

MAPA DA OPERETA NO BRASIL NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX E PRIMEIRAS DÉCADAS DO SÉCULO XX: APRESENTAÇÃO DO PROJETO E DE SEU PRINCIPAL OBJETIVO

Autor: Doutor Paulo Maciel

Orientadora: Maria de Lourdes Rabetti

Bolsista CAPES/FAPERJ

Resumo: Este texto apresenta, parcialmente, a proposta teórica e metodológica de projeto de pesquisa para pós-doutoramento acerca da produção e recepção da opereta no teatro brasileiro entre o Segundo Reinado e as primeiras décadas da República. O objetivo central do projeto, de que tratará mais precisamente o presente texto, é a demarcação de um território de informações que nos habilitem reconstituir suas estruturas musicais e teatrais, assim como construir inteligibilidade da *seqüência histórica* informada a partir do modelo de obras e autores no interior deste quadro maior sem se deter em estudos localizados, preocupados com aspectos de genialidade, emprego técnico ou estilo, mas voltado para um enfoque quantitativo da pesquisa teatral, especialmente deste gênero, tendo em mente analisar seus usos nacionais em diálogo mais amplo com o contexto musicado e político de sua formação, forma e desenvolvimento, na cidade do Rio de Janeiro: corte e capital.

Palavras-chave: pesquisa teatral quantitativa; mapeamento; gênero e História

Os estudos sobre o processo de formação do teatro brasileiro do século XIX apresentam chaves interpretativas distintas quanto ao assunto e o papel ou sentido do teatro ligeiro, no âmbito do qual se coloca também a opereta. De maneira geral, para a fortuna crítica da primeira geração moderna, na segunda metade do século XIX, após a empreitada realista, ter-se-ia um predomínio do gênero ligeiro, em detrimento do drama. Em que pesem divergências teóricas na perspectiva mais geral, o teatro ligeiro (e com ele a opereta) é visto como um obstáculo de acordo com o caminho teatral para se pensar o percurso da formação de um teatro nacional.

Nos últimos tempos surgiram estudos e pesquisas que buscaram colocar o problema de modo diverso, mostrando como este raciocínio toma como eixo analítico e ponto de referência a empreitada realista, sem perceber de que maneira ela constituiu um momento passageiro, pois, desde o primeiro momento, o teatro brasileiro encontrou no cômico farsesco, particularmente na comédia de costumes musicada e ligeira, sua forma e caminho nacional.

Seguindo este enfoque a opereta se inscreve num contexto teatral caracterizado sobretudo pelo cômico, especialmente ligeiro.

Como foi dito, o presente texto apresenta e discute, fundamentalmente, o objetivo central da pesquisa, qual seja, “mapear a produção (dramatúrgica e cênica) e a recepção da opereta no Brasil da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX”, definindo “seu lugar na formação do teatro brasileiro do século XIX, no âmbito do teatro ligeiro e por suas relações com a já considerada tradição da comédia de costumes”. E, “neste enquadramento a “comédia opereta de costumes” A capital federal, “peça” de Artur Azevedo, institui-se como síntese (dramatúrgica e de cena) exemplar do problema que temos por objetivo geral enfrentar

Alguns trabalhos que buscaram definir e caracterizar a produção e a recepção das Revistas, especialmente das Revistas de Ano, encontraram respostas diferentes para o problema do lugar e significado do teatro ligeiro na história do teatro brasileiro, sobretudo do século XIX (Süssekind, 1986, especialmente). E mostram como a idéia de decadência não se sustenta, pois, da perspectiva do teatro ligeiro, em virtude de sua vasta produção, assim como pela receptividade junto ao público, o teatro brasileiro do final do século XIX surge marcado por um modo de produção teatral relativamente estruturado no Rio de Janeiro (Chiaradia, 1997, especialmente). Tais questões aparecem, segundo abordagens e modelos teóricos diversos, nas análises mais recentes a respeito do lugar e significado do cômico, e do teatro ligeiro, na história do teatro brasileiro, particularmente do século XIX, como chave interpretativa para se compreender sua formação e desenvolvimento, e também sua complexidade e dinâmica (COSTA, 1998; RABETTI, 2007). E, particularmente, os estudos sobre o teatro ligeiro, na história do teatro brasileiro do século XIX, dedicados à abordagem das interfaces entre teatro e música, e as relativas ao melodrama e a comédia de costumes, enquanto elementos centrais para se compreender o seu sucesso no palco e junto ao público (RABETTI, 2009).

O teatro ligeiro ganha complexidade e inteligibilidade a partir das pesquisas e estudos realizados voltados para seu lugar e significado de um modo geral, na história do teatro brasileiro, como também para aqueles voltados para analisar seus modos e formas, como no caso do Teatro de Revista. Na medida em que o termo abarca uma grande variedade de formas, melhor dizendo, registros, seu entendimento exige um trabalho coletivo de pesquisadores do teatro brasileiro dispostos a deslindar mais um de seus fios narrativos. Opereta, ópera cômica, burleta, cena cômica, mágica, revista, o denominador comum e o caráter espetacular e musical que as caracteriza. No projeto que ora se inicia, a Opereta.

A ópera-bufa francesa¹ surge em meados do século XIX quando Jacques Offenbach e sua companhia programam um espetáculo feito de música e teatro, uma mistura de atos curtos satíricos entremeados de números musicais, geralmente com acompanhamento de orquestra. Entretanto, mais tarde o termo passou a abranger os textos – as peças. Especialmente após o aparecimento de *Orphée aux enfers*, quando a paródia deixa de ser empregada como um recurso isolado e passa ser o modo estrutural do gênero opereta. Mas não se parodia apenas o mito de Orfeu, mas as formas teatrais e musicais de sua representação clássica. O mito vira folhetim. A opereta francesa encontrou no palco do Alcazar Lírico do Rio de Janeiro seu espaço de manifestação que, a partir de 1864, obteve sucesso na noite carioca com montagens de diversos gêneros ligeiros como burletas, cenas cômicas, *vaudevilles*, etc. Porém, devemos estar atentos às particularidades de sua produção e recepção em longo período do teatro brasileiro do século XIX, com cenário nacional marcado pela ópera italiana (o melodrama italiano), especialmente no Rio de Janeiro, grande centro operístico do país à época (Andrade, 1964). Não se trata de propor uma abordagem a respeito do teatro lírico, mas de perspectiva historiográfica para o estudo do teatro brasileiro no século XIX que solicita incluir o estudo do papel da música, italiana especialmente, na configuração do palco ligeiro nacional.

Toda definição geral sobre o gênero opereta compreende um processo de seleção e escolha na elevação de uma de suas manifestações à norma ou padrão de julgamento. Isto é, conforme ponderou Peter Szondi (2001) sobre o conceito de drama, é um construto teórico um tipo ideal, no sentido weberiano. Sendo assim, a relação entre a teoria dos gêneros e a história do teatro brasileiro, legada pela primeira geração da crítica teatral moderna, vem sendo questionada em seus pressupostos teóricos e pontos de vista historiográficos conforme salientado anteriormente. Entende-se que alguns dos resultados historiográficos a respeito da opereta no teatro brasileiro estão ligados mais à teoria dos gêneros adotada que a pesquisas mais detidamente pontuais sobre o tema. Porém, trabalhar nesta direção, não significa fugir totalmente dos parâmetros da noção de gênero adotada anteriormente, mas, ao contrário, tomá-la como ferramenta de trabalho, como instrumento operativo, sempre que articulações

¹ Em primeiro lugar devemos destacar que diferente da ópera e do drama clássico, a opereta se estrutura de maneira a mostrar seu caráter de espetáculo, valendo-se como seu meio principal da paródia. Devemos pensar que, neste caso, se trata de um gênero distinto, pois se forja pelo aproveitamento de temas, técnicas, convenções, que são re-significados a partir de um novo contexto de uso. Num momento em que a questão da autoria se tornava parte da agenda artística. Até o começo do século XIX o procedimento de tomar emprestado de outros autores/compositores temas e até mesmo partes de uma obra, que era trabalhada para servir à outra, segundo Lauro Machado Coelho, em *A Ópera Romântica Italiana* (2002), era uma prática autoral comum entre os compositores de ópera italiana, que começou a ser repudiada a partir deste momento. E, lembrando que não se tratava de fazer paródia, geralmente os empréstimos se faziam mantendo o gênero do original. Na opereta temos um entrecruzamento de gêneros distintos, teatrais e musicais.

históricas garantam a fragilização de abordagens normativas ou exemplares, tornando a noção “dominante”.

Trata-se de ver a complexidade e a peculiaridade do gênero opereta a partir dos dados, de leituras e análises, dos *mapas*² de produção e recepção, a serem reconstituídos pela pesquisa para a identificação de traços pontuais, gerais e particulares, respectivos aos elementos que a constituíram assim saber, historicamente, da nossa opereta.

Para tanto mapear as características técnicas e formais do gênero, seus principais temas, suas fontes de influência, seu modo de operar na interface música e teatro, o objetivo central do projeto é pesquisar um conjunto variado de informações que nos permitam traçar um mapa geral a respeito da sua produção e recepção: partituras, libretos, e demais informações a respeito da composição das obras, sobretudo da relação tecida entre teatro e música, formas e características de sua execução (técnicas e procedimentos cênicos) adotadas no teatro brasileiro do século XIX, que tipo de modo de produção dramática e teatral articula, segundo informações de jornais, revistas, memórias, crônicas, na literatura, em cartas, materiais escritos, visuais e ou sonoros de acervos públicos ou privados, em busca de seu lugar na formação do teatro brasileiro, especialmente do século XIX.

Desta maneira, a pesquisa se insere no âmbito de estudos e pesquisas que vem buscando resgatar o papel do teatro ligeiro na história do teatro brasileiro do século XIX, sobretudo relativa à presença da música na cena nacional. Lembrando que, o teatro de opereta ainda é uma questão pouco estudada, em virtude do grau de dificuldade estabelecido, e que este projeto se propõe a superar, na busca por sua “reconstituição”. Na falta de pesquisa mais detalhada acaba sendo pensada, de modo mais genérico, no interior de estudos voltados para outros registros ligeiros ou então no interior dos panoramas históricos sobre o teatro brasileiro do século XIX, e em ensaios a respeito da comédia brasileira produzida ao longo deste período, ou em último decifrado pela chave francesa.

² A noção de *mapa* aqui proposta é derivada da obra de Franco Moretti intitulada *Um atlas do romance europeu 1800-1900* (2003) Conforme o Autor observou, um mapa pode ter dois significados quando empregado no âmbito dos estudos literários: pode significar ponto de referência, localização de obras e autores, ou então de gêneros e formas, segundo seu pertencimento a este ou aquele país ou continente; ou, na perspectiva de seu estudo, para se analisar as geografias literárias forjadas pelas estruturas narrativas, em seu livro pelos padrões estruturais descobertos através do cruzamento de dados coletados em sua pesquisa dos mapas literários (Moretti, 2003: 13-19). Abdicando de um estudo centrado em autores e obras, mas num gênero já estabelecido, de maneira geral. Mas, em se tratando do romance, Moretti pode abrir de mão da primeira tarefa, porém, no que respeita, a produção de operetas brasileiras não podemos contar com o terreno nacional mapeado. Segundo Franco Moretti (2003) a diferença entre a proposta de seus estudos e os anteriores é reconstituir o mapa europeu produzido pelo romance, as geografias de suas tramas, personagens, etc. Por outro lado, seu ponto de vista se mostra pelo procedimento de pesquisa e análise, que se centra em dados quantitativos. Um dos possíveis desdobramentos do seu estudo, acerca da noção de gênero, é justamente seu procedimento empírico, traduzido aqui na ação de mapear. Mapear significa um processo de pesquisa e análise cujo objetivo é a reconstituição de um gênero que diferente do romance está sempre escapando de nossas mãos.

Neste sentido, o projeto tem como ponto de partida o conhecimento já acumulado a respeito das interfaces entre música e teatro no século XIX, assim como do papel do teatro ligeiro na história do teatro brasileiro do século XIX, a partir dos estudos sobre o cômico desenvolvidos no Laboratório Espaço de Estudos sobre o Cômico, do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Desta maneira, se torna possível analisar os resultados já alcançados a respeito do teatro ligeiro, das matrizes teatrais e musicais que lhes seriam constitutivas, do seu público e da sua recepção.

É necessário ao estudioso o domínio de um conhecimento musical e técnico, para a questão a ser investigada também na perspectiva de estudar a constituição de estrutura e procedimentos de composição da opereta, presentes nas partituras, em arranjos para possíveis montagens. Em seguida encontrar estratégias que nos levem ao encontro de informações sobre público e recepção do teatro de opereta no século XIX. Finalmente, perceber como o gênero se insere no contexto mais amplo do Segundo Reinado, com os desdobramentos críticos e historiográficos da pesquisa para o estudo do teatro brasileiro daquele período. Requer-se, portanto, uma pesquisa indiciária que pretenderá encontrar, “saber ler” inúmeras e variadas “pistas” e assim tecer os fios, por vezes quase imperceptíveis de mais amplas correlações (GINZBURG, 2002).

Há que se reconhecer também a presença dos gêneros ligeiros em distintos processos de modernização, no Segundo Reinado (1848-1889) e também no início da Primeira República (1889-1930). Foi por assim dizer o tipo de teatro que interpelou a sociedade brasileira acerca de seus problemas, impasses e soluções, tendo como cenário o Rio de Janeiro, Sede da Corte e Capital da República. Neste sentido também se entrelaçam os destinos do teatro e da sociedade brasileira, pois penso que, conforme a análise de Rabetti, a produção ligeira foi quem criou condições para uma relativa profissionalização no teatro brasileiro do século XIX e que precisa ser melhor avaliada: profissionalização como uma rotina de funcionamento, um conjunto de regras e técnicas, formando um contingente considerável de obras, autores, atores, público, constituindo um dentre outros sistemas que compreendem a multiplicidade da produção teatral brasileira do século XIX. Neste sentido temos cautela com a idéia de “um” sistema e também com a tese do teatro ligeiro ter estrangulado outros gêneros teatrais (sérios): até que ponto é retórica no combate pela idéia de “teatro nacional”? Que idéia de nação se desdobra da análise das operetas e como dialoga com o debate sobre a questão no Segundo Reinado e no início da República Velha?

O teatro ligeiro em sintonia com as transformações vivenciadas pela cidade, centro do poder político, também vai responder aos anseios cosmopolitas e modernizadores, pelo menos

para um contingente das elites. Porém, quando se tratava das operetas brasileiras, estava em pauta também, além do lustro e da diversão, a questão nacional. Desta maneira, devemos divisar a pesquisa entre a produção estrangeira montada e a produção nacional escrita e montada, para que saibamos avaliar melhor em que medida o gênero se nacionaliza. E assim ver como seus mapas dialogam com as idéias de nação em pauta ao longo deste período, de suas *geografias ligeiras*. O termo “geografias ligeiras”³ diz respeito ao modo pelo qual o “nacional” é mapeado pelas operetas brasileiras, a partir de suas tramas, personagens, assim como pelo ritmo e andamento, descobrir itinerários, rotas, caminhos, que por seus aspectos conformam destinos e possibilidades, mas também perceber os seus ritmos, seu movimento e andamento, articulações de tempo e espaço visualizadas através da pesquisa.

Neste sentido, temos que considerar a presença de formas e gêneros musicais e teatrais disponíveis na agenda cultural daquele momento e com os quais concorreu ou dialogou. Um estudo da opereta como gênero - que busca ganhar em perspectiva abandonando uma visão normativa da teoria em proveito de uma gramática dos usos, observando seu comportamento a partir dos constrangimentos musicais e teatrais locais e as suas manifestações contingentes - ao abrir mão de uma visão normativa da teoria dos gêneros também se distancia de uma compreensão da sua história como determinada sempre pela *seqüência histórica*⁴ e formada pelos seus países de origem.

A motivação fundamental - seja para a proposta mais ampla *História cultural das artes cênicas no Brasil: programa interdisciplinar de estudos sobre relações música e teatro*, seja para sua primeira parte que agora se inicia, com a pesquisa de pós-doutoramento- *Mapa da opereta no Brasil na segunda metade do século XIX e primeiras décadas do século XX*, liga-se a um problema central pertinente ao campo historiográfico no âmbito dos estudos histórico-culturais sobre o teatro brasileiro em formação no século XIX: a exigência de revisão das compreensões predominantes em nossa historiografia, calcadas em abordagens de gênero que, submetidas a modelos estrangeiros, tendem a descuidar as correlações teatro e cultura e estrangulam ou retalham a experiência histórica espetacular daquele século, ao buscar distinguir “teatro de prosa” e “teatro musicado”, assim como “teatro sério” e “teatro ligeiro”.

³ Ver Moretti (2003).

⁴ A noção de *seqüências dramáticas* empregada neste trabalho deriva da categoria de *seqüências históricas* de BENDIX, Reinhard. *Construção nacional e cidadania*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996. Segundo observou o autor “a crença na universalidade dos estágios evolutivos foi substituída pela compreensão que o *momentum* dos eventos passados e a diversidade das estruturas sociais conduzem a diferentes caminhos de desenvolvimento, mesmo quando as mudanças de tecnologia são idênticas”. (1996: 35).

Esta proposta geral e o projeto de pós-doutoramento em particular apresentam, neste sentido, caráter extremamente inovador na perspectiva historiográfica dos estudos histórico-teatrais, e abordagem histórica contemporânea que, ao se debruçar sobre as experiências espetaculares no Brasil do século XIX, encontrar enfático e perdurável relacionamento entre música e teatro: presença musical permeável e persistente, abundante ainda e especialmente na cidade do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Fato é que, partindo deste território cênico musical para ver como as operetas mostram particularidades no interior deste quadro maior, em virtude de seu caráter de espetáculo, e dadas as dificuldades relativas neste tipo de empreendimento, a re-constituição da opereta brasileira demanda a busca por um conjunto de informações variadas “na busca do tempo perdido”.

Dado o caráter historiográfico do projeto e circunstanciado da pesquisa no mapeamento e na análise da opereta no âmbito do teatro ligeiro, serão consideradas fontes documentais primárias: os libretos e as partituras (assim como suas fontes matriciais – textos literários, óperas e operetas em suas versões “originais”), os folhetins nos principais jornais da cidade do Rio de Janeiro - Corte e da Capital da República - a serem levantados nos acervos de referência para os estudos em questão, especialmente na cidade do Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional (Divisão de Referência – periódicos; Divisão de Música (DMBN; Arquivo Sonoro); Obras Raras e Biblioteca; Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa; Acervo do MIS (Museu da Imagem e do Som); Acervo do Instituto Moreira Salles; Arquivo da Cidade do Rio de Janeiro, Fundação Nacional de Arte (Centro de Documentação e Biblioteca); Sociedade Brasileira de Autores Teatrais SBAT (arquivos); Acervo da Biblioteca da UNIRIO (Setor de Partituras, Peças e Programas; livros e periódicos); Portal CAPES; Acervo do Clube Teatral Arthur Azevedo (UFSJR); Acervo da Biblioteca da UFRGS (biblioteca, libretos e partituras do Instituto de Artes). Um levantamento inicial, para elaboração do presente projeto permitiu localizar, em alguns dos acervos de referência VASQUES, Corrêa Francisco, *Orfeu na Roça*, paródia de *Orphée aux Enfers*, que, por sua vez, parodia o mito grego; *La Grande-Duchesse de Gérolstein*, transformada em *A Baronesa de Caiapó* e atribuída a Caetano FILGUEIRAS, Manuel Joaquim Ferreira GUIMARÃES e Antônio Maria Barroso PEREIRA (representada em 1868), *Barbe-Bleue* (libreto de MEILHAC e HALÉVY, música de OFFENBACH) reinventada em duas paródias, *Barba de Milho*, na versão de Augusto de CASTRO, e *Traga-Moças*, na de Joaquim SERRA. De Arthur Azevedo, em 1876, *A Filha de Maria Angra*, paródia de *La Fille de Madame Angot*, opereta de SIRAUNDIN, CLAIRVILLE e KONING, com música de Charles LECOCQ. Mais *Os noivos*, de 1880, música de Francisco de Sá NORONHA, e *A Donzela Teodora*, escrita em 1880 e representada pela primeira vez em

1886, com música de Abdon MILANEZ. Até o momento foram encontrados os libretos de *A filha de Maria Angu*, *Orfeu na roça* e *Barba de Milho*.

Num primeiro movimento, os passos estarão voltados para o mapeamento mais geral das relações entre teatro e música, especialmente nas operetas (“originais” e “versões”) produzidas na cidade do Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX, a partir das informações coletadas na bibliografia especializada, do teatro e da música do século XIX, além de crônicas, memórias e literatura, jornais e revistas, pretende-se estruturar um mapa da produção geral, nacional e estrangeira. Num segundo e mais significativo movimento, os esforços estarão dirigidos para o levantamento dos libretos e das partituras, nos acervos já referidos e, quando ocorrer, na bibliografia especializada. Simultaneamente será realizada a análise de libretos e de partituras. Os libretos e as partituras selecionados serão objetos de uma análise de seus principais elementos a investigar, escrita e montagens, fichas técnicas, fontes musicais e teatrais implicadas, as formas estruturais e procedimentos, os temas e as técnicas empregadas, a fim de organizar uma seqüência analítico-histórica que sirva de base para o desenvolvimento do projeto. Para tanto, serão oportunas as técnicas de “análise empírica” propostas e que vêm sendo experimentadas no Laboratório (MOREIRA, 2000) ao longo de vários anos, assim como as mais recentes discussões sobre análise de libretos para música e para balé.

Num terceiro movimento, a busca irá ao encontro de indicadores de recepção da cena da opereta em montagens do período. Para jornais e revistas utilizaremos, em busca inicial, o quadro resultante das pesquisas em andamento no Laboratório: *Jornal do Commercio* – diário; *Correio da Tarde* – diário; *Correio Mercantil* – diário; *Diário do Rio de Janeiro*; *Diário de Pernambuco*; *Marmota na Corte* - 2 vezes por semana (terças e sextas); *A Marmota* - 2 vezes por semana (terças e sextas); *Marmota Fluminense*; *O Brasil* – semanal; *O Beija-Flor* – semanal; *O Artista* – semanal; *O Patriota* - 2 vezes por semanas (quartas e sábados); *O Amor-Perfeito* – semanal; *Guanabara* – mensal. Uma segunda grande etapa – a partir de um quarto movimento - estará metodologicamente implicada no cruzamento das informações coletadas com as relativas ao teatro ligeiro brasileiro e seu significado na história do teatro brasileiro do século XIX para que possamos desenhar um quadro geral onde os dados correlacionados ganham inteligibilidade, submetidos à reflexão. Através da pesquisa em jornais e revistas, crônicas e ensaios, memórias e literatura, materiais escritos e visuais, buscaremos informações acerca do público e da recepção.

Num quarto momento, acompanhar os resultados analíticos da literatura especializada na história cultural e política do Segundo Reinado com as informações coletadas anteriormente nas em revistas e jornais, especialmente sobre a relação entre cultura e política neste contexto, a fim de localizar e compreender as tramas que unem a opereta - o palco ligeiro - ao processo de modernização da vida política e social então vivenciado. Num quinto momento serão analisados os desdobramentos do estudo para a compreensão do teatro brasileiro do século XX, confrontado a literatura especializada, nacional e internacional, interpelando a fortuna crítica e historiográfica do teatro moderno brasileiro num balanço crítico a partir dos resultados alcançados. Pelo quadro teórico proposto e pelas formas de abordagem escolhidas para se chegar ao mapa da opereta brasileira e seu significado para a história do teatro brasileiro, sua relação com a música e a política, e sua interpelação ao próprio gênero modelo e as histórias centrais, é importante um método de trabalho investigativo de sua história.

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.

AZEVEDO, Artur. *A filha de Maria Angu*. Teatro de Artur Azevedo. Tomo I. Instituto Nacional de Artes Cênicas – INACEN. V. 7. Coleção clássicos do teatro brasileiro.

BENDIX, Reinhard. *Construção nacional e cidadania*. São Paulo: Ed. UNESP, 1996.

CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz / Edusp, 1986.

CARDOSO, André. *A música na corte de D João VI*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2008.

CASTAGNA, Paulo. *A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e a Ópera no Brasil do século XIX*. São Paulo: Instituto de Artes da UNESP, 2007.

CATÁLOGO DE PERIÓDICOS/Fundação Biblioteca Nacional – <http://periodicos.bn.br>. Último acesso em 13.03.2008.

CATÁLOGO DE PERIÓDICOS BRASILEIROS MICROFILMADOS/Fundação Biblioteca Nacional, Departamento de Processos Técnicos, Divisão de Microrreprodução – Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1994.

CHIARADIA, Maria Filomena Vilela. *A companhia de revistas e burletas do Teatro São José: a menina-dos-olhos de Paschoal Segreto*. Dissertação (Mestrado em Teatro). Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação, UNIRIO, 1997.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
(História da ópera)

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIRON, Luis Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte (1826-1861)*. São Paulo; Rio de Janeiro: Edusp; Ediouro, 2004.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Edições 70, 2008.

MACIEL, Paulo Marcos Cardoso. “O lugar da comédia em meio às idéias de fundação e de formação na história do teatro brasileiro: a comédia dramática *O demônio familiar*”. In: *Folhetim. Cadernos Monográficos*. v.2, 2005: 61 - 85.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 2a. edição. Rio de Janeiro: SNT, 1962.

MENEZES, Lená Medeiros. *(Re) inventando a noite: o Alcazar Lyrique e a cocotte comédiénne no Rio de Janeiro oitocentista*. Revista do Rio de Janeiro, N. 20-21, Jan-Dez 2007: 73-91.

MOREIRA, Inês C. Martins. *A dramaturgia de Ariano Suassuna: procedimentos analíticos*. O percevejo. Revista de Teatro, crítica e estética. Ano 8, N.8, 2000: 150-155.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu 1800-1900*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

PRADO, Décio de Almeida. *Procópio Ferreira*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

----- *João Caetano*. São Paulo: Perspectiva / Universidade de São Paulo, 1972.

----- *João Caetano e a Arte do Ator*. São Paulo: Ática, 1984.

----- *Peças, Pessoas, Personagens - O Teatro Brasileiro de Procópio a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

----- *Seres, Coisas e Lugares - do Teatro ao Futebol*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

----- *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

----- *O Drama Romântico Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

----- *História Concisa do Teatro Brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1999.

RABETTI, Maria de Lourdes. *Estudos sobre “modos de atuação” no teatro do passado: a “formação” de Maria Baderna em escolas e palcos italianos do século XIX em meios românticos e melodramáticos de vida e da cena*. Programa de Estudos e Relatório de pesquisa de pós-doutorado. Turim; Rio de Janeiro: UNIRIO; UNITO; CAPES, 2007/2008.

_____. “Presença musical italiana na formação do teatro brasileiro”. In: *ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte*, V. 9, N. 15. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, 2007: 61-81.

_____. *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

SKINNER, Quentin. “A Liberdade e o Historiador”. In: *Liberdade antes do liberalismo*. São Paulo: UNESP, 1999.

SÛSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.