

No balanço da história:
a memória da opereta nos acervos da cidade do Rio de Janeiro

PAULO MACIEL e MARIA DE LOURDES RABETTI*

O exercício de minucioso mapeamento em busca de fontes primárias relativas à produção da opereta nos revelou um universo de obras e autores mais numeroso e complexo que o geralmente informado nas principais obras, até o momento consultadas, da historiografia do teatro (CACCIAGLIA,1986; FARIA, 2001; MAGALDI, 1962; PRADO,1997) e da música (ANDRADE, 1967; CERNICCHIARO,1926; MORAES, 2000), no Brasil. O levantamento de registros de partituras e libretos de ópera bufa, ópera cômica e opereta, percorreu o acervo da Biblioteca Nacional (Divisão de Música, Obras Raras e Divisão de Referência), parcialmente o da biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da biblioteca da Escola Estadual de Música Villa-Lobos, do centro de documentação da Fundação Nacional de Arte, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais/RJ, da Fundação Casa de Rui Barbosa, do Instituto Moreira Salles, por fim, do Museu dos Teatros do Museu da Imagem e do Som/RJ, em andamento.

Inicialmente a pesquisa visava levantar exclusivamente registros da produção da opereta, entretanto, aos poucos, percebemos que alguns títulos identificados como opereta surgiam adiante em novo registro como ópera bufa e/ou cômica. Esse trânsito de autores e obras entre os três acentos mais “ligeiros” da ópera evidenciava que se desejávamos mapear a presença da opereta no teatro e na sociedade brasileira era necessário incorporá-los à pesquisa. Difusão que era ampliada por sua rotatividade entre casas editoriais e séries publicadas, companhias e teatros, arranjos e demais estratégias de escritas adotadas na multiplicação de sua presença. Seus dados aos poucos desafiavam algumas categorias tradicionalmente empregadas na história e teoria da literatura e do teatro, especialmente a mediação das noções de gênero, autoria e obra, na medida em que dificultava demarcar a fronteira entre as três variantes ligeiras a partir de um cânone particular. Assim como pela indecisão terminológica perceptível nos estudos

* Paulo Maciel é pós-doutorando da UNIRIO, bolsista FAPERJ; Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti) é professora aposentada da UNIRIO e pesquisadora do CNPq.

sobre a opereta. Em grande parte da historiografia, a terminologia opereta é usada para definir um capítulo da história do teatro e/ou da música, no qual, geralmente, estão presentes: a ópera bufa francesa, a opereta alemã e vienense, a ópera cômica francesa e italiana, quando não o melodrama. A distinção surge nos registros levantados quanto à menção da nacionalidade dos títulos de partituras e libretos: opereta surge especialmente nos dados das fontes alemãs e vienenses, assim como da produção nacional, por sua vez, ópera bufa e ópera cômica são mais comuns nas matrizes francesas e italianas.

Por outro lado, a noção de autoria é questionada através dos diversos arranjos de obras mencionadas nos registros de partituras e das práticas de escrita de libretos, tais como adaptação, acomodação, imitação, paródia e tradução. Com exceção da tradução, os outros termos aparecem acompanhados do seu destino: a cena brasileira. Uma vez que a ideia de autoria era desafiada pelos procedimentos mencionados, levava consigo a de obra, pois, entre *A filha de Maria Angu* e *La fille de Mme. Angot* como definir a primeira? Pertence à obra de Arthur Azevedo tal como seus outros textos, como por exemplo, *A capital federal*, o que ilumina da produção de Clairville? Como considerar melhor os aproveitamentos e empréstimos? Ou seja, existe alguma diferença entre a paródia feita e outra obra tida como “original”, e, sendo todas operetas, como distinguir os significados?

A rotatividade de autores e títulos entre os gêneros ligeiros da ópera pode ser pensada como decorrente de estratégias adotadas por casas editoriais, arranjadores, empresários e companhias teatrais. Porém, tais motivações não explicam o que torna possível a atribuição diversa de pertencimento dos textos - partituras e libretos. Mas, quem sabe, permitem pensar um modo de produção com suas próprias diretrizes que articula um sistema particular no qual as categorias usuais, que sustentam nossos raciocínios a respeito do problema de gênero a partir de um cânone, surgem tensionadas nas práticas de escrita, na sua circulação e na encenação. Tendo em mente ainda que a opereta era tocada ou montada em variados espaços problematizando a coesão do público atribuído pela historiografia do teatro brasileiro.

Ajuizar a respeito da opereta em contraponto com o questionamento da noção de gênero pelo Romantismo nos leva ao *Do grotesco e do sublime* de Victor Hugo (HUGO, 1827). No texto, como sabemos, o autor francês defende a ideia de gênio em oposição às regras

clássicas como princípio de garantia da unidade do texto, estabelecendo um elo de continuidade entre o poeta e a poesia. Neste sentido, a “individualidade” e ou “personalidade” do artista vale como recurso de autoridade na querela. A interdependência entre autor e obra substitui critérios mais normativos como às exigências feitas pelos críticos em razão do gênero do texto conforme sua hierarquia na poética clássica.

Mas como incorporar a opereta neste horizonte de análise sem questionarmos o critério do gênio que informa significado de “exceção” à ideia de obra, conforme mostram os registros das partituras multiplicadas em arranjos e poucas reduções, dos libretos multiplicados nas variadas práticas adotadas? Produção que parece envolver usos e espaços distintos em suas indicações de forma e formato, impresso, manuscrito e sonoro. A pesquisa mostrava-se acertada na decisão por uma abordagem quantitativa no estudo da opereta como gênero, na medida em que problematizava sua compreensão segundo os seus principais representantes.

A busca permitiu localizar além dos registros de sua presença no palco muitos indícios de sua repercussão ou da “cultura musical” que nos ajudaria a explicar sua permanência e sucesso. Pensamos que as partituras avulsas “sobre motivos de” dialogam com sua produção para o palco, mas não apenas nele, sem ainda poder distinguir quem influencia quem, o repertório mais amplo ou o teatral. Especialmente na socialização de ritmos, temas, personagens, que atravessam a grande maioria dos dados das partituras, material avulso de poucas páginas e para piano ou canto e piano, em detrimento de sua composição orquestral. Encontramos registros de partituras manuscritas com datas de encenação e com todas ou algumas de suas partes, escritas por compositores brasileiros especialmente na década de 1920, indícios para análise de sua forma musical, ritmo, melodia e harmonia adotadas.

Temos um conjunto importante de valsas, polcas, romances, entradas, marchas, alguns fados brasileiros e lundus, duetos e coros, que delineiam um repertório rítmico e unidades estruturais de sua composição musical: coros, duetos, bailes, dentre outros. Assim como as instrumentações revelam recorrências em arranjos para piano ou piano e canto, com presença menor de flautas, baixos, pratos, bandolins, etc. Testemunhos de uma sensibilidade e de constrangimentos musicais à sua produção no Brasil entre 1840 e 1920. Tendo em mente que exigiam aptidões e profissionais disponíveis à sua

execução. A opereta contribuía ao seu modo para a formação e o desenvolvimento da música e dos músicos como ironiza Machado de Assis em seu conto *Um homem celebre* (ASSIS, 1994).

Por sua vez, os registros de libretos informam um conjunto recorrente de autores e títulos em torno de algumas obras e acerca de seus formatos, impressos ou manuscritos que surgem em menor número nos acervos pesquisados. Estes últimos trazem consigo detalhes fundamentais para pensarmos sua cena. Mas, independente disto, temos as adaptações, acomodações, imitações, traduções, que criavam um novo problema o da sua relação com a música. Ainda não temos informação suficiente a respeito da questão da encenação de operetas abordando a interação entre partitura “original” com libreto acomodado à cena brasileira. Como as partituras, os libretos nacionais aparecem a partir do final do século XIX, e tendo como um dos marcos *A princesa dos cajueiros*, de Arthur Azevedo.

A distinção tradicionalmente estabelecida entre o nacional e o estrangeiro, como sabemos, implica um problema importante na “delimitação” da diferença entre “importação” e “produção nacional”, adquirindo inteligibilidade própria no âmbito da produção da opereta conforme indicam as práticas de escrita. E apontam para os diversos procedimentos de apropriação e ou mediação segundo as exigências, contingências, necessidades e possibilidades, da cena brasileira. Não se trata de analisar o problema da perspectiva temática, mas como uma determinada “dramaticidade” e/ou “comicidade” informa a produção de libretos pelos autores brasileiros. No que diz respeito às partituras, por sua vez, verificar a presença de melodias, ritmos e harmonias em relação à produção europeia, especialmente o lundu.

Temos um maior número de registros de partituras que de libretos dos três gêneros pesquisados, porém, em geral, de peças avulsas e/ou de partes de uma composição ou obra, conforme dissemos anteriormente. Mas, sem o auxílio deste tipo de documentação, a compreensão da opereta no palco brasileiro ficaria incompleta, ao nos revelar uma intensa cultura musical esparramada pela sociedade brasileira até a década de 1920. Memória de uma sensibilidade ligeira, na qual, a música se liga à dança e ao teatro, ou melhor, a sua teatralidade.

Deste modo, mapear a opereta no teatro brasileiro passa antes de tudo por uma ótica mais quantitativa em detrimento de estudos de caso de autores e obras particulares tidos

como principais. Trata-se de saber que tipo de critério preside a seleção pela crítica e pela historiografia, os de maior sucesso no palco, aqueles considerados de maior talento, as obras melhores, pois, os registros da sua memória informam um universo ampliado do que nos ensinam suas histórias. A pesquisa documental e de estudos no campo da música nos mostraram também um grande e diversificado repertório desconhecido pela historiografia do teatro brasileiro, assim como o complexo envolvido na sua produção, circulação e encenação.

Destacamos dois estudos em especial, *Os sons que vem da rua*, de José Ramos Tinhorão (TINHORÃO, 2005), e o capítulo “Dell’opereta”, do italiano Vincenzo Cernicchiaro (CERNICCHIARO, 1926) O primeiro texto comenta os diversos espaços na produção cultural ocupado pela opereta até o começo do século XX. O segundo apresenta uma série de dados importantes sobre repertório, intérpretes, autores, compositores, montagens, músicos, companhias, teatros, que faltam ao conhecimento da historiografia teatral brasileira que surge dos quadros críticos modernos, especialmente Décio de Almeida Prado. Em seus estudos sobre a formação do teatro brasileiro o foco é a produção romântica de modo que deixa a opereta para seus ensaios, em especial n’*A comédia brasileira* (PRADO, 1997).

Nela, o crítico paulista comenta a presença da opereta segundo os mesmos parâmetros da crítica teatral do século XIX, seu sucesso teria representado uma espécie de ameaça aos gêneros “sérios” como o drama e a tragédia. O descompasso fica por conta da sua importância histórica e na escrita da sua história. O desacordo entre crítica e público perpassa também a discussão, lembrando que Machado de Assis, José de Alencar, Macedo, escreveram libretos segundo informe dos registros, problemática que assinala a ambiguidade da inserção destes autores no âmbito do teatro ligeiro. E também nos mostram a importância da produção de libretos naquele contexto intelectual, literário e teatral, embalado pela música. Este território móvel permite observar como a produção artística e cultural em geral do período define-se por seu contraponto ou harmonia com o compasso ligeiro (RABETTI, 2007a).

Mas seu debate depende do que se entende por cultura e ou música num contexto marcado pela “consciência amena do atraso” (CANDIDO, 1973), na qual, ela devia desempenhar um papel civilizatório particular. Entre a “missão” e os “missionários” se interpunha uma sociedade estratificada que criava constrangimentos específicos ao seu

propósito e que demarcava o lugar de artistas, músicos e atores, como “homens livres na ordem escravocrata”. De um lado, a opereta encenada nos principais teatros da corte e nos seus salões, de outro lado, a opereta levada à cena como número num circo de subúrbio.

É difícil tratar de todos os “usos da opereta” pela produção cultural do período e também pela historiografia do teatro brasileiro, como também distinguir dentre os registros coletados seus antigos pertencimentos a fim de perceber diferenças existentes no repertório, no arranjo ou prática de escrita, adotados, por exemplo, conforme a ocasião e o lugar, a pompa e a circunstância. Por outro lado, a relação entre teatro e música não é enfrentada o bastante em boa parte dos estudos teatrais que dela tirariam importante proveito (RABETTI, 2007b). Sem a pesquisa de partituras de ópera bufa, ópera cômica e opereta, os libretos identificados dificilmente conseguiriam mostrar a intensidade de sua presença até os anos de 1920.

A ausência de determinados registros de libretos, de obras encenadas no teatro brasileiro segundo a bibliografia, revela como sua história e memória são algumas vezes interdependentes, de modo que nos ajudam a reconstituir com suas lacunas a forma de seu passado na memória dos acervos. Por outro lado, a existência de registros de libretos ausentes na bibliografia poderia significar antes de tudo que seu uso era destinado ao âmbito privado, ao invés do teatro, talvez como peça de acervo ou coleção particular, quem sabe de alguma biblioteca.

Não costumamos considerar libreto para dança ou para música como obra literária, o que traz decorrências significativas para o campo da literatura dramática e seus problemas de autorias e gêneros, especialmente de acentos ligeiros (RABETTI, 2009). Do mesmo modo, libretos não entram como item de biblioteca entre livros e periódicos. Nossa ideia predominante o localiza como fonte de estudo da ópera principalmente, mas dificilmente o percebe como componente de acervo particular não institucional. Neste sentido, os “álbuns de família” identificados pela pesquisa, coletâneas feitas a partir de recortes de páginas de revistas e demais periódicos, passam a significar uma das formas desta memória musical, ou melhor, dos agentes de sua socialização. As partituras pertencentes aos álbuns informam, assim, um repertório compartilhado entre membros de uma família, parentes, amigos, etc. O compartilhamento, portanto, outra forma de distribuição de obras, traz aqui sua contribuição para dificultar a aceitação do cânone

(autor, obra, gêneros) pela espacialização dispersiva por onde a opereta circulava. No entanto, “álbuns de família” não aglutinam o caráter extremamente fragmentário que os resíduos da produção de opereta (libretos e partituras) apresentam no mapeamento dos acervos pesquisados. Ao contrário, estes fragmentos, reveladores do tecido extremamente poroso da opereta, encontram correspondência em sua grande permeabilidade social, que a deixava penetrar em espaços múltiplos, não contendo-se nos limites dos palcos. O palco da opereta no Brasil do século XIX e primeiros anos do século XX revelou-se, por meio da pesquisa quantitativa e com apoio em bibliografia diversificada, socialmente amplo e complexo.

A publicação e circulação de partituras de ópera bufa, ópera cômica e opereta parecem ter sido importante na constituição de um mercado editorial, conforme revelam os registros. Eram editadas de forma avulsa como em séries ou em jornais e revistas do período, conforme informa o estudo sobre a ópera nos folhetins de Luis Antonio Giron (GIRON, 2004). Mas, curiosamente, sua memória existe em contraponto à sua história nos estudos teatrais, musicais e de ópera no Brasil, e o lugar reservado à sua análise é secundário.

As formas e os formatos de libretos e partituras, conforme dados levantados (ver MACIEL e RABETTI, 2009; 2010b), acenam para um mapeamento que incorpora ao estudo da opereta no palco brasileiro também as possibilidades e os constrangimentos desta produção em virtude de uma cultura mais ampla permeada por um repertório que se multiplica e nos permite extrair seus elementos estruturais a fim de constituir um modelo a partir do qual possamos analisar também suas variantes e acentos locais.

Assim o conhecimento da opereta ganha com a proposta metodológica de história literária ou da literatura de Franco Moretti (MORETTI, 2008) do ponto de vista de um enfoque quantitativo antes que voltado exclusivamente aos textos. Pretende-se coletar dados para elaboração de um modelo de análise voltado para identificação de seus elementos, das possíveis recorrências e ou alterações, de forma, acento, conforme seu pertencimento de gênero, lugar e tempo, a ser avaliado posteriormente a partir dos textos musicais e teatrais transformados em documentos de sua história. Trata-se de um experimento a fim de descobrir os resultados analíticos do enfoque na área da história e historiografia do teatro, sobretudo brasileiro. E estamos levando em conta os riscos da

diferenciação frente aos estudos que pensam sua história pelo viés da “singularidade” e da “exceção”. (MACIEL e RABETTI, 2010)

Desta maneira, o caráter secundário do gênero conforme a maioria da bibliografia é destoante da memória depositada nos acervos, o que por sua vez esclarece como nossas ideias ou ideais de autoria e de obra, que acompanharam o raciocínio da crítica da opereta no século XIX, ainda contorna nosso olhar em história do teatro; esquecemos que são formulações sócio-históricas, na medida em que a literatura e as artes passaram a pressupor a chave explicativa na relação entre autor e obra desde o Romantismo do século XIX. Isto é, até que ponto a crítica feita à opereta é constituinte de uma concorrência, conflito ou competição, neste âmbito das definições em pauta na produção e na recepção literária e artística, questionadora de uma concepção da formação da literatura, da música, do teatro, da ópera, unilateral e pouco tensa.

Isto torna problemático alguns estudos de gênero (literário, teatral, musical) voltados de antemão para um cânone em particular de autores e obras, pois dificulta saber o seu modo de produção da opereta como um todo. Ela se destaca pelo conjunto e não pela obra individual. A quantidade é fundamental para a compreensão dos recursos formais disponíveis e dos limites que criaram para a produção da opereta voltada ao teatro brasileiro, ou seja, em que medida seus autores e compositores, músicos e intérpretes, dispunham de um conhecimento do gênero além do repertório encenado. Do contrário, teríamos mais um estudo de caso(s) que pouco nos ajudaria na explicação da sua trajetória histórica de seu prolapado sucesso no teatro.

Geralmente a história da opereta é traçada em grandes linhas segundo um período inicial marcado pela importação e pela paródia de originais europeus, especialmente entre os anos de 1850 e 1870, seguindo um período de nacionalização, entre 1880 e as primeiras décadas do século XX, com o surgimento de libretos nacionais e partituras de compositores brasileiros, finalmente sua retirada da cena nacional ao longo dos anos de 1920, incorporada/transformada pelo rádio e pelo cinema norte-americano. Os registros se concentram entre os anos de 1880 e os anos de 1920, com poucos dados antes de 1870 e depois de 1930, os indicadores nacionais aparecem em menor escala em relação aos estrangeiros.

Os libretos estão concentrados em torno de alguns títulos enquanto as partituras abrigam um universo mais vasto, porém, seus registros em geral omitem suas datas. Por outro

lado, como a maioria do material – partitura e libreto – é de impressos (vale destacar a presença marcante de partituras manuscritas no Museu dos Teatros/RJ, as informações, provavelmente, dizem respeito à sua publicação em detrimento da escrita dos respectivos textos. Mas, o importante é perceber como a trajetória da opereta, informada pelos registros e pela bibliografia que cruza estudos de teatro e de música, nos descreve um curso de média duração, mais ou menos uns 70 anos entre seu aparecimento e sua diluição. Seu percurso para ser pensado compreende um olhar voltado para o gênero como tal, escorregadio como vimos, suas matrizes musicais e teatrais, formas e procedimentos adotados, suas ramificações conforme as variantes nacionais e os seus elementos, conforme apreciamos, segundo os dados dos registros coletados, implicam numa abordagem capaz de perceber como seus significados de autoria e obra questionam uma história da opereta neste caminho.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos (1808-1865)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

ASSIS, M. Um homem célebre. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994 (volume II)

CACCIAGLIA, M.. Realismo e decadência. In. *Pequena história do teatro no Brasil (Quatro séculos de teatro no Brasil)*. São Paulo: T.A. Queiroz: Ed. USP, 1986, p. 77-84.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: *Argumento: revista mensal de cultura*. São Paulo. Ano 1, n.1, out. 1973, p7-24.

CERNICCHIARO, V. Dell'opereta. In: *Storia della musica nel Brasile. Dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926. p. 293-300.

FARIA, João Roberto. O Teatro cômico e musicado. In. *Ideias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001, p. 145-147.

HUGO, V. Do grotesco e do sublime. São Paulo: Perspectiva, s.d.(original 1827)

MACIEL, P. e RABETTI, M. L. Mapas da opereta. In: V Reunião Científica da ABRACE, 2009, São Paulo. *Anais da V Reunião Científica da ABRACE*. São Paulo: Portal Abrace, 2009.

_____. A opereta e suas facetas ligeiras. *Teatro e comichades 3: facécias, faceirices e divertimento*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, p.96-103 (a)

_____. O teatro de opereta no Brasil: gênero e história. In: XIV Encontro da ANPUH-Rio - Memória e Patrimônio, 2010, Rio de Janeiro. *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio*. Rio de Janeiro : NUMEM, 2010. (b)

- MAGALDI, S. Um grande animador. In. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962, p. 141-154.
- MORAES, J. G, V. de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- MORETTI, F. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2008.
- PRADO, D. de A. A comédia brasileira (1860-1908). In. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das letras, 1997, p.15-63.
- RABETTI, M. L. Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro. *ArtCultura: revista de História, Cultura e Arte*, V. 9, N. 15, 2007. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, p. 61-81. (a)
- _____. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. (b)
- _____. Variações cênicas para representações nacionais: dança dos libretos e flutuação autoral no século XIX. In: XXV Simpósio Nacional de História - História e Ética, 2009, Fortaleza. *Anais do XXV Simpósio Nacional de História*, Fortaleza: Editora, 2009.
- TINHORAO, Jose Ramos. *Os sons que vem da rua*. São Paulo: Editora 34, 2005.