 1915, conquistando enorme sucesso nos palcos europeus. Já no ano seguinte, a obra chegou ao Rio de Janeiro em 28 de julho, e a São Paulo em 8 de setembro, encenada pela companhia italiana Vitale. Entre 1914 e 1934, *A Duquesa* foi a opereta mais representada na capital paulista, totalizando 194 representações (BESSA, 2022), o que atesta o enorme sucesso alcançado pela peça na cidade.

Figura 1 – Divulgação da montagem de *A Duquesa de Bal Tabarin* pela companhia Vitale



Fonte: Correio Paulistano, 10/09/1916, p. 8.

A história da obra gira em torno da personagem Frou Frou, cantora de café-concerto em Paris, que havia se casado com o duque de Pontarcy. Porém, a então duquesa de Portacy não consegue deixar para trás o passado boêmio. O duque resolve lhe prometer o prêmio de um milhão de francos caso ela se mantivesse fiel por seis meses, até o fim de fevereiro. Quando a peça se inicia, no dia 28 daquele mês, a duquesa combina de se encontrar no dia seguinte com príncipe Otavio de Chantrail, no famoso cabaré Bal Tabarin. Enquanto isso, o duque, que é também ministro dos Correios e Telégrafos, se interessa pela telefonista Edi que, por sua vez, é apaixonada por Otavio. Ao interceptar a ligação em que este marcava o encontro com a ex-coupletista, Edi resolve se vingar, aceitando as investidas do ministro e lhe propondo de se encontrarem no mesmo dia e no mesmo cabaré.

O segundo ato se passa no Bal Tabarin, onde ocorre o encontro entre o duque e sua esposa de um lado, e Otavio e Edi do outro. Em meio ao enredo, ainda consta a participação do cômico, um funcionário do ministério da fazenda, a quem foi dado o nome de Sofia, porque sua mãe queria que tivesse nascido menina. O oficial vai ao Tabarin para investigar os ganhos das artistas femininas, procurando identificar possíveis fraudes fiscais, mas acaba se enamorando por Frou Frou. Descoberta a traição, o duque decide divorciar-se de Frou Frou que, contando ficar milionária, acaba por se resignar. Tratava-se, entretanto, de um ano bissexto, de modo que ainda faltava um dia para se encerrar o mês. Desesperada, Frou Frou ameaça se matar e, assustado com a ideia de um escândalo que poderia levá-lo a perder a pasta ministerial, o duque prefere esquecer e perdoar Frou Frou, ao passo que Edi se casa com Otávio. Assim, Frou Frou mantém sua fortuna, mas é obrigada pelo marido a viver nos arredores de Paris. O Duque permite que ela leve a companhia de uma amiga, Sofia, sem desconfiar que seja na verdade o funcionário da fazenda.

Nota-se que *A Duquesa de Bal Tabarin* tematiza o lugar ambíguo da mulher artista na sociedade moderna, "percebida pela crítica paulistana ora como 'despudorada', 'incapaz de conservar-se honesta', ora como conhecedora dos feios pecados dos homens', dos quais se vingava 'subjugando-os e prendendo-os nas malhas deliciosas de seu mais encantador sorriso'" (BESSA, 2022, p. 288).

Na crítica feita à estreia do espetáculo em São Paulo, o jornal *Correio Paulistano* adverte que o enredo da obra poderia ser para alguns considerado ameaçador à moral e aos bons costumes:

Agora, confessemos aqui à puridade: a fabulação melindrará com certeza o "pudor" dos moralistas do teatro; mas, no fim das contas, o assunto de qualquer opereta moderna tem sido sempre, em rigor, uma patuscada, mais ou menos ambígua, uma patifaria convenientemente velada, algo de alegre e malicioso que faz rir e passar o tempo (...) O fato é que o bom público se faz de desentendido e não perde espetáculo algum desse gênero. Demais, a música é uma espécie de isolador dessas 'faíscas elétricas' que põem em risco a pudicícia do respeitável público. Mas não carreguemos mais na carta. Se o nosso "Conservatório" pôs na peça o seu "visto", é que não encontrou nela coisas que arrepiassem. (THEATROS E SALÕES. *Correio Paulistano*, n.19906, p. 2, 09 set. 1916, Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=090972_06&pagfis=40470 Acesso em 14 set. 2023)

Nota-se que o autor da crítica alude a uma possível preocupação moral com a obra, tendo em vista que a história trazia em seu enredo um liberalismo de costumes, presente tanto na infidelidade feminina quanto masculina. Nota-se, nesse sentido, a menção irônica ao conservatório dramático musical (citado entre aspas), na época responsável pela censura dos espetáculos representados em São Paulo, que teria liberado a obra ao público. No entanto, o autor da crítica também pontua que a temática era comum a qualquer “opereta moderna”, agradando imensamente o público, que lotava as salas de teatro, se fazendo de “desentendido” quanto aos elementos imorais.

O mais interessante do trecho citado, porém, é a menção à música que, segundo o autor da crítica, serviria para neutralizar os sentimentos impuros associados ao enredo carregado de malícia cômica. A crítica de *O Estado de S. Paulo*, publicada na mesma data, de forma oposta, ressalta o valor da música em transmitir a natureza sedutora da protagonista:

Sobre este argumento [o enredo] destituído de interesse e quase se pode dizer banal, o maestro Leon Bard delineou uma música ligeira, mas encantadora na sua simplicidade. No primeiro ato quase ao terminar, é ouvido um lindo dueto entre Sofia e Frou Frou em que a música parece traduzir o espírito endiabrado daquela antiga frequentadora de orgias, para quem sua posição brilhante na sociedade nada vale ante uma taça de capitoso champanhe (...). (PALCOS E CIRCOS, *O Estado de S. Paulo*, p. 2, 09 set. 1916 Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19160909-13773-nac-0002-999> Acesso em 14 set. 2023)

O principal sucesso da opereta, a “Valsa de Frou Frou”, cantada no primeiro ato, quando a protagonista entra em cena reforça a natureza infiel da mesma (BARD, s/d; p. 15):

Frou Frou del Tabarin
t'impongon la virtù
però sei sempre tu, Frou Frou¹

A letra indica que, por mais que se exigisse a virtude e lealdade da duquesa, esta continuava sendo ela mesma, isto é Frou Frou, a coupletista do cabaré Tabarin, e não a duquesa de Pontarcy. Dessa forma, nota-se uma identidade ambígua da protagonista: ela é a Duquesa de Pontarcy, pertencente à aristocracia parisiense, ou a Frou Frou, coupletista do Tabarin? Esta dualidade se reflete no próprio título da peça, que insinua uma certa resolução entre as duas identidades. O final do terceiro ato também aponta para essa solução, na medida em que Frou

¹ Tradução livre: Frou Frou do Tabarin te impõe a virtude, porém és sempre tu, Frou Frou.

Frou é perdoada e permanece casada com duque, mantendo seu título aristocrático, mas mantém-se infiel, ao ir viver nos arredores de Paris com Sofia.

Modernidade e as tecnologias de reprodução sonora

O primeiro ato da opereta se passa na sala de comunicações do edifício de telefones de Paris. A cena de abertura é representada por um coro introdutório de telefonistas (BARD, s/d, p.3-5)²:

Tutto il dì ... din din din
Che ronzio senza fin
Taci un po' campanel
Ci dà volta al cervel!

- Zero, tre quaratun!
Non risponde nessun.
- Signorina, che fa?
Da mezz'ora son qua!

Atenaide:

- Vuole il Bar Moderne?

Le telefoniste (*parlato*):

- Pronto!
Quattrocento sei

Atenaide:

- Che dice? Sono un'oca!
Ma un'oca sarà lei!

Madame Morel (*parlato*)

- Signorina!

Atenaide:

- L'Opera Comique?

(*sempre al telefono*)

Telefoniste:

- Pronto?
milleventidue!

Atenaide:

- Se Pimpinetto riceve?
queste son faccende sue.

*Ferve il lavoro - Diverse suonerie - Tutte parlano
nello stesso tempo, nel loro apparecchio.*

- Pronto! Pronto! benissimo! Parlate! In
comunicazione! Non risponde!
Occupato!

Todo dia... din din din
Que barulho sem fim
Cale-se campainha
Que deixa o cérebro zunindo!

- Zero, três, quarenta e um!
Ninguém responde.
- Senhorita, o que está fazendo?
Estou aqui há meia hora!

Atenaide:

- Você quer o Bar Moderne?

Telefonistas (*falado*):

- Pronto!
quatrocentos e seis

Atenaide:

- O que disse? Que sou burra?
Mas burro é você!

Madame Morel (*falado*)

- Senhorita!

Atenaide:

- O Opera Comique?

(*sempre ao telefone*)

Telefonistas:

- Pronto?
mil e vinte dois!

Atenaide:

- Pimpinetto recebe?
Estes são negócios dele.

*O trabalho está em pleno andamento -
diversos toques - Todas falam ao mesmo
tempo em seus aparelhos.*

- Pronto! Pronto! Ótimo! Fale! Em
chamada! Não responde! ocupado!

² Tradução minha.

Atenaide (*forte*):

- Carino! Carino!

Le telefoniste:

- Che cosa? Che cosa?

Atenaide:

- Una prova all'olimpia...

Tutte ascoltando nell'apparecchio

E' benissimo!

Madame Morel (*severa*):

- Signorine! Vi ricordo che è assolutamente proibito di ascoltare ...

Atenaide (*senza badarle*):

- Ma lo conosco questo Valzer! È il valzer voluttuoso! (*ascolta e canta*)

Valzer che dà
la voluttà,
brividi al core - salir ci fa!

Coro:

- Valzer que dá
la voluttà,
brividi al core - salir ci fa!

Madame Morel:

- Signorine, vi dico...

Atenaide (*riprendendo al lavoro*):

- Il Caffè Inglese?
- Milletrentasei!

Atenaide:

- Se sono maritata?...
- forse vuoi sposarmi lei?

Madame Morel (*exasperata*):

- Signorina Atenaide!

Telefoniste (*mormorando*):

- Peccatrucci, segretucci,
noi scopriamo ognor!
noi spiamo - origliamo
co' la febbre in cor!
Sposi assenti, mogli ardenti
ed amanti impazienti
si ricordano al pensier:
dobbiamo godere!

Alina:

- Ventinove!
Zero, sette, tre!

Atenaide (*forte*):

- Que belo, que belo!

Telefonistas:

- O que? o que?

Atenaide:

- Um ensaio no Olimpia...
todas escutam no aparelho
- É muito bom!

Madame Morel (*severa*):

- Senhoritas! Recordo-lhes que é absolutamente proibido escutar...

Atenaide (*sem se abalar*):

- Mas eu conheço essa valsa! É a valsa voluptuosa! (*escuta e canta*)

Valsa que dá
volúpia,
arreprios até o âmago - faz subir!

Coro:

- Valsa que dá
volúpia,
arreprios até o âmago - faz subir!

Madame Morel:

- Senhoritas, estou lhes dizendo...

Atenaide (*voltando ao trabalho*):

- O Café Inglese?
- Mil e trinta e seis!

Atenaide:

- Se eu sou casada?
- Talvez você queira se casar comigo?

Madame Morel (*exasperada*):

- Senhorita Atenaide!

Telefonistas (*murmurando*):

- Pecadinhos, segredinhos,
nós descobrimos cada um!
nós espiamos - escutamos
com fervor no coração!
maridos ausentes, esposas ardentes
e amantes impacientes
se lembram ao pensar:
devemos aproveitar!

Alina:

- Vinte nove!
Zero, sete, três!
- Dois mil, trezentos, trinta e três!

- Duemila, trecento, trentatre!

Atenaide:

- Ma è di nuovo l'Hotel Meublè...

Madame Morel (*interrompendo*):

- Non fate commenti!

Telefoniste:

- Trentaquattro-nove venti!
v'è interruzione!
- Ha risposto?
- Stia discosto!
- Occupato ancor!
- Che insolenti! Che impazienti!
Din, din, din - din, din, din!
Che ronzo senza fim!
Din, din, - din, din!

Atenaide:

- Mas é de novo o Hotel Meublè...

Madame Morel (*interrompendo*):

- Não faça comentários!

Telefonistas:

- Trinta e quatro - nove vinte!
- Há interrupção!
- Respondeu?
- Fique longe!
- Ainda está ocupado!
- Que insolente! Que impaciente!
Din, din, din - din, din, din!
Que zumbido sem fim!
Din, din, - din, din!

O coro introdutório nos apresenta o trabalho cotidiano das telefonistas, enfatizando o ambiente sonoro frenético da sala de comunicações, preenchido pelas conversas e pelo soar insistente do telefone. O ritmo bem marcado e acelerado é acentuado pelo andamento da música *presto* e em compasso binário. De acordo com Dell'Orto, era característico que o gênero opereta apresentasse um coro introdutório feminino destacando as atividades e ofícios praticados pelas mulheres, especialmente aqueles considerados "modernos", como telefonistas e datilógrafas, garçonetes, etc. (DELL'ORTO, 2012, p.96).

A crítica ao espetáculo de estreia em São Paulo elogiava, entre os números musicais do primeiro ato, o coro das telefonistas "e o 'valzer' que estas cantam e dançam" (THEATROS, Correio Paulistano, 09 set.1916, p. 3). A citação destaca o trecho da valsa separadamente, indicando uma cena não só cantada, mas também dançada. A passagem diferencia-se do resto do número musical, passando para um motivo musical melódico mais lento e sentimental, repetido ao final do primeiro ato.

Valzer che dà
la voluttà,
brividi al core - salir ci fa!

A cena indica uma relação de trabalho não muito produtiva das telefonistas que, apesar das broncas severas da Madame Morel, paravam para escutar o ensaio no Olympia e dançar ao som da "valsa voluptuosa" que lhes despertava arrepios. Percebe-se no trecho, que as

telefonistas são representadas como jovens alegres e libidinosas, antecipando de certa forma a alegria sedutora da personagem Frou Frou.

Além disso, o trecho também é revelador de uma determinada visão do trabalho feminino. As telefonistas, geralmente jovens solteiras, eram vistas como trabalhadoras incompetentes e pouco comprometidas. O tom cômico da cena surgia justamente da identificação do público com sua própria experiência da vida urbana.

O jornalista de *A Gazeta*, numa crítica publicada em dezembro de 1916, afirmava que o autor da opereta deveria ter passado por São Paulo para compor as cenas do primeiro ato, visto que elas tanto se assemelham com a experiência local:

o jornalista se valia da peça para tecer duras críticas às recentes mudanças operadas na companhia telefônica da cidade – a qual, em vez de favorecer as comunicações, teria por objetivo interceptá-las, por meio de ligações erradas, de linhas cruzadas ou da má-vontade das telefonistas, que não atendiam às chamadas ou não compreendiam o número solicitado. (*apud* BESSA, 2022, p. 282)

Há mais um elemento digno de nota na cena cantada. É sugerido na canção que as telefonistas escutassem as conversas alheias, ficando a par de todas as fofocas, segredos e casos amorosos. Carlos Noce atribuía ao telefone um papel importante na imoralidade da “mulher-moderna”, na medida em que a libertava do velho “bilhetinho”, garantindo que a sua infidelidade permanecesse secreta:

Rápido, prático, existente em toda parte e facilmente à mão, esse objeto, além de todos esses predicados, possui ainda este outro, de valor inestimável: não deixa traços. Não deixando traços, ele logicamente concede às pecadoras modernas, esses dois elementos indispensáveis à sua aplaudida atividade: a segurança e o sossego. (NOCE, 1928, p.108)

Se Carlos Noce acreditava que o telefone protegia o segredo dos pecadores, *A Duquesa de Bal Tabarin* sugere, através da atuação das telefonistas, que esses segredos não estavam tão bem guardados. Ao contrário, é através do telefone que se interceptam os casos de infidelidade. A telefonista Edi só aceita o convite do duque de acompanhá-lo ao Tabarin porque intercepta uma ligação entre Otávio e Frou Frou.

A crítica paulistana feita à estreia da opereta em São Paulo indica que a montagem do espetáculo reforçava a centralidade do telefone na cena: “(...) A explosão ciumenta de Edi, que a orquestra debuxa, melancólica e com muito sentimento, conjugando-se os seus sons com o retinir das campainhas e com as várias cambiantes de luz dos aparelhos telefônicos” (PALCOS

E CIRCOS, *O Estado de S. Paulo*, 09 set 1916, p. 2). O uso de campainhas e luzes para emular a sala de telefones em sincronia com a orquestra também é descrito na crítica à montagem feita no Municipal em 1917: "No primeiro [ato], os toques de campainhas, de harmonia com as cambiantes de luz, retinir muito de acerto com a orquestra (...)" (PALCOS E CIRCOS, *O Estado de S. Paulo*, p. 4, 26 jul. 1917 Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19170726-14091-nac-0004-999-4> Acesso em 14 set. 2023).

Dessa forma, o telefone representa um signo da modernidade, através do qual a trama se desenvolve. As novas tecnologias de reprodução sonora eram frequentemente incorporadas às peças, retratando o cotidiano e a experiência nas grandes cidades. Outros títulos de Lombardo, como *A Rainha do Fonógrafo*, por exemplo, também traziam a possibilidade de gravação e reprodução do som em seu enredo. Na introdução de *O Passado Audível*, Jonathan Sterne (2020) discute o contexto cultural e ideológico que serviu de base para o desenvolvimento das tecnologias de reprodução sonora. Segundo o autor, esses artefatos são atravessados pelas tensões, tendências e correntes das culturas dos quais emergem. Nessa perspectiva, a ideia de que as tecnologias de reprodução sonora revolucionaram o modo como uma sociedade escuta é incompleta. Na verdade, as transformações trazidas com essas tecnologias respondiam a determinados desejos e mentalidades próprias da sociedade na qual emergiram.

Para muitos de seus inventores e primeiros usuários, as tecnologias de reprodução sonora englobavam todo um conjunto de crenças sobre a época e o lugar em que viviam. Representavam a promessa da ciência, da racionalidade, da indústria e do poder do homem branco em cooptar e substituir domínios da vida que antes eram considerados mágicos (STERNE, 2020, p.11)

Nesse sentido, é em meio ao contexto da modernidade que o som se torna um problema e a escuta detém uma particular importância na constituição social. A duquesa de Bal Tabarin mostra-se como uma leitura não só do impacto que essas mudanças trouxeram para a sociedade, mas também das tensões sociais na qual elas surgiram.

Segundo Virgínia Bessa, a contradição presente na obra entre moderno e arcaico era característica do gênero:

Outro aspecto digno de nota é a coexistência de elementos da modernidade burguesa, tais como o telégrafo, o cabaré e a liberalidade

dos costumes, sobrepostos ao arcaísmo de uma Europa ainda apegada ao Antigo Regime, com seus príncipes, duques e demais aristocratas da hierarquia imperial. (BESSA, 2022, p.288)

Diante do que foi exposto, sugere-se que a opereta *A Duquesa de Bal Tabarin* destacava o papel feminino em meio às contradições e transformações da modernidade. Os limites desta comunicação não ambicionam preencher a lacuna existente no campo de estudo com conclusões precipitadas. Por outro lado, intenciona-se revelar as possibilidades de pesquisa ainda não iniciadas na área, destacando o contexto social vinculado ao gênero de teatro musicado. Afinal, teria a opereta representado no palco as transformações nas relações de gênero vividas na sociedade?

Referências

BARD, Leon. *La Duchessa del Bal Tabarin*. Operetta in 3 atti de Arturo Franci e Carlo Vizzoto. Casa Editrice Mauro, s/d. Disponível em: <https://www.bibliotecadigitale.unipv.eu/handle/20.500.12460/107548> Acesso em 30 jul. 2023.

BELINA, Anastasia; SCOTT, Derek B. (org.) *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge University Press, 2019.

BESSA, Virgínia. Uma babel nos palcos: teatro musicado na Cidade de São Paulo. In: MORAES, José Geraldo Vince de (org.) *Cidade (dis)sonante*. Culturas sonoras em São Paulo. São Paulo: intermeios, 2022.

CAUFIELD, Suenn. *Em defesa da honra: Moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro, 1918-1940*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2000.

DELL'ORTO, Anna Teresa. *L'esperienza di Carlo Lombardo capocomico*. Tesi di Laurea Magistrale. Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici. Milano: [s.n.], 2012.

LUCCA, Valeria de. Operetta in Italy In: BELINA, Anastasia; SCOTT, Derek B. (org.) *The Cambridge Companion to Operetta*. Cambridge University Press, 2019.

MORAES, José Geraldo Vinci de; FONSECA, Denise Sella. A música em cena na belle époque paulistana. *Revista de Estudos Brasileiros*, n. 54, p. 107-138, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/49115> Acesso em 30 jul. 2023.

NOCE, Carlos. *O desvario da mulher moderna*. São Paulo: irmãos Ferraz, 1928.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. O comércio fonográfico em São Paulo e os irmãos Figner. In: MORAES, José Geraldo Vinci de (org.) *Cidade (dis)sonante*. Culturas sonoras em São Paulo. São Paulo: Intermeios, 2022.

RAGO, Margareth. *Do Cabaré ao Lar. A utopia da cidade disciplinar. Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

SORBA, Carlotta. The origins of the entertainment industry: the operetta in late nineteenth-century Italy. *Journal of Modern Italian Studies*. 11(3), p.282-302, 2006.

STERNE, Jonathan. "Alô?!" Introdução do livro *The Audible Past*. Tradução de Virgínia Bessa, Giuliana Lima e Juliana González. *Revista de Música Popular*, n°7, p. 1-45, 2020. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/13425/9071> Acesso em 30 jul. 2023.