A INVENÇÃO DA HABANERA NO TEATRO MUSICAL E O CIRCUITO TRANSATLÂNTICO DE ENTRETENIMENTO NO SÉCULO XIX O CASO DO *EL RELAMPAGO*

Joana Martins Saraiva[1]

Resumo: Para seguir esta rota, e mapear a rede de produção e circulação musical neste mundo de entretenimento comum, uso como fonte de dados jornais e periódicos de época disponíveis em hemerotecas digitais, assim como partituras impressas e libretos de peças de teatro. Entre Espanha e America, passando por Paris e Portugal, o comércio em torno da habanera, forma musical associada primeiramente à Havana, Cuba, mas sucessivamente desterritorializada e reterritorializada, pode ser entendido como um caso de produção e circulação musical cuja característica marcante é o deslocamento fundamental, em consonância com os fluxos do Atlântico Negro. Como se davam os processos de composição musical através da apropriação do elemento negro, do deslocamento, da imitação estilizada, da invenção de alteridades musicais? Como isso era exportado e recebido em outras cidades do atlântico?Aqui vou me ater ao exemplo da zarzuela *El Relampago,* de Camprodon e Barbieri, o primeiro caso no teatro espanhol a usar a habanera como personagem principal, a trazer para os palcos o que seria uma musica negra. Uma vez feita a representação nos palcos espanhóis dos negros de cuba - modo de falar, de cantar, de dançar – esta musica é rapidamente transformada em fórmula garantida de sucesso pelos compositores de zarzuelas. Após a estréia em Madrid em 1857 esta zarzuela foi representada repetidas vezes em varias cidades das Américas. E, como marca indelével da transposição deste tipo de musica anteriormente associada ao universo negro, se consolidou no mercado editorial de partituras a representação musical, enquanto ferramenta de escrita, do padrão de acompanhamento chamado *ritmo de habanera*. Da Espanha para America, passando por Paris, todas as partituras editadas entre 1850 e 1880, que fizessem alusão ao universo negro americano foram escritas seguindo esta fórmula rítmica.

Palavras-chave: Musica popular. Século XIX. Zarzuela. Habanera. Tango.

INTRODUÇÃO

Numa rápida revisão bibliográfica sobre o tema, podemos afirmar que a habanera é evocada como ponto de escuta comum, acústico e simbólico, que esteve presente nas mais diversas cidades do Atlântico ao longo da século XIX. Assumindo sotaques específicos e impregnando caminhos futuros em outras sonoridades que décadas mais adiante serão

[1] Doutoranda do programa de Pós-graduação em Música na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/PPGM. Email: saraiva.joana9@gmail.com

"fixadas" em um território e apropriadas como identidades locais, como, por exemplo, o tango portenho e o choro carioca. A maneira de se contar a história destas duas musicas populares, nas musicologias brasileiras (ANDRADE, 1980; SIQUEIRA, 1970; KIEFER, 1983) e argentinas (SELLES, 2011; VEGA, 1952; MATAMORO, 1976), se caracterizou pela permanência de um viés nacionalista, ávido por forjar determinadas particularidades musicais. Na argumentação deste autores, a habanera, apesar de ser evocada como grande matriz geradora das singularidades americanas, deveria desaparecer na "evolução" em busca de um caráter próprio, genuinamente nacional[2].

Como escreve o musicólogo cubano Alejo Carpentier, a habanera teria sido o primeiro caso de circulação cultural a complexificar o sentido da relação entre colônias e metrópoles, Europa e Américas, "alta cultura" e "baixa cultura" (CARPENTIER, 1979). Segundo este autor, habanera foi o nome atribuído, no estrangeiro, para diferenciar e designar a transformação ocorrida na cidade de Havana da contradança francesa, que antes era nomeada como contradança cubana, ou dança americana. Logo passou a ser chamada dança habanera, ou simplesmente habanera, termo consagrado por exemplo na famosa "Carmem" de Bizet[3]. Na Andaluzia teria dado origem ao tango americano, para diferenciar do tango andaluz. Como música e dança de origem cubana, a habanera teria se disseminado amplamente na Europa, tanto na forma de bailes populares e nos cantos de taberna, quanto nos teatros e óperas. Por estar presente na corte espanhola e francesa, pôde-se documentar (e posteriormente discutir) tal presença *criolla* no cenário europeu de então. A partir daí a habanera teria influenciado outros tipos de música, das metrópoles às colônias, dando início a um intrincado processo de ida e volta.

HABANERA NA ESPANHA: DIFUSÃO, CIRCULAÇÃO E INCORPORAÇÃO VIA TEATRO DE ZARZUELA

[2] Para uma atualização deste debate conferir SANDRONI (2001).

[3] Que por sua vez nada mais é do que um plágio reconhecido de "El Arreglito" de Sebastian Yradier, um dos compositores mais famosos de habaneras no século XIX. A partitura original pode ser consultada no site IMSLP (International Music Score Library Project) http://imslp.org/wiki/El_arreglito_(Yradier,_Sebasti%C3%A1n Ultimo acesso: julho 2017.

Os argumentos de Carpentier se confirmam quando fazemos uma busca em jornais de época[4]. A primeira ocorrência que consegui localizar, na Espanha, sobre habanera foi sobre num jornal de Madrid em 1845:

> Cualquiera que sea mediano fisonomista conocerá en el semblante à un hombre que acaba de oír de paso y nada mas que de paso à un músico aficionado. Ve usted à aquel caballero que no anda sino corre, con el cabello erizado, como quien ha visto cosa mala ¡qué cara tan angustiada trae! este desgraciado ha oído en la otra cuadra a un mocito aficionado a la trompa; que durante lodo el año y con una paciencia heroica está ensayando el acompañamiento de una danza habanera que se prepone tocar, con el favor de Dios y de sus privilegiados pulmones, en unión de otros caballeros también aficionados, en el Carnaval. La fortuna de los pobres vecinos es que no falta mas que nueve meses para que llegue el tiempo de las mascara. (REVISTA DE THEATROS, 1845)

Pela escuta do personagem citado, podemos dizer que a habanera, mal executada e repetida a exaustão por um musico aprendiz, já tinha se incorporado ao repertório carnavalesco na cidade de Madrid, neste idos de 1845 e 46, provavelmente para ser dançado em algum baile de máscaras.

No ano de 1847 já se noticiava, também em Madrid, a venda de partituras de habanera entre outras musicas de baile, seguindo o sucesso do *tango americano* numero musical para canto e baile, apresentado seguidamente nos meses de maio a agosto no Teatro del Instituto. Nos anos que seguem, acompanhamos noticias de tangos americanos e habaneras tanto como números especiais em apresentações teatrais como em vendas de partituras para bailes[5].

Suponho que a nova moda tenha se espalhado de tal maneira na corte de Madrid nestes anos finais da década de 1840 ao ponto de suscitar esclarecimentos sobre origem e moralidade desta musica e dança na imprensa. Tanto que em 1849, o periódico *El Clamor Publico* publica uma carta de um "apreciable suscritor nuestro" explicando a origem do tango[6]. Pela sua autoridade etnográfica de ter vivido anos em Havana, e escutado com os próprios ouvidos canções de "gente de color", como *guanábana, limonada* e *la lotería,* o

[4] Via site da hemeroteca digital espanhola: http://hemerotecadigital.bne.es/

[5] Ver, por exemplo: *Tango de los manglares* (DIARIO DE AVISOS DE MADRID, 1847); "baile americano conocido como *El Tango"* (EL ESPECTADOR,1847); *La criolla*, contradanza habanera (EL CLAMOR PUBLICO, 1854); *La Habanera*, composição de Saldoni (EL HERALDO, 1853)

[6] El CLAMOR PUBLICO, 1849. O artigo completo pode ser acessado através do link: http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002678608&page=3&search=el+clamor+publico&lang=es (ultimo acesso julho de 2017)

autor deste artigo faz uma gênese do denominado tango americano, definindo sua origem numa colagem meio desconjuntada que ouviu cantada pelos marinheiros de Cádiz destas mesmas três canções "originais", numa espécie de apropriação feita de memória, ao mesmo tempo deturpada e saudosista, e também ambiciosa de êxitos comerciais, num contexto onde o business de entretenimento estava crescendo a todo vapor junto com a busca de produtos exóticos.

Seguindo ainda o argumento deste cronista de época, é interessante o que ele nos diz sobre o uso de determinadas terminologias – *tango americano, tango africano, contradanza* - que estariam designando não apenas a musica em si mas o tipo de gente que produzia, consumia, e conseqüentemente a nomeava. Isso significava, naquele contexto colonial e escravocrata, atestar o grau de moralidade ou imoralidade de determinado tipo de dança ou musica segundo cada tipo de grupo social. No caso em questão, as tais canções cantadas pelos negros em Havana eram pelos próprios chamadas de *tango*, e como foram os negros que as inventaram deveriam, segundo ele, ser designadas em Madrid, Cádiz e Sevilha (nos lugares que ele escutou as mesmas) como *tango africano*. O fato de se nomear *tango americano* ou *danza habanera* era não só de uma imprecisão enorme como fazia equivocadamente supor que a tal musica teria se espalhado por toda a sociedade habanera, prejudicando assim "la sensatez y inmoralidad do los habitantes de aquella pacifica Antilla". Porque àquela época na corte espanhola, tudo que estava associado diretamente ao negro, era considerado imoral, obsceno, primitivo. Era caso de policia e deveria ser controlado pelas autoridades locais[7] para que não contaminasse a moralidade e os bons costumes da sociedade como um todo.

Com exceção de algumas ocasiões muito específicas, era permitido aos negros cantar e dançar pelas ruas de Havana: "este es un día infernal [dia dos Reis], de una gritería salvaje, y seguramente que un europeo trasladado a mi patria, si acertara á pisarla en el día de Reyes creería que estábamos por conquistar" (SEMANÁRIO PITORESCO ESPANHOL, 1847)

Enquanto essa música era tocada e dançada "primitivamente" pelos negros (com a devida permissão das autoridades, como nos dias de reis) ela deveria ser designada tango, ou

[7] Neste mesmo artigo o autor explica que a canção *guanábana* era cantada com versos obscenos, e apesar de ter se generalizado entre os negros de Havana, não chegou a penetrar nas casas de pessoas "de bem" porque "cuidaron las autoridades por meio de sus agentes de policia, impedir que se propagasse", inclusive proibindo a escrita em partitura "ni se escribió una nota para el piano" (EL CLAMOR PUBLICO, 1849)

tango africano. A não ser que ela fosse apropriada por uma outra classe social, transfigurada em alguns elementos, despida de algumas palavras, movimentos e características, enfim, deslocada de sua origem, poderia ser chamada de tango americano, ou habanera, termos usados para indicar que a música teria se difundido e generalizado pela sociedade como um todo. Os exemplos das atrações nos teatros de Madrid, vinculados pelos jornais de época, que utilizavam a designação de tango americano, habanera, ou contradança habanera, crescem consideravelmente em numero entre 1845 e 1855. Esse processo de circulação e difusão do tango e da habanera na Espanha, vai culminar no uso destas músicas pelos compositores espanhóis no teatro de zarzuela, a partir de 1857.

O CASO DA ZARZUELA *EL RELAMPAGO*

Em 1857 estreou no recém criado Teatro de la Zarzuela[8], a zarzuela[9] em 3 atos *El Relampago*[10]. Este teria sido o primeiro caso no teatro espanhol a usar a habanera como personagem principal, e não mais como números isolados entre outras variedades pitorescas nas companhias teatrais que estavam em cartaz na década anterior.

Quando Camprodón[11] convidou o maestro Barbieri[12] para compor a musica dessa "nova" zarzuela, pediu que ele desse realidade à ambientação das cenas que deveriam se

[8] Este teatro foi inaugurado em 1856, e continua em atividade até os dias de hoje no mesmo endereço: calle de los Jovellanos, 4, Madrid. A partir de 2006, na ocasião do aniversário de 150 anos, inicia-se uma série dedicada à remontagem deste repertório do século XIX, onde cada temporada lírica anual tem que incluir necessariamente alguma daquelas zarzuelas históricas. *El Relampago*, por exemplo, foi remontado na temporada de 2012.

[9] Aqui seguiremos a definição de zarzuela como gênero lírico espanhol que surge em torno de 1850, isto é, a zarzuela já na segunda fase de renovação, usualmente chamada de zarzuela romântica (em contraste com a barroca) ou zarzuela restaurada, que poderia ser classificada como zarzuela grande, de 3 atos ou 2 atos, ou zarzuela chica, de 1 ato. Por contraste com a ópera, os diálogos não são musicados, alternando-se passagens faladas e cantadas. Segundo definição do musicólogo Emiliano Casares, a zarzuela explora a música popular e o sabor local em busca de "esencias de lo español en el patrimonio del pueblo" numa aventura literário-musical, onde o libretista tem tanta importância quanto o maestro. (CASARES, 1995: 112)

[10] Zarzuela em 3 actos estreada em Madrid, no Teatro de la Zarzuela, em 17 de outubro de 1857. Musica original de Francisco Asenjo Barbieri e texto de Francisco Camprodón. Adaptação para cena espanhola da opera cômica *L'Éclair* de Eugène de Planard, musica de F. Halevy, representada pela primeira vez em Paris no Theatre de L'Opera-comique, 16 de dezembro de 1835. Essa peça foi representada em toda America, a partir da versão em espanhol, inclusive no Brasil, com destaque para o coro de negros do segundo ato e o grande bailado *tango-habanera* do final.

[11] Fracisco Camprodon Lafont (1816-1870). Poeta e compositor dramático catalão, foi responsável pelas primeiras traduções a adaptações das óperas cômicas francesas para o teatro espanhol, nesta fase de restauração da zarzuela. Se mudou para Havana para exercer um cargo de administração pública na década de 1860, onde veio a falecer. (Informações disponíveis no sitio eletrônico: http://www.zarzuela.net/ . Acesso agosto de 2017)

[12] Francisco Ansejo Barbieri (1823-1894). Foi compositor de mais de 25 títulos de zarzuelas, além de regente, critico musical e musicólogo, atuante na renovação e consolidação da zarzuela de caráter nacional. (Para maiores informações cf. CASARES, 1994).

passar numa fazenda em Matanza, Cuba, ao contrario do texto original em francês, cuja história se desenrolava em Boston[13]. Camprodón traduziu o texto original do francês para o espanhol mantendo a estrutura dos personagens, das cenas, atos, diálogos, enfim, toda a estrutura e argumento da peça original[14]. Mas não só traduziu o texto como o adaptou à cena espanhola, alterando e atualizando alguns costumes, e sobretudo, tornando-o verossímil ao contexto espanhol através da ambientação sonora criada por Barbieri[15]. Uma das inovações de Barbieri foi introduzir o coro dos negros, sua suposta forma de falar/cantar característica e o grande bailado tango-habanera no ápice final. Esse localismo musical, garantido aqui pela inclusão de elementos caribenhos, deveria seguir o localismo da ambientação da cena – lembrando que os grandes painéis pintados por coreógrafos de renome eram recursos tão importantes quanto a parte musical ou o texto - sem contudo deixar que o pitoresco sobressaísse no cosmopolitismo tão almejado pelo público *dilettanti*.

Como explica Gerardo Emeterio esse modelo vai prevalecer nas zarzuelas dessa época, a partir da imitação/adaptação das operas cômicas francesas:

> Esta imitación se plasma as veces en obras originales, pero con frecuencia acude a adaptar obras ya conocidas que se adaptan de forma similar a los requisitos que en 1836 había propuesto Larra para las traducciones 'traducir bien una comedia es adoptar una idea y un plan ajenos que estén en relación con las costumbres del país a que se traduce, y expresarlos y dialogarlos como si se escribiera originalmente'. De esta manera no solo se adaptaba el texto, sino también se componía de nuevo la música de forma que sirviese al publico al que iba destinada (EMETERIO, 2012)[16]

Pela recepção do público madrileño de então, podemos dizer que a originalidade da versão de Camprodon-Barbieri foi muita mais reconhecida nos plátanos, tabacos e palmeiras pintadas como cenário para as falas, cantos e danças dos negros escravos, do que no texto do libreto em espanhol. "El argumento de esta zarzuela, arreglada del francés por el

[13] O libreto original em francês, de Eugène de Planard e Henri Saint-Georges, musica de F. Halévy, pode ser consultado por no acervo da Havard Library https://iiif.lib.harvard.edu/manifests/view/drs:46468045$11i (acesso em julho de 2017)

[14] A versão de Comprodón (2º edição de 1865, Madrid) está disponível no sitio do projeto de digitalização "Internet Archive" (non-profit library) a partir de fundos da University of North Carolina: https://archive.org/details/elrelmpagozarzue00barb (acesso julho de 2017)

[15] A partitura original, composta por Barbieri, pode ser acessada no sitio da Biblioteca Digital Hispânica http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000041749 (acesso julho de 2017)

[16] Texto que acompanha a remontagem do *El Relampago* pelo Teatro de La Zarzuela em 2012. Junto com o programa é publicado uma pequena revisão histórica e musicológica do libreto original. No site do teatro http://teatrodelazarzuela.mcu.es/ estão disponíveis todos os programas em pdf. Esse especifico do *El Relampago* foi escrito por Gerardo Fernandez San Emeterio sob o titulo "El Repampago vuelve a la Zarzuela".

señor Camprodon, no ofrece interés alguno" escreveu um cronista de *La Iberia*. E segue fazendo sua crítica argumentando que a musica é infinitamente superior ao texto, e que "a no haber echado mano de los negros, escribiendo coros y tangos, su obra hubiera fracasado por completo" (LA IBERIA, 1857)[17].

Uma vez feita a representação nos palcos espanhóis dos negros de cuba - modo de falar, de cantar, de dançar – esta musica é rapidamente transformada em fórmula garantida de sucesso pelos compositores de zarzuelas.

O caso do *El Relampago* é interessante, não apenas pelo pioneirismo, mas pensarmos sobre a eficácia da musica na ambientação das cenas neste tipo de imitação, adaptação, ou tradução. Da sua força evocativa do *outro* para criação de uma realidade ficcional verossímil. No poder de criação de presença, como arma de simulação de presentificação, ainda que deslocada e controlada, quase caricaturizada[18]. Neste caso específico do *Relampago* fica evidente que para que fosse legitimada tal apropriação do teatro francês no contexto espanhol, era necessário que uma musica original fosse composta, e que essa musica desse verossimilhança ao texto, ao mesmo tempo que provocasse o sentido de originalidade e particularidade, de um pretenso localismo cosmopolita, enfim, de invenção de identidade.

ZARZUELAS NO RIO DE JANEIRO: A TENTATIVA DE CRIAÇÃO DA COMPANHIA DE OPERA NACIONAL

O contato do público carioca com o repertório das zarzuelas vem desde o final da década de 1850 com a criação da companhia de Ópera Nacional, capitaneada pelo espanhol José Amat.

O principal intuito da Ópera Nacional era valorizar o teatro lírico nacional combater a influência do canto em italiano que então predominava no cenário da corte. Em

[17] Seguindo o rastro dessa montagem em Madrid fica claro que a critica desse cronista não foi nada visionária. *El Relampago* ficou em cartaz sem interrupção até o ano de 1859, depois vemos montagens com muitas criticas elogiosas em Sevilha, Granada, Barcelona até o ano de 1863. No Brasil temos registro de varias montagens distintas em diferentes épocas e cidades, Rio de Janeiro, São Paulo, Santos, Pernambuco, Belém, nos anos de 1859, 1871-72, 1875-77, 1891.

[18] Apesar do consenso entre historiadores a respeito da prática da escravidão como sustentação primordial do modelo colonialista, são poucos os estudos que se dedicam a documentar e discutir as formas culturais pelas quais a sociedade colonial branca justificava tais práticas no século XIX. Exceção para o importante trabalho de Robin Moore sobre o teatro bufo em Cuba e a relação entre política racial e a estilização ridicularizada de personagens negros, e suas musicas e danças que acompanhavam as representações nos palcos. Cf. MOORE, 2011.

março de 1857, a *Imperial Academia de Música e Ópera Nacional* vira realidade, com o objetivo de "propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria" e "logo que se ache mais habilitada representará, também em língua nacional, algumas das melhores operas italianas, francesas e espanholas ainda não conhecidas aqui" e "uma vez cada ano pelo menos a academia dará uma partitura nova de composição nacional"[19] (CORREIO MERCANTIL, 1857).

As primeiras récitas da companhia, pela falta de um repertório nacional, e talvez por influência de José Amat, foi baseada inteiramente em traduções do teatro espanhol. Assim escreveu Ayres de Andrade sobre o movimento pró zarzuelas:

> José Amat chamou a si o que de melhor havia na cidade como representantes da musica e da literatura e procurou despertar neles o interesse pelo projeto que tinha em mente. Convenceu-os, sem maiores esforços, de que a zarzuela, assunto que conhecia a fundo, era o gênero de teatro musicado que, tendo em vista as possibilidades artísticas que oferecia o meio brasileiro, mais se recomendava para início da atividade. (ANDRADE, 1967:90)

Quintino Bocaiúva, um dos principais tradutores, ao lado de José de Alencar e Machado de Assis, antes mesmo da inauguração da Opera Nacional, escreveu esclarecendo o porquê da predominância do repertorio espanhol:

> A Opera Nacional terá de recorrer por muito tempo à ópera espanhola: com isso ganhará o nosso teatro mais novidade, os compositores e os poetas nacionais terão belos modelos para estudar, avigorando assim a própria inspiração. (CORREIO MERCANTIL, 1857)

Essa opção pelo repertorio espanhol foi comemorada inclusive por um correspondente do jornal *La España*, que aqui residia, e escreveu celebrando o fato de que logo seria implantado no Rio de Janeiro um teatro de zarzuela:

> El empresario es un compatriota nuestro, el señor Amat, que para el efecto ha hecho venir de esa una porción de partituras, pues cree que mejor adaptará al país las músicas españolas que las francesas, en cuanto no tenga composiciones originales del país. (LA ESPAÑA, 1857)

A primeira montagem que subiu aos palcos do Teatro Ginásio foi *Estréia de uma artista*, em julho do ano de 1857, tradução da zarzuela em dois atos *El estreno de una artista*[20], de Ventura de La Vega e musica de Gaztambide. Durante os anos em que esteve

[19] Para mais informações sobre a criação da Opera nacional e do conservatório de musica cf. SILVA (2007).
[20] Zarzuela em 1 ato, texto de Ventura de La Vega e musica de Gaztambide; estreou em Madrid em 5 de julho de 1852, baseada na ópera cômica *Concert à La court, ou La débutant* (1824), de Eugene Scrib e Melesville com musica de Auber. Não consegui informações sobre quem fez a tradução para Português nem quem fez a adaptação musical; ou se a musica original foi executada na versão traduzida aqui ou não.

funcionando, a companhia de Ópera Nacional, levou à cena as seguintes zarzuelas[21]: *As Bodas de Joaninha*, tradução de Machado de Assis de *Las Bodas de Juanita*[22] de Luis Olona e musica de Martin Allú; *Brincar com Fogo*, adaptação da zarzuela em 3 atos *Jugar con fuego*[23], de Ventura de la Vega e musica de Barbieri, *Boas Noites D. Simão*, adaptação de *Buenas Noches Don Simão*[24] também de Olona e musica de Oudrid; *A volta da Columela*[25]*; As colisões de um ministro*, tradução de Bocayuva de *Los diamantes de la corona*, libreto de Camprodon e musica Barbieri[26]; *Dominó Azul*[27] de Camprodon e Arrieta.

Como podemos ver, na relação destas zarzuelas traduzidas e postas em cena pela Opera Nacional, o repertorio espanhol enaltecido pelos literatos como modelo para uma ópera nacional brasileira eram em sua maioria adaptações e traduções do teatro francês (exceção apenas para *Brincar com fogo* e *A volta da Columela*). Nessas traduções, adaptações, apropriações, arranjos, que caracterizava o fazer teatral naquela época, a musica exercia um papel fundamental na ambientação das novas narrativas.

Mas, ao contrário do que fizeram os tradutores e compositores espanhóis com as versões francesas, aqui não aconteceu o processo similar de adaptação do texto com o deslocamento das cenas, diálogos ou personagens, nem foi exigido uma partitura nova para as novas ambientações. Os textos foram traduzidos do espanhol para o português (as partes faladas e os versos) e as partituras originais foram compradas pelo José Amat e trazidas de

[21] A lista de títulos que apresento a seguir foi compilada a partir da leitura sistemática dos seguintes jornais: *Correio Mercantil, Jornal do Comercio, Diário do Rio de Janeiro* e *A Marmota*, entre julho de 1857 e outubro de 1862.

[22] Na edição do libreto de Luis de Olona vem no subtítulo "arreglada del frances" e menção aos autores originais M.M. Jules Barbier e M. Carré. Estreou em Madrid com musica de Martin Sanchez Allú no Teatro Circo em fevereiro de 1855. https://sanchezallu2014.files.wordpress.com/2013/05/libreto-de-las-bodas-de-juanita-pdf.pdf (acesso em dezembro de 2016)

[23] Zarzuela em 3 atos, original de Ventura de La Vega e Barbieri. Estreou no dia 06 de outubro de 1851, no Teatro del Circo de Madrid.

[24] Zarzuela em um ato arranjada para cena espanhola por Luis Olona e musica de Cristobal Oudrid; estreou em Madrid em 1852. Adaptação da "ópera comique" francesa *Bonsoir M. Pantalon*, de Lockroy e musica de Grisar (ver partitura original ISMLP)

[25] Nos jornais não há referência ao autor nem compositor, nem tradutor. Encontrei referencias desta zarzuela em Madrid apenas em 1859. Nada indica que *La vuelta de Columela* que estreou em Madrid em 1859 fosse a versão que serviu de base para a montagem da Opera Nacional. Segundo Luiz Heitor Correa de Azevedo se tratava da opera buffa italiana "famosa *Volta da columella de Pádua*, de Fioravanti, [traduzida pelo Maestro Luiz Vicente de Simoni] que fazia furor, naquele tempo, em todo o mundo", AZEVEDO (1938) apud KAISER (1999).

[26] Zarzuela em 3 atos, texto de Francisco Camprodon e música de Francisco Barbieri, inspirada no original francês *Les Diamants de la couronne*, de Eugene Scribe e Jules Henri Vernoy de Saint Georges, com musica de Auber. Estreou no Teatro del Circo, Madrid em 1854. http://teatrodelazarzuela.mcu.es/es/2013-02-19-23-41-00/temporada-lirica-2009-2010/los-diamantes-de-la-corona-2009-2010 (acesso em jan 2017).

[27] Tradução de *El Dominó Azul*, zarzuela em 3 atos, texto de Francisco Camprodon e música de Emílio Arrieta, baseada em *Le Domino Noir* (1837), de Scribe e Auber. Estreou em 1853 no Teatro Circo de Madrid.

navio (LA ESPAÑA, 1857). Apesar de ser difícil localizar as partituras originais e saber se foram de fato tocadas à risca ou com adaptações e/ou rearranjos (o que provavelmente deve ter acontecido) não consta em nenhuma destas récitas divulgadas pela imprensa carioca o nome de algum compositor brasileiro como autor da musica. Se houve música original brasileira, não foi noticiada na imprensa. A despeito da empreitada da Opera Nacional não ter durado muito, o contato com este repertório das zarzuelas vai continuar nas décadas seguintes por outras vias.[28]

O RELÂMPAGO E O TANGO HABANERO

O público carioca teve que esperar mais 10 anos, finda a Opera Nacional, para assistir a *O Relâmpago.* Ainda que o titulo aparece nos anúncios de jornais com a grafia em português, a versão que o público carioca teve contato, no ano de 1872, foi a original espanhola, pela companhia de zarzuela do Thomaz Galvan[29], que estava em temporada no Teatro Lirico.

Na terceira récita da companhia, no dia 25 de junho de 1872, é anunciada a primeira representação da zarzuela em 3 atos *O Relâmpago*. Os anúncios vinculados nos jornais destacavam em letras garrafais o "muito e sempre aplaudido tango havaneiro, cantado e dançado por todo o corpo de coros". E o coro, por sua vez, era descrito como "coro de pretos e pretas". (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1872).

A reação do público carioca a este número, pelo que escreve o cronista do Diário de Noticias foi bastante calorosa, tanto que poucos dias após a segunda representação pela

[28] Muitas companhias de zarzuelas passaram pelo Rio de Janeiro imperial como parte de uma turnê maior que envolvia outros destinos portuários. Cito algumas que consegui localizar na leitura de periódicos entre os anos de 1860 e 1880: a companhia de Mathilde Ducloz (1860), a empresa Germano (1861), a companhia de Tomaz Galvan (1872), a de Miguel Dies (1872), e várias outras que não se intitulavam companhias ou empresas espanholas mas que todavia tinham atores e atrizes espanhóis e apresentavam números fragmentos de zarzuelas, como a companhia do ator Martins (1872) apresentando números de habaneras com o casal de atores/dançarinos Atilano e Quesada, a do Guilherme da Silveira (1875) com a atriz/dançarina Raphaela Montero.

[29] Não foi possível localizar informações biográficas sobre este ator espanhol e sua companhia; as únicas informações aqui reunidas foram compiladas a partir das notícias de jornais. Ele atuava como tenor cômico, além de diretor de cena. O elenco da companhia era assim descrito: José M. Gambin (diretor de empresa), Thomaz Galvan (diretor da cena), Santiago Ramos (diretor e maestro), Josepha Garcia (1ª soprano absoluta), Conceição Pelaez (1ª dita), Maria Barreda (1ª característica), Francisco Villanova (1º tenor), Leon Barcena (1º barítono), Reque Villareal (1º baixo), Mariano Subias (2º barítono), Antonio Girona (2º baixo), Hortência Ramos, Aurora Ramos, Luiza Ponce, Raphaela Hernandez, Segundo Rubio, Xavier Chavaque (2ª partes), Miguel Arraras (1º ponto de musica e verso), Eduardo Garcia (2º ponto de musica e verso), Justo Villareal (contra regra), Pedro Bustamenate (mestre de guarda-roupa), e mais o "competente coro composta de 30 figuras entre senhoras e homens" (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1872: 00168).

companhia espanhola no Teatro Lirico Fluminense, o jornal já publicava a letra do tango do ultimo ato devido à grande "procura que tem tido aquela composição musical" (DIARIO DE NOTICIAS, 1872)[30].

Nesse mesmo jornal podemos acompanhar os anúncios de venda da partitura *El Relampago* – tango habanero para piano - editada pela casa Canongia ininterruptamente nos meses de julho, agosto e setembro[31]. Em outubro a companhia se despede do público fluminense depois de terminada a temporada no Lirico, com uma representação extraordinária a pedido do "ilustrado publico" e agradecendo o bom acolhimento deste, a companhia avisa: "Subirá à cena com um dos melhores trabalhos de seu repertorio e que mais aplausos mereceu – O Relâmpago" (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 1872). Outro comentarista escreve na revista Semana Ilustrada, concordando na eleição de *O Relâmpago* como a melhor peça da companhia, ressaltando o coro de negros e a jocosidade utilizada pelo ator Thomaz Galvan na interpretação:

> Já falei de divertimentos, abro um parêntesis para de novo tecer o mais justo encômio à Zarzuela do Theatro Lyrico (...) me reclinei numa das cadeiras do Lyrico para extasiar-me com os versos de Camprodon e a musica de Barbieri, no *Relâmpago*. Que coro de negros! Que jocosidade de Jorge em Thomaz Galvan! (...) Incontestávelmente *O Relâmpago* é a melhor zarzuela que aqui tem ido à cena (SEMANA ILUSTRADA, 1872)

Além do caso da zarzuela *Relâmpago*, outras zarzuelas do repertório da companhia de Thomaz Galván mereceram comentários na imprensa por utilizar também a habanera. Este cronista, por exemplo, escreveu no jornal A Nação, elogiando a companhia, na torcida para que a "moda das zarzuelas pegue". Para esse cronista, a "dengosa habanera" dançada e cantada pela Josepha Garcia no *Juízo Final*, e as habaneras e tangos da musica popular espanhola que ele tinha escutado no *Relâmpago* e *Maestro Canpanone*, soavam como o "nosso fado", sobretudo pela característica de fazer dançar involuntariamente qualquer um. Ironicamente ele não entra na discussão das possíveis origens e influências entre habaneras e

[30] Aqui transcrevo a letra publicada no Diário de Noticias, respeitando a ortografia original, que tentava representar um modo próprio de falar dos negros: "*Ay qué guto, qué plasé/qué cosa rica/vê bailá el cocuyé/ com la sopimpa/Maduro ya tabaco etá/veguero quero yo fumá/candela tus ojivo dá/ hate ayá, Panchita/que me quemo ya ...*"

[31] No acervo da Biblioteca Nacional consta uma versão para piano de José Pedro d'Oliveira com o titulo *Tango Dança dos Pretos na zarzuela Relampago: para piano*. Infelizmente não tivemos acesso a essa partitura devido à suspensão de atendido ao público por conta de obras no prédio Capanema, onde funciona a divisão de musica. Pela consulta à partitura original, disponível em linha através da Biblioteca Digital Hispânica, nota-se que o acompanhamento utiliza do início ao fim, na mão esquerda do piano, o padrão rítmico-harmônico "colcheia pontuada-semicolcheia-duas colcheias", comumente chamado de *ritmo de habanera*. (SANDRONI, 2005)

fados, questão essa que ele deixa para investigação científica e rigorosa dos intelectuais do Instituto Histórico:

> *As habaneras e o nosso fado: alta questão para o Instituto Histórico*
> Dentre as peças cantadas, na semana passada, pela companhia do Sr. Thomaz Galvan, destacarei as duas conhecidas zarzuelas – O Relâmpago e o Maestro Campanone, e a nova comedia o Juízo Final, da qual o publico formou o mais favorável juízo da prima dona na dengosa "habanera", dançada e cantada com todo o rigorismo espanhol. Não entrarei agora na questão se as "habaneras" são calcadas sobre o molde do nosso "fado" ou se é este que vai buscar suas raízes naquela feiticeira dança. Deixo aos sábios do Instituto esta árdua tarefa. O que é certo, porém, é que a musica popular espanhola bole com as fibras mais recônditas da alma, e seria capaz de fazer dançar até o próprio folhetinista do "Correio do Brasil" que é o homem mais serio e filosofo mais chorão que conheço neste mundo. (A NAÇÃO, 1872: 00005)

A partir do momento em que este repertório é apropriado via teatro de zarzuela, e devidamente estilizado num jeito de falar e cantar do personagem negro, vemos surgir um padrão de escrita musical e de fórmula chistosa de cantar, que se generalizou e se materializou em partituras editadas como habanera ou tango em meados dos oitocentos. E, como marca indelével da transposição deste tipo de musica anteriormente associada ao universo negro, se consolidou no mercado editorial de partituras a representação musical, enquanto ferramenta de escrita, do padrão de acompanhamento rítmico-harmônico chamado de *ritmo de habanera* (colcheia pontuada-semicolcheia seguida de 2 colcheias no compasso binário alternando a cadência harmônica dominante-tônica).

Como já argumentou Vanda Freire, na pesquisa sobre mágicas no século XIX (FREIRE, 1999), a herança deixada pela zarzuela na história da musica brasileira - as partes faladas intercaladas com as instrumentais e sobretudo pelo numero de dança ao final, o "tango dos negros" ou "tango havanero"- vai ecoar nas produções do teatro musical ligeiro com as comédias de costume, operetas, mágicas e revistas do ano, que serão cada vez mais presentes nos palcos cariocas a partir dos anos finais da década de 1860[32]. Levando em conta esta escuta de Freire, desconfio que o maior legado deixado pelo teatro espanhol foi o de ter

[32] Aqui listo alguns exemplos de teatro musical que irão usar musicas para representar situações ou personagens afro-brasileiros: *Orfeu na Roça* (parodia do ator Vasques com musica de Manuel Joaquim Maria de *Orphée aux Enfers* - 1868), *Remissão dos pecados* (comédia em 5 atos de Joaquim Manuel de Macedo e musica de H. A. de Mesquita - 1870), *Trunfo às avessas* (ópera cômica de França Junior com musica de H. A. de Mesquita - 1871), *A pêra de Satanaz* (mágica de Eduardo Garrido e musica de H. A. de Mesquita – 1871).

provocado um lugar para representação do elemento negro, e do que seria uma forma musical correspondente.

Não é por coincidência que, depois de encerrada a temporada da companhia de zarzuelas naquele ano de 1872, a próxima noticia sobre o uso de "tango de negros" no teatro, aparece com a estréia da mágica de Eduardo Garrido no teatro Fênix Dramática, *Ali Baba e os quarenta ladrões*, no dia 11 de outubro. A parte musical desta peça foi composta por Henrique Alves de Mesquita, quem é considerado o "inventor" do tango brasileiro (SIQUEIRA, 1970; KIEFER, 1979). Segundo este mesmo comentarista do jornal *A Nação*, Mesquita apropriou-se com "rara habilidade do estilo das musicas populares espanholas" pra compor o "lindo tango, cantado e dançado pelos negros no segundo ato" (A NAÇÃO, 1872). Para esse cronista, que já havia ressaltado a relação entre habaneras e fados, por serem musicas que fazem mexer involuntariamente o corpo, este tango do Mesquita era mais uma prova da vinculação desta forma musical com as musicas usadas pelas companhias espanholas de zarzuelas:

> A feliz inspiração do compositor brasileiro ainda desta vez não o desamparou. Entre os trechos da parte musical sobressai o lindo tango, tocado e dançado pelos negros no segundo ato. Mesquita, apropriando-se com rara habilidade das músicas populares espanholas, deixou entrever todo o seu gênio naquela peça maravilhosa. O tango teve as honras do bis, e foi aplaudido com frenético delírio pela platéia em peso. É uma musica que bole com as fibras. Dança-se involuntariamente ao ouvir aqueles compassos, e não se sabe o que mais admirar – se a originalidade do motivo, se o colorido vivo e brilhante da instrumentação. (A NAÇÃO, 1872).

Esse tango foi chamado de "tango de pretos" por um comentarista do Jornal do Comercio: "Temos também numerosos coros e bailados. Entre outros, agradou tanto um tango de pretos, que teve de ser repetido primeira e segunda vez" (JORNAL DO COMERCIO, 1872).

A apropriação pelo teatro musical destas "novas" formas musicais e a circulação constante de partituras com extratos de números de maiores sucessos, arranjos sobre temas conhecidos do público, quadrilhas para piano e etc, fez com que se consolidasse um tipo de mercado musical diretamente comprometido com as modalidades de entretenimento da corte. E, como já indicou Sandroni, em termos de representação, generalizou-se um tipo de fórmula musical, o chamado *ritmo de habanera*, usado de maneira geral para designar músicas impressas (tangos, habaneras, polcas-lundus, lundus, cateretês,

fados, não sendo exclusividade da habanera) sul e centro-americanas, às quais se atribuía influência afro-americana (SANDRONI, 2005).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Ayres. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos.** Rio de Janeiro: Secretaria de Educação e Cultura, 1967. v 1.

ANDRADE, Mario de. **Pequena História da Musica**. São Paulo: Martins Editora, 1980, 8ªed.(1944 1ªed)

CASARES RODICIO, Emilio. **Francisco Asenjo Barbieri: El hombre y el creador**. Madrid: Ediciones del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.

_____. La musica del siglo XIX español. Conceptos fundamentales *in* CASARES RODICIO, Emilio & GONZALEZ, Celsa Alonso. **La musica española en el siglo XIX**. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995.

CARPENTIER, Alejo. **La musica en Cuba**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1979.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. A mágica: um gênero musical esquecido. **Revista Opus**. Rio de Janeiro, n.6. outubro, 1999.

KAISER Andrea. **Operas no Brasil: versões em Português**. São Paulo: 1999, 118 páginas. Dissertação de mestrado (musica), USP, Programa de Pós-Graduação em Musica.

KIEFER, Bruno. **Musica e dança popular – sua influência na musica erudita**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983, 2ª ed. (1979 1ª ed.)

MATAMORO, Blas. **La Historia del Tango**. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1976.

MOORE, Robin. O teatro bufo: teatro *blackface* cubano do século XIX in LOPES, H., ABREU, M., ULHOA, M. T., VELLOSO, M.P. **Musica e Historia no longo século XIX**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

_____. Rediscutindo gêneros no Brasil oitocentista: tangos e habaneras *in*: ULHOA, Martha; OCHOA, Ana Maria. **Musica Popular na America Latina: pontos de escuta**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

SELLES, Roberto. **La Historia del Tango 2: primera época**. Bueno Aires: Ediciones Corregidor, 2011.

SILVA, Janaina Girotto da. **"O Florão mais belo do Brasil": O Imperial Conservatório de Musica do Rio de Janeiro /1841-1865**. Rio de Janeiro: 2007, 234 páginas. Dissertação de mestrado (história), UFRJ, Programa em Pós-Graduação em Historia Social.

SIQUEIRA, Baptista. **Três vultos históricos da música brasileira: Mesquita, Calado, Anacleto**. Rio de Janeiro: Araújo, 1970.

VEGA, Carlos. **Las danzas populares argentinas**. Buenos Aires: Ministério de Educación de La Nacíón, 1952.

Musicos Aficionados. **Revista de Theatros: Diario Pintoresco de Literatura**, Madrid, p. 1, 31 ag. 1845.

Un año en la Habana. **Semanario Pintoresco Español**, Madrid, p. 3, 07 fev. 1847.

Del Instituto. **Diario de Avisos de Madrid**, Madrid, p. 4, 25 abr. 1847.

Del Instituto. **El Espectardor**, Madrid, p. 4, 11 jul. 1847.

Historia del Tango. **El Clamor Publico**, Madrid, p. 3, 26 jan.de 1849.

Musica. **El Heraldo**, Madrid, p. 4, 03 jun. 1853.

Diversiones Publicas. **El Clamor Publico**, Madrid, p.3, 4 mar. 1854.

Esterior. **La España**, Madrid, p. 1, 03 mai. 1857.

Noticias Diversas. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, p. 1, 8 abr. 1857.

Variedades: Album de la Iberia. **La Iberia**, Madrid, p. 3, 18 out. 1857.

Espetáculos. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, p. 4, 24 jun. e 19 out.1872.

Um pouco de tudo. **Semana Illustrada**, Rio de Janeiro, p. 3, 07 jul. 1872.

Folhetim da Nação. **A Nação**, Rio de Janeiro, p. 1, 8 jul. e 14 out. 1872.

Gazetilha. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, p. 3, 13 out. 1872.