

Mapas da opereta no Brasil

Paulo Maciel (pós-doutorando:UNIRIO; FAPERJ) e
Maria de Lourdes Rabetti (professora-pesquisadora: UNIRIO; CNPq)

Palavras-chave: pesquisa teatral quantitativa, gênero, História

Resumo: Um mapa da opereta no teatro brasileiro do Segundo Reinado às primeiras décadas da República significa antes de tudo reconstituir um determinado “gênero” a partir de um conjunto de informações sobre a produção e recepção, abrindo mão de uma análise centrada em autores e obras. A pesquisa propõe um duplo movimento: mapa da produção, estrutura teatral-musical, por meio da observação dos dados coletados em partituras e libretos e demais materiais, e da identificação de determinados padrões estruturais, de composição, temas, recursos, matrizes principais, que iluminem a constituição de um tipo ideal. Para isso, é fundamental pensar na relação entre o teatro e música no processo de formação do teatro brasileiro. Num segundo momento, o mapa da recepção a ser elaborado para dar conta de questões relativas ao público, critérios de julgamento, a partir de revistas, jornais, cartas. Trata-se de uma geografia de seus significados, na literatura, na imprensa, nas cartas, e de seus aspectos sociais, políticos e culturais, em diálogo com as suas geografias ligeiras. Desta maneira, as noções de gênero e mapa são aqui antes ferramentas de trabalho que algo relativo ao objeto, pois depende da pesquisa a sua consistência, não está determinado a priori num exemplo, como a ópera-bufo francesa = opereta. Numa perspectiva comparativa menos normativa, ela não passaria de um caso ou ocorrência, já que, mesmo sendo imprescindível para definir a particularidade do gênero do outro lado do Atlântico, não esgota ou determina seu significado em geral. A comunicação neste sentido é uma apresentação de tópicos iniciais do projeto de pesquisa que serão testados ao longo do seu desenvolvimento. Sobre sua relação com o tema proposto para o perfil da Reunião Científica e a sobreposição de aspectos e instâncias que, presentes no objeto e na abordagem da pesquisa, parecem tratar de teatralidades contemporâneas.

Mapas são objetos misteriosos e perigosos, e, uma vez postos no mundo, não se sabe muito bem o que sucederá, sobretudo porque despertam, como já despertaram, inúmeros desejos, ações, processos, projetos: vingança, guerra, paz, anexações, migrações, conquistas, colonizações. Suas estruturas espaciais descrevem rotas e itinerários e nos comunicam em sua interface com o tempo - história - os mais distintos ambientes e fluxos geográficos, populacionais, políticos, sociais, econômicos, educacionais.

Mapas são estruturas espaciais complexas que informam, a partir de dados quantitativos, formas e fluxos mentais, artísticos e literários, conforme recentes proposições e resultados das pesquisas de MORETTI (2008). Para Moretti, os mapas e os atlas, como estruturas de significação em formas espaciais, modos de ver e orientar, informam sobretudo a longa duração, vide as transformações sofridas pelas sociedades modernas e a incorporação das formas geográficas nascidas das ações e processos históricos pelos mapas mundiais nos

últimos duzentos anos. E evidenciam a importância das lentas e substanciosas formas menores, as relevâncias da larga escala, as continuidades flagrantes nas longas durações. O que Moretti propõe é análise empírica; é oportunidade do uso do “gênero” como ferramenta, é uma nova historiografia da literatura, pois, distante da revolução nos estudos historiográficos dos *Annales*, “tíubeante e obsoleta neste aspecto, a história literária nunca deixou de ser *histoire événementielle*, na qual os ‘eventos’ são grandes obras ou grandes indivíduos” (2007: 26).

Traçar um mapa da opereta brasileira nesse horizonte significa, inicialmente, exercitar “olhar de longe”, sem aprisionar-se no desejo de aconchegar grandes personagens ou grandes feitos, sem qualquer interesse particular pelos destaques, especialmente os que nos são próximos no tempo e no espaço. Significa traçar as principais coordenadas de sua estrutura a fim de perceber, não o inusual ou o inovador, mas convenções, recorrências, práticas freqüentes, retóricas comuns, rotinas de *gênero*. Temas, personagens, tramas, recursos visuais, procedimentos e técnicas, matrizes teatrais e musicais, público e contexto comuns, “normais”. Como decorrência, significa verificar, na estrutura da opereta como “teatro normal”, observar e contabilizar recorrências, ênfases e discrições, perceber sequências e concomitâncias e estudar seus padrões, suas tendências e desvios. E interpretar, analisando inclusive a hipótese de um modelo ou forma nacional, e, posteriormente, para essa hipótese, forjar uma *seqüência histórica*, de obras e autores, que nos permita acompanhar seu processo de formação, transformação, e desenvolvimento: sua produção (composição e execução), seus efeitos no cenário do teatro brasileiro do Segundo Reinado (1848-1889) até as primeiras décadas da Primeira República (1889-1920).

Um mapa é assim uma ferramenta para a ação voltada a reconstruir um território, o da opereta no teatro brasileiro, perceber e discutir uma possível forma, a opereta brasileira, e, também, seu destino histórico. A ferramenta liga-se, portanto, a um modo de ver e de operar dados e informações relativas ao gênero e a sua história. Para tanto, exige a localização, identificação/descrição, seleção, de fontes variadas, e não apenas em virtude da dificuldade de encontrar documentação mais direta. E apenas desta maneira, ao fragilizar presença de “autorias” e de “singularidades” na reconstrução da forma e de sua história, um mapa se aproxima de outras categorias de análise literária, artística, que emergiram nas últimas décadas, e que fogem aos parâmetros tradicionais de estudos neste âmbito, especialmente ligados à análise de gêneros e formas via “grandes autores” e ou “grandes obras”.

Vale observar que Antonio Candido na sua *Formação da literatura brasileira* (CANDIDO, 1959) dedica atenção especial aos autores secundários que brilham antes pela

sua capacidade de interpelação com as questões do seu tempo e pela rotinização de técnicas e formas. Nesse sentido, são importantes para a história da literatura, mas secundários para a literatura, entendida em sua particularidade e de acordo com a seleção de obras e autores principais. Como equacionar esta tensão entre literatura e história da literatura, entre teatro e história do teatro, de maneira que possamos avançar no estudo da opereta compreendendo sua dupla contribuição? Por outro lado, temos também critérios e valores diversos acionados quando se trata de avaliar a seleção feita de obras e autores que figurariam a literatura na sua história, dos críticos especializados e do público, da poética e do mercado, por exemplo.

Nesse sentido, temos ferramentas como os “arquivos”, “museus”, “acervos”, “fichas”, “mercados”, “campos”, sobretudo na área da literatura e das artes, que apresentariam como um de seus denominadores comuns o encaminhamento ou formato de pesquisa preocupado com bases de informações que se sobrepõem aos objetos particulares e individuais.

Mapas como ferramenta de pesquisa, é disso que trata basicamente este texto que visa apresentar alguns enunciados teóricos que estão orientando a fase inicial de uma pesquisa de longa duração, ditada por um entrelaçamento fundamental, qual seja o da compreensão da intrincada relação entre música e teatro no processo de formação do teatro brasileiro do século XIX.

Mas, ainda, trata-se de mapas da conquista de um território por parte da opereta na história do teatro no Brasil. De um território inexplorado, a opereta nos apresenta a perspectiva para pensar a teoria dos gêneros a partir da categoria do espetáculo, pois a própria terminologia “opereta”, ao menos no caso francês, antes de compreender “uma peça” designava um “espetáculo”, e envolvia diversos procedimentos posteriormente considerados "avançados" pelos modernistas, que viam na ópera-bufo de Offenbach os “sinais de espíritos independentes que começavam a questionar as venerandas hierarquias nas artes, na esperança de subvertê-las” (GAY, 2009: 54). Para a "construção" de sua cena teatral/musical, eles utilizavam procedimentos como o uso de registros e acentos variados de gêneros, estilos, formas, artes, tendo como denominador comum básico a paródia.

Por meio da paródia, a opereta se alimenta do que encontra pelo caminho; seu acento ligeiro e sua fugacidade espetacular fazem dela sinal da modernidade. Por combinar artes e procedimentos variados, em seu modo “impuro”, a opereta trabalha elementos diversos, heterogêneos, que re-significa pela alteração de registros, usos subvertidos de temas, situações e formas, a fim de produzir “efeito” cômico, antes que compor uma comédia. Voltada para o mercado do divertimento e do passatempo a que servia, e escapando assim da ideologia ilustrada de nossos intelectuais e grandes homens da literatura, foi substancialmente

convenção, esmerilho de procedimentos usuais do “teatro normal”. A opereta no Brasil nos interessa exatamente como “corpus sistemático de nível médio”, como universo convencional.

E ainda, pelo fato de estar implicada, no século XIX brasileiro, em co-habitação de gêneros e artes, e, especialmente, por constituir razoável continuidade de público receptor para o teatro, a opereta nos interessa também como forma inovadora. O que ressaltamos aqui é como a sua estrutura não apenas se distancia do debate clássico e burguês ainda regrado pela teoria tradicional dos gêneros, como dele se apropria em chave de paródia. E, neste sentido, menos como estilo que como técnica teatral, a opereta inova pelos procedimentos. Da ópera clássica e romântica se afasta justamente por este caminho: a ópera italiana e a francesa ainda obedecem, em seus empréstimos a outras obras e autores, a limites e regras de composição e a temas próprios a cada gênero, assim como ao acento adequados a eles. Distintamente da proposta romântica de “mistura” dos gêneros, a opereta não se volta para a superação destas fronteiras, mas para seus usos em contextos diversos, conforme emprega procedimentos e registros distintos dos originais na sua construção como espetáculo cênico-musical.

Mapear quer dizer, para o estudo da opereta no Brasil, informar-se também acerca de gêneros e formas concorrentes, e de outros diálogos com a tradição teatral e musical, nacional e internacional. É poder perceber, olhando de longe, como seu sucesso, lamentado pelos intelectuais e homens de sua época, foi uma solução de adequação a modos de produção do espetáculo possíveis e que se tornaram convencionais no quadro geral da história do Brasil daquela época.

Abandonar grandes autorias e cenas de ruptura, preferir rotinas e convenções literárias ou artísticas, estamos convencidos, consiste em boa forma de abordagem no estudo da opereta no Brasil do século XIX. Temos aqui um objeto da pesquisa historicamente situado no século XIX no Brasil, e que se apresenta multifacetado, compósito e bastante eloquente, a solicitar nossos olhares distantes. Simultaneamente, temos um objeto do “passado” que solicita formas de apreensões, de percepções e de indagações vizinhas porque exigentes de aproximações interdisciplinares, de campos de estudos interferentes, como será o caso, certamente, para os campos da História, da Literatura e das Artes Cênicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins Fontes, 1959

GAY, Peter. *Modernismo: o fascínio da heresia - de Baudelaire a Beckett e mais um pouco*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

MORETTI, Franco. *A literatura vista de longe*. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.

_____. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003.

_____. *Signos e estilos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007