

# PANORAMA DA ÓPERA NO BRASIL

CLÁUDIO FIGUEIREDO  
NUBIA MELHEM SANTOS

Das primeiras encenações públicas nas ruas das cidades do período colonial até os anos 2000, a história da ópera no Brasil percorre um sinuoso e extraordinário caminho. Quem assistia a essas óperas ao longo desse período? Quem as interpretava? Como eram os teatros onde esses espetáculos eram apresentados? E quais a função e o papel simbólico dessas casas de espetáculo nas cidades brasileiras? O que significava ir ao teatro para assistir a uma ópera no Brasil do século XVIII e no século XIX? O que mudou nos hábitos e nas expectativas das plateias ao longo dos séculos?

Ao responder a essas e outras perguntas, *Panorama da ópera no Brasil* traça um painel que chama a atenção para a variedade e a riqueza da experiência brasileira ao absorver e transformar uma forma de arte eminentemente europeia. Os corais que interpretavam obras de canto lírico em vilarejos da Amazônia no século XVIII; o papel do inconfidente Cláudio Manuel da Costa na Casa da Ópera de Vila Rica; o ambiente da ópera e a música de Rossini como palco e pano de fundo da efervescência política às vésperas da Independência; a irreverência do humor brasileiro que parodia e subverte as operetas de Offenbach no Rio de Janeiro do século XIX; a estridência das críticas publicadas por romancistas e dramaturgos como José de Alencar e Martins Pena; a atração do imperador Pedro II pela música de Wagner; as primeiras tentativas de criação de uma ópera nacional e o sucesso de Carlos Gomes na Europa; o luxo e a pompa dos teatros erguidos na Amazônia da *belle époque* — há muito com o que se surpreender na grande aventura cultural em que consistiu a história da ópera no Brasil.

**CLÁUDIO FIGUEIREDO** é jornalista e tradutor. Trabalhou no *Jornal do Brasil* e na TV Globo. É autor de *Entre sem bater: a vida de Aparício Torelly, o Barão de Itararé* (finalista do Prêmio Jabuti 2012, categoria Biografia). Coautor dos livros *O porto e a cidade: O Rio de Janeiro entre 1565 e 1910* (Prêmio Jabuti 2006 na categoria Arquitetura e Urbanismo, Fotografia, Comunicação e Artes) e *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz* (2011).

**NUBIA MELHEM SANTOS** é pesquisadora e editora com formação em Letras. Publicou, como organizadora e pesquisadora, *Era uma vez o Morro do Castelo* (2000), *Burle Marx: jardins e ecologia* (2002), *O porto e a cidade: o Rio de Janeiro entre 1565 e 1910* (Prêmio Jabuti 2006 na categoria Arquitetura e Urbanismo, Fotografia, Comunicação e Artes), *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz* (2011) e *Amazônia das palavras* (2020). Fez o argumento do filme *Marcia Haydée: uma vida pela dança* (2019).



**PANORAMA  
DA ÓPERA  
NO BRASIL**

PRESIDENTE DA REPÚBLICA  
Jair Bolsonaro

MINISTRO DO TURISMO  
Gilson Machado Guimarães Neto

SECRETÁRIO ESPECIAL DA CULTURA  
Mario Luís Frias

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES — FUNARTE

PRESIDENTE  
Tamoio Athayde Marcondes

DIRETOR EXECUTIVO  
Marcelo Nery Costa

DIRETOR DO CENTRO DE PROGRAMAS INTEGRADOS  
Zé Alex

GERENTE DE EDIÇÕES SUBSTITUTO  
Carlos Eduardo Drummond

Para adquirir nossas publicações, envie e-mail para a Livraria  
Mário de Andrade: [livraria@funarte.gov.br](mailto:livraria@funarte.gov.br)  
Tel.: +55 (21) 2279-8071

Alguns de nossos títulos estão disponíveis para  
download gratuito: [www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/](http://www.funarte.gov.br/edicoes-on-line/)

Este livro foi produzido na cidade do Rio de Janeiro pela  
Fundação Nacional de Artes – Funarte –  
e impresso na Triunfal Gráfica e Editora, no primeiro semestre de 2022.

# PANORAMA DA ÓPERA NO BRASIL

CLÁUDIO  
FIGUEIREDO

Texto e pesquisa

NUBIA MELHEM  
SANTOS

Organização, pesquisa  
e seleção de imagens

EQUIPE DE EDIÇÕES  
Cristiane Marinho  
Gilmar Mirandola  
Júlio Machado  
Maria José de Sant'Anna  
Rosilene Alves da Rocha

PREPARAÇÃO DE ORIGINALS  
BR75 | Aline Canejo

PROJETO GRÁFICO DE CAPA  
BR75 | Raquel Soares

PROJETO GRÁFICO DE MIOLO  
BR75 | Lígia Barreto

IMAGEM DE CAPA  
Fotografia de Paulo Santos Filho, 2011.  
Sala de espetáculos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro  
com o pano de boca de Eliseu Visconti.  
Acervo do fotógrafo.

DIAGRAMAÇÃO  
BR75 | Catia Soderi

REVISÃO  
BR75 | Clarisse Cintra e Priscila Cerqueira

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**Funarte/Coordenação de Documentação e Pesquisa**

---

Figueiredo, Cláudio.  
Panorama da ópera no Brasil / Cláudio Figueiredo, Nubia Melhem Santos. – Rio de Janeiro : Funarte, 2022.  
288 p.

ISBN 978-65-5845-007-8

I. Ópera – Brasil – História. I. Santos, Nubia Melhem. II. Título.  
CDD 782.10981

---

Joelma Neris Ismael - Bibliotecária - CRB 7-5221

Copyright © Funarte  
Todos os direitos reservados.  
Fundação Nacional de Artes — Funarte  
Av. Presidente Vargas, 3.131 — Cidade Nova — CEP: 20210-911  
Rio de Janeiro — RJ | Tel.: +55 (21) 2279-8071 | [livraria@funarte.gov.br](mailto:livraria@funarte.gov.br)  
[www.funarte.gov.br](http://www.funarte.gov.br)

# Sumário

PREFÁCIO.....	7
INTRODUÇÃO	
<b>O enigma da ópera.....</b>	<b>11</b>
CAPÍTULO 1	
<b>Colônia: dos autos às árias.....</b>	<b>27</b>
CAPÍTULO 2	
<b>De D. João a “D. Giovanni”.....</b>	<b>73</b>
CAPÍTULO 3	
<b>A grande era da ópera: o século XIX.....</b>	<b>117</b>
CAPÍTULO 4	
<b>A República: no espírito da <i>belle époque</i>.....</b>	<b>173</b>
CAPÍTULO 5	
<b>Tradição e renovação: de 1930 ao ano 2000.....</b>	<b>235</b>
EPÍLOGO	
<b>Um futuro para a ópera?.....</b>	<b>263</b>
AGRADECIMENTOS.....	277
BIBLIOGRAFIA.....	279
ÍNDICE ONOMÁSTICO.....	283





## Prefácio

**N**ão há dúvida de que este livro tem a qualidade de buscar aproximar a ópera de todas as pessoas. Nesse sentido, nada mais adequado que oferecer ao leitor um texto com o sabor casual da crônica histórica, que envolve a pesquisa na intriga do enredo, aproximando autor e leitor. Como gênero narrativo, é próprio da crônica ter como ponto de partida a descrição de fatos singulares e sugestivos que são motivo de curiosidade, mas que conduzem à interrogação abrangente. Desse modo, o livro acompanha uma tendência da historiografia da música no Brasil que ganhou corpo especialmente em torno da noção de vida musical, cunhada por Vasco Mariz em seus famosos ensaios históricos, humanizando os gênios e aproximando a música da história social.

A leitura deste livro consagra uma caracterização da ópera como experiência brasileira. O argumento central elaborado conclui que a ópera se define como uma expressão artística de todas as épocas do Brasil. Com certeza, sua face mais conhecida é a do período da passagem do século XIX para o XX, identificada com a construção dos grandes teatros de ópera que se destacam em várias capitais regionais como monumentos

históricos e símbolos da identidade local. A riqueza decorativa desses edifícios corresponde ao auge da importância social da arte da ópera e de seus artistas no Brasil, mas a fama dessas edificações grandiosas ofusca a memória de muitas outras casas de ópera que existiram ao longo dos tempos e que tinham características mais simples, e por isso mesmo demonstram que a ópera tinha vocação popular. A mirada histórica destaca ainda como a ópera se instalou na vida da sociedade colonial desde os primórdios de sua afirmação como gênero musical e teatral, seguindo de perto as tendências europeias em seu centro de criação. Não sem razão, no Brasil se criou um ambiente musical propício ao desenvolvimento da ópera e à formação de artistas. É inegável a sucessão de gerações de compositores e cantores, aos quais veio se somar a formação de profissionais da ópera que continuam a renovar o gênero artístico em nossos dias.

Acompanhando a argumentação dos autores deste livro, pode-se dizer que as muitas realizações contemporâneas indicam que, no caso da ópera, a tradição caminha junto com a inovação, atualizando suas formas e seus significados. Se a tradição faz parte da ópera, não se pode deixar de reconhecer que contemporaneamente ela se renova como criação experimental e inovadora. Assim, a história do Brasil contribui para valorizar a ópera como uma manifestação artística musicalmente diversificada e cenicamente mais variada do que supõe o senso comum dominante.

Cabe ressaltar que o tratamento panorâmico oferecido ao leitor tem como sentido contextualizar a ópera como criação brasileira, procurando escapar do lugar-comum de sua caracterização como expressão cultural estrangeirada diante da participação de artistas de várias nacionalidades e da produção de espetáculos importados. Tudo isso, porém, deve ser visto antes como parte da integração do Brasil no circuito internacional das artes, do qual participam também artistas brasileiros, como confirmam os exemplos históricos dos compositores Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos ou da cantora Bidú Sayão, para citarmos apenas os mais popularizados. A discussão sobre a inautenticidade nacional da ópera conduz a desprezar a marca universal dos motivos e temas de seu repertório, ao mesmo tempo que deixa de reconhecer que a complexidade da realização dos espetáculos do teatro lírico funciona como dispositivo da produção regional de artes cênicas. Isso faz da ópera uma criação artística com dimensões localmente

enraizadas e que se traduz na afirmação de seus teatros como símbolos da cultura regional no Brasil.

A visão panorâmica a partir da história em geral evidencia que a ópera participa intensamente de nossa história, desde sua afirmação como gênero artístico. É possível reconhecer, então, que o teatro musical lírico se constitui como um elemento marcante da vida social do país ao longo da história, dando à ópera o sentido de manifestação da cultura brasileira. A história, nesse caso, apresenta-se como terreno fértil para superar os juízos de senso comum que recaem sobre a ópera no Brasil e que sustentam preconceitos legitimados por meio de leituras consagradas da cultura nacional. Nesse sentido, o estudo da ópera provoca um outro ponto de vista sobre a história da cultura, deslocando o foco do inventário da vida de artistas ou da análise de peças musicais e seus significados, para, na contramão, explorar a arte como ação coletiva, que envolve a interação de diversos sujeitos sociais na criação da obra de arte, incluindo a participação dos públicos. Assim, a análise desenvolvida destaca o circuito social da produção artística — que no caso da ópera impõe a conjugação das artes —, encontra na arquitetura dos teatros uma de suas marcas de afirmação e alimenta os assuntos da imprensa não só a partir da crítica de arte, mas igualmente por suas relações com o momento político de cada época, o que confere historicidade às montagens cênicas.

Diante desse feliz encontro entre a ópera e a história do Brasil, cabe destacar que a originalidade deste livro se valoriza pela escassez de bibliografia sobre a história da ópera entre nós. Na última década, a pesquisa acadêmica desenvolveu-se bastante e serviu em grande medida como base para esta obra, mas se mantém ainda muito restrita ao circuito dos especialistas. Assim, sem a pretensão de uma análise disciplinar sistemática e condicionada pela perspectiva panorâmica da história, em boa hora a publicação deste livro preenche uma lacuna na historiografia dedicada à cultura brasileira, contribuindo para renovar a imagem da ópera no Brasil.

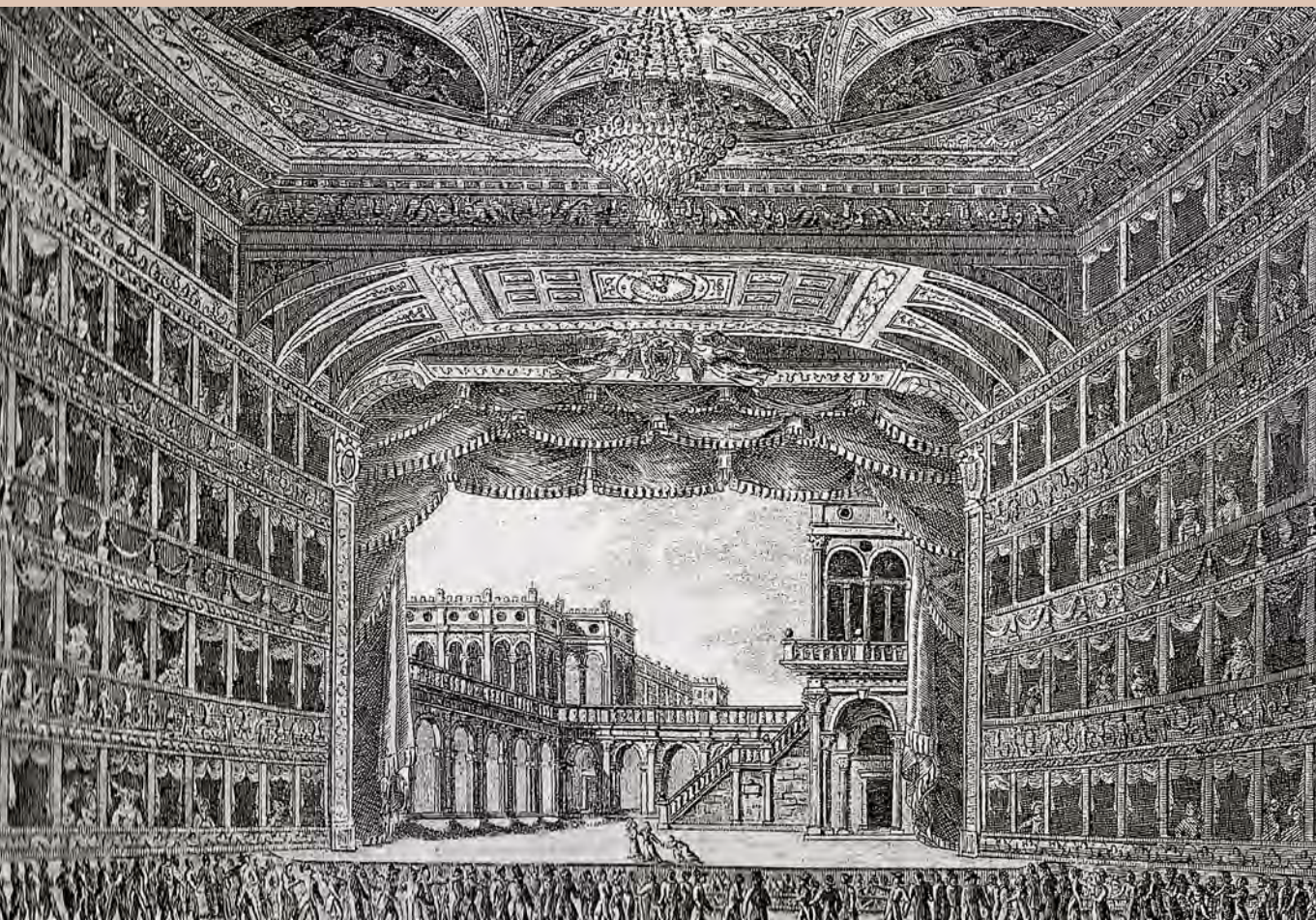
*Paulo Knauss*

Professor do Departamento de História da  
Universidade Federal Fluminense



INTRODUÇÃO

# **O enigma da ópera**



Primeiro Teatro La Fenice, Veneza, desenho de G. Cagnoni, 1829. Arquiteto Giannantonio Selva.  
In: ROMANELLI, Giandomenico et al. *Gran Teatro La Fenice*. Colônia: Evergreen, 1997. p. 163.

**E**m uma noite de maio de 1800, um oficial do exército de Napoleão de apenas 25 anos, chamado Henry Brulard, entrou em um teatro na cidade italiana de Novara para assistir à apresentação de uma ópera. A sala era, provavelmente, modesta; a companhia, de segunda linha; a performance, regular. E, no entanto, a experiência transformou-o para sempre: “À noite vivi uma sensação que jamais esquecerei. Fui ao espetáculo, apesar das objeções de meu capitão. Estavam apresentando o *Matrimonio Segreto*, de Cimarosa, e a atriz que fazia o papel de Caroline não tinha um dente da frente. Eis aí tudo o que me resta de uma felicidade divina”. Deixou o teatro dominado por uma convicção. Acreditava ter enxergado claramente o futuro que a partir de então perseguiria: “Viver na Itália e escutar uma música como aquela tornou-se o fundamento, a base de todas as minhas reflexões”.<sup>1</sup>

Anos depois relembriaria:

---

<sup>1</sup> STENDHAL. *Vie de Henri Brulard, oeuvres intimes*, v. II. Paris: Gallimard, 1982. p. 763.

Ali começou minha paixão pela música, que talvez tenha sido a minha paixão mais forte e mais dispendiosa e que continua a persistir aos 52 anos, mais viva do que nunca. Não sei quantos quilômetros seria capaz de andar a pé ou a quantos dias de prisão me submeteria para poder ouvir *Don Giovanni* ou o *Matrimonio Segreto* e não sei por qual outra coisa faria tamanho sacrifício.<sup>2</sup>

Na manhã seguinte, o jovem oficial, cavalgando ao lado do capitão, foi ingênuo o bastante para tentar conversar com o superior sobre sua experiência. No entanto, tudo o que ouviu foram algumas piadas grosseiras sobre as atrizes, inclusive a cantora da véspera — aquela sem o dente da frente — pela qual o jovem estava vagamente apaixonado. Brulard, que viria a se tornar um escritor famoso sob o pseudônimo de Stendhal, deve ter experimentado um sentimento de solidão.

Cerca de 15 anos mais tarde, ao receber um documento que lhe concedia quatro meses de licença no ministério onde trabalhava em Paris, louco de alegria, ele comemorou: “Verei novamente essa bela Itália!”. Porém, dessa vez ele aprendeu a lição e tratou de esconder cuidadosamente do ministro a carta que representava sua alforria. E justificava a precaução: “Os eunucos estão tomados por uma fúria permanente contra os libertinos”. Ele percebia sua adesão à ópera, portanto, como parte de um quadro mais amplo em que “eunucos” (os ascéticos, os puritanos, os excessivamente cortesões e contidos franceses) travam uma eterna batalha contra os “libertinos” (os epicuristas, os hedonistas, os espontâneos e exagerados italianos). Dando as costas para seu ministro e chefe, ele parte para a Itália. E, depois de sacolejar vários dias a bordo de uma diligência pelas esburacadas estradas do século XIX, salta da carruagem às sete da noite em Milão — “morto de exaustão” — e ruma diretamente, eufórico, sem sequer trocar de roupa, para o Teatro alla Scala, o templo da ópera e, na opinião do escritor, “o primeiro teatro do mundo”. Para trás, ficaram o capitão, o ministro e o sentimento de solidão. Àquela altura, ele já tinha consciência de que não estava sozinho: havia ingressado em uma família peculiar — que transcende épocas, gerações e fronteiras — a dos aficionados da ópera.

---

<sup>2</sup> Ibidem, p. 890.



Contudo, o que é afinal a ópera, esse fenômeno cuja força atrai para sua órbita personalidades como Stendhal? Em muitos sentidos, ela segue sendo um mistério, apesar de analisada e dissecada por musicólogos e historiadores. A estranheza que costuma suscitar esbarra nas mesmas objeções: não seria tudo muito artificial, exagerado? Ópera, é claro, é exagero. E, em uma grande medida, é artifício. A reunião de música e drama não basta para explicar o enigma. Os dois componentes já estavam presentes antes do advento da ópera em obras como a *Paixão de São Mateus* e a *Paixão de São João*, de Johann Sebastian Bach. Antes de 1600, música e drama combinavam-se em vários gêneros de música religiosa ou profana, como peças litúrgicas medievais, peças pastorais do período do Renascimento e aquele gênero chamado de *intermedio*, no qual música instrumental e canções se alternavam ao longo de um drama falado.<sup>3</sup>

Os estudiosos têm discutido e, às vezes, polemizado quando se trata de preencher os quesitos “quando” e “onde” da certidão de nascimento da ópera. Ao longo dos séculos XIX e XX, diferentes histórias da música ocidental durante algum tempo hesitaram em oferecer uma opinião conclusiva. Contudo, o papel de “pai” costuma ser atribuído ao compositor italiano Claudio Monteverdi (1567-1643), autor do que seria a obra fundadora do gênero, *Orfeo* (de 1607), apresentada como uma *favola in musica*, ou seja, uma fábula musical. Isso porque o próprio termo “ópera” só viria a ser adotado anos depois da consolidação do novo gênero. Até lá, as experiências nesse campo acabariam recebendo rótulos como *attione in musica*, *festa teatrale*, *dramma musicale* ou *favola regia*.<sup>4</sup> Monteverdi estava em uma posição conveniente para dar esse passo adiante: entre dois séculos; entre uma época dominada pela música religiosa e outra que se abria para a música profana; entre, de um lado, um universo musical marcado pela polifonia e pelo contraponto e, de outro, uma perspectiva que abria novos caminhos no campo da música.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> ABBATE, Carolyne; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 63.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>5</sup> MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 329.

O que distingue sua contribuição das tentativas anteriores é o fato de que, em sua obra fundadora do gênero, Monteverdi adotaria a técnica do recitativo, ou seja, todas as falas e todos os diálogos nos quais estão concentradas as partes dramáticas são apresentados em forma cantada, segundo uma linha melódica livre. Já as árias, distribuídas ao longo da obra, são melodias que formam unidades em si. A dinâmica que se estabelecia entre esses dois componentes ditaria a estrutura da maioria das óperas até meados do século XIX.

Vem daí, provavelmente, certa sensação de estranheza e artificialidade experimentada pelos não familiarizados com o gênero. Afinal, por que entoar uma frase melódica ao pedir que a criada pegue uma saia no armário ou cantar quatro estrofes ao ter um punhal cravado nas costas? A reação de um espectador do século XXI não é muito diferente da objeção que um erudito francês apresentava já em 1670 a respeito daquela inovação introduzida pelos compositores italianos: “Há uma coisa nas óperas que é contrária à natureza, e com a qual não posso me conciliar. [...] Pode-se imaginar [...] que ordens no campo de batalha sejam dadas cantando; e que homens sejam melodiosamente mortos com espadas e flechas?”.<sup>6</sup> E, no entanto, o que a ópera exige não é muito diferente daquela suspensão do ceticismo e da incredulidade por parte do público, um pacto celebrado entre espectador e criador e no qual se baseia a fruição de qualquer obra de arte.

A nova concepção — a julgar pelo depoimento de contemporâneos — exerceu um enorme impacto nas plateias. O viajante inglês John Evelyn, escrevendo em seu diário, deixou suas impressões de uma experiência vivida em Veneza no ano de 1645:

Esta noite, tendo cuidado de garantir nossos assentos com antecedência com Lorde Bruce, fomos à Ópera, que vem a ser comédias ou outras peças apresentadas em forma de música recitativa, executadas pelos melhores músicos — tanto em termos instrumentais como vocais —, acompanhadas de uma variedade de cenários pintados e montados segundo as leis da perspectiva, assim como de mecanismos capazes de levantarem as coisas pelo ar da maneira mais fantástica. De modo que, tomados em

<sup>6</sup> ABBATE; PARKER, op. cit., p. 83.

conjunto, tudo isso compõe certamente uma das mais magníficas e opulentas formas de entretenimento já concebidas pela engenhosidade dos homens... Os cenários foram mudados 13 vezes... Tudo isso prendeu a atenção dos nossos olhos e ouvidos até as duas horas da manhã...<sup>7</sup>

A atração exercida pela ópera é demonstrada pela força com que o fenômeno se espalhou em ondas sucessivas pelo planeta a partir de seu epicentro, na Veneza do século XVII. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, teatros expressamente construídos para a apresentação de óperas surgiram por toda a Europa, de Lisboa a Moscou, marcando não só a vida cultural, mas também a arquitetura dessas cidades. Dali, atravessaria oceanos e chegaria a outros continentes e a outras culturas — de modo às vezes pouco convencional. Em 1890, em um território da África Oriental, um oficial alemão tratava de celebrar a aliança do *kaiser* com um líder nativo presenteando um dos chefes com um adereço de uma ópera de Wagner: “Enquanto os soldados apresentavam armas [...] envolvi seus ombros com o manto da coroação [...] do teatro Lírico de Berlim e coloquei-lhe na cabeça o elmo com o qual certa vez Niemann cantou *Lohengrin*”.<sup>8</sup>

Para além da Europa, em 1828 Giuseppe Donizetti, irmão do famoso compositor Gaetano Donizetti, tornou-se o diretor musical de uma orquestra do sultão em Istambul, e, em 1830, as óperas de Rossini empolgavam as plateias de Santiago do Chile. A French Opera House, inaugurada em Nova Orleans em 1859 (24 anos antes da Metropolitan Opera House, de Nova York), era considerada uma das melhores do mundo na época. Ismail Pasha encomendou a Verdi uma ópera, *Aída*, expressamente para ser apresentada no Cairo, em 1871 — ainda que não para celebrar a abertura do Canal de Suez, como muitos afirmam. Muito citado é o exemplo do Teatro Amazonas, em Manaus, erguido em plena euforia da era áurea da exploração da borracha. Menos lembrado é o fato de que óperas italianas eram apresentadas já 100 anos antes, em fins do século XVIII, em Cuiabá e Belém. E, em um dos últimos ecos dessa onda, um

<sup>7</sup> ROSE, Michael. *The Birth of Opera*. New York: W. W. Norton, 2013. p. 22.

<sup>8</sup> RANGER, Terence; HOBBSAWM, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984. p. 237.

impressionante teatro de ópera seria erguido em 1911 em Hanói, capital da Indochina francesa.

A multiplicação dos teatros de ópera pelas maiores cidades da Europa no século XVIII fez-se acompanhar pela abertura de estabelecimentos — ainda que bem mais modestos — em vários pontos do Brasil onde eram apresentadas peças de teatro, mas também óperas, e que eram conhecidos justamente pelo nome de “casas de ópera”: Rio de Janeiro, em 1758; Leipzig, em 1766; São Paulo, em 1769; Vila Rica, em 1770; Amsterdã, em 1774; Belém, também em 1774; Londres, em 1785; São Petersburgo, em 1786; Sabará, em 1819... Assim, a disseminação da ópera no Brasil constituiu um episódio de um enredo mais amplo. Enquanto gênero e forma de arte, com seus reflexos na cultura, costumes, arquitetura e urbanismo, ela foi um fenômeno planetário em uma medida que muitas vezes nos esquecemos nos dias de hoje.<sup>9</sup> Também no Brasil — como veremos —, a ópera ao longo dos séculos mobilizou plateias e intérpretes; estimulou a construção de teatros; fez com que autoridades e ricos negociantes colocassem suas iniciativas e seus recursos a serviço dessa forma de arte para atender a objetivos os mais diversos — fossem culturais, sociais ou políticos.

“Uma era já passada se mantém viva por meio de *revivals*, dos arquivos e do mito”, afirma o historiador alemão Jürgen Osterhammel, autor de um esforço pioneiro para se escrever uma história global do século XIX. Como uma das manifestações culturais mais características daquele período, a ópera — segundo ele — pode ser considerada um exemplo desse fenômeno. E, de fato, do mesmo modo que astrônomos contemplam o brilho de estrelas que há muito deixaram de existir e cujas luzes levaram milhões de anos para chegar até nós, o público de ópera de hoje assiste aos reflexos de uma explosão criativa ocorrida há quase 200 anos. É verdade que compositores contemporâneos continuam a criar e apresentar óperas, porém a maior parte do repertório em cartaz segue sendo composta por obras de Gluck, Rossini, Donizetti, Bellini, Verdi, Wagner, compositores mortos no século XIX. Contudo, seria um equívoco comparar tal patrimônio ao acervo de um museu vitoriano: o mundo da ópera da atualidade

<sup>9</sup> OSTERHAMMEL, Jürgen. *The Transformation of the World: a Global History of the XIX Century*. New Jersey: Princeton University Press, 2014. p. 5-7.

está mais próximo de um animado e interativo museu do século XXI, pois o espólio desses compositores continua vivo, não apenas pela encenação de suas obras como por suas constantes renovação e reinterpretação pelas mãos e pelas mentes de sucessivas gerações de diretores, cenógrafos, maestros, empresários e intérpretes.

A ópera teve seu fim anunciado e seu estado clínico diagnosticado como terminal em várias previsões sombrias — todas desmentidas ao longo dos anos. Como o herói de *Un ballo in maschera*, de Verdi, o qual — mesmo apunhalado e caído ao chão — encontra forças para cantar a plenos pulmões uns bons cinco minutos antes de se despedir da plateia e do mundo, também a ópera vem exibindo uma saúde surpreendente ao se reinventar e se rejuvenescer a partir de um legado tido por muitos como uma relíquia do passado. E mesmo esse patrimônio constituído em sua maioria de obras de autores desaparecidos está longe de exibir um quadro de estagnação. Ele vive, ao contrário, em constante transformação, pois o prestígio de um determinado criador oscila ao sabor das mudanças no gosto das plateias e das gerações que se sucedem. Certas óperas são gradativamente relegadas ao esquecimento, ao passo que obras-primas abandonadas há séculos são redescobertas e ressuscitadas.

Domenico Cimarosa, o compositor italiano que empolgava Stendhal e cuja obra arrancava aplausos de D. João VI e sua corte no Rio de Janeiro, raramente é encenado em nossos dias. E parece inacreditável, por exemplo, o fato de que as óperas de Mozart, depois de seu sucesso inicial, tenham vivido uma espécie de eclipse quanto à preferência das plateias e dos críticos durante quase todo o século XIX, só tendo reconquistado seu lugar ao final daquele século e no início do século XX. Escrevendo em 1947, o musicólogo Edward J. Dent achava curioso que Mozart, cuja reputação andara desbotada meio século antes, fosse naquele momento o compositor de música clássica mais popular: “O século XIX começou por adorar Mozart como uma novidade que virara moda; algumas gerações depois consagraram-no como um clássico, e o mesmo século terminara relegando-o às salas de estudo como um autor de sonatinas para meninas se exercitarem”.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> DENT, Edward J. *Mozart's Operas: a Critical Study*. Oxford: Oxford University Press, 1947. p. 2.

Um destino ainda mais surpreendente teve a obra do próprio Claudio Monteverdi. Depois de apresentada pela primeira vez pelo compositor, *Orfeo* permaneceu fora de circulação e esquecida por mais de 300 anos, só voltando a ser encenada no fim do século XIX. Se hoje consideramos sua obra um patrimônio precioso, não era esse o sentimento dominante no passado, não só em relação às suas criações como às óperas em geral. “Os italianos” — observou Stendhal — “não suportam ouvir música que tenha sido composta há mais de cinco ou seis anos”.<sup>11</sup> Para aquele público ávido, ópera boa era a ópera nova. Sua publicação ou mesmo sua preservação não eram valorizadas. Vivaldi, por exemplo, teria composto mais de 90 óperas — Beethoven, para efeito de comparação, apenas uma. Contudo, das dezenas de óperas compostas pelo veneziano, apenas as partituras de cerca de 20 delas chegaram até nossos dias.

Grande parte da obra de Monteverdi também se perdeu, e as poucas óperas suas que restaram se contam nos dedos de uma só mão: obras como *Il ritorno d'Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea* e *Orfeo*. Certos fragmentos às vezes vêm à tona, descobertos por estudiosos. Alguns são como conjuntos de ossos desenterrados por um paleontólogo a partir dos quais cabe ao estudioso imaginar os contornos de um animal desaparecido para sempre. É o caso de *Lamento d'Arianna*, único trecho que chegou até nós de uma obra maior, a ópera *L'Arianna*. Nele, Ariana (Ariadne), abandonada por Teseu diante do mar, na ilha de Naxos, dá vazão à sua fúria, às suas maldições, às imprecizações, à sua resignação e — finalmente — à sua vontade de morrer: “*Lasciatemi morire*”. Da garganta de uma cantora na Veneza de 1608 esse lamento chega a nossos ouvidos hoje — por meio de CDs, arquivos em MP3 — para compor talvez os 11 minutos mais comoventes do repertório do canto lírico.

Se o repertório, apesar da aparente rigidez de seu acervo, se mantém em constante ainda que lenta movimentação, também vêm mudando ao longo do tempo os hábitos, os costumes e as convenções adotados pelas plateias. O público silencioso, de aspecto aristocrático e vestido com sobriedade que dominava as casas de ópera de meados do século XX, pouco tinha a ver com as plateias de certos teatros italianos do século XVIII onde se conversava, se comia e eventual-

---

<sup>11</sup> STENDHAL, op. cit., p. 763.

mente se confraternizava com cortesãs em camarotes fechados. Nem com os frequentadores do Teatro Lírico do Rio de Janeiro no século XIX, que, de casacas pretas em pleno verão carioca, não hesitavam em golpear o assoalho com suas botas para manifestar o desagrado com o desempenho de alguma soprano. E todos os exemplos mencionados nada têm em comum com o público jovem que, em trajés informais, acomodado em cadeiras de praia ou pela calçada, comia sanduíche e bebia cerveja ao assistir em telões às transmissões ao vivo de *Il trovatore* pela Royal Opera House, em 2019, em uma praça de Londres.

Estão enganados os que pensam que esse diálogo entre o aristocrático e o popular, a “alta” e a “baixa” cultura, é um atributo do caráter supostamente democrático de nossa era. Na verdade, os maiores criadores não respeitavam essa fronteira arbitrária, preferindo circular livremente de um território para o outro. Mentor de Mozart, Haydn não obteve muito sucesso com suas óperas. No entanto, nunca demonstrou nenhum preconceito ao absorver os elementos que serviriam como matéria-prima para sua arte. Um exemplo disso é uma delicada peça para teclado de Haydn, o “Capriccio in G Major Hob. XVII: I”, que tem como base uma canção camponesa sobre o tema nada delicado, “É preciso oito homens para castrar um porco”.

A noção da ópera enquanto a encarnação de uma arte de elite é discutível — uma ideia artificialmente construída como tantas outras. Sim, ingressos eram caros; os assentos, limitados. Porém, por caminhos misteriosos, a música ali apresentada acabava chegando aos ouvidos do povo. Em uma carta escrita em Praga em 1787, Mozart mostrava-se eufórico com o entusiasmo que os habitantes da cidade demonstravam pela sua ópera, *As bodas de Fígaro*. Ao comparecer a um baile, descreveu a cena:

Assisti com o maior prazer enquanto toda aquela gente rodava e se deliciava ao som da música do meu *Fígaro*, com arranjos para danças e contradanças alemãs. Pois aqui eles não falam em outra coisa a não ser no meu *Fígaro*. Nada é tocado, cantado ou assobiado que não seja *Fígaro*. Nenhuma ópera faz mais sucesso do que *Fígaro*. Nada, nada a não ser *Fígaro*.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> SOLOMON, Maynard. *Mozart, a Life*. New York: Harper Perennial, 1995. p. 419.

E, quase 100 anos depois, Machado de Assis contava em uma de suas crônicas como certo sineiro da Igreja da Lapa dos Mercadores, no Centro do Rio de Janeiro, presenteava os passantes tocando trechos de óperas desde seu campanário:

Os moradores do Largo do Paço, ruas do Ouvidor, Direita e adjacentes almoçavam musicalmente todos os dias, aos domingos sobretudo. Era uma orgia de notas, um dilúvio de sustenidos. [...] Estar-se à missa ou nas cadeiras do Teatro Alcazar era a mesma coisa. [...] Nem era só Offenbach; Verdi, Bellini e outros maestros tinham também entrada nos sinos da Lapa. Creio ter ouvido a *Norma* e o *Trovador*. Talvez os vizinhos ouçam hoje a *Aída* e o *Fausto*.<sup>13</sup>

Firmemente plantados neste início de século XXI, cometeríamos um grande erro ao olharmos para o passado da ópera com um espírito de condescendência ou superioridade, enxergando nela e em seu legado algo de primitivo ou retrógrado. Que dizer, por exemplo, de efeitos especiais? Não, eles não nasceram com Hollywood. Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), o arquiteto da Roma barroca, foi também escultor, dramaturgo, músico, cenógrafo e poeta. Autor de espetáculos musicais, em um deles, que tinha como tema as inundações do Tibre, concebeu um mecanismo que fazia com que água jorrasse e corresse na direção das primeiras filas da plateia. Os espectadores eram salvos do susto graças a um fosso oculto para onde a água era desviada no último minuto.<sup>14</sup>

Metalinguagem? Seria isso um atributo exclusivo da cultura da modernidade ou pós-modernidade? Bem, ao que parece, não. Pelo menos não para os convidados do imperador austríaco Joseph II, os quais, certa noite de verão de 1786 nos jardins do Palácio de Schönbrunn, foram presenteados com dois divertimentos — duas minióperas — encomendadas especialmente para a ocasião. As duas obras foram criadas por composi-

<sup>13</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim. Crônica de 1º de janeiro de 1877. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Obra completa*. vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985. p. 353.

<sup>14</sup> SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 296.



tores que entrariam para a história como rivais: o italiano Antonio Salieri e Wolfgang Amadeus Mozart. Na obra de Salieri, *Prima la musica e poi le parole* (“Primeiro a música, depois as palavras”), um escritor e um músico veem-se às voltas com uma tarefa impossível ordenada por um integrante da nobreza: criar uma ópera em apenas quatro dias. A rivalidade entre os dois reflete a disputa pela primazia entre música e o texto que marca essa forma de arte. Uma disputa que, é claro, para sorte da arte e do público, jamais será resolvida: na ópera, o sentido e a emoção mostram-se tão ou mais eloquentes por meio da música do que pelas palavras.

Já na obra de Mozart composta para a mesma ocasião, *Der Schauspielerdirektor* (O diretor teatral), duas prima-donas — armadas de suas respectivas vozes e egos — enfrentam-se para decidir quem será a cantora principal. Ao fazerem isso, as duas põem à prova a paciência do diretor em um duelo que culmina com a troca de afirmações: “*Ich bin die erste!*” (“Eu sou a primeira!”), diálogo que aponta para a famosa cena de *A flauta mágica*, que estrearia poucos anos depois, em que as três damas enviadas pela Rainha da Noite disputam o privilégio de ficar a sós com o príncipe Tamino, insistindo: “*Ich, ich, ich!*” (“Eu, eu, eu!”). Os divertimentos de Mozart e Salieri eram, enfim, óperas a respeito de ópera.<sup>15</sup>

O mesmo Mozart — e seu libretista, Lorenzo da Ponte —, em *As bodas de Fígaro*, aborda de maneira provocante as ambiguidades em torno do gênero e da dinâmica entre os papéis feminino e masculino, em uma abordagem que, a nossos olhos, parece moderna. Nela, o personagem Cherubino é um adolescente com a libido à flor da pele, que se apaixona sinceramente por todas as mulheres que vê pela frente. Ocorre que, tradicionalmente, desde a estreia dessa ópera, esse papel masculino é sempre interpretado por uma cantora jovem e bonita. Na trama, duas mulheres, a criada Susanna e a condessa Almaviva, decidem vestir de mulher Cherubino, por quem as duas se sentem levemente atraídas. Seu objetivo é fazer com que ele seduza e atraia o conde Almaviva para uma armadilha, com a intenção de desmascarar e punir o nobre libertino por sua infidelidade. Portanto, uma mulher interpretando o papel de um homem, que sente atração pelas mulheres, que se sentem atraídas por ele,

---

<sup>15</sup> MANN, William. *The Operas of Mozart*. London: Cassell, 1977. p. 345.



Os Retardatários, de Albert Guillaume, 1914. Acervo Museu Carnavalet.

mas que o vestem como uma mulher, na esperança de que venha a atrair um homem, que deve voltar a ser fiel à sua mulher. Confuso? Não para as plateias de Praga e Viena do fim do século XVIII.

E o que teriam a dizer sobre nossa realidade social óperas compostas há séculos? A Veneza do século XVII seria o último lugar, por exemplo, para o qual deveríamos olhar em busca de mensagens eloquentes contra a atitude de submissão imposta às mulheres, certo? Novamente, errado. Em *L'incoronazione di Poppea*, de Monteverdi, a personagem Otávia, a esposa traída e humilhada pelo imperador Nero, fulmina a plateia masculina com uma ária que nada perdeu de sua radicalidade. “*Oh delle donne miserabil sesso*”, começa ela: “Sexo infeliz esse o das mulheres/Se a natureza e o céu nos fizeram livres/O matrimônio nos transforma em escravas”. E prossegue, fazendo alusão à maternidade, não como uma bênção, mas como um elo a mais em uma cadeia de eterna opressão: “E se concebemos um homem [...] /Fazemos dele nosso tirano impiedoso/Amamentamos o assassino

cruel que um dia irá nos torturar e matar/E somos forçadas por esse destino terrível/A provocar nossas próprias mortes”. E isso foi escrito e cantado em 1643, em uma Veneza católica e dominada pela Inquisição...

Definitivamente, ao assistir a uma ópera, o espectador faria melhor em deixar na entrada seus preconceitos e estereótipos a respeito do passado, com o guarda-chuva e o sobretudo. Melhor nos acomodarmos em nossas poltronas, esperarmos pelos primeiros acordes da abertura pela orquestra. Mais de três séculos após seu nascimento, o mistério da ópera continua a exercer seu fascínio. Obra de arte total, como queria Wagner? Ou — mais do que isso — seria ela, como afirmou certo ensaísta,<sup>16</sup> uma canção para celebrar os temas cruciais da condição humana: o amor e a morte? Às plateias do passado, do presente e do futuro — no Brasil e em todo o mundo — cabe responder à pergunta. A cortina sobe.

---

<sup>16</sup> CONRAD, Peter. *A Song of Love and Death: the Meaning of Opera*. New York: Poseidon Press, 1987.



CAPÍTULO 1

# Colônia: dos autos às árias



Leonardo da Vinci recomendava que artistas em busca de inspiração examinassem manchas em muros, mas também nuvens, pois nelas encontrariam ideias estimulantes. Correggio conseguiu pintar uma nuvem — na verdade, Júpiter disfarçado — abraçando amorosamente pela cintura a deusa Io. Porém, para a maioria dos artistas, nuvens representavam sempre um desafio. Sobretudo escultores, às voltas com massa e matéria, fariam melhor em evitar nuvens, o próprio símbolo do intangível e do evanescente. Que dizer então dos cenógrafos? Como colocar uma nuvem em cena? No dia 21 de outubro de 1584, uma multidão comprimiu-se nas ruas de Salvador, na Bahia, para assistir à passagem de um cortejo sobre o qual, em determinado momento, deveria pairar uma nuvem confeccionada por mãos humanas.

O desfile ou procissão — melhor seria dizer, o espetáculo — teve início no pátio do Colégio de Jesus, com uma missa oficiada com a participação de um coral formado por índios, acompanhados por flautas, can-

tores da Sé, cravo e órgão. Dali saiu o cortejo dos estudantes do colégio. O que mais chamou a atenção não foi o pátio sob o qual eram carregadas três cabeças. Relíquias religiosas, as cabeças pertenceriam a três das II mil virgens cristãs massacradas dez séculos antes por hunos em Colônia, na Alemanha. O que mais impressionou o religioso que testemunhou a cena — e também os espectadores — foi uma grande embarcação que, montada sobre rodas de madeira, avançava pelas ruas atrás da procissão.

A nau “mui formosa”, munida de velas, estava “toda embandeirada e cheia de standartes”. Dentro dela, narra o religioso em seu relato, iam “as II mil virgens ricamente vestidas, celebrando seu triunfo”. Tratava-se de rapazes que estudavam no colégio dos jesuítas — um número simbólico de figurantes para representar o episódio. Pois aquele era justamente o “Dia das II Mil Virgens”, data então amplamente celebrada no mundo cristão, lembrando o episódio associado ao culto de Santa Úrsula. “De algumas janelas falaram à cidade alguns anjos todos mui ricamente vestidos”. Da embarcação, foram disparados também tiros de arcabuzes, segundo o relato, que faz alusão de forma enigmática a “muitas invenções de fogo” e “invenções devotas e curiosas”, além de fazer referência a danças e música. A alguns dos participantes cabia representar ideias abstratas: um dos estudantes estava caracterizado como a cidade de Salvador; outro simbolizava o próprio Colégio dos Jesuítas.

À tarde a procissão continuou com a encenação — dentro da nau — do martírio a que foram submetidas as II mil jovens da lenda, com direito ao enterro devoto das mártires por anjos, depois que uma nuvem vinda do céu pousou sobre a cena. Portanto, uma nave cenográfica sobre rodas, rapazes travestidos como virgens “ricamente vestidas”, que atuavam ao som de música e dança, entre bandeiras, standartes e tiros de festim. Outros provavelmente se encarregariam de representar os bárbaros. Além de anjos, era também representado algo tão etéreo quanto uma “nuvem”, a qual — aumentando a complexidade da encenação — “descia dos céus”.<sup>1</sup>

Impossível sabermos hoje de que, afinal, era feita a “nuvem” — se de pano, madeira ou papel. No entanto, apenas 84 anos após a chegada de

<sup>1</sup> CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1925. p. 336.



Cabral ao Brasil e mais de 100 anos antes da encenação da primeira ópera italiana em Portugal, os religiosos e estudantes que organizaram aquele evento enfrentavam um desafio não muito diferente — ainda que em pequenas proporções — do que viria a ocupar, no futuro, o criador de qualquer ópera. Não era ainda ópera, mas — em forma concentrada — havia ali drama, canto, música instrumental, cenários, figurinos e disposição de colocar todos esses recursos a serviço de um objetivo: contar uma história.

## A ópera antes da ópera

Em seus primórdios no Brasil, o teatro já tinha na música um componente importante, fosse religioso ou profano, em tragédias ou comédias, em autos ou em entremezes (farsas curtas de apenas um ato), nas diferentes línguas em que era praticado, fosse latim, espanhol, português ou idiomas indígenas. Mesmo a caminho do Brasil e de outros destinos do império português, já eram encenados espetáculos teatrais nas naus — não a embarcação cenográfica mencionada, mas em naus de verdade, em alto-mar. Tragédias, comédias, farsas e encenações — de cunho religioso ou não — costumavam ser apresentadas a bordo por tripulantes e passageiros.

Um desses gêneros, o dos autos — narrativa apresentada em versos —, era sempre acompanhado de música e dança. Geralmente associados a festividades como as de Natal, Reis e Páscoa ou a procissão de Corpus Christi, eles também podiam abordar temas não religiosos. Devotos ou não, sua natureza muitas vezes acabava implicando uma narrativa de natureza dramática. Um exemplo disso seria o auto sacramental intitulado *Tentações de Cristo no deserto*, representado a bordo da nau *Santiago*, em 1585, no trajeto entre a Ilha de Martim Vaz e o Cabo da Boa Esperança, episódio mencionado no clássico *História trágico-marítima*.<sup>2</sup>

No relato sobre a viagem daquela nau, o narrador deixa claro como as cerimônias religiosas se revestiam de uma linguagem teatral. A respeito

---

<sup>2</sup> MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000. p. 40.



Sede do Colégio dos Jesuítas, em Salvador, palco das primeiras encenações religiosas conjugando música e drama no século XVI. Fotografia não identificado, 1862. Acervo IPAC-Bahia.

de uma procissão a bordo, conta como era precedida de “um mancebo vestindo uma sobrepeliz”. Ele carregava duas tochas e era acompanhado por “dois meninos em figuras de anjo com lanternas nas mãos”, que foram para um altar instalado na proa, onde “os das danças lhe disseram suas prosas”. E, em uma das cenas finais das *Tentações de Cristo no deserto*, narra como os participantes “botaram o diabo abaixo para o fogão, como que ia para o inferno, ficando Cristo vencedor”.<sup>3</sup> O diabo, ao que parece, era uma ameaça sempre presente a rondar os viajantes durante os longos e tediosos meses de travessia. Pelo menos era isso o que pareciam pensar os sacerdotes, sempre dispostos a impedir a encenação de peças profanas a bordo. Temiam que o demônio se escondesse entre as páginas dos chamados folhetos de cordel ou peças de cordel ou ainda folhas volantes. Esses livretos eram comprados pelos viajantes em Lisboa — geralmente das mãos de vendedores ambulantes cegos — e com eles os passageiros e tripulantes

<sup>3</sup> BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Contraponto, 1998. p. 299.

pretendiam atenuar a monotonia da jornada. Um relato sobre a atuação de um padre conta como ele zelou para que os passageiros “deixassem de ler livros profanos, de que iam bem providos [...]. Rasgou muitas comédias e autos, especialmente quando achava aos moços lendo por eles”.<sup>4</sup>

Em terra firme, na colônia, os jesuítas trataram de colocar essa importante ferramenta, o teatro, a serviço de seus objetivos. Além de autos, tragédias, comédias e diálogos interpretados por estudantes nos colégios, também criaram diversas obras voltadas para a catequização dos povos indígenas. E desde muito cedo recorrendo à música. O padre José de Anchieta, por exemplo, elaborava novas versões de cantos indígenas, trocando o conteúdo original por letra de caráter devoto. Fernão Cardim descreve como um padre foi recebido ao som de flautas e “com muita festa” em um vilarejo do Espírito Santo habitado por indígenas. A música prosseguiu na forma de um diálogo pastoril em língua “brasílica” — composto especialmente para a ocasião —, interpretado enquanto os religiosos comiam ao ar livre sob uma árvore frondosa: “Os meninos índios, escondidos em um fresco bosque, cantavam várias cantigas devotas, enquanto comemos, o que causava devoção, no meio daqueles matos, principalmente uma pastoril feita de novo, para o recebimento do padre visitador”.<sup>5</sup>

O empenho com que os jesuítas se dedicavam às atividades teatrais era tamanho que acabou por despertar objeções da parte do primeiro bispo do Brasil, D. Pero Fernandes Sardinha, preocupado com o fato de os religiosos não apenas organizarem e montarem espetáculos, mas também não hesitarem em subir em cena para cantar e dançar. Em 1596, o superior geral da Ordem dos Jesuítas, Cláudio Acquaviva, achou necessário recomendar que os integrantes da ordem não tomassem parte de encenações que fugissem do âmbito da atuação dos jesuítas. Criticou também o fato de permitirem que mulheres assistissem às apresentações dos espetáculos organizados pela Congregação dos Estudantes do colégio. Mais ainda, poucos anos depois, as autoridades religiosas exigiram que fosse seguida a orientação de só representarem tragédias no contexto das salas de aula. Também advertiram contra o hábito de os estudantes em cena se vestirem

<sup>4</sup> MOURA, Carlos Francisco. *O auto de Santiago de Afonso Álvares (Bahia 1564)*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2006. p. 8.

<sup>5</sup> CARDIM, op. cit., p. 291.

de mulheres nos papéis femininos. Um superior em visita ao colégio determinou: “Os estudantes não devem se vestir de mulheres, mas como ninfas, com os vestidos terminando a um palmo do solo”.<sup>6</sup>

Do mesmo modo que uma tensão marcava a convivência entre o teatro religioso e o teatro profano, também a música religiosa e a não religiosa viriam a disputar a atenção do público e os poucos espaços disponíveis. Nos dois séculos seguintes, autoridades eclesiásticas e civis viveriam atritos em torno da conveniência ou não de músicas e peças profanas serem apresentadas no interior de igrejas. Assim, em um primeiro momento, na falta de espaços próprios, as atividades teatrais e musicais acabariam por ser transferidas para as ruas e praças, no rastro de uma tradição religiosa pela qual dias santos eram celebrados ao ar livre com procissões e comemorações. O mesmo acontecia com cerimônias ou festejos associados à Coroa, como aniversários, nascimentos, mortes ou casamentos de integrantes da família real, constituindo o que poderia ser chamado de teatro efêmero, em que se recorria à montagem de tabladós, a cenários e a decorações temporárias.

## Teatro efêmero

Essas ocasiões ofereciam às autoridades uma chance de serem vistas — e homenageadas — em público. Ali, os governantes locais e as pessoas de prestígio demonstravam abertamente a lealdade à Coroa, além de serem objetos de manifestações semelhantes por parte da população. “As representações nos teatros efêmeros proporcionavam, no período de duração de um espetáculo, uma das raras ocasiões para a coexistência entre as diferentes camadas sociais da sociedade colonial, conservando, é claro, a hierarquia em vigor”, escreve a historiadora Rosana Brescia. Segundo ela, apesar de os lugares privilegiados serem reservados a funcionários da administração colonial e a personagens de destaque nas cidades e vilas, “não

---

<sup>6</sup> BRESCIA, Rosana. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas de Ópera en l'Amérique portugaise (1719-1819)*. Tese (Doutorado) — Université Paris IV, Sorbonne/Universidade Nova de Lisboa, 2010. p. 43.

se proibia que o espetáculo fosse assistido por escravizados, negros livres, mulatos, nem mesmo pelos mais pobres de um modo geral”.<sup>7</sup>

Em ocasiões festivas tradicionais, era impossível traçar nesses eventos uma linha rígida que separasse o conteúdo religioso do profano. O Triunfo Eucarístico, por exemplo, era uma festa comum no Brasil colonial. Em uma delas, celebrada em Minas Gerais em 1733, sabemos pelo relato de um português que uma das atrações era a encenação de peças de teatro, em praça pública, de textos dramáticos de autores do chamado século de ouro do teatro espanhol. As encenações aconteciam sobre tablados de madeira, às vezes no mesmo lugar onde ocorriam touradas e cavalhadas. Os artistas que ali se apresentavam eram egressos de irmandades religiosas e se revezavam nas funções de músicos, cantores, atores e dançarinos, porém não era raro que fossem simplesmente habitantes que se apresentavam enquanto amadores.

Em cidades que, quase no fim do século XVIII, ainda não contavam com um teatro, continuou a ser comum a apresentação de espetáculos em praça pública. No dia 31 de agosto de 1790, em Cuiabá, foi encenada sobre um tablado uma ópera com libreto de Metastasio. Dizia um relato sobre o evento:

Foi a ópera *Ézio em Roma*, apresentada pelos pardos [...]. Tudo se fez com muito asseio, as damas bem armadas, asseadas e com riqueza sólida como nas outras comédias [...]. Cantaram muitas árias que executaram bem, pois eles são todos curiosos na cantoria, além do que a dama que fazia o papel de Honória é músico de profissão, de voz e estilo. A orquestra é numerosa e tocou muitas sonatas.<sup>8</sup>

O exemplo mostra como uma cidade, mesmo sem contar formalmente com um teatro, podia abrigar manifestações artísticas de dimensões surpreendentes. A apresentação de *Ézio em Roma* em Cuiabá teria sido apenas uma parte dos eventos organizados para celebrar a chegada do novo governador, Luís Pinto de Souza Coutinho, e do auditor Miguel Pereira

<sup>7</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>8</sup> PÁSCOA, Márcio. Ópera na Amazônia durante o século XVIII. *Música em Perspectiva*, n. 47, p. 46, 2008.

Pinto Teixeira. Os festejos, que se estenderam por 40 dias, teriam incluído a apresentação de cinco comédias e duas óperas. Mais impressionante ainda, um ano antes, tendo como pretexto o aniversário do auditor da mesma cidade, cerca de 20 obras dramáticas teriam sido encenadas — em espetáculos tanto pagos quanto gratuitos — no período de apenas um mês.<sup>9</sup>

Religiosa ou profana, em espaços adequados ou impróprios, a música de origem europeia foi difundindo-se, chegando a pontos remotos, bem distantes das cidades do litoral, como em vilas e freguesias da Amazônia do século XVIII. Um frei português, familiarizado com os músicos europeus, ficou assombrado ao encontrar em Cameté, na calha do rio Amazonas, um senhor de engenho que, ao lado dos filhos, se dedicava à música, formando com mais de 100 escravizados um grupo instrumental e vocal capaz de cantar “os obséquios divinos com a maior perfeição; vozes lindíssimas e estilo nobre”. Eram muitos também os coros infantis, e as obras costumavam ser cantadas tanto em português quanto em espanhol ou latim.<sup>10</sup>

Quanto às obras nas quais se somavam drama e música, que peças seriam essas e onde seriam apresentadas? Iam desde autos portugueses, comédias e farsas até tragédias, entremezes e oratórios. Em relação às óperas, contudo, quando e como obras desse gênero teriam começado a ser apresentadas no Brasil? Aqui caberia uma ressalva, feita por Rogério Budasz em sua obra *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*: “Ópera é um conceito particularmente problemático no contexto do Brasil colonial. Até o fim do século XVIII, um brasileiro que jamais tivesse viajado para o exterior associaria o termo ópera em princípio às chamadas ‘óperas ao gosto português’, com diálogos falados, personagens estereotipados e alguns poucos números musicais”. Para o musicólogo, essas comédias portuguesas — para as quais o termo ópera era quase um sinônimo — podem ser compreendidas como um fenômeno análogo ao de outras tradições europeias de espetáculos em vernáculo, como a *comédie* francesa ou a *commedia* italiana. Como elas, também a comédia portuguesa

<sup>9</sup> BRESCIA, op. cit., p. 61.

<sup>10</sup> PÁSCOA, op. cit., p. 47.

acabaria por desenvolver um caráter nacional, ao qual vieram se somar no Brasil algumas particularidades do ambiente colonial.<sup>11</sup>

## Casas de ópera

É nesse sentido que deve ser entendido o termo “casa de ópera”, aplicada a vários teatros que vieram a ser construídos em território brasileiro durante o século XVIII e nos quais diferentes tipos de espetáculos eram apresentados. Para isso, também concorreu um fator ligado à história política da metrópole. O teatro em Portugal havia adquirido um novo impulso com a ascensão ao trono do rei José I (1714-1777), o qual, aliás, nutria um interesse particular pela ópera. Contudo, o terremoto ocorrido em Lisboa em 1755 provocou a destruição de quase todos os teatros públicos existentes na cidade. A construção de novos teatros se daria lentamente e com a utilização de recursos privados, tendo sido fundada em 1771 a Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte.

Esse esforço também se refletiu nas colônias, onde várias autoridades locais em diferentes pontos da América portuguesa passam a se dedicar ou à sua construção ou ao estímulo às atividades em teatros já existentes. Essa política mostrava-se afinada com a afirmação e a divulgação de valores cívicos e culturais, em sintonia com os ideais do Iluminismo — pelo menos como estes eram percebidos na ótica dos “déspotas esclarecidos”. Uma manifestação clara dessa política foi o alvará de 17 de julho de 1771 promulgado pelo marquês de Pombal, o secretário de Estado do reino, que recomendava “o estabelecimento de teatros públicos bem regulados” na colônia. A nova orientação dava o primeiro passo para retirar o estigma que pairava sobre o ofício de ator e de artista em geral, cuja ocupação era vista como algo vergonhoso e indigno. Vinha também disciplinar o funcionamento dos teatros, procurando fazer com que tivessem recursos regulares para sua manutenção. A determinação manifestada por Pombal

---

<sup>11</sup> BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*. Oxford: Oxford University Press, 2019.



Ruínas da Casa de Ópera de Lisboa, a chamada Ópera do Tejo, destruída pelo terremoto de 1755. Gravura de Jacques Phillipe Le Bas, 1757. Acervo FBN.

atribuía ao teatro um objetivo bem definido e dava-se no contexto de sua disputa com setores da Igreja.

Curiosamente, a exemplo da visão adotada pelos jesuítas em seus esforços em prol da catequese, também Pombal colocava o teatro a serviço de finalidades didáticas, ainda que voltadas para outros ideais. As diretrizes da Coroa nos tempos de D. José I, estabelecidas pela Sociedade para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte, definiam o teatro como “a escola pública onde os povos aprendem as máximas mais sãs da Política, da Moral, do Amor à Pátria, do Valor, do Zelo e da Fidelidade, com que devem servir aos seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade que neles deixaram os infelizes séculos da ignorância”.<sup>12</sup>

Essa determinação contrariava frontalmente as autoridades religiosas também na colônia, onde, por exemplo, em Pernambuco, bispos defendiam àquela altura do século XVIII a pura e simples proibição da atividade teatral. Em uma época em que — tanto em Portugal quanto na colônia — atores e artistas em geral eram malvistas, o aval da Coroa veio conferir maior prestígio ao mundo do teatro e a tudo a que ele se

<sup>12</sup> *Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte*, Lisboa, Regia Typografia Silviana, s/d., p. 17.



relacionava. Em um indício de que a nova orientação teve consequências diretas, já no ano seguinte, em 1772, seria construído em Recife, no bairro de Santo Antônio, o primeiro teatro da cidade, que recebeu o nome de Casa da Ópera.

Com aproximadamente 300 lugares — sendo a área dedicada ao público dividida entre plateia e um balcão superior —, o teatro dispunha de três tipos de camarote. Entretanto, pelo menos nos primeiros anos, não contava com assentos, devendo os espectadores trazerem suas cadeiras de casa. Mais tarde seriam introduzidos os bancos e, em seguida, cadeiras de palhinha. Até ser demolida em 1850, a Casa da Ópera foi por muitos anos o principal estabelecimento desse tipo na cidade. Sua reputação, com o passar do tempo, acabaria maculada, tornando-se conhecida a certa altura como o Teatro Capoeira, talvez devido à localização, estando situado em um ponto não muito limpo e mal iluminado. O viajante inglês Henry Koster, registrando sua passagem pelo Brasil em 1809, observou que havia em Recife “um teatro onde apresentavam farsas portuguesas, mas a direção é desastrada”. Poucos anos depois, um viajante francês, L. F. Tollenare, descrevia a Casa da Ópera como “uma casa de aspecto bastante mesquinho, a que chamam de sala de espetáculo”. Ali, se óperas propriamente não chegaram a ser apresentadas, na década de 1820, era costume serem executadas aberturas de óperas de Rossini, como *Semiramis*, *La gazza ladra* e *A italiana em Argel*.<sup>13</sup>

Nos primórdios da atividade teatral no Brasil, cada cidade apresenta sua trajetória particular no caminho que avançou dos espetáculos em praça pública até a construção e a abertura dos primeiros teatros. Salvador foi uma das primeiras cidades a converter um aposento em um edifício público para seu uso como palco, adaptando uma das salas da Câmara de Vereadores da cidade, em 1729, para apresentações teatrais. Só mais tarde, em 1760, seria aberto o Teatro da Praia, com 28 camarotes e áreas reservadas para espectadores pertencentes à aristocracia e representantes do povo comum.

---

<sup>13</sup> FERRAZ, Leidson. *Casa da Ópera na lama e com má fama*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.

## Marionetes, Medeia e o dragão

No Rio de Janeiro, por exemplo, o relato de tripulantes franceses que chegaram à cidade a bordo da embarcação *L'Arc en Ciel*, em abril de 1748, lança alguma luz sobre as origens desse processo. Nele, conta-se como foram convidados para assistir a “um espetáculo que era apresentado de tempos em tempos para a instrução do povo e que muito nos escandalizou”.

Marionetes de tamanho natural serviam para a execução de uma peça teatral cujo assunto era a conversão de alguns doutores pagãos por Santa Catarina. Essas marionetes eram bem feitas e ricamente trajadas, as vozes e movimentos agradavam e o mecanismo era bastante bom para não ser percebido, porém, toda a peça pareceu-nos não ser outra coisa que uma discussão bastante acalorada entre a santa e os pretensos doutores; estes convertendo-se finalmente, transformando-se miraculosamente, no final do terceiro e último ato, em dois fantasmas (um frade e um diabo) que apareceram em cena também para discutir e que ao fim de pouco tempo, perdendo toda a compostura, bateram-se cruelmente até que um abismo de fogo abriu-se no palco devorando-os, terminando o espetáculo. Esta horripilante catástrofe pareceu-nos não se acomodar à



O marquês de Pombal, por meio de seu édito de 1771, estimulou a construção de teatros e casas de ópera na América portuguesa. *Retrato do marquês de Pombal*, de Louis-Michel van Loo e Joseph Vernet, 1766. Acervo Museu de Lisboa.

profunda veneração dos portugueses pelos frades. Estudando os costumes desta nação, encontramos frequentemente destes tipos chocantes de contrastes.<sup>14</sup>

Esse relato oferece-nos algumas informações interessantes sobre as atividades teatrais em meados do século XVIII no Rio de Janeiro — além do insistente hábito de concluir as peças despachando personagens para arder nas chamas do inferno. A utilização de bonecos era comum, e as técnicas utilizadas nesse gênero eram aperfeiçoadas o bastante para merecer elogios dos visitantes. Embora não haja menção à execução de músicas no espetáculo, não é impossível que houvesse algum componente musical. O depoimento não diz se a apresentação ocorreu em praça pública ou em um ambiente fechado. No entanto, estudos mencionam a existência de um pequeno teatro na década de 1740 com o nome de Ópera dos Vivos, em contraposição a um estabelecimento anterior onde seriam apresentados espetáculos com bonecos.

Segundo o cronista Luís Edmundo, os espetáculos de bonecos supriam no Rio de Janeiro do século XVIII a escassez de palcos e casas de espetáculos. Existiriam, de acordo com ele, três tipos diferentes de teatros de bonecos na cidade:

O grupo que se pode chamar de títeres de porta, improvisado espetáculo vivendo apenas do óbolo espontâneo dos espectadores de passagem; o dos títeres de capote, ainda mais rudimentar que o primeiro, embora mais popular e mais pitoresco e, finalmente, o dos títeres de sala, este último já em franca evolução para o teatro de personagens vivas e com ares de pátios de comédia.<sup>15</sup>

Em junho de 1767, Louis Antoine de Bougainville aportou no Rio de Janeiro a bordo da fragata *La Boudeuse*. Recebido pelo vice-rei para uma

<sup>14</sup> Extrato de um jornal da campanha das naus do rei às Índias Orientais no ano de 1748. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, v. 280, jul./set., p. 240, 1968.

<sup>15</sup> EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Senado Federal, 2000.



A Casa de Ópera do Rio de Janeiro já no fim do século XVIII estava instalada na construção à esquerda, ao lado do atual Paço Imperial. Com a chegada de D. João ela seria transformada no Teatro Régio. Gravura de Jean-Baptiste Debret, c. 1830. Acervo FBN.

ceia, “servida à beira-mar sob um caramanchão decorado com flores de laranjeira e jasmim”, foi convidado em seguida para assistir a uma ópera:

Fomos conduzidos até uma bela sala, onde assistimos a uma representação da obra maior de Metastasio, encenada por uma trupe de mulatos, e escutamos alguns extratos dos grandes mestres italianos, executados por uma péssima orquestra dirigida por um padre corcunda em traje eclesiástico.<sup>16</sup>

O sacerdote em questão seria o padre Boaventura, fundador e primeiro administrador da Casa da Ópera do Rio de Janeiro, teatro que, segundo alguns, teria sido destruído em um incêndio. O cronista Luís Edmundo, em seu *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis*, menciona um rumor — ou lenda — de que o incêndio teria acontecido durante a apresentação de uma ópera, *Os encantos de Medeia*, do dramaturgo luso-brasileiro Antônio José da Silva. Lembra Edmundo que, a certa altura do libreto, o personagem de Jasão, cavalgando um cavalo alado, vê-se face a face com um dragão, criatura repulsiva, cheia de escamas, soltando fagulhas pela boca. “Horroroso dragão” — exclama o herói — “espantoso aborto do abismo, apesar das sombras e do furor com que conspiras, hei de domar a tua fúria cegando-te, primeiro, com o chifólito do meu anel e, ao depois, tirando-te a vida com o penetrante desta espada”. Aqui observa Luís Edmundo que o texto

<sup>16</sup> FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos, 1531-1800*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

explicita a seguinte instrução: “Mata o dragão que, em urros, se meterá por um buraco do tablado de onde sairão chamas de fogo”. E especula o escritor que o incêndio deve ter resultado da ação de algum contrarregra desajeitado. Fantasia de nosso cronista?<sup>17</sup>

A instituição seria sucedida por outro teatro — também construído pelo mesmo padre — que viria a ser conhecido como Ópera de Manoel Luiz, aberta em 1758 ou 1760, conhecida inicialmente como “Ópera Nova” e frequentada pelo então vice-rei, o marquês do Lavradio, além de outros personagens de prestígio na cidade. Construída com estímulo oficial, ela teria sido mantida e gerida por particulares. Seria essa, então, a “bela sala” a que se referia Bougainville? A Casa da Ópera estava situada no espaço mais nobre da cidade, simbolicamente um centro de poder e palco das principais festividades e cerimônias realizadas ao ar livre. Na área em torno do Largo do Carmo (futura Praça XV), encontravam-se também, além do Paço dos Vice-reis, as Igrejas do Convento do Carmo e da Ordem Terceira, a Casa de Câmara, a cadeia, o porto e o Chafariz do Mestre Valentim.

Segundo o pesquisador Sergio Moraes Rego Fagerlande, o Teatro de Manoel Luiz Ferreira foi construído na Praia de D. Manoel, junto ao Paço dos Vice-reis (à esquerda do atual Paço Imperial), atrás da Cadeia Velha, e tinha sua principal fachada, a de menores dimensões e pela qual se fazia a entrada, na Rua da Cadeia (atual Rua da Assembleia).<sup>18</sup>

O poeta e libretista italiano a que Bougainville se refere, Pietro Metastasio (1698-1782), foi o autor de libretos de cerca de 30 óperas, com partituras de vários compositores. De sua autoria era o libreto de quase metade das óperas apresentadas no Rio de Janeiro entre os anos de 1765 e 1808, segundo levantamento da historiadora Rosana Brescia. No ano anterior ao da visita de Bougainville, teriam sido apresentadas ali as óperas *Didone Abbandonata*, *Ciro Riconosciuto*, *Alessandro nell'India* e *Adriano in Siria*.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> EDMUNDO, op. cit., p. 381.

<sup>18</sup> FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. As casas de ópera e o Rio de Janeiro no século XVIII: novos espaços de liberdade. *Urbana*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 111, 2018.

<sup>19</sup> BRESCIA, op. cit., p. 181.



Entrada da Casa da Ópera de Vila Rica, atual Teatro Municipal de Ouro Preto, 2020. Fotografia de Lucas Godoy.

Trinta anos depois, óperas continuavam a fazer parte do repertório apresentado naquele teatro, segundo o testemunho de outro viajante, o oficial da Marinha britânica James Kingston Tuckey, que desembarcou no Rio de Janeiro em junho de 1803 de um navio de 18 canhões, o *Calcutta*, a caminho da Austrália. Em seu relato de viagem, ele descreve:

A Casa da Ópera, com capacidade para cerca de 600 pessoas, abre às quartas, domingos e feriados. São aí encenadas, indistintamente, tragé-

dias, comédias e óperas, com entreatos e entremezes. Os diálogos são em português, mas as letras das músicas, em italiano. A casa é muitíssimo mal equipada e a decoração é miserável. Quando, por exemplo, um cenário requer folhagens, essas são substituídas por galhos e de árvores verdadeiras. Tal mistura causa um efeito curioso: enquanto parte do cenário, a parte artificial, traja-se alegremente de verão, a outra parte, a natural, esboça muitas vezes a aparência de uma decadência outonal.<sup>20</sup>

Além dos valores que se desejavam transmitir por meio do conteúdo dos espetáculos, havia também aqueles reforçados pelo ritual cotidiano de se frequentar o teatro, com sua rígida coreografia envolvendo espectadores, artistas e autoridades, como deixou registrado o mesmo viajante inglês com seu aguçado sentido de observação:

Todas as noites, a população aguarda a entrada do vice-rei no teatro para dar início ao espetáculo. À chegada de sua excelência, todos se levantam, voltam-se para o camarim vice-real e tornam a sentar. Em audiências privadas ninguém se senta, salvo mediante consentimento explícito, antes do vice-rei. Em toda parte, essas formalidades pouco sociais são o preço que pagam os poderosos pela admiração do vulgo.<sup>21</sup>

Há relatos de que, no fim do século XVIII, figuras vestidas com roupas espalhafatosas ou caracterizadas como personagens da *commedia dell'arte*, como arlequins, circulavam pelas ruas do Rio de Janeiro, fazendo barulho e anunciando as atrações a serem apresentadas na Casa da Ópera. Como para ampliar o espectro dos que podiam participar desses eventos, por ocasião de nascimentos e casamentos de reis ou príncipes, as autoridades entendiam ser sua obrigação a apresentação de “óperas francas”, ou seja, espetáculos gratuitos no Teatro de Manoel Luiz. O espaço também seria alugado para eventos especiais, como a posse do novo vice-rei conde dos Arcos, em 1806. É o que nos informa Max Fleiuss, que também descreve a atmosfera de luxo e pompa que marcava essas ocasiões, sugerindo que,

<sup>20</sup> FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Outras visões do Rio de Janeiro colonial, 1582-1808*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 263.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

para as multidões curiosas excluídas das plateias, o maior espetáculo acontecia do lado de fora do teatro:

No aniversário de José I, costumava haver espetáculo de gala, o Teatro de Manoel Luiz tornava-se uma maravilha de ornamentação e luzes. O povo apinhava-se na Praça do Carmo para ouvir a música e os aplausos da plateia e ver o vice-rei, as damas, os fidalgos, recamados de sedas, veludos, oiros e plumas e pedrarias, saltar das sacolejantes traquitanas da época à porta da Ópera.<sup>22</sup>

Chegou até nós uma descrição detalhada da aparência do interior do teatro em fins do século XVIII, como sendo

um vasto salão, formando a plateia, circulado de duas ordens de camarotes que terminavam na boca de cena [...] iluminado por arandelas e lustres de cristal, destacando-se à direita, ampla e ornamentada, a tribuna do vice-rei, cujas cortinas, de damasco e ouro, eram encimadas pelo escudo real e os dragões de Bragança.

Outro detalhe: “Sobressaía no acanhado palco um riquíssimo pano de boca, pintado pelo pardo Leandro Joaquim, artista de reputação célebre e seu principal cenógrafo”.<sup>23</sup>

## Dos inconfidentes a Chica da Silva

Na segunda metade do século XVIII, a Casa da Ópera de Manoel Luiz teria mantido vínculos também com homens de letras de fora do Rio de Janeiro, como o mineiro Cláudio Manuel da Costa (1729-1789), que ali teria apresentado uma ópera com um libreto de sua autoria, *Enéas no Lácio*.

<sup>22</sup> FLEIUSS, Max. O teatro no Brasil, sua evolução. In: *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*. v. I. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1922. p. 1.536.

<sup>23</sup> SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938. p. 23.





Detalhe de pintura decorativa sobre o palco do Teatro Municipal de Ouro Preto, 2020. Fotografia de Lucas Godoy.

A Casa da Ópera de Vila Rica, atual Teatro Municipal de Ouro Preto, foi inaugurada em 1770 com a ópera *São Bernardo*, cujo libreto foi escrito pelo poeta e inconfidente Cláudio Manuel da Costa. Interior do Teatro Municipal de Ouro Preto, 2020. Fotografia de Lucas Godoy.

Esses fatos mostram que a intelectualidade da época, incluindo importantes poetas de Minas posteriormente ligados à Inconfidência e às novas ideias liberalizantes — escreve o pesquisador Sergio Fagerlande —, teria participado da vida cultural carioca daquele momento, em intercâmbio que o teatro iria dinamizar, mostrando a importância do espaço teatral para a divulgação dos novos ideais de liberdade.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> FAGERLANDE, op. cit., p. 118.

Cláudio Manuel da Costa viria a ser o autor do libreto da ópera *São Bernardo*, com a qual a Casa da Ópera de Vila Rica abriria suas portas ao público em junho de 1770. Um dos mais antigos, imponentes e importantes teatros do país, ele seria representativo também em outro sentido, já que sua origem se explica pela confluência de três fatores que deram sustentação à arte dramática, à música e aos teatros naquele momento: a ação do estado, por meio da Coroa; a contribuição dos homens de negócio; e a participação de uma elite intelectualizada, da qual Cláudio Manuel da Costa foi um perfeito exemplo. Seu fim foi dramático e trágico como o de um personagem de um libreto.

Em 1768, dois anos portanto antes da inauguração da Casa da Ópera de Vila Rica, Cláudio Manuel da Costa apresentou seu drama musicado *O parnaso obsequioso* no interior do palácio do governador da capitania de Minas Gerais, o conde de Valadares, em honra do qual a obra fora escrita. No drama, Apolo, Mercúrio e as musas Calíope, Melpômene, Tália e Clio vinham render seu tributo ao governador. Todas essas deferências não bastariam para salvar o poeta. Vinte e um anos depois daquela ocasião em que foi recebido no círculo mais íntimo do poder, Cláudio Manuel da Costa seria encontrado morto na casa onde ficara detido depois de condenado por seu envolvimento na conspiração que viria a ser conhecida mais tarde como Inconfidência Mineira. O documento inicial de um dos médicos sugerindo que tinha sido estrangulado foi substituído por um outro, apontando seu “suicídio”.<sup>25</sup>

Advogado rico e ex-secretário de governadores, Cláudio Manuel da Costa era dono de uma extensa biblioteca. Tido como o tradutor de *A riqueza das nações*, de Adam Smith, foi integrante da Arcádia Ultramarina, uma academia literária criada na capitania de Minas Gerais, na qual era conhecido pelo pseudônimo de Glauceste Satúrnio. Entre as suas obras dramáticas, *O parnaso obsequioso* seria a única cujo texto teria chegado até nossos dias. Homem de recursos, ele seria assinante de um dos camarotes da ópera de Vila Rica, além de traduzir vários dos libretos de ópera de Metastasio, como *Artaxerxes*, *Demétrio*, *José Reconhecido* e *Sacrifício de Abraão*.

<sup>25</sup> MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira — Brasil e Portugal, 1750-1808*. São Paulo: Paz e Terra, 1995. p. 150.

Sabe-se que, em São João del-Rei, um importante centro de música erudita no século XVIII, foram encenadas óperas completas no século XVIII.<sup>26</sup> Sabará também contaria com uma casa da ópera já em 1770 e, mais tarde, com outro teatro a partir de 1819, existente até hoje. E no Arraial do Tijuco, atual Diamantina, uma sala da fazenda Chácara de Palha abrigaria um pequeno teatro, à disposição do proprietário João Fernandes de Oliveira e de Francisca da Silva — conhecida como Chica da Silva. Escravizada ao nascer, ela teria com ele 13 filhos. O casal manteria uma pequena corte à sua volta e — para entretê-la — um modesto teatro onde eram comuns apresentações de música instrumental e vocal. A sala seria informalmente conhecida como o Teatrinho de Bolso de Chica da Silva.

Contudo, apesar dessas iniciativas pioneiras, a Casa da Ópera de Vila Rica aberta em 1770 foi, sem dúvida, pelo nível e pela frequência de seus espetáculos, a principal instituição do gênero em Minas e uma das mais importantes da América portuguesa. Sua construção marca uma inflexão nas práticas teatrais e artísticas de modo geral. Até então voltadas principalmente para atividades em praça pública, nas quais ocasiões religiosas ou políticas eram celebradas sobre tabladros com decorações provisórias e efêmeras, elas passam a partir de então a ter lugar num espaço fechado, com o acesso limitado à compra de ingressos e assinaturas de camarotes.

A origem do teatro está associada à figura de João de Souza Lisboa, um rico negociante de Vila Rica. Em uma carta escrita a um conhecido em 31 de julho de 1770, ele discorre sobre seus inúmeros afazeres e transações e, ao final, acrescenta umas poucas linhas que lançam luz sobre a existência do novo teatro: “Estou aqui encarregado de huma Caza de Opra que me mandaram fazer e a fiz que me chegou a dezasseis mil cruzados e agora não tenho mais remédio que suprir com o que he preciso para ella”.<sup>27</sup>

Se é impossível explicar a existência desse e de outros teatros sem a intervenção de alguma forma de mecenato, a carta sugere que esses mecenas estavam longe de serem movidos unicamente por seu entusiasmo

<sup>26</sup> KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982, p. 43.

<sup>27</sup> SOUTTO MAYOR, Mariana. A Casa da Ópera de Vila Rica através do estudo de duas cartas de João de Souza Lisboa. *Sala Preta*, v. 17, n. 2, p. 236-248, 2017.

pela arte e pela cultura. A formulação “que me mandaram fazer” revela que a Coroa ou seus representantes locais entendiam que cidadãos ricos e poderosos estariam obrigados a compensar as concessões por eles obtidas e que isso se daria por meio de gastos e doações em prol do “bem comum”. Nosso mecenas relutante era representativo de um modelo em vigor, inclusive em Portugal, pelo qual teatros eram erguidos com recursos particulares e alugados a empresários que se encarregavam de sua gestão e sua programação, seguindo as normas estabelecidas pelo poder público.

O caso de João de Souza Lisboa demonstraria até um envolvimento maior do que observado em outros mecenas, no que diz respeito à gestão e ao repertório associados à Casa da Ópera. Apesar de também ele ter arrendado o teatro, como era a norma, o negociante manteve correspondência com agentes em Lisboa em busca de partituras — preciosas na época — de novos textos dramáticos e de sugestões de possíveis artistas para contratação.<sup>28</sup> Durante os 30 anos seguintes, a Casa da Ópera de Vila Rica seguiria apresentando um fluxo mais ou menos regular de espetáculos de ópera ou teatro musicado no qual figuravam com destaque obras com libretos de Metastasio, comédias do italiano Carlo Goldoni e de autores anônimos locais. No início do século XIX, em sua temporada de 1811, a Casa da Ópera de Vila Rica apresentou 45 espetáculos, contando com um elenco de 20 intérpretes e 16 músicos.

## São Paulo: cantores, fugas e castigos

Em São Paulo, a instituição de uma Casa da Ópera está associada à chegada àquela província do novo governador, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, em 1765. Ela seria instalada em uma das salas no térreo do Colégio dos Jesuítas, depois que este foi requisitado e transformado em Palácio dos Governadores. Um documento menciona que Mourão estaria àquela altura empenhado “com grande força no excelente teatro que por direção de Sua Excelência se está fazendo em um dos quartos

---

<sup>28</sup> Ibidem.

A primeira Casa de Ópera de São Paulo foi instalada em uma das salas do Colégio dos Jesuítas, em 1767, pelo governador D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. Na fotografia de Militão Augusto de Azevedo, c. 1860, podemos ver, à direita, uma parte da antiga Casa de Ópera. Acervo Museu Paulista da USP.



deste colégio com intento dever de se poderem abrir públicas as primeiras óperas na Páscoa futura, todo este povo está com grandíssima expectativa desse divertimento”.<sup>29</sup> A Casa da Ópera seria inaugurada em 1767 com a apresentação de *O anfitrião*, de Antônio José da Silva.

Homem de certa cultura, alinhado com os princípios das luzes, o novo governador parecia determinado a fazer com que a elite da província abraçasse algumas práticas mais refinadas, já adotadas em outras cidades da colônia, como Rio de Janeiro. Homem também religioso, Mourão frequentava as igrejas e comparecia a diferentes cerimônias. E, ao que parece, também os religiosos mantinham uma atitude de boa convivência entre o sagrado e o profano, assistindo por sua vez às óperas. Outros registros mostram que os mesmos músicos e cantores se dedicavam a cantar ora na missa, ora na ópera. E menciona-se até certo frei que, depois de ter cantado de manhã a música da missa, “de tarde cantava a música da ópera”.<sup>30</sup>

Ficam claros os esforços do governador para comprometer a elite local com o funcionamento da Casa da Ópera. Personagens ilustres e negociantes ricos eram “convidados” a adquirir uma assinatura pelos camarotes. Apesar desses esforços, acabaria cabendo ao próprio Mourão o ônus maior pela manutenção e pelo sucesso da iniciativa, como observou numa carta: “É um divertimento que eu conservo quase todo à custa da minha bolsa, mais do que uma Casa da Ópera formal e fo-

<sup>29</sup> POLASTRE, Claudia. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 125, 2010.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 130.

mentada pelo povo”.<sup>31</sup> Existem também indícios de que o público nos primeiros tempos teria se queixado da insistência com que as mesmas óperas seriam encenadas. O problema era decorrente, ao que parece, da escassez de partituras. Estas, devido à sua raridade, eram itens preciosos. Os contratos estabeleciam multas altas para os que desafiassem a proibição de tirar as partituras das dependências do teatro. E eram constantes as queixas a respeito de roubos de partituras, sempre zelosamente guardadas pelos responsáveis.

Para contornar o problema da pequena variedade de óperas e dos atrasos nos pagamentos dos cantores, músicos e artesãos que trabalhavam nas encenações, o governador instituiu em São Paulo um programa de assinaturas que estaria vinculado à encenação de um determinado número de obras, mais precisamente 30 óperas no período de um ano, sempre aos domingos, sempre às 8 horas da noite — “como nas capelas do Rio de Janeiro”. A iniciativa era baseada em orientações mais do que rigorosas. Não só pelo fato de as famílias mais abastadas serem pressionadas para contribuir com a manutenção e os custos por meio da compra das assinaturas para os camarotes. O rigor também se aplicava aos artistas, pois o governador autorizava a direção da Casa da Ópera a fazer “o que lhe parecer mais conveniente, para que os músicos e todos os atores das ditas óperas cumpram as suas ordens e ele os pode mandar prender à minha ordem todas as vezes que for necessário para castigá-los”.<sup>32</sup>

Sob o governante de São Paulo, não devia ser fácil a vida dos artistas de ópera, os quais, curiosamente, eram designados em cartas e documentos pelo termo “operários”. Há, inclusive, em maio de 1770, registro de um espetáculo que não pôde ser apresentado por um motivo insólito: a “fuga” de um dos artistas. Visto em Goiás, ele viria a ser capturado em Jacuí, Minas Gerais, e trazido de volta para São Paulo a mando do governador.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 135.

<sup>33</sup> BRESCIA, op. cit., p. 136.

## Belém: o arquiteto italiano e o édito de Pombal

Também em Belém, a origem do teatro da cidade estaria estreitamente associada à vontade de uma autoridade, João Pereira Caldas, o governador do Grão-Pará. Em uma viagem a Macapá, ele teria ficado bem impressionado com um teatro, ainda que pequeno, encontrado naquela cidade. De volta a Belém, decidiu encomendar ao arquiteto bolonhês Antonio Giuseppe Landi o projeto de uma Casa da Ópera, a ser instalada do lado esquerdo do Jardim do Palácio. Não que a cidade nunca tivesse presenciado um espetáculo dramático e musical. Há registros de que mais ou menos dez anos antes teriam sido encenadas obras de Antônio José da Silva, conhecido como o Judeu. O que, inclusive, suscitou censuras da parte do bispo D. João Queiroz. Também ocorreram atritos com as autoridades religiosas pelo fato de algumas tragédias terem sido apresentadas no interior de igrejas, o que provavelmente veio se somar aos motivos apresentados para a construção de uma casa dedicada exclusivamente ao teatro.

Assim, em 1774, poucos anos depois do alvará régio idealizado pelo marquês de Pombal a respeito da vida teatral, eram concluídas as obras do Teatro de Belém. Naquele mesmo ano deixava o cargo de governador-geral o mentor do teatro, João Pereira Caldas, o que parece ter deixado quase em estagnação a casa recém-fundada. Pelo menos foi essa a impressão deixada no viajante e homem de ciência Alexandre Rodrigues Ferreira em sua passagem por Belém, em 1783, quando observou: “raras vezes se abre o teatro [...] porque não têm cômicos pagos para este fim”. E acrescentava: “os que neles se apresentam são curiosos, que dedicam esses obséquios aos generais”. Os “curiosos” a que se refere são artistas amadores, que costumavam se apresentar em ocasiões especiais, festivas, nas quais eram uma atração a mais, ao lado de sermões, procissões, desfiles e carruagens decoradas.

Em 1793, há uma referência ao Theatro do Pará, associado aos festejos pelo nascimento da Princesa da Beira, D. Maria Thereza. Na ocasião, teriam sido apresentadas as óperas *Ézio em Roma* e *Zenobia*, além da comédia *A beata fingida*. Para a ocasião, foi impresso o programa *Drama*



À esquerda do Palácio do Governador, em Belém, ruínas do teatro projetado pelo arquiteto italiano Antonio Giuseppe Landi, construído em 1774 e demolido em 1812. Acervo FAU/USP.

*recitado no Theatro do Pará ao princípio das óperas e comédia nela postas pelo doutor juiz presidente da Câmara dos Vereadores, do ano de 1793, em aplauso do fausto nascimento de sua Alteza Real a Sereníssima Senhora D. Maria Thereza, Princesa da Beira, presuntiva herdeira da Coroa de Portugal.* Na mesma ocasião foi apresentada também a obra *As pastoras do Amazonas*, de Bento Aranha (1769-1811).<sup>34</sup>

A escolha de uma ópera como *Ézio em Roma*, apresentada em Belém e em outras cidades da América portuguesa — e em Lisboa —, não era casual. O musicólogo Márcio Páscoa chama a atenção para o conteúdo dessa obra e sua relevância no contexto da segunda metade do século XVIII. Nela, Ézio, general do império romano que derrotou as tropas de Átila, mantém sua fidelidade ao imperador Valentiniano em meio a uma trama que envolve possíveis conspirações. A mensagem que prevalece é a da virtude e do espírito de sacrifício do herói, que vê no ato de servir ao soberano sua derradeira e mais importante missão.<sup>35</sup> Esse mesmo teatro funcionaria em Belém até 1812, quando fechou as portas por falta de condições, vindo a ser demolido poucos anos depois.

No sul do país, José Marcelino de Figueiredo, que governou a capitania de Rio Grande do Sul entre 1773 e 1780, teria sido o responsável pelo novo teatro erguido em Porto Alegre. A construção de madeira foi

<sup>34</sup> PÁSCOA, op. cit., p. 45; BRESCIA, op. cit., p. 127.

<sup>35</sup> PÁSCOA, op. cit., p. 55.



destruída por um incêndio certa noite, durante a apresentação de um espetáculo. Isso fez com que o governador construísse um novo teatro, no mesmo local, dessa vez em condições de maior segurança. Segundo documentos, a construção seria destinada à apresentação de óperas — na acepção flexível adotada na época. Instalada no que hoje é a Rua Uruguai, mesmo com instalações precárias o teatro contava com 36 camarotes e lugar para mais de 400 espectadores. Três anos mais tarde, o espaço mudaria de nome, passando a ser conhecido como Casa da Ópera — a exemplo do costume adotado em outras cidades. Apenas um ano mais tarde, fechou as portas, só reabrindo em 1805 depois de submetido a reformas. Ainda no Sul, existem também registros sobre a existência de teatros nas cidades de Rio Grande e Rio Pardo.<sup>36</sup>

Em 1797, com o objetivo de proporcionar um repertório para a casa, um contrato foi assinado entre o empresário Pedro Pereira Bragança e a atriz Maria Benedita de Queiroz Montenegro. Esse teatro de Porto Alegre viria a fechar as portas em 1804, dando lugar no ano seguinte a uma nova Casa da Ópera que — a exemplo do que ocorrera no Rio de Janeiro — também surgia sob a tutela de um religioso, o padre de origem portuguesa Amaro de Sousa Machado. Proprietário da casa, ele contratou artistas integrantes de uma companhia dramática do Rio Grande. A atividade do teatro, contudo, não manteve uma regularidade, sofrendo repetidas interrupções no início do século XIX.

## Repertório: o “Grande Metastasio”

Se, ao longo da segunda metade do século XVIII, se multiplicaram pela América portuguesa as Casas de Ópera, o que exatamente era apresentado nesses teatros? Em Lisboa, a preferência pelas obras de dramaturgos espanhóis, como Calderón de la Barca, a partir de meados do século vai dar lugar ao gosto pelas obras em língua portuguesa, por obras de autores franceses e pelas óperas italianas, que tinham sido introduzidas em

---

<sup>36</sup> BITTENCOURT, Ézio da Rocha. *Os primeiros teatros do Rio Grande do Sul*. Comunicação no XXIV Simpósio da Associação Nacional de História (Anpuh), São Leopoldo, 2007.

Portugal por volta de 1730. A música, mesmo nas comédias espanholas, parece ter sido um elemento sempre presente. A mesma tendência reflete-se na programação dos teatros no Brasil.

Um levantamento feito pela pesquisadora Rosana Brescia revela que quase metade das obras apresentadas na colônia nesses teatros era de óperas com libretos de autoria do poeta italiano Pietro Metastasio (1698-1782) em versões musicadas por diferentes compositores e muitas vezes adaptadas e traduzidas para o português — obras como *Demofonte em Trácia*, *Alexandre na Índia*, *Artaxerxes* e *Dido abandonada*. Entre os tradutores de Metastasio, estavam, como vimos, Cláudio Manuel da Costa e Basílio da Gama (1741-1795), autor do poema épico “O Uruguai”, sobre as lutas envolvendo índios, jesuítas, portugueses e espanhóis nos Sete Povos das Missões. O poeta luso-brasileiro chegou a enviar um exemplar do épico a seu mentor italiano, fazendo alusão à homenagem da “inculta América” ao “grande Metastasio”: “Este nome é ouvido com assombro nas profundezas da nossa floresta. [...] É belo ver nossos índios em prantos tendo nas mãos um de vossos livros”. Seria apenas um exagero de um homem de letras ansioso para adular um poeta célebre ou uma referência concreta ao fato de corais formados por indígenas eventualmente cantarem trechos de óperas suas em vilas ao longo do Amazonas ou do Rio Negro? Difícil saber. Porém o próprio Metastasio respondeu, anunciando estar convencido agora de que era possível encontrar “Apolo às margens do Rio de Janeiro”. Dizendo-se velho demais, escreveu que por isso não cederia à tentação de mudar de hemisfério, atraído pelas “espirituosas ninfas americanas”.<sup>37</sup>

Também frequentavam o repertório das casas de ópera da colônia as peças do veneziano Carlo Goldoni, comédias como *Il bugiardo* (*O mentiroso*), *Il vero amico* (*Bons amigos*), *La serva amorosa* (*A serva amorosa*) e *Il mondo della luna* (*O mundo da Lua*), esta última, uma *opera buffa* que foi musicada por Baldassare Galuppi e cinco outros compositores antes de ganhar uma partitura de Haydn. A obra teria sido apresentada em 1771 na Casa da Ópera de Vila Rica. A história acompanha os sofrimentos de Buonafede, um astrônomo amador que vem a ser pai de duas beldades asse-

<sup>37</sup> BRESCIA, op. cit., p. 191.



O poeta italiano Pietro Metastasio (1698-1782), no centro da tela, foi o senhor absoluto dos libretos no século XVIII, assinando mais de 30 óperas de vários compositores: eram dele os textos de quase metade das óperas apresentadas no Rio de Janeiro entre 1765 e 1808. Aqui é retratado ao lado da cantora veneziana Teresa Castelli, do célebre castrato Farinelli e do pintor Jacopo Amigoni, à esquerda, autor da pintura, c. 1750. Acervo National Gallery of Victoria.

diadas por dois pretendentes. A certa altura, o pai rabugento é enganado pelos dois jovens amantes que conseguem convencê-lo de que o pobre coitado foi despachado para a Lua. Assim, em determinado momento, Buonafede encontra-se em um jardim engenhosamente decorado para se parecer com a superfície lunar. Só nos resta imaginar com que recursos cenográficos os espectadores de Vila Rica, em 1771, foram brindados para sugerir essa ideia.

Nos palcos da colônia em meados do século XVIII também não eram raras as adaptações musicadas de textos de autores franceses, como

Voltaire (*Le fanatisme ou Mahomet le Prophet, Sesostris en Egypte*) ou Molière (*L'école des maris, Le bourgeois gentilhomme, Don Juan ou Le festin de Pierre, Les fourberies de Scapin*). Segundo Vieira Fazenda, cronista do Rio Antigo, na manhã de 21 de abril de 1792, em que os restos mortais de Tiradentes estavam sendo expostos pelas ruas do Rio de Janeiro em uma carreta após sua execução, três figuras caracterizadas como personagens da *commedia dell'arte* italiana teriam percorrido a cidade anunciando um espetáculo comemorativo marcado para aquela noite. Os três — um fantasiado de arlequim e os outros de camisolas negras, com chapéus em forma de cone — chamavam o povo para uma encenação de *Le mariage forcé*, de Molière, a ser apresentada em um tablado na Praia do Peixe, nas proximidades da Igreja da Lapa dos Mercadores. A comédia teria sido programada pelas autoridades como parte das celebrações pela execução de um dos líderes da Inconfidência.<sup>38</sup>

Entre as obras em língua portuguesa, predominavam as comédias, muitas delas de autoria anônima. Os títulos já dão uma ideia do tom e dos temas: *Ciganinha ou O velho logrado pela sagacidade da criada, Amar não é para néscios, Sete namorados, O velho Sérgio ou Discrição, harmonia e formosura*. Também fizeram sucesso comédias do autor português Nicolau Luís da Silva, autor de *Os maridos peraltas e as mulheres sagazes*. Mas nenhum outro autor em língua portuguesa obteve tanto sucesso e tanta relevância quanto Antônio José da Silva, o Judeu, o único a rivalizar com o italiano Pietro Metastasio na frequência com que suas obras eram apresentadas, tanto em Lisboa quanto na colônia.

## Antônio José da Silva, o Judeu

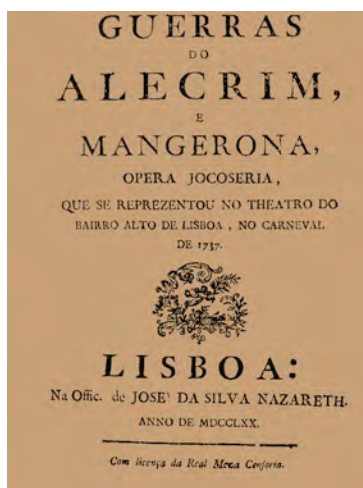
Antônio José da Silva nasceu em 1705, no Rio de Janeiro, porém ainda criança, aos 7 anos, foi forçado a ir para Portugal com os pais: cristãos-novos, eles teriam sido denunciados por sua origem judaica. Filho de um poeta e advogado, ele acabaria estudando em Coimbra. Aos 28 anos, estreou sua primeira peça, *Vida do Grande D. Quixote de la Mancha* (1733),

<sup>38</sup> FAZENDA, Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921. p. 672.

inspirada na obra de Cervantes. Era o início de uma carreira curta, porém produtiva, como comediógrafo. Àquela se somariam outras sete obras: *Esopaída ou Vida de Esopo* (1734), *Os encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena* (1736), *O labirinto de Creta* (1736), *Guerras do Alecrim e Manjerona* (1737), *Variiedades de Proteu* (1737) e *Precipício de Faetonte* (1738). Todas apresentadas no mesmo Teatro Público do Bairro Alto, em Lisboa. Acusado pela Inquisição portuguesa — tão ou mais opressora do que a espanhola —, Antônio José da Silva foi condenado e enforcado e teve seu corpo queimado em um auto de fé, em Lisboa — aos 34 anos —, em 1739. No Brasil, há registros de apresentações de suas obras, na segunda metade do século XVIII, em teatros como a Casa de Ópera do Rio de Janeiro e a de São Paulo.

Vivendo durante o reinado de D. João V (1689-1750), Antônio José da Silva escreveu em um período em que o Tribunal do Santo Ofício exerceu seu poder com maior rigor, especialmente sobre protestantes, mouros, integrantes de seitas místicas, hereges e, sobretudo, cristãos-novos, ou seja, judeus que tinham se convertido ao cristianismo por coação, convicção ou conveniência. Suas vítimas eram alvo de delações, perseguições, tortura e execuções, com o recurso a instrumentos como a polé (em que o interrogado era pendurado pelas mãos com pesos de ferro amarrados aos pés); a roda, na qual condenados eram despedaçados; ou a fogueira, onde muitos foram queimados. Todos os métodos ficariam registrados no *Liber sententiarum inquisitionis* (Livro das sentenças da Inquisição).

Foi nessa atmosfera adversa que Antônio José da Silva fez sua opção por uma dramaturgia cômica na qual, principalmente pela boca do “gracioso” ou bobo da corte, eram anunciadas verdades nada lisonjeiras sobre as instituições, os costumes e os poderosos da época. Curiosamente, suas peças foram inicialmente encenadas com “bonifrates”, grandes bonecos confeccionados com cortiça, seguindo uma tradição popular nos teatros de Lisboa que parece ter alcançado a colônia. Esses recursos estavam a serviço da sátira à nobreza, à Igreja e às fórmulas pomposas de expressão, fazendo com que fosse considerado por alguns como o maior nome da dramaturgia cômica portuguesa desde Gil Vicente.



Frontispício da ópera “jocosséria” escrita por Antonio José da Silva, o Judeu, nascido em 1705 no Rio de Janeiro.

Os muitos abusos históricos praticados pela Igreja Católica, a perseguição aos judeus e os interesses que a alimentavam, o fanatismo religioso — tudo servia de matéria-prima para suas “óperas jocosas” ou “jocos-sérias”, ainda que abordadas geralmente de maneira indireta em tramas associadas à mitologia ou à história. No entanto, seus personagens, por mais distantes que estivessem no tempo ou no espaço, como Sancho Pança e Esopo, volta e meia anunciavam estar em pleno Bairro Alto, o lugar em Lisboa onde se localizava o teatro em que a plateia estava instalada, como a lembrar que aquilo de que estavam rindo tinha a ver com suas vidas e seu dia a dia.

Em *O prodígio de Amarante*, a fala de um dos personagens — um bobo — deixa entrever a opinião do autor sobre a vida dos sacerdotes portugueses: “Não me faça Deus abade/mas se um dia chegar a sê-lo então a caridade pela barriga começaria”. Não admira que sua trajetória fosse interrompida por sua perseguição e sua prisão. Consta que, mesmo no cárcere, teria escrito um texto, *Obras do diabinho da mão furada*, no qual investe contra seus perseguidores, classificando-os de “a pior gente que há no mundo”, prevendo que acabariam sendo castigados com as chamas do inferno. Alguns, no entanto, questionam a atribuição desse texto a Antônio José da Silva.

Minimizando as intenções críticas que muitos enxergam em suas peças, Machado de Assis afirmou que não se deveria procurar na obra de Antônio José da Silva “graves problemas, nem máximas profundas, nem os caracteres, nem as altas observações” presentes nas comédias de Moliè-

re e Shakespeare: “O nosso judeu era a farsa, a genuína farsa, sem outras pretensões, sem mais remotas vistas que os limites do seu bairro e do seu tempo”. Ao comentar *Guerras do Alecrim e Manjerona*, Machado afirma que, por sua “viveza, graça e movimento”, ela “não ficaria vexada se a puséssemos ao lado das de Molière e Gil Vicente”: “Podemos considerar o *Alecrim e Manjerona* como uma das melhores comédias do século XVIII”.<sup>39</sup>

Porém, qual o lugar da obra de Antônio José da Silva na tradição operística, propriamente dita? Está claro que ela não se enquadra exatamente no gênero como ficou cristalizado no formato das óperas italianas. Contudo, suas comédias contavam com partes musicadas, com direito a árias, duetos e coros, que eram intercaladas entre as falas dos personagens. De acordo com o musicólogo David Cranmer, *O labirinto de Creta* teria 24 números musicais e *Vida do Grande D. Quixote*, 16.<sup>40</sup>

Apesar de seus textos contarem com certo grau de autonomia (conservando o sentido e podendo ser encenados sem a parte musical), sua obra pode efetivamente ser encarada sob o prisma de uma tradição musical específica. As óperas “jocossérias”, na visão do historiador Paulo Roberto Pereira, eram mais adequadas ao gosto de uma plateia burguesa do que de um público nobre ou aristocrático: a ópera cômica popular se contraporia à ópera da corte. Sua obra deve ser vista em um contexto específico da história da música e do teatro europeus daquela época:

Assim, esse gênero utilizado pelo Judeu em língua portuguesa pode ser associado à longa corrente de ópera cômica popular que germinara na Europa dentro do espírito de resgate das raízes nacionais: a *zarzuela* espanhola de Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), que escreveu a primeira peça desse gênero, *El Jardín de la Falerina*, de 1648, com música de Juan Risco; a *ballad opera*, da Inglaterra, que deve seu impulso inicial ao compositor barroco Henry Purcell (1659-1692), [...] cujo representante mais famoso é *The Beggar's Opera*, de John Gay; o *Singspiel*, opereta melodramática germânica, que no gênero produziu a pantomima *Die Zauberflöte*, de Mozart; o *vaudeville*, ópera cômica

<sup>39</sup> MACHADO DE ASSIS, op. cit., v. II, p. 733.

<sup>40</sup> Apud BRESCIA, op. cit., p. 163.



Na Praça do Comércio, em Lisboa, execução pública de condenados pela Inquisição em gravura italiana do século XVII: no mesmo local seria morto e queimado o dramaturgo Antônio José da Silva, o Judeu, em 1739. Acervo de conteúdo livre da Wikimedia Foundation.

francesa satírica e maliciosa [...], a *opera buffa* italiana criada por Alessandro Scarlatti, com a subida à cena em 1718, de *Il Trionfo dell'Onore* [...] que se prolongou até o final do século XVIII, renovando-se no teatro de Carlo Goldoni.<sup>41</sup>

Segundo o mesmo estudioso, contudo, no interior da tradição portuguesa a obra de Antônio José da Silva apresentava uma ruptura, pois nos dois séculos anteriores as peças produzidas no país tinham sido escritas em versos — sem incluir partes em prosa — e sem contar com a música como elemento importante de sua estrutura. Aliás, o papel da música em sua obra durante muitos anos foi motivo de polêmicas entre musicólogos e historiadores, pois se ignorava quem seria o compositor

---

<sup>41</sup> PEREIRA, Paulo Roberto. A música nas óperas de Antônio José, o Judeu. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (Orgs.). *O teatro no século XVIII: homenagem a Antônio José da Silva*. São Paulo: Perspectiva/Unesp, 2008. p. 149-156.



ou os compositores das músicas que acompanhavam seus textos. Diante da escassez de informações a respeito, alguns acreditaram e defenderam que o próprio Antônio José da Silva seria o compositor. Porém a descoberta, na década de 1940 em um arquivo português, de partituras de duas de suas óperas (*Guerras do Alecrim e Manjerona* e *Variiedade de Proteu*) levou à conclusão de que o compositor que colaborou com o dramaturgo em todas as suas óperas teria sido o padre português Antônio Teixeira (1707-1770). Bolsista real em Roma, ele teria sido discípulo de Alessandro Scarlatti e é considerado atualmente pelos musicólogos um dos principais compositores portugueses do século XVIII.

## Músicos e orquestras

Se estes eram os autores das peças que integravam o repertório apresentado nos teatros de diferentes regiões do Brasil, cabe perguntar quem eram os músicos, atores e cantores que interpretavam essas peças e óperas. Na Europa do século XVIII, o *status* social dos músicos e até dos compositores deixava a desejar: a proximidade e a dependência em relação à nobreza e à Coroa só reforçavam sua situação de completa submissão. Basta lembrar que Mozart, já no fim do século XVIII, foi um dos primeiros compositores a romper essa relação, lançando-se em uma arriscada carreira autônoma. Essa orientação era mais nítida na América portuguesa, onde todos os ofícios mecânicos eram vistos muitas vezes como não adequados à população branca e livre, que se reservava o privilégio de entregar-se a ocupações administrativas ou comerciais.

Isso explica o fato de que a maior parte dos artistas e músicos engajados na apresentação de espetáculos fosse composta de afro-americanos, sobretudo mestiços. Estes, para alguns historiadores, como parte da população livre e pobre, ocupariam ofícios mecânicos — como os de músicos e de artistas — que não seriam destinados nem aos escravizados, nem aos brancos.<sup>42</sup> Porém, mesmo entre os escravizados existiam muitos músicos, sendo esse trabalho considerado como parte dos afazeres domésticos, for-

<sup>42</sup> BRESCIA, op. cit., p. 219.

mando às vezes orquestras inteiras. O costume, muito comum no interior, chegou até o início do século XIX. A esse respeito, é interessante o depoimento de um pastor protestante norte-americano sobre uma visita feita a uma grande fazenda em Minas Gerais, não longe do rio Paraibuna. Quando o proprietário, o “Comendador”, lhe perguntou modestamente se queria ouvir naquele dia um pouco de música, o visitante preparou-se para ouvir “uma rouquenha rabeca de roça, um pífano e um tambor”. Mais tarde, pôde escutar ao longe “sons agudos de violinos”, “afinação de flautas”, “variadas cornetas” e trechos de “marcha, valsa ou polca”.

Fui para o quarto de onde vinham os sons; e aí vi quinze escravos músicos — toda uma banda regular: um deles dirigia-se junto a um harmônio e havia um coro de negros mais jovens, diante de estantes arrumadas sobre as quais se viam folhas de música impressa ou manuscrita. Observei também um respeitável cavalheiro de cor (que se sentava junto de mim ao jantar) dando ordens. Era o maestro. Três pancadas com o arco do violino ordenaram silêncio e, em seguida, a um movimento ondulado dos seus braços [...] a orquestra começou a executar a *ouverture* de certa ópera com admirável proficiência e precisão. Não estava preparado para tanto.<sup>43</sup>

E não se tratava apenas de música instrumental. Continuando seu relato, o pastor norte-americano acrescentava que um coro interpretou em seguida uma missa em latim: “Cantavam pelas suas próprias anotações, e negrinhos, de doze a dezesseis anos, liam as palavras com tanta facilidade como estudantes em exame”, conta o visitante, que dizia não acreditar em seus “olhos e ouvidos”.<sup>44</sup>

Também havia brancos que se dedicavam à música, mas — ao que parece — formavam uma minoria. Era tão grande a quantidade de mestiços livres que se dedicavam à música na capitania de Minas Gerais ao fim do século XVIII que esse fato suscitou uma observação singular do autor de um documento oficial intitulado “Instrução para o Governo da Capitania de Minas Gerais”, redigido em 1782: “Esses mulatos [...] podem ser uti-

<sup>43</sup> KIDDER, Daniel P.; FLETCHER, James C. *O Brasil e os brasileiros*. v. 2. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941. p. 158-159.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

lizados como músicos, sendo tão numerosos na Capitania de Minas que ultrapassam certamente o número encontrado em todo o Reino. Mas qual a utilidade dessa avalanche de músicos? Pode ela interessar ao Estado?”<sup>45</sup>

Os músicos no século XVIII tendiam a se organizar em confrarias, em geral denominadas Confrarias de Santa Cecília (sendo esta a padroeira dos músicos), organizadas em várias cidades, como Salvador, Vila Rica e Recife. O ensino de música também se dava geralmente em mosteiros, conventos e igrejas, além de instalações militares. Há também registro da presença de artistas de origem europeia na colônia, como aqueles provenientes de uma “Companhia Dramática Portuguesa”, dirigida por Antônio José de Paula, atuante em fins do século XVIII, e que teria sido a primeira a visitar a colônia.<sup>46</sup>

O fato de as companhias atuantes na colônia serem quase todas compostas por artistas mestiços chamava a atenção de espectadores estrangeiros, como o botânico francês Auguste de Saint-Hilaire, ao relatar a visita que fizera à Casa da Ópera de Vila Rica no início do século XIX:

Os atores têm o cuidado de cobrir o rosto com uma camada espessa de tinta branca ou vermelha: porém as suas mãos traem a cor que a natureza lhes deu, provando que a maior parte entre eles é de mulatos. Eles não têm noção alguma a respeito de figurinos; e, por exemplo, nas peças extraídas da antiguidade grega, já vi heróis vestidos à moda turca e heroínas à maneira francesa.<sup>47</sup>

Para o francês, além dos figurinos, faltava aos profissionais do teatro nos trópicos certo profissionalismo e delicadeza na maneira como lidavam com seu ofício. O responsável pelo “ponto”, por exemplo, encarregado de soprar as frases aos artistas quando estes esqueciam um trecho, falava tão alto que abafava a voz dos próprios atores.

---

<sup>45</sup> Apud BRESCIA, op. cit., p. 219.

<sup>46</sup> PAIXÃO, Múcio. *O teatro no Brasil*. São Paulo: Moderna, 1936. p. 84.

<sup>47</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais*. Paris: Grimbert et Dorez, 1830. p. 148.

## O lugar das mulheres

A discreta presença das mulheres nos palcos — seja como cantoras ou como atrizes — era outra característica da vida artística em Portugal e na América portuguesa. Durante o reinado de D. João V (1705-1750), era rara a participação feminina, devido ao puritanismo que marcou esse período. Assim, era muito comum sua substituição por *castrati* nos espetáculos musicais, por atores em peças e até mesmo em espetáculos de dança, o que levava a situações cômicas aos olhos de certos visitantes estrangeiros, como o escritor e nobre britânico William Beckford. Convidado a comparecer ao Teatro do Salitre, em Lisboa, em 1787, para assistir a uma “bom-bástica tragédia em prosa em três atos”, *Sesostris*, de Voltaire, somada a dois bailados e uma farsa, ele deixou seu testemunho em um diário de viagem:

As decorações não eram más e os trajes vistosos. Um rapaz saracoteante e de olhos ramelosos, com um traje de zibelina, dava guinchos de dor e roncava, alternadamente, no papel de princesa viúva. Um adolescente, desajeitado, aos tombos em cima de uns sapatos de salto alto, desempenhava o papel de sua majestade a rainha do Egito e gorjeava duas árias com toda a enjoativa doçura da flauta do falsete. Devia ter lhe puxado as orelhas por me haver maculado tão sujamente os ouvidos.<sup>48</sup>

Quando D. Maria I assume o trono português em 1777, a proibição é reforçada, embora pesquisadores não tenham encontrado nenhum ato administrativo que formalmente proibisse a atuação das mulheres no palco. A medida era atribuída ora ao puritanismo, ora a um suposto ciúme doentio por parte da soberana. Com poucas exceções, abertas geralmente para cantoras estrangeiras em visita ao país, a restrição acabaria levando ao uso de atores travestidos e marcaria a vida teatral portuguesa até 1799. A ópera desempenharia ainda um pequeno papel na história de Portugal, justamente associado à figura da rainha. Sabe-se que ela passaria à história com a alcunha de “A Louca”, porém menos conhecido é o fato de que seu derradeiro e mais violento ataque de loucura, em 1792, se deu justamente enquanto assistia à apresentação de uma ópera: *Ricardo Cor di Leone*,

<sup>48</sup> BECKFORD, William. *Diário*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1957. p. 213.

do compositor belga Ernest Modeste Grétry (1741-1813). Nela, o rei Ricardo Coração de Leão é feito prisioneiro pelo arquiduque da Áustria ao voltar da Terceira Cruzada. Encarcerado em uma torre, o rei percebe que sua salvação está a caminho ao ouvir ao longe uma canção, “Une fièvre brulante”: “Uma febre ardente, certo dia me consumia/E do meu corpo expulsava/Minha alma agonizante/Madame, ao se aproximar da minha cama/Para longe de mim a morte expulsou”. Teria essa ária desencadeado algum processo fatídico na mente da rainha puritana?

A orientação para se evitar a presença de mulheres no palco não era aplicada sem alguma resistência por parte de administradores e do público. Em 1771, o empresário que mantinha a Casa da Ópera de Vila Rica escrevia a um amigo, esclarecendo que contava com algumas cantoras no elenco, pois, nos últimos tempos, ninguém queria ir ao teatro se não houvesse mulheres em cena. No entanto, apesar disso, o costume em certos lugares resistiu o suficiente para chegar às primeiras décadas do século XIX. Na mesma cidade de Vila Rica, o viajante austríaco Johann Emanuel Pohl, ao visitar o teatro em 1817, encontrou a casa já um tanto vazia de seu propósito de reafirmar o prestígio social da elite da cidade:

Os assentos da plateia são ocupados pelos soldados da guarda que [...] preenchem aquele espaço que, sem isso, ficaria vazio. Jamais é grande o comparecimento do público a essas representações e disseram-me que os próprios assinantes, em sua maioria, só frequentam seus camarotes para serem agradáveis ao governador.<sup>49</sup>

No entanto, o austríaco também observa a respeito da participação feminina: “Como é considerado impróprio que as senhoras representem em público, todos os papéis femininos são desempenhados por homens. Pode-se imaginar a impressão que causa a um europeu tal modo de representar”. A programação, conta ele, era garantida por companhias de artistas ambulantes ou por amadores. A presença de uma mulher no elenco era rara a ponto de chamar a atenção:

---

<sup>49</sup> POHL, Johann Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976. p. 399.

Durante minha estada em Vila Rica, tive ensejo de assistir a três representações: uma opereta de Pittersdorf, *As senhoritas de Marienburg* e *Inês de Castro*, a peça predileta dos portugueses. Como a companhia então presente contava com duas atrizes, tive oportunidade de ver uma prima-dona de verdade na opereta e as “senhoritas” propriamente ditas, sendo que nesta, um dos papéis foi representado por uma menina de treze anos.<sup>50</sup>

Entre as diferentes orientações impostas na metrópole e na colônia, entre as inclinações e caprichos de D. João V e de Maria I, entre as preferências das autoridades religiosas e da administração pública, foram abertas brechas nessas determinações a respeito da participação feminina. Há indícios de que essas restrições acabavam por ser contornadas. Sinal disso é uma carta de 1782 na qual um tenente espanhol chamado Juan Francisco Aguirre, ao comentar sua passagem pelo Rio de Janeiro, estabelece uma distinção entre a situação naquela cidade e a que vigorava na capital portuguesa:

Há no Rio de Janeiro um local destinado à representação de comédias, que os habitantes chamam Casa da Ópera. Apesar de pequeno, esse teatro é bastante adequado ao seu fim. Diria mesmo que ele é mais adequado do que o seu congêneres em Lisboa. Atualmente é o único do reino que conta com elenco das comédias, pois, na Europa, a rainha só permite a representação de peças desse gênero quando encenadas por homens.<sup>51</sup>

De qualquer modo, a prevenção contra a presença feminina, não apenas nos palcos, mas mesmo nas plateias, fica clara a partir das observações de certos viajantes europeus de passagem pelo Brasil. Auguste de Saint-Hilaire, passando por São Paulo em 1819, conta sua visita ao teatro, no qual “só havia homens, assentados em bancos”, para assistir a *O avaro* e a uma pequena farsa. O termo “mulheres públicas”, por ele empregado, parece ser um eufemismo para sugerir que se tratava de prostitutas:

---

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> BUDASZ, Rogério. *Teatro e música na América portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2008. p. 126.

Os atores eram todos operários,\* a maior parte mulatos; as atrizes, mulheres públicas. O talento dessas últimas corria parrelhas com a sua moralidade; dir-se-iam fantoches movidos por um fio. A maior parte dos atores não era constituída por melhores comediantes, entretanto, não se pode deixar de reconhecer que alguns deles possuíam inclinação para a cena.<sup>52</sup>

Só nos nossos dias os historiadores começam a redescobrir as mulheres que conseguiram deixar sua contribuição apesar de condições tão adversas. Uma delas foi a poetisa mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão, também musicista e tradutora de libretos, entre eles obras apresentadas na Casa da Ópera de Vila Rica, como *Alexandre na Índia*, *Semiramis* e *José no Egito*, na década de 1790. Mais do que mera tradutora, ela seria também, nos anos seguintes, autora de *Drama para a aclamação de Dom Pedro I*, musicado e executado no teatro de Vila Rica, assim como de *Saudação à estátua equestre de S. M. I. o senhor D. Pedro I, fundador do Império do Brasil* — com direito a disparos de tiros de canhão — e de uma cantata para o aniversário da Imperatriz Leopoldina.<sup>53</sup>

São poucas as cantoras que se apresentaram nas casas da ópera do século XVIII e do início do século XIX que tiveram mais informações a seu respeito inscritas em programas, periódicos ou documentos — com exceção daquelas de origem europeia, geralmente italianas. Em um depoimento de quatro páginas de meados do século XIX preservado no arquivo do Museu Histórico Nacional intitulado “Companhias líricas antes da chegada da corte portuguesa”, o autor menciona de maneira sumária, apenas pelo primeiro nome, algumas cantoras do período: Luísa, Paula, Rosinha, Ignês, Genoveva, Maria Cândida... Contudo, há um caso que foge a essa regra. A *Gazeta de Lisboa* de 6 de fevereiro de 1795 registrava:

A 24 do mês passado houve no Teatro São Carlos desta cidade o maior concerto que ali se tem visto, para ouvir a célebre cantora americana Joaquina Maria da Conceição Lapinha, a qual na harmoniosa execução do

\* N. dos A.: Ou seja, artistas profissionais.

<sup>52</sup> SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1972. p. 178.

<sup>53</sup> BRESCIA, op. cit., p. 188; PEREIRA, Claudia Gomes. *Beatriz Brandão: mulher e escritora no Brasil do século XIX*. São Paulo: Scortecci, 2005. p. 59.

seu canto excedeu a expectativa de todos: foram gerais e muito repetidos os aplausos que expressaram a admiração que causou a firmeza e sonora flexibilidade da sua voz, reconhecida como uma das mais belas, e mais próprias para o teatro. Por tais testemunhos de aprovação deseja ela por este meio mostrar ao público o seu reconhecimento.<sup>54</sup>

Nascida no Rio de Janeiro, Joaquina Lapinha teria pedido autorização para ir para a Europa em 1791 e lá permaneceu até 1805. Em 27 de dezembro de 1794, aproximadamente um mês antes da notícia de jornal reproduzida aqui, ela havia se apresentado na cidade do Porto. O sucesso do recital foi tamanho que uma nova apresentação teve de ser programada no dia 3 de janeiro para os que não tinham conseguido ingressos. É no fim do mês de janeiro que se dá a terceira apresentação, já em Lisboa, no Teatro São Carlos, onde a plateia comparece para ouvir a cantora. Tal registro é importante, pois sua atuação na capital portuguesa naquele momento era significativa e inovadora em mais de um aspecto. Lapinha era, provavelmente, a única cantora da América portuguesa a tentar uma carreira na Europa naquele período. Notável também que ela tivesse merecido a qualificação de “célebre”. Além disso, sua apresentação — aproximadamente na mesma altura em que apenas outras duas mulheres tinham cantado nos palcos portugueses — fora autorizada expressamente por um período de seis meses por D. João, então príncipe-regente, marcando formalmente a reversão da orientação imposta por D. Maria a respeito da atuação de artistas do sexo feminino. Finalmente, embora a presença de artistas negros no palco fosse frequente no Brasil, talvez isso não fosse tão comum em Portugal. O fato de a soprano nascida no Rio de Janeiro ser uma cantora negra — mestiça e filha de uma mestiça — curiosamente não é sequer registrado pela *Gazeta de Lisboa*.

Será necessária a observação de um sueco para revelar esse fato. Carl Israel Ruders, presente na capital portuguesa entre 1798 e 1802, teve a oportunidade de assistir a vários espetáculos durante tal período. Um de seus comentários menciona justamente a novidade da admissão das can-

<sup>54</sup> Suplemento à *Gazeta de Lisboa*, n. 2, 6 de fevereiro de 1795, apud LEEUWEN, Alexandra van. *A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, 2009. p. 84.



toras ao palco, após observar “a justa reclamação feita ao tempo da rainha de que os espetáculos perdiam parte importante do seu encanto devido à exclusão das mulheres”. Duas das três artistas, a atriz Mariana Albani e a cantora Luisa Gerbini, merecem comentários críticos da parte do sueco, que reserva sua aprovação para a soprano carioca:

A terceira artista se chama Joaquina Lapinha. Ela é original do Brasil e é filha de uma mulata, motivo pelo qual tem a pele muito escura. Este inconveniente, contudo, pode ser amenizado com auxílio de cosméticos. Além disso, tem uma presença imponente, uma boa voz e bastante sentimento dramático.<sup>55</sup>

Sobre Lapinha, que era também atriz, além de cantora, não sabemos nem a data de nascimento, nem de morte. Porém, sabe-se que ela estaria de volta ao Brasil em 1805. Um exame cuidadoso do repertório interpretado por Joaquina Lapinha, inclusive das obras de Marcos Portugal, pela pesquisadora Alexandra van Leeuwen, mostra que seria um equívoco acreditar que no Rio de Janeiro só existiria espaço para estilos de interpretação relativamente pouco elaborados. Ao contrário, uma notável *coloratura* e uma capacidade de trabalhar longas frases em *legato* estariam entre as características do canto de Lapinha. Ela conjugaria “elementos luso-brasileiros” e estaria associada “à tradição musical italiana e, até mesmo, às práticas vigentes no território europeu de uma maneira mais ampla”. Segundo Van Leeuwen, a “prática vocal carioca no início dos oitocentos” estaria relacionada “com os elementos da escola italiana setecentista de canto”.<sup>56</sup>

Joaquina Lapinha, já no Brasil, viria a interpretar obras do padre José Maurício Nunes Garcia e de Marcos Portugal. Este último, um dos grandes compositores portugueses da época, seria convocado pela Coroa para se transferir para a colônia, onde, com a presença de D. João, viria a ser aberto um novo período da vida musical brasileira.

<sup>55</sup> Apud LEEUWEN, op. cit., p. 86; BRESCIA, op. cit., p. 240.

<sup>56</sup> LEEUWEN, op. cit., p. 212.



CAPÍTULO 2

## **De D. João a “D. Giovanni”**



Cena de D. Giovanni em desenho de H. Fores, 23 jul. 1820. Acervo Library of Congress.

Como a multidão que havia lotado o Real Teatro de São João naquela noite de 25 de março de 1824, no Rio de Janeiro, D. Pedro I devia ter deixado a sala de espetáculos esgotado — física e emocionalmente. A peça apresentada naquela ocasião e seu tema — *A vida de São Hermenegildo* — não pareciam destinados a provocar grandes comoções. Contudo, ela era apenas um pretexto para reunir a sociedade local no espaço que, em poucos anos, havia se transformado no centro da vida cívica e social da cidade. A grande atração da noite não havia sido a peça, mas, sim, o fato de a apresentação de gala acompanhar a cerimônia de juramento da Constituição Política do Império do Brasil. A trajetória de São Hermenegildo — um príncipe visigodo que se converteu ao cristianismo no século VI — não conseguiu captar a atenção de uma plateia composta de patriotas exaltados, sempre prontos a interromper o espetáculo para dar vivas à Constituição e a responder aos acenos de D. Pedro, na tribuna imperial.

Contudo, alertado pelos rumores e alarmes, pouco depois de deixar o teatro, D. Pedro I voltou a galope para o mesmo Largo do Rocio para contemplar um espetáculo inteiramente diferente: iluminado pelo clarão



Real Teatro de São João, inaugurado em 1813, no Rio de Janeiro: o maior teatro das Américas em seu tempo foi palco de óperas e de manifestações políticas, como o juramento do príncipe D. Pedro à Constituição da Corte em Lisboa, a 26 de fevereiro de 1821. Aquarela de Félix-Émile-Taunay, 1821. Arquivo Histórico MHN/Ibram/MTur.

vermelho no meio da noite, o teatro inteiro ardia em chamas. A construção, erguida apenas 11 anos antes por iniciativa de seu pai, D. João VI, e destinada a ser o maior teatro das Américas em sua época, transformava-se em um monte de destroços, brasas e fumaça diante de seus olhos.

## Uma dinastia ligada à música

Durante aqueles poucos anos, o teatro havia impressionado visitantes estrangeiros e cativado a plateia para uma nova paixão: a ópera nos moldes da tradição italiana. No entanto, não era o primeiro incêndio a ocorrer num teatro da cidade. D. Pedro deve ter se perguntado se alguma maldição não pesava sobre sua família e a atração que sobre ela exercia a música.

Sessenta e nove anos antes, seu avô, D. José I, vira o imponente Teatro da Ópera, conhecido como Ópera do Tejo, ser devastado poucos meses depois de construído pela catástrofe que havia arrasado Lisboa em 1755: um terremoto, seguido de um maremoto e de um incêndio. Na mesma ocasião, fora destruída a biblioteca especializada em música — fundada por D. João IV — que ocupava uma das três salas da Biblioteca Real, reunindo mais de 6 mil títulos e partituras, com destaque para a música profana — vocal e instrumental. A perda, no entanto, não se destacava em meio à catástrofe geral: apenas 3 mil das 20 mil casas de Lisboa escaparam das chamas, que consumiram também 33 palácios e 35 das 40 igrejas da cidade. Apesar disso, a atração pela música demonstrada pela dinastia dos Bragança não apenas sobreviveu à tragédia como daria frutos na colônia.

O bisavô de Pedro I, D. João V, havia se esforçado para elevar a qualidade da música executada na Capela Real, contratando músicos estrangeiros de alto nível e procurando aperfeiçoar a formação dos portugueses. Contudo, não demonstrou interesse pela ópera enquanto gênero: pouco mais de meia dúzia de óperas teria sido apresentada diante do soberano. D. João V convidou também Domenico Scarlatti (1685-1757) — filho de Alessandro Scarlatti, autor de inúmeras óperas — para se estabelecer em Lisboa no posto de mestre da Capela Real e professor de teclado de

D. João VI, como seus antepassados, apreciava música e frequentava as apresentações de ópera no Teatro São Carlos, em Lisboa. Retrato de D. João VI por Albert Gregorius, c. 1825. Acervo Palácio da Ajuda, Lisboa.



sua filha. Sob a direção de Scarlatti, eram mantidos na capela entre 30 e 40 cantores e um número similar de instrumentistas.

Seu sucessor, D. José I, nutria, como sua esposa, admiração pelas óperas — principalmente as italianas. Em seu reinado, surgem vários teatros dedicados à ópera, como o do Palácio da Ajuda, o de Salvaterra e o de Queluz. O rei concedeu ainda bolsas a compositores portugueses para que aprimorassem sua formação na Itália, principalmente em Nápoles. E, no âmbito da tradição italiana, era a ópera o gênero que maior influência exercia sobre a vida musical portuguesa. Além de trazer para Lisboa cantores italianos de prestígio, D. José contratou também o compositor napolitano David Perez (1711-1778). Foi ele o autor da ópera *Alessandro nell'Indie*, com libreto de Metastasio, que inaugurou o teatro sete meses antes do terremoto que iria destruí-lo.<sup>1</sup>

Seu filho, D. João, quando príncipe em Lisboa, costumava assistir aos espetáculos no Teatro São Carlos — o principal espaço dedicado às óperas, construído para substituir o que fora arrasado pelo terremoto. O rei também costumava comparecer a concertos e apresentações na Capela Real. E, seguindo a tradição musical da família, seu filho Pedro, futuro imperador do Brasil, além de compor, tocava vários instrumentos. Anos depois, a arquiduquesa Leopoldina escreveria em uma carta a respeito do marido: “A uma hora, estudo violão e, com meu esposo, piano. Ele toca viola e violoncelo, toca todos os instrumentos, tanto os de corda como os de sopro. Talento igual para a música e todos os estudos, como ele possui, ainda não tenho visto”.<sup>2</sup>

É compreensível, portanto, que D. João, ao se estabelecer com sua corte no Rio de Janeiro, em 1808, evitando a cooptação da Coroa portuguesa pelo império napoleônico, procurasse elevar a vida musical do Rio de Janeiro — então bastante modesta — a um nível adequado ao de uma cidade que passava a ser sede do reino. As mudanças começaram pela Capela Real. A instituição original, em Lisboa, era conhecida em toda a Europa pela qualidade de suas apresentações. Para fundar no Brasil uma iniciativa parecida, apenas três meses depois da sua chegada D. João recorreu ao talento do padre José Maurício Nunes Garcia, transferindo-o

<sup>1</sup> PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009. p. 30.

<sup>2</sup> LUSTOSA, Isabel. *Dom Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 86.



da antiga Sé, a Igreja do Rosário, para o posto de Mestre da Capela Real. O calendário de celebrações, com os infundáveis Dias Santos, era intenso; a carga de trabalho, com os eventos que celebravam casamentos, nascimentos e mortes da realeza, era extenuante. Se os encargos eram muitos, pelo menos o príncipe-regente aumentou os recursos à disposição do maestro: os músicos da Capela Real, que em 1808 eram apenas 25, dez anos depois já chegavam a 106.<sup>3</sup>

## Os *castrati* no Rio

Foram muitos também os cantores trazidos da Europa por D. João. Uma das inovações introduzidas foi a substituição dos meninos cantores do coral da Capela Real por *castrati*, que viriam a exercer enorme influência sobre o canto lírico pelos anos seguintes, com sua ênfase em um estilo floreado, rico em ornamentação e improvisação. Durante grande parte do século XVIII, esses cantores foram intensamente disputados com o recurso a altos salários com os quais eram atraídos para Viena, Londres ou São Petersburgo. Contudo, no fim daquele século, o prestígio dos *castrati* não estava mais em seu auge. Na maior parte da Europa, já eram vistos como um fenômeno anacrônico — porém não em Portugal, onde permaneceram em atividade por mais tempo.<sup>4</sup> Sobretudo para manter o sobrecarregado calendário de efemérides na Capela Real, com quase 100 eventos por ano, D. João trouxe para o Rio em 1810 dois desses *castrati*: José Gori e Antonio Cicconi. Em 1816, chegaram outros três: Giovanni Battista Francesco Fasciotti — que mais tarde seria nomeado mestre da Capela Real — e os irmãos Marcello e Pasquale Tani. Em 1817, era a vez de Francesco Realli e Angelo Tinelli.<sup>5</sup>

Ao longo de quase dois séculos, as cortes, as igrejas e os teatros da Europa da Era do Barroco foram abastecidos com centenas, talvez milhares, de meninos mutilados expressamente para alcançar um registro vocal

<sup>3</sup> MAINENTE, Renato Aurélio. O período joanino e as transformações no cenário musical no Rio de Janeiro. *Revista História e Cultura*, v. 2, n. 1, p. 132-145, 2013.

<sup>4</sup> PACHECO, op. cit., p. 38.

<sup>5</sup> MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008. p. 35.

único, apreciado pelos amantes da música da época, distinguindo-se tanto dos tipos de vozes femininas quanto da mais aguda entre os homens, o contratenor. Vinham, em sua maioria, de orfanatos e do interior do Reino de Nápoles, onde a pobreza e a cobiça se somaram para dar origem ao que um contemporâneo chamou de verdadeira “fábrica” de *castrati*. Embora a cirurgia fosse proibida nos estados papais, vários papas continuaram a ouvir corais com essas crianças na Capela Sistina. Apenas em 1870 a prática foi banida na Itália e só mais tarde ainda, em 1902, o papa Leão XIII proibiu que *castrati* cantassem nas igrejas.

Quase dez anos depois da chegada de D. João, um viajante francês, Louis Freycinet, deixava claro que eram eles as novas estrelas da cena musical carioca. Escrevia ele em seu livro *Voyage autour du monde* a respeito das apresentações e concertos a que assistira na Capela Real do Rio de Janeiro:

Vozes encantadoras se fizeram ouvir, demasiado doces, claras demais para vozes de homens, mas elas tinham uma tal força e um tom grave especial que nunca se encontra nas vozes femininas. Assim, no Brasil, como na Itália, o luxo da música leva os portugueses a utilizar esses seres mutilados, vítimas deploráveis da sensibilidade e barbárie dos homens.<sup>6</sup>

## Negros, mestiços e índios

Ao chegar ao Rio, D. João — ávido por música — desembarcara em um cenário que estava distante da realidade europeia. Mesmo assim, encontrara surpresas positivas. Uma delas foi a Fazenda Santa Cruz, uma grande propriedade a cerca de 60 quilômetros do Rio de Janeiro, originalmente administrada pelos jesuítas que ali haviam organizado uma espécie de escola ou conservatório dedicado ao ensino de música a negros escravizados. Depois da expulsão da ordem religiosa, a fazenda foi incorporada às terras da Coroa em 1759. A tradição musical, contudo, foi mantida quando a fazenda foi transformada em residência de verão da família real, com um

<sup>6</sup> FREYCINET, Louis de. *Voyage autour du monde*. Paris: Pillet Ainé, 1824-39. p. 216 apud MARIZ, op. cit., p. 37.

calendário repleto de concertos e apresentações a cargo de um coral e de músicos — negros em sua maioria — ali formados. Os mais talentosos eram recrutados para se integrarem aos cantores e músicos da Capela Real. D. Pedro também frequentava e participava de apresentações.<sup>7</sup>

Uma observação dos naturalistas alemães Spix e Martius a respeito das atividades musicais no país parece fazer uma alusão a esse fato. Eles escreveram em seu *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*:

A ópera italiana até aqui não tem apresentado, nem da parte dos cantores, nem da orquestra, nada perfeito; uma banda particular de música vocal e instrumental, que o príncipe herdeiro formou com mestiços indígenas e pretos, indica bastante o talento musical do brasileiro. D. Pedro, que parece ter herdado do antepassado D. João IV notável gosto pela música, costuma reger às vezes ele próprio essa orquestra, que, por isso, procura executar as peças com grande correção.<sup>8</sup>

A outra boa surpresa foi o próprio padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), a quem D. João colocou à frente da Capela Real. Ao ouvir uma missa na Igreja de Santo Inácio de Loyola, na Fazenda Santa Cruz, o rei teria se impressionado com a qualidade da música ali apresentada. Adrien Balbi, em seu livro sobre Portugal, conta que D. João e seus acompanhantes “ficaram arrebatados de entusiasmo e admiração pela perfeição com que a música vocal e instrumental era executada pelos negros dos dois sexos que se haviam aperfeiçoado nesta arte, segundo o método introduzido muitos anos antes pelos antigos proprietários deste domínio e que felizmente se havia conservado”.<sup>9</sup>

Filho de um alfaiate e de mãe mestiça, com ascendentes africanos, José Maurício compôs sua primeira obra aos 16 anos e não demoraria a se tornar professor de música. Sem possuir cravo ou piano — que estavam além de suas posses —, dava aula com um violão. Mais tarde veio a tocar

<sup>7</sup> MARIZ, op. cit., p. 22.

<sup>8</sup> SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. v. II. São Paulo: Melhoramentos, 1961.

<sup>9</sup> BALBI, Adrien. *Essai statistique sur le Royaume du Portugal e d'Algarves*, 1822, apud MARIZ, op. cit., p. 21.



O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) foi mestre da Capela Real, autor de dezenas de obras religiosas e da ópera *Le Due Gemelle* (1809), cuja partitura foi perdida. Detalhe do retrato realizado por seu filho José Maurício Jr. Acervo Escola Nacional de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.

cravo e órgão, conquistando a admiração de visitantes europeus pelo seu talento como improvisador. Nomeado aos 31 anos mestre de capela da Catedral e Sé do Rio de Janeiro, até o fim da vida se dedicaria à formação de músicos e cantores. Foi autor de um compêndio de música e de um método para piano-forte, recebendo elogios pela execução no Rio de Janeiro de obras complexas, como o *Réquiem*, de Mozart, e *A criação*, de Haydn. De 1808 a 1810, é em suas mãos que D. João VI coloca a responsabilidade pela música produzida tanto no Teatro Régio quanto na Capela Real.

Seu biógrafo, Araújo Porto-Alegre, considera-o como o “Mozart brasileiro” e vê nele uma contribuição original do país à música: “Apesar da concorrência italiana e alemã, temos uma música brasileira com caráter bem particular, da escola de José Maurício. Seu gênio extraordinário afasta-se da linha dos outros músicos; sua musa prefere a harpa do santuário à do teatro”.<sup>10</sup> José Maurício se destacaria, portanto, antes na música sacra do que no gênero operístico, o mais popular de sua época. Das cerca de 400 obras do compositor, apenas quatro seriam profanas. Nessa narrativa que vê no compositor o grande protagonista de uma contribuição original, brasileira, à música, sua arte acabará prejudicada pelo esforço de agradar ao gosto europeu dos recém-chegados integrantes da Corte: ele teria perdido em espontaneidade e originalidade ao perseguir o estilo mais ornamentado ditado pela moda da época.

<sup>10</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX, 1856 (354-369).

## Marcos Portugal

Para os nacionalistas, José Maurício terá sua nêmesis na figura do compositor português — o mais célebre do seu tempo — Marcos Portugal (1762-1830), que desembarcou no Rio de Janeiro três anos depois de D. João VI, em 1811. Ao contrário de José Maurício, ele desenvolveu uma carreira estreitamente associada à ópera enquanto gênero. Nada há de surpreendente no fato de que acabasse substituindo o brasileiro à frente da Capela Real e assumisse a direção musical do Real Teatro de São João. Afinal, em Portugal ele já estava à frente da Capela Real e da direção do Teatro de São Carlos, o mais importante da capital portuguesa.

Aos 30 anos, ele havia partido para a Itália, onde encenaria cerca de 21 óperas de sua autoria. *Demofonte* foi apresentada no Teatro alla Scala, de Milão, e *Fernando no México*, no Teatro San Benedetto, em Veneza. Mais de uma dúzia de suas obras também foram apresentadas com sucesso em Paris, como a ópera cômica *Não irritar as mulheres*, encenada no Théâtre des Italiens, e até em São Petersburgo, na Rússia. Uma das cantoras mais famosas da época, Angela Catalani, apresentou-se em Lisboa mais de uma vez em uma das óperas do compositor, *A morte de Semirâmide*.

No Real Teatro de São João no Rio de Janeiro, contam alguns, Marcos Portugal teria ganhado um camarote permanente no centro da sala, de onde dirigia suas óperas. Mesmo antes da inauguração daquele teatro, ele teve uma de suas obras apresentada no Teatro Régio, a ópera *Loro non compra amore*, encenada a 17 de dezembro de 1811, celebrando o aniversário da rainha D. Maria I. Contava no elenco com a soprano Lapinha, que — fato significativo — teve seu nome incluído no programa em versão à italiana: “Giovacchina Lappa”.<sup>11</sup>

Marcos Portugal (1762-1830), diretor musical do Real Teatro de São João, compôs mais de 20 óperas encenadas na Itália, na França, em Portugal e no Brasil. Gravura de Charles-Simon Pradier baseada em pintura de Jean-Baptiste Debret, antes de 1848. Acervo FBN.



<sup>11</sup> MARIZ, op. cit., p. 66.

O compositor jamais voltaria a seu país natal, morrendo no Rio de Janeiro em 1830, apenas dois meses antes de seu suposto rival, o padre José Maurício. Ambos saíram de cena quando já tinham passado por seu período de maior criatividade e reconhecimento. Em sua *Cronologia da ópera no Brasil no século XIX*,<sup>12</sup> Paulo Kühn lista as obras de Marcos Portugal que teriam sido encenadas no Brasil entre 1811 e 1817: *Loro non compra amore*, no Teatro Régio e no Teatro de São João; *Demofonte* e *Artaserse*, ambas no Teatro Régio; *A saloia namorada*, na Quinta da Boa Vista; *A castanheira*, em um teatro particular no Rocío; *L'augùrio di felicità*, na Quinta da Boa Vista; e *La merope*, no Real Teatro de São João.

Porém todas elas só seriam levadas ao palco depois da chegada de D. João VI ao Brasil. Para termos uma ideia do cenário encontrado por ele ao desembarcar, melhor apelarmos para a impressão deixada em um viajante europeu pela Casa da Ópera de Manoel Luiz, o centro das atividades musicais na cidade. A esse respeito, o britânico John Luccock, no Brasil justamente entre 1808, o ano da chegada de D. João, e 1818, descreve suas impressões nada lisonjeiras sobre o teatro, “uma casa miserável, apertada e sombria”:

Por dentro sua forma é oval, tendo numa das extremidades o palco e na outra o camarote real que ocupa toda a parede norte do edifício. Outros com o ar livre, e quente a mais não poder, estendem-se em redor dos lados, munidos pela frente de um gradeado de rótula, bizarramente pintado. A plateia é dividida em duas partes: a que fica de frente do camarote real possui tamboretas, com uma trave de encontro à qual podem descansar os ombros; a que fica por detrás desta e por baixo do camarote real é separada por um baluarte, e a parte do auditório que ali fica tem de ouvir de pé. O recinto é iluminado com candeeiros de estanho fixados aos pilares que sustentam os camarotes, e por um candelabro de madeira com braços de estanho. A cena e as decorações correspondem exatamente a este mobiliário. Por todos os cantos da casa, bem como em

---

<sup>12</sup> KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da Ópera no Brasil — Século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: CEPAB-IA/Unicamp, 2003. p. 3-4.

todas as avenidas que para ela conduzem, acham-se postadas sentinelas de baioneta calada.<sup>13</sup>

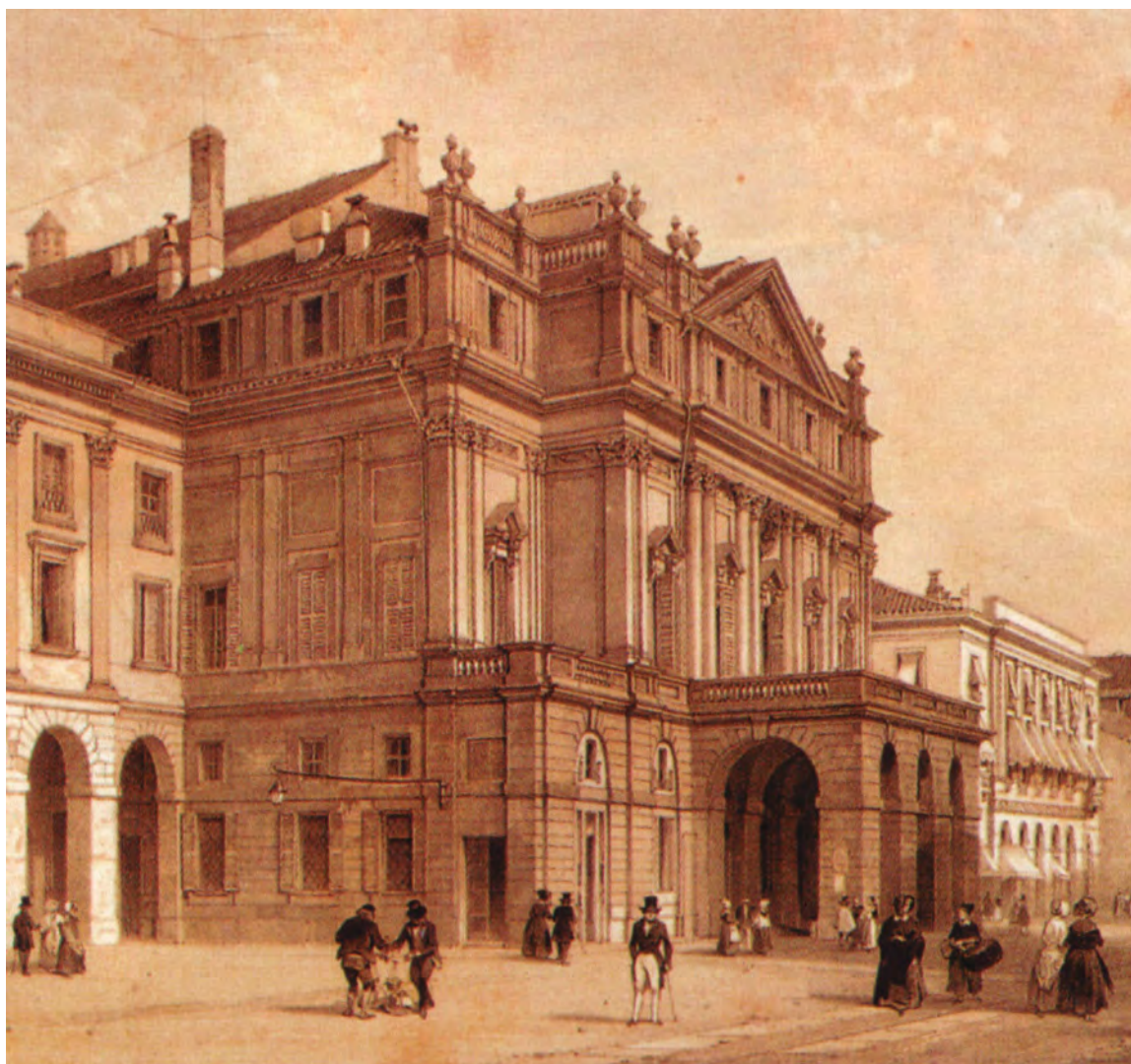
Natural, portanto, que D. João não se contentasse com a “casa miserável, apertada e sombria”. O primeiro movimento foi o de reformar as instalações e mudar seu nome para Teatro Régio. O edifício teve um terceiro pavimento acrescido por cima dos camarotes, com o objetivo de aumentar sua capacidade. Ali seria um espaço reservado a um público mais popular, inclusive aos funcionários da corte. O teatro ganhou também novo repertório e um elenco e uma orquestra reforçados por novos talentos recém-chegados ao Brasil.

Ali foi apresentada em 17 de dezembro de 1809, em comemoração do aniversário da rainha Maria I, a ópera *Le due gemelle*, composta pelo padre José Maurício, cuja partitura se perdeu. O compositor deixaria cerca de 400 obras, entre peças sacras, modinhas, obras para teclado e cantatas profanas. Dele, além de outra ópera, intitulada *Ulissea*, resta a abertura de uma ópera chamada *Zemira*, que teria sido composta para ser executada “ao som de raios e trovões nos bastidores”.

No mesmo Teatro Régio, foi apresentada no ano seguinte, em 1810, não uma ópera, mas uma obra dramática — *O triunfo da América* — a ser recitada com música especialmente composta pelo padre José Maurício. De autoria de Gastão Fausto da Câmara Coutinho, o texto expõe a interação entre “personagens” como o Fado (o destino), a América, a Vingança, a Poesia, a Gratidão e as Parcas (as entidades da mitologia antiga que controlavam o destino dos mortais). Para não deixar qualquer dúvida a respeito da finalidade da obra, ela era precedida de um elogio ao príncipe-regente. Carregada de alusões a um “tirano usurpador” — leia-se Napoleão Bonaparte —, ela celebra a transferência da sede do reino para a América como um ato de coragem a ser louvado. Com isso, passava a se beneficiar de modo mais sistemático da ação civilizadora a América, a qual “ainda há pouco dormia no seio da selvática bruteza”.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> LUCCOCK, J. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos neste país, de 1808 a 1818*. São Paulo: Livraria Martins, 1942. p. 60.

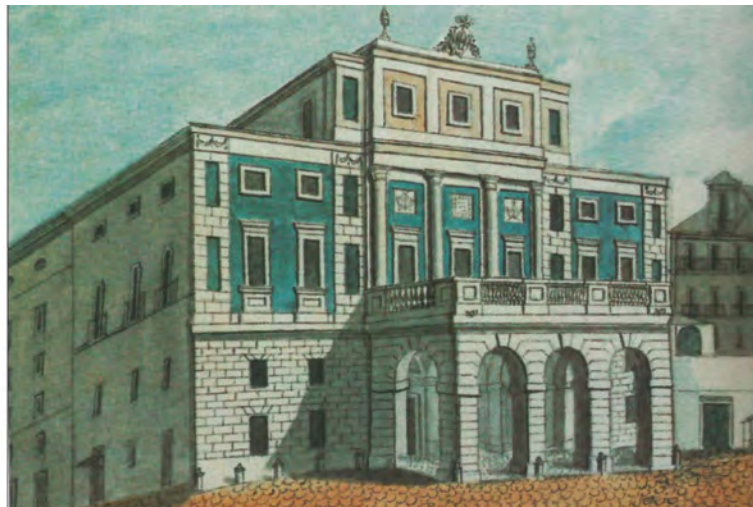
<sup>14</sup> MAINENTE, Renato Aurélio. *Música e civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. Dissertação (mestrado) — Unesp Franca, 2012 p. 81.



## Um teatro para D. João

Foi para lapidar um pouco da “bruteza” americana, refletida na simplicidade das instalações do Teatro Régio, que D. João VI decidiu dotar a cidade de uma casa de ópera cujas dimensões estivessem à altura de sua nova condição. No início do século XIX, o Rio de Janeiro seria, conforme algumas estimativas, a segunda cidade mais populosa das Américas, com cerca de 100 mil habitantes, sendo a Cidade do México a primeira, com 128 mil. Filadélfia, a primeira capital dos





Teatro Scala, em Milão (à esquerda) em gravura do século XIX da Piazza della Scala. Teatro São Carlos (acima à direita), em Lisboa, c. 1900, autor desconhecido. Os dois teatros inspiraram o projeto do Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro (à direita, abaixo), detalhe da aquarela de Wilhelm Karl Thering. Teatro Imperial, 1835. Acervo FBN.

Estados Unidos, teria 69 mil habitantes por volta de 1800, prestes a ser ultrapassada por Nova York.<sup>15</sup>

A necessidade de um novo teatro foi justificada no preâmbulo do decreto emitido em maio de 1810 por D. João VI:

<sup>15</sup> OSTERHAMMEL, op. cit., p. 252.

Fazendo-se absolutamente necessário nesta capital que se erija um teatro decente e proporcionado à população e ao maior grau de elevação e grandeza em que hoje se acha pela minha residência nela, e pela concorrência de estrangeiros e de outras pessoas que vêm das extensas províncias de todos os meus estados.<sup>16</sup>

No decreto no qual eram anunciados os incentivos ao projeto, ele fazia votos de que “o Real Teatro de São João possa permanecer com a decência e esplendor que convêm ao estado atual da cidade do Rio de Janeiro”.

Não caberia à Coroa bancar diretamente sua criação. O decreto apenas permitia a sua construção, isentando o empresário à frente da empreitada de quaisquer taxas alfandegárias e anunciando a implementação de várias loterias — recurso muito usado na época — para financiar o projeto. O particular à frente do novo empreendimento era Fernando José de Almeida, que teria vindo de Lisboa como cabeleireiro de D. Fernando José de Portugal e Castro, vice-rei do Brasil a partir de 1801. Depois de comprar o terreno no Largo do Rocio, ele obteve financiamento junto a comerciantes portugueses e tratou de encontrar um arquiteto à altura de sua ousadia.<sup>17</sup>

Enquanto o antigo Teatro Régio era de proporções modestas e tinha sua entrada principal voltada para uma rua lateral, o novo Real Teatro de São João estava destinado a apresentar a monumentalidade característica dos grandes teatros europeus do século XIX e do lugar especial — físico e simbólico — que desfrutavam nas capitais. A ampla praça à sua frente, o Largo do Rocio, oferecia um cenário no qual o edifício seria valorizado e o espaço à sua volta, enobrecido. O novo teatro contava com 1.200 assentos e quatro ordens de camarotes.

O arquiteto inicialmente encarregado de projetar o teatro foi o marechal José Manoel da Silva. Mas é provável que este tenha recebido a colaboração do arquiteto português José da Costa e Silva. Este chegou ao Rio em 1812, tendo sido naquele mesmo ano nomeado por D. João como arquiteto geral de todas as obras reais do Brasil. Foi ele o autor do projeto do Teatro São Carlos, em Lisboa. Pela volumetria, pelos três arcos de sua fachada

<sup>16</sup> MAINENTE, 2012 op. cit., p. 18.

<sup>17</sup> PACHECO, op. cit., p. 58.

e outras características, como a passagem para a chegada de carruagens à entrada, fica claro que este serviu de inspiração ao teatro erguido no Rio. E o teatro lisboeta, por sua vez, fora influenciado pelo projeto do Teatro Scala, de Milão (1778), e pelo Teatro de San Carlo, de Nápoles (1737). Assim, em termos estéticos, a sala de espetáculos carioca inscrevia-se em uma linhagem nobre na qual se casavam arquitetura, drama e música.<sup>18</sup>

Em sua edição de 16 de outubro de 1813, a *Gazeta do Rio de Janeiro* noticiava a noite de abertura do novo teatro, ocorrida quatro dias antes, honrada com a presença de Sua Alteza Real e sua Augusta Família:

Este teatro, situado em um dos lados da mais bela praça desta corte, traçado com muito gosto, e construído com magnificência, ostentava naquela noite uma pomposa perspectiva, não só pela presença mencionada de S. A. R., e pelo imenso e luzido concurso da nobreza, e das outras classes mais distintas, mas também pelo aparato de formosas decorações, pompa do cenário e vestuário.<sup>19</sup>

O espetáculo de estreia não foi uma ópera, mas um “drama lírico”, *O juramento dos Numes*, “adornado com muitas peças de música” e “danças engraçadas” nos intervalos. O jornal continuava sua descrição, deixando claro que parte importante da atração se passava do lado de fora do prédio:

A iluminação exterior do teatro, ordenada com esquisito gosto, realçava o esplendor do espetáculo. Ela representava as letras J. P. R., alusivas ao Augusto Nome do príncipe regente Nosso Senhor, cuja mão liberal protege as artes, como fontes perenes da riqueza e da civilização das Nações.<sup>20</sup>

A proteção do príncipe-regente “às artes” não abrangia apenas a música, a dança e a dramaturgia. Também as artes visuais encontravam no teatro um templo e um espaço à disposição de talentos locais ou vindos da Europa. O pano de boca, retratando a esquadra da família real entrando

<sup>18</sup> FURQUIM, Evelyn. Modelos de edifícios teatrais no Brasil antes da Independência. *Revista Acervo*, v. 24, n. 2, p. 71-88, dez. 2011.

<sup>19</sup> *Gazeta do Rio de Janeiro*, 16 out. 1813.

<sup>20</sup> *Ibidem*.



Projeto de Jean-Baptiste Debret para o cenário de “Balé Histórico” celebrando a aclamação do rei D. João VI e o casamento de seu filho D. Pedro (1818). Acervo FBN.

na Baía de Guanabara, era de autoria de José Leandro da Costa. E entre os pintores que tinham decorado seu teto estava Manoel da Costa, mesmo artista que havia pintado o teto do Teatro São Carlos em Lisboa. Outro artista importante a unir seu destino ao do novo Real Teatro de São João foi o francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Tendo desembarcado no Brasil três anos depois da inauguração do teatro, o artista não demorou a ser recrutado para colaborar em suas atividades, sendo nomeado seu cenógrafo e responsável pelos figurinos para os espetáculos ali apresentados.

Com a Independência, em 1822, Debret seria encarregado de pintar um novo pano de boca para o teatro, mais apropriado à nova situação política, já que o anterior apresentava um rei de Portugal cercado de súditos de joelhos. A nova cortina a descer sobre o palco mostraria elementos representando a população brasileira em atitude de devoção diante de uma figura feminina que simbolizaria o novo governo imperial. Ela aparecia sentada em um trono à sombra de uma refinada tapeçaria apoiada sobre palmeiras. O esboço foi mostrado e aprovado pelo primeiro-ministro José Bonifácio, que fez uma única objeção: pediu que retirasse o toque exótico das palmeiras, substituindo-as por um adorno arquitetônico neutro qualquer. Expli-



Projeto para o pano de boca do Real Teatro de São João, pintado por Jean-Baptiste Debret, por ocasião da coroação de Pedro I. O artista francês concebeu uma alegoria ousada para a Independência: popular, multiétnica, quase insurrecional. Acervo FBN.

cou Debret em seu livro: “Ele queria evitar toda ideia que fizesse alusão a um estado selvagem”. O pintor então apoiou a cúpula sobre cariátides douradas, ficando as palmeiras relegadas a um papel mais discreto, ao fundo.

Notável é o aspecto geral conferido à alegoria por Debret. A atmosfera é quase revolucionária, insurrecional. Os tipos, marcadamente populares, estão todos armados. A disposição é exaltada; e as cores das peles dos personagens, variadas. Mais surpreendente — para uma sociedade escravocrata — é a figura à esquerda do trono. Ao lado de um soldado negro uniformizado e de uma criança carregando uma foice, uma mulher negra brande um machado com a mão direita e apoia um fuzil no ombro esquerdo. A nada disso José Bonifácio fez objeção. Vetou apenas a palmeira. Onde outros poderiam ver um possível símbolo nacional, ele enxergou um signo indicando exotismo e atraso. Uma ironia, pois José Bonifácio, célebre por sua atuação política, foi também um homem de ciência. Mineralogista, aperfeiçoou sua formação em uma estadia de mais de dez anos na Europa, não apenas na França e em Portugal, mas na Alemanha, de onde viria para o Brasil, um ano após a Independência, Carl Friedrich Philipp von Martius. O botânico faria justamente da palmeira — que ele considerava a mais elegante das plantas — o tema de anos de estudos que culminariam na obra *Historia naturalis palmarum*, em três volumes. Morto em 1868, Martius teve gravado em relevo em seu túmulo

duas folhas de palmeiras com a inscrição em latim *In palmis semper virens resurgo!* (“Nas palmeiras sempre me rejuvenesço e renasço!”). A obra de Martius — assim como as próprias palmeiras — teria um admirador incondicional em Goethe. Em seu romance *As afinidades eletivas*, um dos personagens pondera a respeito do efeito imprevisível sobre a psicologia humana exercido por aquela planta: “Ninguém anda impunemente à sombra das palmeiras”. Apesar dos padrinhos ilustres, na cenografia da Independência a palmeira seria discretamente empurrada para o canto. De protagonista passou a figurante.

Ainda a respeito do episódio do pano de boca, conta Jean-Baptiste Debret no livro *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*:

Só me restavam dez dias para executar essa obra. [...] Contudo, na véspera da coroação, o imperador e o primeiro-ministro vieram, incógnitos, à noite, ao teatro para ver o pano de boca instalado e terminado. Eles me felicitaram pela energia e pelo caráter individual conferido a cada figura, nas quais eu havia tratado de preservar as feições e os hábitos de sua província natal. Mas no dia da apresentação, qual não foi o espanto dos espectadores ao verem ainda no lugar o antigo pano de boca! Pois o diretor, hábil manipulador de efeitos, havia reservado o novo para estabelecer um ponto de comparação e ao mesmo tempo como um quadro para marcar o fim do “Elogio”.<sup>\*</sup> Então, essa cena de devoção, vivenciada de forma emotiva na presença do imperador, exerceu plenamente o efeito esperado pelo primeiro-ministro. Em seguida, os aplausos prolongados durante a aparição final do pano de boca ao fim da apresentação completaram esse dia de triunfo.<sup>21</sup>

Triunfo do pintor, mas sobretudo de uma visão sofisticada de propaganda política, que combinava arte, teatro, música e drama — colocando-os a serviço de uma ideia abstrata, a Independência, capaz de captar a imaginação de uma plateia bem mais ampla do que a que ocupava os 1.200 assentos do Real Teatro de São João. Era também um episódio carregado de simbolismo, pois os teatros (este teatro em particular) viriam

\* N. dos A.: O espetáculo apresentado naquela noite.

<sup>21</sup> DEBRET Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1839.

a ganhar uma dimensão política. A esse respeito, 20 anos depois desses acontecimentos, escreveu o viajante inglês Robert Walsh:

Uma circunstância faz com que a ópera seja um local benquisto para os brasileiros. É onde todos os acontecimentos políticos do país — sobre os quais eles têm grande interesse — são anunciados e concluídos. Essa instituição sozinha é capaz de atrair os brasileiros independentemente de estar apresentando boa música e dança.<sup>22</sup>

A inglesa Maria Graham também escreveu sobre o teatro em seu relato de viagem: “Deixei o navio para ir à ópera, assistir a uma noite em benefício de um músico de sucesso, Rosquelas, cujo nome é conhecido dos dois lados do Atlântico. O teatro é muito bonito: em tamanho e em suas dimensões, alguns dos nossos oficiais o julgam maior do que o de Haymarket, mas discordo”. Segundo ela os camarotes eram espaçosos, porém os mecanismos de palco e os cenários deixavam a desejar. A atração daquela noite consistiu “numa comédia portuguesa bastante tola, amenizada por trechos de óperas de Rossini apresentadas por Rosquelas entre os atos”. Em seguida, “ele desperdiçou seu talento de instrumentista a serviço de péssima música”.<sup>23</sup>

Outro britânico, o comerciante John Luccock, comentou em suas reminiscências de viagem o impacto provocado pelo novo teatro não apenas sobre o cenário musical ou cultural, mas sobre os costumes dos habitantes. O apreço do príncipe-regente pelas artes e pela música fez com que estas se tornassem um tema da moda e que todos quisessem ser vistos no teatro:

Estava quebrado o encanto que mantinha as senhoras brasileiras trancadas em casa. As multidões vieram em seguida; alguns para apreciar as peças, outros para observar o movimento. Nas peças eram representados e ridicularizados os costumes, os vícios, o modo de falar e outras peculiaridades da colônia; e os gostos do público eram, em consequência, corrigidos. As pessoas ganharam mesmo confiança suficiente para

<sup>22</sup> WALSH, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829*. London: F. Westley and A. H. Davis, 1830, p. 112.

<sup>23</sup> GRAHAM, Maria. *Journal of a Voyage to Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, and J. Murray, 1824, p. 173.

aplaudir, quando estavam satisfeitos, porém não tinham autoconfiança bastante para manifestar sua desaprovação.<sup>24</sup>

Os frequentadores dos barulhentos teatros cariocas logo viriam a achar esse último comentário ingênuo — ou pelo menos precipitado.

O Real Teatro de São João, inaugurado em 1813, seria o palco em que a ópera italiana se consagraria nos anos seguintes como o gênero musical dominante na cena carioca. Contudo seria preciso ainda um ano, após sua abertura, para que o teatro tivesse condições de levar à cena sua primeira ópera. O título escolhido foi *Axur, Rè di Ormuz*, de Antonio Salieri, com libreto de Lorenzo da Ponte. Essa ópera tragicômica, hoje esquecida, obteria grande sucesso em Viena, rivalizando com *Don Giovanni* — e mesmo a superando. Uma escolha intrigante já que a trama termina com Axur, um soberano de um reino do Golfo Pérsico, abandonando a coroa e suicidando-se ao ver minguar sua popularidade. Adorado pelo povo, um mero general, Atar, acaba assumindo o trono. D. João — concordam os historiadores — era uma figura querida e, ao que parece, não via motivos para evitar uma trama com desfecho tão sombrio. Pelo menos naquele momento, não duvidava da estima de seus súditos.

Oito anos mais tarde, em fevereiro de 1821, em meio ao avanço das ideias liberais, no Brasil e em Portugal, um D. João VI preocupado com o



A ópera *Axur, Rei de Ormuz*, de Antonio Salieri, com libreto de Lorenzo da Ponte, foi a primeira a ser apresentada no Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro, em 1814.

<sup>24</sup> LUCCOCK, op. cit., p. 246.



rumo dos acontecimentos políticos já não demonstrava tanta segurança. Ao ser pressionado pelo filho e por seus conselheiros a aprovar a sujeição da monarquia a uma constituição, o rei temia ser atropelado pelo anseio popular e pelo ardor dos que defendiam a lealdade a uma constituição. Dizem alguns que, assustado com o clamor da multidão, o rei teria evitado se aproximar das janelas do Paço. Contudo, não precisava ter se preocupado. Conta a inglesa Maria Graham que, ao anunciar da sacada do palácio sua decisão de aceitar uma constituição, o rei foi aclamado pelo povo. Mais do que isso, naquela mesma noite a multidão desatrelou os cavalos de carruagem do rei e puxou o soberano em triunfo. Para onde? Para a ópera, para o teatro “que ele mesmo mandara construir”. Era ali que aquela jornada histórica merecia ser concluída ao som de “uma seleção de obras instrumentais e vocais escolhidas com um apurado bom gosto”. E acrescentava em uma nota de pé de página que a seleção incluía trechos de *La cenerentola*, de Rossini, versão operística do conto de fadas de Cinderela.<sup>25</sup>

A afirmação da ópera durante aquele período no Real Teatro de São João não se deu sem algum atrito. Afinal, aquele espaço nobre era objeto de uma disputa entre o canto lírico e a arte dramática. O conflito materializava-se nas intrigas que opunham a companhia dramática nacional e a companhia lírica italiana. As orelhas de D. João deviam arder com o falatório alimentado pelos egos de um pelotão de divas, empresários, atores e seus respectivos simpatizantes, partidários, parentes e amigos, pois, um ano antes da Independência, o secretário de Estado dos Negócios do Reino dirigia-se assim ao responsável pelo teatro: “Constatando Sua Alteza Real, o Príncipe Regente, que entre as pessoas empregadas no serviço do Teatro de S. João não reina a harmonia, é servido o mesmo Senhor que Vossa Mercê dê as necessárias providências para atalhar as desordens e motivos que já têm começado no referido teatro”.<sup>26</sup> Tratou-se de organizar um calendário que dividisse as datas de forma equânime entre as duas companhias. Mas aquela não era a única queixa: o partido da arte dramática alegava que “os italianos” tomavam emprestado seus atores para apresentar textos em português nos intervalos das óperas.

<sup>25</sup> GRAHAM, Maria, op. cit., p. 65.

<sup>26</sup> Apud MARIZ, op. cit., p. 49.

## A revolução de Rossini

O ano de 1821 assistirá à estreia no Brasil de três clássicos do repertório, todas no Real Teatro de São João a cargo da Companhia Dramática Italiana: *La cenerentola*, a 16 de fevereiro; e *O barbeiro de Sevilha*, a 21 de junho — ambas de Rossini —; e aquela considerada a primeira ópera entre as óperas: *Don Giovanni*, de Mozart e Da Ponte. Sua apresentação no Rio de Janeiro, a 20 de setembro daquele ano, marcou a estreia da obra nas Américas, pois ela só viria a ser apresentada em Nova York cinco anos mais tarde, em 1826, montada pelo próprio autor do libreto, Lorenzo da Ponte, que havia emigrado para os Estados Unidos.

Era significativo o destaque dado a Rossini, um compositor que, com apenas 29 anos, conquistara as plateias de Milão, Paris e outras capitais europeias. Uma reviravolta no gosto popular estava em curso — e não apenas na Europa. Pouco a pouco, saíam de cena os libretos de Metastasio e as “óperas sérias”, com suas tramas — às vezes literalmente bizantinas — cheias de traições e conspirações em torno do trono. Era o adeus à interminável série de déspotas de reinos orientais, reais ou fictícios, com seus nomes exóticos: Axur, Ataxerxes, Sesostris... Eles iriam dar lugar a personagens mais contemporâneos e populares, como os de *La gazza ladra*,

Gioachino Rossini (1792-1868), autor de *O barbeiro de Sevilha* e outras óperas que dominaram a cena musical da primeira metade do século XIX, na Europa e no Brasil. Pintura de Marie-Françoise-Constance Mayer, 1820. Acervo Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.



*La cenerentola* e, talvez o mais carismático de todos, o barbeiro Fígaro. Eles sobem ao palco pelas mãos de Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), o novo soberano que iria reinar, incontestemente, pelos anos seguintes no cenário musical, produzindo cerca de 40 óperas em apenas 17 anos. Não que Rossini não tivesse escrito também óperas sérias, mas eram as outras as que se mostravam em sintonia com os novos tempos e um novo público — menos nobre e aristocrático, mais burguês e popular.

Esse novo espírito também encontra sua tradução em suas partituras, no ritmo de suas tramas, das árias e das aberturas. Fossem dramas líricos ou óperas-bufas, os musicólogos identificam nelas o mesmo “*élan furioso*”, a celeridade de seu impulso e dos famosos *crescendos* que caracterizam a música de Rossini:

Tudo e todos parecem estar sempre correndo nessas obras compostas às pressas e meio caóticas. Essa permanente urgência, que é a marca da fábrica de ópera rossiniana, constitui também um de seus principais encantos. [...] O espectador sequer tem tempo para aborrecer-se: as árias são vivas, e as próprias passagens intermediárias exalam alegria e juventude.<sup>27</sup>

Em certa medida, suas óperas serão a trilha sonora da agitação que marcou os primeiros anos da Independência, refletindo a alegria e a juventude do país que nascia.

Em meio às jornadas de 1822, nos meses que seguiram ao Sete de Setembro, entre vivas à Independência, à Constituição e ao “Augusto Defensor do Reino Brasil”, aqueles dias marcados por te-déuns na Capela Real, coretos com bandas, salvas de artilharia em fortalezas e navios da esquadra e desfiles de cidadãos com cavalos pela cidade, as manifestações acabavam geralmente convergindo ao fim do dia para o Real Teatro de São João. Ali, ornamentadas pela decoração especial dos camarotes e pelo pano de boca pintado por Debret, as palavras de ordem e a exaltação patriótica acabam confundindo-se com as árias e os acordes das óperas encenadas. Durante a apresentação da ópera *A caçada de Henrique IV*, de Puccita, o nome do rei

<sup>27</sup> MASSIN; MASSIN, op. cit., p. 653.

francês foi substituído pelo de D. Pedro I em uma das suas cenas de maior apelo. A plateia pôde ouvir “as agradáveis e harmoniosas expressões de *Viva Pedro, Viva o Grande Imperador do Brasil*; o que foi recebido com o maior aplauso, respondido com frequentes vivas, repetido de novo e aplaudido semelhantemente”. Em meio à apresentação de *O barbeiro de Sevilha*, voltam a ser ouvidos gritos em homenagem a D. Pedro e versões em português de trechos da ópera sobre Henrique IV.<sup>28</sup>

## A política no palco

Na sua edição de 24 de setembro, o jornal *O Espelho* descreve como o Real Teatro de São João se transformava no cenário preferido para demonstrações de exaltação patriótica:

Estava o teatro iluminado com gosto e profusão de luzes, e distinguiu-se de imediato a Real Tribuna numa varanda composta de três camarotes forrados de seda e ouro, e mobilizado com riqueza e elegância. [...] Chegadas Sua Alteza e sua consorte (foram em grande gala) um grito instantâneo e universal dando ao Augusto Príncipe Regente o título de Imperador do Brasil.<sup>29</sup>

Pouco mais de um mês depois, o mesmo *O Espelho* registrava:

A poesia rendeu o devido tributo ao mérito, e a música, exercendo-se assim no *Hino da caçada de Henrique IV*, com as letras em português aplicadas ao Grande Pedro. Como na excelente composição do imortal Rossini, *O barbeiro de Sevilha*, encantava os espectadores, enquanto em todas as ruas da cidade se gozava de geral iluminação espontânea, repetida nas duas noites seguintes.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Edusp, 2004. p. 72.

<sup>29</sup> *O Espelho*, 24 set. 1822.

<sup>30</sup> *Idem*, 5 nov. 1822.

No início de dezembro, foi o teatro novamente o palco escolhido para celebrar a coroação de D. Pedro, um passo importante para o novo país que nascia. E o mesmo jornal registrava em detalhes todo o “esplendor do espetáculo” e elogiava o responsável pela produção da cerimônia:

Para isso fez guarnecer todos os camarotes de seda branca, com estu-  
fados de ouro e verde, cortinado de seda também verde guarnecido de  
ouro, alumiu-os com mais de 200 formosos cristais e ornou-os com  
finas jarras de porcelana cheias de flores. Sobressaía no centro destes a  
Imperial Tribuna, ornada de pintura e dourado de novo, de belos es-  
pelhos, serpentinas, preciosos vasos de flores e coberta com uma nova  
cortina de cetim amarelo franjada em ouro. Oito elegantes lustres pen-  
diam do teto. [...] Pelas oito horas chegaram SUAS MAJESTADES  
IMPERIAIS, acompanhadas da jovem princesa com a guarda de honra.  
[...] Logo que correu a cortina da sua imperial tribuna, rompeu o povo  
nos mais cordiais vivas. [...] Começou o espetáculo por uma harmoniosa  
sinfonia a que se seguiu um elegante *Elogio Poético* recitado por um ator.  
Representou a Companhia Italiana a ópera séria que tem por título *Isabel  
da Inglaterra*, com música do pai da harmonia, o imortal Rossini, ornada  
de rico vestuário todo novo, assim como grande parte do cenário, não  
permitindo o tempo que fosse também todo novo, como se desejava.<sup>31</sup>

No dia seguinte, nova maratona de comemorações, que começavam  
já ao nascer do sol com uma salva de artilharia. Em seguida, mais home-  
nagens, uma cerimônia de beija-mão diante do novo imperador, nova salva  
de tiros por parte das fortalezas e da esquadra — agora ao pôr do sol — e  
à noite, no teatro... Mais Rossini: dessa vez, *A italiana em Argel*. À primeira  
obra, uma “ópera séria”, *Elisabetta, regina d’Inghilterra*, carregada de suspeitas  
de traição e afirmações de lealdade ao trono, sucedia-se assim algo mais  
festivo, um “drama jocoso”, *L’italiana in Algeri*, no qual a heroína recorre à  
sua beleza para manipular “os infiéis” que a raptaram e a fizeram de refém.

Não era só no Rio de Janeiro que o teatro era transformado em palco  
de manifestações políticas. Dias antes dos eventos descritos aqui, na pró-

<sup>31</sup> Idem, 6 dez. 1822.



Pedro I tocava vários instrumentos, era compositor e foi amigo de Rossini. Pintura de Augusto Bracet, 1922. Acervo MHN/Ibram/Mtur.

pria data da Independência, algo semelhante acontecera na Casa da Ópera de São Paulo. Depois de proclamada a Independência nas imediações da cidade, D. Pedro encerrou aquela jornada no teatro. Ali o fato foi celebrado na presença do novo imperador, na noite de 7 de setembro, onde ele foi acolhido com gritos entusiasmados da plateia. O próprio D. Pedro subiu ao palco para tocar ao piano um hino de cunho marcial, acompanhado por damas da sociedade paulista.

Uma curiosidade: naquela noite histórica foi apresentado na Ópera de São Paulo o drama *O convidado de pedra*, baseado na peça de Molière *Don Juan ou Le festin de Pierre*.<sup>32</sup> Se a peça foi ou não acompanhada de música, não sabemos. O certo é que ela foi inspirada no drama *El convidado de piedra*, de Tirso de Molina. Foi o autor espanhol o primeiro a pôr em cena o mítico personagem do libertino Don Juan. O tema teria dado ainda origem a uma versão italiana, *Il convitato di pietra*, e a um balé com música de Christoph

<sup>32</sup> BRESCIA, op. cit., p. 141.



Austríaca, a imperatriz Leopoldina (1797-1826) apreciava óperas e sua última aparição pública se deu numa apresentação de *O barbeiro de Sevilha*, no Real Teatro de São João, em 1826. Pintura de Josef Kreutzinger, 1815. Acervo Palácio Schönbrunn, Viena.

Gluck, *Don Juan oder der Steinerne Gast*. Seu fruto mais famoso, contudo, foi a ópera *Don Giovanni*, de Mozart e Lorenzo da Ponte, estreada em Praga em 1787 e a qual, como vimos, havia sido apresentada no Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro, um ano antes da Independência.

Não é à toa que a ópera tem como título completo *Il dissoluto punito ossia Don Giovanni* (O libertino punido ou Don Giovanni). Libretistas do século XVIII não faziam questão de cultivar a sensação de suspense em suas plateias. Estava claro desde o momento em que o espectador pisava no teatro qual seria o fim do vilão da história: o dissoluto, ou seja, o libertino inescrupuloso que violentava e iludia mulheres, que seduzia as esposas alheias destruindo suas reputações, cometendo atos de violência e até um homicídio, teria o fim que merecia. Um fim, aliás, não muito diferente daqueles apresentados em certos autos jesuítas dos séculos anteriores: um alçapão que se abre no chão; o clarão das chamas e o personagem que desce lentamente para arder no fogo do inferno.

Se a história tinha pretensões didáticas, não parece ter exercido nenhum efeito na disposição de D. Pedro. Àquela altura, seu comportamento já era promíscuo e as traições em relação à Leopoldina, inúmeras. Sua atitude com as mulheres seguia um instinto predatório e compulsivo. Possessivo e ciumento, nos anos seguintes o imperador foi alvo de rumores: comentava-se que chegara a agredir a esposa grávida. Esta foi gradualmente se entregando a uma depressão, agravada pela relação entre o imperador e sua amante, Domitila de Castro.

Nenhum alçapão acionado pela justiça divina se abriu para engolir D. Pedro. A imperatriz Leopoldina, contudo, morreu aos 29 anos, no dia 11 de dezembro de 1826, apenas nove anos depois de chegar ao Brasil. Como todos os vienenses, ela adorava música e havia sido amiga de infância do compositor Franz Schubert, com quem havia convivido no coro da igreja. Óperas marcaram de certa forma o início e o fim de sua experiência brasileira. Apenas dois dias após desembarcar no Rio de Janeiro ela foi homenageada por D. João VI com um grande espetáculo na Real Quinta da Boa Vista. A principal atração foi uma ópera de Marcos Portugal, inspirada em um texto de Metastasio, *O triunfo do amor*, interpretada por alguns dos melhores cantores a serviço da corte, entre eles o mais elogiado da época, João dos Reis, no papel de Júpiter. Completavam o elenco outros nomes, como os *castrati* italianos Giovanni Fasciotti (Fama) e Giuseppe Caprânica (Glória), além de Pasquale Tani (Virtude), Giovanni Mazziotti (Tempo) e outros.<sup>33</sup> E, quatro meses antes de morrer, uma imperatriz Leopoldina já bastante abatida fez sua última aparição pública em setembro de 1826 ao assistir a uma encenação de *O barbeiro de Sevilha*, no Real Teatro de São João, em uma noite em que era comemorado o quarto aniversário da Independência.

Ao deixar o Brasil, D. Pedro I levaria na bagagem sua paixão pela ópera. Em Paris, onde se estabeleceu enquanto a situação política em Portugal se mostrava instável, era visto com frequência nos camarotes do Théâtre des Italiens, do Odéon e da Ópera de Paris. Ali fez amizade com seu ídolo, Gioachino Rossini. Este o incentivou a apresentar em público uma das composições do próprio D. Pedro, *Ouverture à grande orchestre*, interpretada por músicos sob o comando do mestre italiano. Não foi feliz. O público não se sensibilizou, e a crítica foi cruel. “O senhor imperador faria melhor em pôr para fora de Portugal o seu sanguinário irmão do que em expulsar do teatro os pacíficos frequentadores de concertos”, ironizou um jornalista.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> MARIZ, op. cit., p. 52.

<sup>34</sup> LUSTOSA, op. cit., p. 183.



## De São Paulo a Belém

A visita de D. Pedro I à Casa da Ópera de São Paulo é um lembrete de que, apesar do enorme estímulo recebido pelo Rio de Janeiro com a chegada de D. João VI, no restante do país a vida musical não havia estagnado. Durante aqueles anos, o teatro em São Paulo passara a ser um empreendimento privado, tendo sido comprado por três sócios: o capitão do 2º Regimento de Milícias da cidade, Francisco Jorge de Paula Ribeiro; o sargento-mor Antônio Manuel de Jesus Andrade; e Joaquim José Freire da Silva. Camarotes seguiam sendo alugados por meio de assinaturas, e um dos objetivos dos proprietários era estabelecer uma “companhia cômica e musical” e apresentar quatro óperas por mês (“duas novas e duas repetidas”).<sup>35</sup> O botânico francês Saint-Hilaire conheceu a ópera durante sua visita a São Paulo em 1819 e, em seu relato de viagem, registrou suas impressões sobre as modestas instalações, que nada tinham da imponência do teatro da Corte:

O prédio do teatro não denota, pela parte exterior, o fim a que se destina; vê-se uma casa pequena, de um único andar, baixa, estreita, sem nenhum ornamento arquitetônico, pintada de vermelho, com três largas janelas de postigos negros; as casas particulares, mesmo as dos que são pouco abastados, têm melhor aparência. Internamente o edifício é mais cuidado, mas é extremamente pequeno. Entra-se, primeiro, num vestíbulo estreito, por onde se vai aos camarotes e à plateia. A sala, muito bonita e com três ordens de camarotes, era iluminada por um belo lustre central e por velas colocadas entre os camarotes; quanto às pinturas do teto, do pano de boca e das decorações, muitas se viam de melhor gosto em casas particulares.<sup>36</sup>

Na cidade de Salvador, o Teatro São João foi inaugurado em 1812 na extremidade norte do Largo das Portas de São Bento, espaço hoje conhecido como Praça Castro Alves. Dividido em plateia geral, camarotes,

<sup>35</sup> POLASTRE, op. cit., p. 121.

<sup>36</sup> SAINT-HILAIRE, op. cit., p. 177.

varandas e torrinhas, ele tinha capacidade para abrigar cerca de 800 espectadores. Uma portaria emitida em 1806 pelo governo local do conde da Ponte (1895-1810) apresentava a justificativa para sua construção, lembrando que o teatro era “o entretenimento geralmente adotado pelas nações civilizadas”. Sobretudo nos horários noturnos, explicava: “Aque-las horas em que o ócio parece convidá-la [a população] a precipitar-se em vícios perniciosos”. O teatro e o que ali era apresentado deveriam também servir para inspirar o amor e a estima por “seus iguais”. Para viabilizar o projeto, a Coroa permite em janeiro de 1809 a criação de uma loteria pelo período de seis anos, porém apenas em 1811 seus recursos começariam a financiar a construção da nova sala. São poucas as informações sobre a programação daqueles primeiros anos. No entanto, sabe-se que uma companhia portuguesa de artistas foi contratada, além de cantores italianos e um mestre de música, responsável por uma orquestra com 16 instrumentistas.

De passagem por Salvador em 1818, os naturalistas Spix e Martius contaram suas impressões deixadas pela visita ao teatro da cidade. Talvez a informação mais interessante seja sobre a composição do público, que, segundo eles, não costumava ser numeroso:

No teatro raramente se reúne sociedade equivalente ao número da população, somente nos dias de gala é que se enchem as três ordens de camarotes do vasto edifício com senhoras e cavalheiros vestidos luxuosamente e a plateia com a multidão variada de gente de todas as condições e cores.

Outro fato igualmente significativo: os dois alemães também fizeram objeções ao pano de boca:

Antes de começar a representação, poderia o espectador irônico, apreciando a pintura do pano de boca, achar nos traços do mesmo uma alegoria nada favorável aos baianos. Um mulato de gigantesco porte, empunhando na mão esquerda o caduceu de Mercúrio, está sentado, em atitude grave, sobre uma caixa de açúcar, e mostra à deslumbrada assistência, com a destra estendida, a ofuscante riqueza, exposta num



O Teatro São João, em Salvador, foi inaugurado em 1812. Victor Frond. Acervo FBN.

cofre dourado, ao passo que, a seus pés, umas crianças, figurando gênios, brincam com o globo e os emblemas de Minerva. Também neste teatro figuram principalmente artistas de cor; os brancos só raramente, nos papéis de estrangeiros.<sup>37</sup>

Em Minas Gerais, mesmo se ressentindo da decadência do setor de mineração que afetava a cidade, o Teatro de Vila Rica na temporada de 1811 — três anos depois da chegada de D. João VI ao Brasil — havia levado à cena o respeitável número de 45 espetáculos, conseguindo manter e remunerar os integrantes de uma companhia de 20 artistas e uma orquestra de 16 músicos. Ainda em Minas, também em Sabará foi construído durante o período em que D. João VI esteve no Brasil um novo teatro, nascido sob os mesmos princípios civilizadores alardeados em decretos, proclamações e provimentos. Construído em 1819 pelo subtenente Francisco da Costa Soares, anunciava seus propósitos didáticos de reforma dos costumes em uma inscrição em seu pórtico, em meio a figuras da Anti-

<sup>37</sup> SPIX; MARTIUS, op. cit., p. 165.



Teatro e Ponte Santa Isabel, em Recife: destruído por um incêndio, o teatro foi reconstruído em 1850. Fotografia de Lambert Moritz, 1880-1885. *Ansichten Pernambuco's Recife*. Acervo FBN.

guidade, como Alexandre e Aníbal: “Esta é a casa da virtude onde se vê o crime selvagem ser punido”.<sup>38</sup>

Em se tratando de costumes, em Recife a Casa da Ópera era considerada por muitos um caso perdido. Em julho de 1812, o governador chegou a proibir — sob pena de prisão — o ingresso de homens nas varandas do teatro, uma área reservada exclusivamente às mulheres. Uma sentinela armada foi posta de prontidão para evitar qualquer relaxamento dos costumes. Óperas completas, ao que parece, nunca foram apresentadas no teatro, que se dedicava a comédias ligeiras e obras de música sacra, como *O martírio dos macabeus*. Um cronista chega a falar da apresentação de “dançarinas com a perna de fora”. Quanto ao gênero operístico, as incursões limitavam-se à execução de aberturas de obras famosas, como *Semíramis*, *La gazza ladra* e *A italiana em Argel*, todas de Rossini. Assim, a situação continuaria até sua demolição em 1850 e a inauguração, naquele mesmo ano, do novo Teatro de Santa Isabel.

Em Belém do Pará, a Casa da Ópera projetada pelo arquiteto bolonhês Antonio Giuseppe Landi seguiria em funcionamento até interromper suas apresentações em 1812, terminando o prédio por ser abandonado e demolido poucos anos depois, devido ao mau estado do teatro. O governador determinou que um teatro maior fosse construído e, para tanto, tratou de mobilizar os mecenas a seu alcance. Os trabalhos de construção, contudo, arrastaram-se até 1840, quando foram interrompidos e abandonados antes da conclusão.

<sup>38</sup> BRESCIA, op. cit., p. 110.

São Luís do Maranhão teve mais sorte do que Belém. Também no período joanino seguiu o exemplo de outras cidades. Animados pela prosperidade proporcionada pela exportação de algodão, dois comerciantes portugueses decidiram, em 1815, liderar a iniciativa para dotar a cidade de um teatro à altura de sua nova condição. Ao contrário do ocorrido no Pará, em apenas um ano foi construído o Teatro União, inaugurado a 1º de julho de 1817. O nome era uma alusão à criação do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, em 1815, consequência da instalação da corte portuguesa no Rio de Janeiro. Construído em estilo neoclássico, tinha capacidade para abrigar confortavelmente 756 espectadores.

O geógrafo italiano Adrien Balbi, com informações recolhidas em viagem a Portugal em 1820, escreveu seu *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. No livro, ao comentar a vida cultural do reino e a música vocal “italianizante” que ali vigorava, ele menciona o Teatro União, mais tarde rebatizado como Arthur Azevedo: “São Luís do Maranhão tem desde 1820 um magnífico teatro construído no modelo do de São Carlos, em Lisboa, embora menor do que o último. Empresários ligados ao setor encontravam no Rio de Janeiro e em Portugal os melhores artistas para atuar em óperas”.<sup>39</sup>

## Cinzas, vícios e virtude

O incêndio que destruiu o Real Teatro de São João no Rio de Janeiro a 25 de março de 1824, se não chegou a interromper completamente as apresentações de óperas, certamente pôs fim a um período áureo do gênero na cidade. Durante os 11 anos de existência da casa, foram ali encenadas várias óperas poucos anos depois de sua estreia na Europa. Alguns desses títulos caíram no esquecimento, porém muitos continuam até hoje no repertório de diferentes companhias e teatros em todo o mundo. Dos autores contemplados, destaca-se de forma absoluta Gioachino Rossini, com *La cenerentola*, *Aureliano in Palmira*, *Tancredi*, *O barbeiro*

---

<sup>39</sup> Apud DANTAS FILHO, Alberto. *A grande música do Maranhão imperial*. Teresina: Halley, 2014. p. 40.



Wolfgang Amadeus Mozart: sua ópera mais célebre, *Don Giovanni*, teve sua estreia nas Américas no Real Teatro de São João, no Rio de Janeiro, em 1821. Autor desconhecido. Acervo Museo Internazionale e Biblioteca della Musica di Bologna.

*de Sevilha, A italiana em Argel, Elisabetta e Regina d'Inghilterra*. Ele é seguido por Marcos Portugal (1762-1830), com *L'oro non compra amore* e *Merope*; Vincenzo Pucitta (1778-1861), com *La vestale* e *La caccia di Enrico IV*; Ferdinando Paer (1771-1839), com *La Griselda*; Pietro Generali (1773-1832), com *Pamela Nubile*; Antonio Salieri (1750-1825), com *Axur, rè di Ormus*; Francesco Gnecco (1769-1811), com *La prova d'un opera seria*; e, por último, Wolfgang Amadeus Mozart, com *Don Giovanni*.

Apenas nove meses depois do incêndio que destruiu o Real Teatro de São João, abria as portas exatamente no mesmo lugar, no Largo do Rocio, uma nova casa, construída expressamente para substituí-lo. Contudo, o novo Imperial Theatro São Pedro de Alcântara — apesar do nome imponente — era um projeto de dimensões bem mais modestas do que a versão anterior: ocupava uma área correspondente apenas ao salão da frente do teatro original, com 24 camarotes e apenas 150 assentos. A casa abriu as portas ao público a 1º de dezembro de 1824 com uma ópera menor de Rossini, *L'inganno felice*. Construído em tempo recorde, o projeto havia contado com o auxílio governamental na forma de três novas loterias que teriam sua renda a ele destinadas. Como era de praxe, o decreto em questão justificava a medida dizendo levar em consideração “que os teatros são, em todas as nações cultas,

protegidos pelos governos como estabelecimentos próprios para dar ao povo lícitas recreações e até saudáveis exemplos das desastrosas consequências dos vícios, com que se despertem em seus ânimos o amor da honra e da virtude”.<sup>40</sup>

Os incêndios, uma maldição a perseguir e ameaçar os teatros no Brasil e em todo o mundo, eram motivo de preocupação das autoridades. No dia da inauguração do Theatro São Pedro, o jornal *O Diário do Rio* publicava um edital assinado por Francisco Alberto Teixeira de Aragão, intendente-geral da Polícia da Corte do Império do Brasil. Seu objetivo era “estabelecer e regular as medidas de segurança e polícia que devem observar-se em todos os teatros desta capital [...] para evitar desordens e irregularidades [...] sempre imitando nesta parte as providências que as nações mais civilizadas da Europa têm adotado”.

O edital é interessante não apenas por informar o equipamento imprescindível nas salas para prevenir e combater incêndios (“uma bomba, duas pipas ou tinas cheias de água, alguns baldes, picaretas e machados”). Nele, são explicitadas normas relativas à censura: assim que era programado o espetáculo, os textos originais deveriam ser encaminhados ao intendente-geral da Polícia para que este, “antes de qualquer ensaio ou publicação”, pudesse proibi-lo caso fosse “contrário aos bons costumes e às leis do Império”. Não se podia distribuir ou vender ingressos em maior número do que o de assentos disponíveis; os espetáculos deviam começar “impreterivelmente” na hora anunciada ao público; era proibido entrar na plateia “com armas, bengalas e chapéus de chuva”; não era permitido recitar ou distribuir no teatro poemas “alheios aos dias de festejo”; nenhum espectador poderia manter a cabeça coberta com chapéus caso alguém da família imperial estivesse presente; sempre haveria na sala um representante da Intendência, identificado por um medalhão ao peito, com a inscrição: “Polícia do Teatro”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> Apud MAINENTE, Renato Aurélio. *Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista*. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual Paulista, Franca, 2016. p. 24.

<sup>41</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 1º dez. 1824.

## A guerra das divas

Mais relevante para o público das óperas era outra norma: era proibido “perturbar a tranquilidade dos espectadores com vozerios ou estrépitos antes de se levantar o pano ou nos entreatos, porque durante a representação fica livre demonstrar moderadamente o prazer ou descontentamento pelo merecimento do espetáculo”. O “xis” da questão estava nesta palavra diabolicamente subjetiva: “moderadamente”. O que talvez o intendente-geral ignorasse é que as plateias “das nações mais civilizadas” também cultivavam tradições extravagantes quanto a manifestações de suas preferências estéticas. As armas podiam ir de argumentos sofisticados nas colunas dos críticos a vaias ou aplausos e, eventualmente, socos e bofetadas.

Na Europa, a animosidade costumava cristalizar-se na preferência dividida entre duas prima-donas rivais. A moda não demorou a chegar ao Brasil. Em 1827, desembarcava no Rio de Janeiro a soprano francesa Elisa Barbieri. As preferências dividem-se, então, entre os adeptos da nova cantora e os partidários da italiana Maria Thereza Fasciotti, irmã do *castrato* Giovanni Battista Francesco Fasciotti, com quem tinha chegado ao Brasil dez anos antes. Mais do que uma mera batalha de egos, a rivalidade envolvia um dilema estético: enquanto Fasciotti encarnava o canto lírico de feitio rococó, influenciado pelos *castrati* e preferido pelos tradicionalistas, a francesa Barbieri trazia de Paris um estilo mais ágil e veloz, pautado pelo ritmo vertiginoso das óperas de Rossini.

Nos primórdios da crítica musical no país, os jornais dividem-se entre os dois partidos e seus redatores enfrentam-se em um embate épico, de rara violência verbal. Não era à toa que se proibia a entrada no teatro de bengalas e guarda-chuvas. Vale a pena deter-se sobre a controvérsia, estampada nas páginas dos jornais *Gazeta do Brazil* e *Astréa*, pois ela sugere como a cultura e a arte eram apenas veículos para um debate mais amplo, que abrangia os costumes, a política e até a filosofia.

A primeira salva disparada nessa guerra não poderia se dar de modo mais inocente. Ao comentar a terceira récita de *A italiana em Argel*, o redator da *Gazeta* resolve elogiar a performance de Mademoiselle Barbieri, a qual, “com sua voz angélica, cantou divinamente”. E comenta:



Tem-se-nos falado de uma peça em que Madame Barbieri e Mme. Fasciotti hão de aparecer em cena. Não sabemos, contudo, como se há de fazer a repartição dos papéis. Porém se houver naquela peça um belo papel de soprano, por certo que com toda justiça pertence a Mme. Barbieri. [...] Os verdadeiros conhecedores da música [...] fazem justiça à suavidade e justeza de sua voz, à graça extraordinária do seu canto.

Dias depois, nova récita e novos elogios: “Todos não cessam de dar louvores ao seu empresário pela bela aquisição que tem feito de uma cantora que se pode considerar como a primeira das primeiras que têm passado à América”.

No entanto, com os elogios, chegam também insinuações cada vez menos sutis: “Mme. Barbieri tem uma voz legítima; aqui não há nem guinchos, nem falsetes, nem gritos com olhos arregalados fora da cara, nem ventas abertas cada uma do tamanho de um patacão”. E mais: “Mme. Barbieri é justamente aplaudida sem necessitar que se comprem e distribuam grátis 40 bilhetes da Plateia Geral como tem sucedido na última apresentação de *Cenerentola*, e quem duvidar pode informar-se a certo tocador de viola como é que se faz essa distribuição e onde é que se colocam os *Batedores das Palmadas*”. A estrela de *Cenerentola* era justamente Mme. Fasciotti, acusada de se beneficiar de uma claque organizada e remunerada (os “batedores de palmadas”, que recebiam ingressos gratuitos).

O *Astréa* sai então em defesa de Mme. Fasciotti, considerando exagerados os elogios dirigidos à rival e gratuitas as agressões à cantora italiana. Ao criticar o artigo em que “Mme. Barbieri é elevada às nuvens e Mme. Fasciotti é tratada com grosseria”, manifesta seu ceticismo quanto à reputação da francesa:

Eu, com ouvido estrugido de tantos epítetos sonoros aplicados a Barbieri [...], explico minha admiração perguntando: por que milagre veio dar ao Rio de Janeiro este prodígio desconhecido? Como uma cantora que merece o nome de divina, apesar de ser tão humana, escondeu seus raros encantos até a idade de 40 anos, podendo com eles ter adquirido nome e fortuna? Em toda parte, a chegada de cantoras divinas é denunciada pela trombeta da fama; só este astro rutilante quis chegar

entre nuvens, e bem espessas, ao nosso horizonte, para nos dar a surpresa de seu repentino luzimento! Quem não conhece que essas circunstâncias são sempre as que acompanham a mediocridade? E, com efeito, o que há em Barbieri, como cantora, examinada sem espírito de partido? Bastantes favores da natureza e poucos desempenhos da arte: belezas na voz e defeitos no uso dela.

Tomando essas ponderações como uma declaração de guerra, a *Gazeta do Brazil* responde:

É preciso que a aparição de Madame Barbieri tenha ferido no mesmo coração a *súcia castrada* que tanto trabalhou para que ela não aparecesse; pois vemos agora publicar pelo infame *Astréa* artigos que se propõem a desacreditar [...] o incontestável merecimento da excelente cantora. Não queremos responder ao primeiro artigo por ser obra de um bem conhecido apaixonado pela Mme. Fasciotti, pateta que nada entende da matéria. Agora, porém, que aparece novo artigo escrito com ódio raivoso contra Madame Barbieri e com certo tom pedantesco que pode impor aos ignorantes, vamos responder segundo nossas ideias.

A “*súcia castrada*” parece ser uma referência ofensiva aos admiradores de Fasciotti e de sua irmã. O redator da *Gazeta* repreende “o desavergonhado autor do artigo” por “suas insossas reflexões” e por ignorar a diferença entre soprano e contralto, por não saber distinguir entre as árias uma cavatina e não saber o que é uma *ouverture*. Denunciando “a crassa ignorância” do adversário, responde a uma objeção a uma interpretação de Rossini, atacando o clã familiar inteiro, que abrangia a cantora italiana e o irmão desta, também cantor e administrador da companhia: “Ninguém tem em maior desprezo a música de Rossini do que os Fasciotti”. Sobre seu desempenho em um dos papéis de *O barbeiro de Sevilha*, ataca: “É impossível representar o papel de Rosina de um modo mais impudentemente ignóbil e mais desenxabido”.

O *Astréa* rebate: “Se a Fasciotti é uma das cômicas mais desprezíveis do nosso teatro, segue-se que os espectadores que a têm louvado são estúpidos. [...] Pasma de ver como se atura o atrevimento dum tal

biltre sem o deitar às bofetadas pela plateia afora!”. A *Gazeta*, por sua vez, apressa-se a louvar “aquela preciosa faculdade de Mme. Barbieri, a de cantar a *mezza voce*, faculdade que Mme. Fasciotti não tem nem terá jamais”. E repudia insinuações maldosas sobre as motivações do articulista para defender a cantora:

Vamos terminar este artigo com uma pequena declaração e vem a ser: que não conhecemos nem de perto, nem de longe a Madame Barbieri. Que só a temos visto no teatro. Não é, portanto, a *influência da saia* que nos obriga a meter a mão à pena. Outro tanto não poderá dizer o autor do artigo a que respondemos.

O redator do *Astréa* prefere deixar o adversário “patinhar à vontade nesse charco de imundícies que se chama *A Gazeta*. [...] Que desaforada audácia! Quem acreditará que um enjoativo escrevinhador de frioleiras se proclama defensor do trono que assenta em corações brasileiros!”.

Com essa alusão a Pedro I, o “Egrégio fundador deste Império”, as referências políticas misturam-se aos desaforos e pareceres técnicos sobre o canto lírico. A *Gazeta* repele os “insultos e calúnias espalhados pela folha jacobínica”. E responde às críticas dos “sujeitinhos atrabiliários” com uma reflexão histórica, decolando do Theatro São Pedro, no Largo do Rocio, para aterrissar na revolução promovida em Londres por Cromwell no século XVII: “Os puritanos e os niveladores ingleses enquanto reinaram na Inglaterra mandaram fechar todos os teatros, sem exceção, outro tanto, mais ou menos, fizeram os jacobinos na França. Os homens monárquicos, porém, sempre foram amigos de divertimentos teatrais”. Por quê? Mesmo depois da troca de insultos e grosserias, sem uma sombra de ironia o articulista respondia: porque o teatro “vai esclarecendo o espírito e polindo os costumes do povo”.

O *Astréa* tem uma explicação para a agressividade dos seus adversários: “A raiva infernal que nutrem contra a liberdade. É porque *Astréa* já não se limita mais a ser um periódico doutrinal, pois fala algumas vezes aos abusos das Autoridades”. A *Gazeta*, proclamando-se partidária dos “homens de bem e amigos da nossa Santa Religião, do trono Imperial e da Excelsa Casa dos Bragança”, reage aos “mariolas republicanos” do “infame *Astréa*”,

folha “anti-imperial e arquirrepublicana”. E anuncia: “As sandices jacobínicas não têm o poder de nos mover. *Asnidades* de semelhante corja devem por ora ser adiadas até o carnaval”.

Encerrando a controvérsia em uma nota cômica, cabe mencionar que os monarquistas não escondiam uma ponta de satisfação diante das menores adversidades sofridas pelo partido adversário. A certa altura da polêmica, informava a *Gazeta do Brazil*: “O divertimento anunciado para a quarta-feira não pôde ir à cena porque, segundo consta, Mme. Fasciotti apanhou um tremendíssimo resfriado na noite de terça-feira, na ocasião em que Mme. Barbieri entoava o *Cara per te*”.<sup>42</sup>

\*

A abdicação de D. Pedro I, a 7 de abril de 1831, e sua volta para Portugal não marca apenas uma derrota para os monarquistas que resistiam aos ventos do liberalismo. Assim como havia se ressentido com a partida D. João VI, a vida musical da cidade é abalada com a partida de seu filho, e perdem força as produções operísticas, que dependiam da Coroa. Somadas a uma crise econômica, as mudanças políticas tornam mais difícil esse apoio durante o período da Regência. Fato pleno de simbolismo, o Real Theatro São Pedro de Alcântara passa a se chamar Theatro Constitucional Fluminense. É o início de um período de estagnação: a partir de setembro de 1831, praticamente saem de cena as óperas na cidade. O Rio de Janeiro até ganha dois novos pequenos teatros nessa fase — o Teatro da Rua dos Arcos e o Teatro da Praia de D. Manoel, mais tarde, em 1838, rebatizado de Teatro São Januário. Apesar disso, a partir de então as produções luxuosas dão lugar apenas à modesta apresentação de árias isoladas ou de aberturas. Mais de dez anos se passariam antes que os apreciadores de ópera na cidade voltassem a assistir a novas temporadas.<sup>43</sup>

No entanto, quase no preciso momento em que a cena lírica do Rio de Janeiro começava a viver um eclipse, em dezembro de 1831 brilhava em

<sup>42</sup> *Gazeta do Brazil e Astréia*, out. 1827.

<sup>43</sup> MAINENTE, op. cit., p. 28.

Milão um espetáculo que estava prestes a entrar para a história do gênero operístico: era a estreia de *Norma*, de Vincenzo Bellini, um compositor que mal acabara de completar 30 anos. Depois de algumas reações adversas em sua primeira noite, a ópera em poucos anos conquistaria as plateias da Europa e — chegando à América — traria um sopro de vida à cena musical brasileira.



CAPÍTULO 3

# **A grande era da ópera: o século XIX**



Theatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro, onde a ópera *Norma* estreou em 1844, marcando a retomada das temporadas líricas na Corte. Foi construído no mesmo local do antigo Teatro de São João, na atual Praça Tiradentes. Detalhe de gravura de Friedrich Pustkow. Acervo FBN.



**E**m meio a uma floresta sombria, a sacerdotisa vestida de branco, segurando a foice com que cortou uma erva sagrada, volta-se para a Lua. Esta simboliza uma deusa casta, cuja pureza é sugerida por sua luz prateada. Estamos na Gália dos tempos do Império Romano, na cena que serve de moldura à ária mais famosa — “Casta diva” — de uma das óperas mais célebres de todos os tempos: *Norma*, de Vincenzo Bellini (1801-1835) e do libretista Felice Romani (1788-1865), uma história envolvendo rituais ancestrais, bosques sagrados, sacrifícios, fogueiras e uma paixão proibida. Desde sua estreia em 6 de março de 1831, no Scala de Milão, tal cena transformou-se ela mesma em um ritual, no qual os aficionados há quase dois séculos rendem seu tributo ao canto lírico. De Milão a Nova York, de Paris a Tóquio, de Viena a Buenos Aires, do século XIX ao XXI, as barbas dos druidas à volta da heroína podem ser mais ou menos desgrenhadas, os carvalhos de *papier maché* podem ser mais ou menos imponentes, porém o encantamento e a magia são os mesmos.

## A febre de *Norma*

Quando, a 17 de janeiro de 1844, os amantes da ópera no Rio de Janeiro deixaram suas casas trajando casacas pretas e pesados vestidos em pleno calor do verão carioca rumo ao Theatro São Pedro de Alcântara, não tinham consciência de assistir exatamente a um clássico. Sabiam, sim, tratar-se de uma obra que fizera enorme sucesso na Europa, garantindo fama a seu autor, morto precocemente — aos 34 anos —, apenas nove anos antes de sua estreia no Brasil.

*Norma* ganharia uma importância histórica entre nós por marcar o renascimento das temporadas líricas na cidade, após mais de dez anos de estagnação. Em 1830, a antiga companhia italiana havia se dissolvido com a morte dos empresários Fabrício Piacentini e Fernando José de Almeida. As finanças abaladas do jovem estado brasileiro que acabara de ser fundado vieram se somar às turbulências políticas do período da Regência. Nas páginas da revista *Guanabara*, o intelectual Manuel de Araújo Porto-Alegre descrevera a atmosfera caótica daqueles anos como pouco estimulante para as artes. E assim permaneceria a situação até a subida ao trono de Pedro II.



O compositor italiano Vincenzo Bellini (1801-1835), autor da ópera *Norma*.  
Archivio Storico Ricordi, Collezione Digitale Ricordi.

O ano de 1831 arrastou o vulcão que escurece as artes: o freneticismo de uma liberdade fantástica se apoderou do Império; o doente mudou três vezes de médico, e três vezes gemeu de descontentamento, até que se foi lançar nos braços de seu legítimo conservador, e com ele, e com seu influxo benigno, as artes pouco a pouco se erguem, e começam a desabrochar.<sup>1</sup>

Nesse período, frustraram-se algumas tentativas de recorrer a loterias para contratar companhias estrangeiras para o Theatro Constitucional (logo rebatizado novamente como Theatro São Pedro de Alcântara). É verdade que a coroação de D. Pedro II, em julho de 1841, fora marcada pela montagem de *A italiana em Argel*, a mesma ópera de Rossini que empolgara anos antes Pedro I e seu círculo. A medida, porém, permanecera um fato isolado. A realidade era que, de 1831 a 1840, a corte ficara sem temporadas líricas regulares. A cena musical ficara limitada a espetáculos em que eram apresentadas em uma mesma récita árias e aberturas isoladas de diferentes óperas, somadas a sinfonias e peças curtas.

A estreia de *Norma* dava-se graças à contratação de uma nova companhia lírica italiana. Com ela, viria a soprano Augusta Candiani, que estrelaria com grande sucesso aquela ópera, sendo apresentada cerca de 20 vezes no São Pedro. Era o início de uma virada na cena lírica da cidade: além de *Norma*, outras oito novas óperas seriam apresentadas naquele ano de 1844, somando um total de 74 récitas.

“Ontem entrou no Theatro São Pedro de Alcântara a companhia italiana com a representação de *Norma*, música de Bellini, composição arrebatedora. [...] Os *dilettanti* da nossa capital tiveram uma noite de prazer e por muito tempo se recordarão dela com saudades”, anunciava o *Diário do Rio de Janeiro*.<sup>2</sup> Contudo, o caminho à frente daqueles artistas italianos em meio àquela corte tropical não era isento de armadilhas. O mesmo jornal comentava:

---

<sup>1</sup> PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Cenografia. In: *O Guanabara*. Rio de Janeiro, 1849-1856, p. 20, apud GIRON, op. cit., p. 104.

<sup>2</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 18 jan. 1844.

Desde que aqui chegou a companhia italiana houve alguém que se dedicou a desconceituá-la: a prima-dona Candiani tinha a voz fraca, a outra, Deperini, não tinha estilo. Todo este trabalho de malignidade caiu por terra na noite de ontem. E as palmas da numerosa reunião que encheu a sala do São Pedro de Alcântara são a prova mais clara de que há um juízo público sempre justo e razoável.

Conclusão: os intérpretes não eram a “súcia de guinchadores” que alguns quiseram insinuar.<sup>3</sup> O círculo dos apreciadores do canto lírico, contudo, parecia valorizar tanto uma intriga quanto uma bela voz. Logo a imprensa se dividiria fomentando uma rivalidade entre Candiani, com *Norma*, e a soprano Clara Delmastro, que estrelava *Belisário*, de Donizetti.

Apesar do tom geral de aprovação, para não passarem por provincianos, entendiam os críticos ser seu dever fazer algum tipo de reparo à performance. O jornal *Sentinela da Monarquia*, mesmo elogiando a montagem, lamentou que a produção tivesse optado por economizar, evitando contratar uma banda militar. *Norma* “brilharia muito mais se os coros e o hino sagrado dos druidas fossem convenientemente acompanhados de música marcial”.<sup>4</sup> Na revista *Minerva Braziliense*, o crítico elogiou Candiani



Augusta Candiani (1820-1890), a soprano italiana que atuou no papel principal de *Norma* no Rio de Janeiro. Arquivo Fotográfico da Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> *Sentinela da Monarquia*, 29 jan. 1844.

por sua “bela voz de soprano, muito clara, pura e metálica”, porém observou que “precipita muito as notas: se cantasse com mais precisão, melhor faria compreender a música ampla e majestosa da obra-prima que admira a Europa”. Já a voz do tenor “não era má”. Outro cantor tinha “a voz fraca e sem modulação”. Fazia restrições ao vestuário e ao cenário: “Onde estavam os emblemas gálicos? Onde a estátua de Irminsul, toda armada à maneira dos germanos, tendo numa mão um estandarte, noutra, uma lança?”.<sup>5</sup>

Não obstante as objeções da crítica, a ópera — a exemplo do que ocorrera na Europa — obteve um sucesso notável junto ao público do Rio de Janeiro. “Graças a Deus! Já o povo desta capital parece esquecido da terrível epidemia da política. E volve, carinhoso, suas vistas ao mérito artístico; só a Companhia Italiana pôde fazer esta mudança”, proclamava o periódico *A Borboleta*.

E digam lá que a música e o canto não fazem milagres. [...] Hoje, por toda parte, não se fala em outra coisa, tudo é teatro, cantoria e música; todos são maestros; os Delmastristas e os Candianistas se combatem. [...] Apenas apareceu nesta capital a Companhia de Canto, logo a febre musical, à semelhança da escarlatina, apoderou-se de todos os corpos.<sup>6</sup>

Apesar da distância, as plateias e os leitores da corte mostravam-se afinados com o espírito que vigorava na Europa da época e este se inclinava decididamente para o romantismo. Na trama, Norma é uma espécie de vestal que exerce sua autoridade religiosa entre os gauleses em meio à ocupação da sua terra pelo Império Romano. Porém, furtando-se à castidade exigida pela sua função, ela secretamente se une a um procônsul romano, Pollione, com quem tem dois filhos. Ela pratica, assim, uma dupla traição: à sua nação, por se unir a um inimigo; e à sua religião, por romper sua castidade. A situação é posta em xeque quando Pollione decide abandoná-la por uma sacerdotisa mais jovem, Adalgisa.

Apesar de seus figurinos cheios de togas e suas alusões ao Império Romano, são muitos os elementos a associar a obra ao romantismo.

<sup>5</sup> *Minerva Braziliense*, jan. 1844.

<sup>6</sup> *A Borboleta: Periódico Miscelâneo*, 15 jul. 1844.

A começar pela paixão descontrolada de Norma, que — qual uma Medeia — ameaça matar os filhos para se vingar de Pollione. A peça de teatro na qual o libreto se inspirou, de autoria de Alexandre Soumet, chamava-se *Norma ou L'infanticide*. Sua paixão beira a perda da razão, tema que fascinava os românticos e que, no âmbito da ópera, daria origem a várias obras pontuadas por “cenas de loucura”.

Também o interesse pelos antigos celtas, com suas religiões “primitivas”, druidas e culto a florestas e árvores sagradas, já era quase um lugar-comum àquela altura na obra de poetas da Alemanha, da Escócia e de outros pontos da Europa. Daí a oposição entre o campo — associado à natureza e ao autêntico — e a cidade, palco do artificial e do postigo. Não é à toa que os romanos se referem à floresta como “*l'orrenda selva*” e que os gauleses prometem levar seus gritos de guerra “*nella città dei Cesari*”. Um último tema é o do nacionalismo, caracterizado pela luta de uma nação culturalmente coesa (os gauleses) contra sua ocupação por um grande império cosmopolita (Roma). Não era muito diferente a situação, naquela época, de uma Itália dividida sob o domínio do Império Austríaco, condição semelhante em meados do século XIX à de várias pequenas nações europeias. Por que o Brasil, que há pouco mais de 20 anos tinha conquistado sua independência, não se mostraria sensível a esse aspecto?

A transformação na vida cultural da cidade atrai a atenção dos cronistas que lançam um olhar às vezes irônico sobre a nova situação. “Depois que entre nós chegou a companhia italiana, o gosto pela música, o diletantismo tem se exaltado e feito grande progresso”, escreve um deles.

Todos falam e todos são juízes na matéria, com mais ou menos pretensões, e desta sorte tem-se tornado a cantoria como objeto de moda e bom tom. Não há aí pessoa, por mais ignorante que seja a respeito de música, que não dê o seu parecer decidido acerca desta ou daquela ópera, dos cantores, da orquestra, e até das harmonias e melodias que as mais das vezes não sabem discriminar.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> MARTINS PENA, Luís Carlos. Folhetins — A Semana Lírica. In: *Comédias de Martins Pena*. DAMASCENO, Darcy (Org.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1995. p. 12-13.

O autor dessas linhas é Martins Pena, que não demoraria a ver naquele fenômeno um tema a ser explorado por sua veia cômica.

Com o sucesso, libretos e partituras da ópera passam a ser vendidos pela cidade, demanda que leva até mesmo ao lançamento de uma paródia, o folhetim *Norma: vaudeville-jocoso*, em 1849.<sup>8</sup> Depois de sofrer na mão dos romanos e de ser queimada pelos druidas, a pobre Norma é vítima do que hoje chamaríamos de superexposição na mídia. No mesmo ano de sua estreia, 1844, o jovem Martins Pena escreve a comédia *O diletante*, que iria à cena no ano seguinte para satirizar o frenesi carioca em torno do *bel canto*. Nela, um próspero negociante sonha em transformar a própria família em uma companhia lírica: “Quero que todos em minha casa cantem. Não há nada como a bela música. Arte divina!”. Ao piano, às voltas com pilhas de partituras, ele quer obrigar a filha a cantar um trecho de *Norma*, mas a jovem não suporta mais a ária: “Todos cantam a ‘Casta diva’ — é epidemia!”.<sup>9</sup>

No mesmo ano em que a peça de Martins Pena é encenada, 1845, Joaquim Manuel de Macedo publica o romance *O moço loiro*, no qual o jovem protagonista vivencia no teatro um público dividido entre direita e esquerda conforme seu posicionamento na plateia: de um lado, estão os partidários da cantora Candiani; e, do outro, os admiradores da soprano Delmastro. O primeiro grupo atrai os jovens estudantes passionais; o segundo reúne espectadores maduros e grisalhos. Se os “candianistas” valorizam o fator emoção, os “delmastristas” dão preferência à performance mais técnica e precisa. O herói do romance, o jovem Octávio, senta-se justamente na terra de ninguém entre as duas “torcidas”, impedido de apreciar o espetáculo pelos gritos, murmúrios, palmas e vaias dos dois partidos.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> GIRON, op. cit., p. 134.

<sup>9</sup> MARTINS PENA, Luís Carlos. *O diletante*. In: DAMASCENO, op. cit., p. 224.

<sup>10</sup> GIRON, op. cit., p. 120.

## Críticos e romancistas

Não foi por acaso que os dois homens de letras tiveram sua atenção voltada para o universo da ópera. Joaquim Manuel de Macedo, o autor do romance *A moreninha*, e Martins Pena, o dramaturgo de *As desgraças de uma criança*, estiveram entre os vários literatos que começaram suas carreiras nos jornais, senão como críticos regulares de ópera, pelo menos publicando comentários eventuais na imprensa. Foi o caso do poeta Gonçalves Dias, no *Correio Mercantil*; do romancista José de Alencar, em *O Mercantil*; e de Machado de Assis, em *O Espelho*. Alguns deles, como veremos, se arriscariam em incursões no ramo da produção de libretos.

Exercendo com muito humor sua vocação crítica no *Jornal do Commercio*, o comediógrafo Martins Pena acumula esse trabalho com a curiosa condição de censor, oficial e remunerado, a serviço do Conservatório Dramático Brasileiro. Para ir à cena, a peça *Ernani*, de Victor Hugo, ou a ópera *Lucrezia Borgia*, de Donizetti, por exemplo, tinham de contar com sua aprovação, formalizada em pareceres redigidos em linguagem sóbria e objetiva. “Li o drama *Ernani* e o julgo nas circunstâncias de subir à cena”, escreveu ele em um desses documentos.<sup>11</sup> E assume uma atitude um tanto condescendente em relação à sua tarefa “íngrata” de criticar as obras alheias: “Sobe à cena qualquer ópera medíocre: o espectador indiferente não volta ao teatro para ouvi-la segunda vez, e o desgraçado

O poeta Gonçalves Dias (gravura) e o dramaturgo Martins Pena estiveram entre os muitos homens de letras que exerceram o ofício de críticos de ópera nos jornais do Rio de Janeiro. Acervo FBN.



<sup>11</sup> Apud GIRON, op. cit., p. 128.



crítico, como amarrado ao incômodo poste, segue-a, em todas as suas sonolentas representações, até que para todo o sempre desaparecem”.<sup>12</sup>

Ao descrever — no *Jornal do Commercio* em 1847 — o que seria, hipoteticamente, uma má apresentação de ópera, o jornalista faz alusão a interpretações exageradas em que os cantores/atores “riem-se sem que ninguém os faça rir, e do mesmo modo choram”.

Fecham os punhos de raiva, deitam a cabeça para trás, incham as veias do pescoço, caem em convulsões e arrancam dos atormentados pulmões ganidos e regougos, atiram-se nos braços uns dos outros, beijam-se e afagam-se quando talvez desejassem arranhar e morder; caem, fingem-se de mortos, espicham-se no chão; e todas essas momices são feitas a compasso! [...] E o público dos camarotes e plateia, velhos e moços, donas e donzelas, olham para tudo isto de boca aberta, riem-se e choram, aplaudem, entusiasmam-se e, à meia-noite, voltam para casa calcando lama e, quando Deus quer, debaixo de aguaceiro.<sup>13</sup>

Enquanto crítico, Martins Pena anuncia sua intenção de evitar uma postura “partidista”, ou seja, de assumir um lado nas frequentes rixas que opõem diferentes companhias e divas: “Um folhetinista não se apai-



Martins Pena.  
Acervo ABL.

<sup>12</sup> MARTINS PENA, Luís Carlos. Folhetins — A Semana Lírica, op. cit., p. 362.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 170.

xona por ninguém, ou, mais rigorosamente falando, não deve apaixonar-se porque, então, não só estaria inabilitado para bem julgar, como faria de cada folhetim uma cartinha de amor”.<sup>14</sup> Apesar disso, mostra-se às vezes cruel. Ao comentar o desempenho da cantora Adeodata Lasagna em uma apresentação de *Anna Bolena*, escreve: “Ao cantar esta o primeiro compasso, ficamos frios. Ao cantar o segundo, pegamos no chapéu; ao cantar o terceiro, levantamo-nos. Ao cantar o quarto, saímos apressados, pisando nos pés dos vizinhos. Ao cantar o quinto, deitamos a fugir”. Ao ouvir o oitavo, correndo em pleno Largo do Rocio, o crítico apenas reza para encontrar no meio da rua a soprano Candiani para poder arrastá-la ao teatro e fazê-la interpretar corretamente a obra de Donizetti.<sup>15</sup>

Observador perspicaz e divertido do gosto do público, Martins Pena faz um mapeamento da situação durante a década de 1840. Da escassez de apresentações e talentos, passa-se à situação oposta. Seriam agora sete as prima-donas a disputar a preferência das plateias: pela companhia italiana, eram elas Augusta Candiani, Adeodata Lasagna, Marina Barbieri e Marietta Marinangeli; pela companhia francesa, as cantoras Mège e Duval. A atmosfera de intrigas e animosidades, desconfia o crítico, não prejudica o faturamento dos empresários — muito pelo contrário. E chega a prescrever uma receita de sucesso:

Tome-se uma tira de papel e nela se escreva quatro ou mais linhas, dizendo que a cantora fulana é um anjo e canta como um serafim, e que a cantora sicrana é um demônio e canta como uma coruja, e mande-se este escrito para a imprensa. Tome-se depois outra tira de papel e diga-se o contrário do que se disse na primeira, e remeta-se do mesmo modo para a imprensa. Isso feito, espalhe-se a voz pela cidade que os partidos das cantoras vão dar pateadas e assobios. À noite, abram-se as portas do teatro e sirva-se quente.<sup>16</sup>

Saía assim do forno um sucesso garantido de bilheteria.

<sup>14</sup> Ibidem, p. 315.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 332.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 190.

## De diletantes a arruaceiros

As “pateadas” a que o cronista se refere consistiam na prática dos espectadores mais agressivos de manifestarem seu desagrado batendo com as botas no assoalho do teatro de modo a produzir o maior barulho possível. O hábito era agravado pelo costume de nem esperar que o intérprete começasse a cantar para expressar sua insatisfação. Mais do que críticos, queixava-se Martins Pena, esses espectadores eram “profetas”, prontos a prever o futuro. Da ópera, o mau costume ameaçava a se estender a todos os gêneros. “Já não é somente nos espetáculos líricos que mostram para quanto prestam; nos dramáticos também se lhes assanha o furor”, escrevia Martins Pena, informando que dias antes haviam inclusive “pateado” duas de suas peças: *O noviço* e *Quem casa quer casa*.<sup>17</sup>

Em uma crônica de agosto de 1847, volta a investir Martins Pena contra o costume:

Os pateadores não de ser corridos do teatro se não se emendarem porque, enfim, não é ali lugar de tumulto, assuadas e acintosas desfeitas. Causa dó verem moços bem-nascidos, de afável trato e educação serem objeto de escárnio para as pessoas sensatas. Se querem certificar-se do que dizemos, façam a seguinte experiência: na ocasião em que a violência e o furor de patear os torna exaltados, vermelhos e esbaforidos, e que seus pés adormecidos de tanto bater, e seus pulmões, exauridos de tanto gritar, já lhes não podem prestar serviço, levantem os olhos para os camarotes, que verão em todos os semblantes, velhos e moços, masculinos e femininos, um sorriso de desprezo e compaixão. Que vergonha!<sup>18</sup>

Para escapar aos olhares de reprovação, os jovens exaltados chegaram até a ensaiar uma nova tática:

<sup>17</sup> Ibidem, p. 325.

<sup>18</sup> *Jornal do Commercio*, 19 ago. 1847.

Em uma das noites passadas, presenciámos no teatro um novo gênero de pateada que muito nos agradou ao princípio. Na ocasião de aparecer o Sr. Tati em cena, um grupo de moços levantou-se e saiu da plateia para não terem o extremo dissabor de ouvirem ao cantor de sua birra. Muito bem! Dissemos nós ao presenciar tão judiciosa sortida: não gostam do homem; saem para não ouvi-lo, é muito justo; quem quiser que fique e deste modo ninguém se queixa.<sup>19</sup>

Por um instante, o cronista considera até aprovar a “pateada surda”; porém, “meditando melhor”, rejeita também essa fórmula: “Há muitos partidinhos no teatro; e se cada um deles saísse da plateia por sua vez para não ouvir este ou aquele cantor, seria um vai e vem contínuo dos mais incômodos. Quando tomará juízo esta gente?” Eventualmente, a porção “sensata” da plateia reagia a essas manifestações. O mesmo Martins Pena relata como, durante uma apresentação da ópera *Torquato Tasso*, de Donizetti, os adversários do cantor Tati “haviam-lhe preparado uma pateada, e no seguir da ária do Terceiro Ato, ouviram-se algumas batidas de pé e assobios; porém a parte sensata da plateia e cadeiras, indignada com tal proceder, rompeu nos maiores aplausos ao artista, que, assim animado, continuou a cantar cada vez melhor”.<sup>20</sup>

Não era apenas com as plateias que sofriam os intérpretes. Também os críticos e cronistas mostravam-se impiedosos. Ao comentar um recital da cantora Adeodata Lasagna, em 1849, após um período afastada dos palcos, o redator da folha *O Liberal* implicou com o peso da soprano. E comentou a respeito de sua interpretação de uma ária de *Atila*, de Verdi, com a qual a cantora havia se consagrado anos antes:

De maneira que pude convencer-me ainda mais uma vez da veracidade de um princípio físico-matemático e vem a ser este que a voz da Sra. Lasagna está na razão inversa do quadrado das distâncias dos seus

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> MARTINS PENA, Luís Carlos. Folhetins — A Semana Lírica, op. cit., p. 290-291.

ombros e nutrição do seu corpo, quando pelos princípios da fisiologia devia ser o contrário.<sup>21</sup>

Já o romancista José de Alencar, em uma de suas crônicas, esforçava-se para distinguir os modismos e manias do prazer que a música poderia proporcionar. A distinção materializava-se na diferença entre o chamado *dilettante* e o melômano. O segundo ouve música sem tomar partido. Já o *dilettante* “é um sujeito [...] que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta; que grita bravo justamente quando a prima-dona desafina, e dá palmas quando todos estão atentos para ouvir uma bela nota”. Não deixava, porém, de exercer algum efeito positivo. Pelo menos aquecia a economia, pois estimulava a horticultura ao comprar compulsivamente flores destinadas às prima-donas; e dava trabalho aos sapateiros, ao andar para cima e para baixo de um teatro para o outro; além de garantir a produção e vendas de luvas — muitas luvas — gastas, talvez, ao aplaudir freneticamente suas sopranos preferidas.<sup>22</sup>

Também o jovem Gonçalves Dias, com duas coletâneas de poemas publicadas, assume a responsabilidade pelo folhetim do *Correio Mercantil*, entre setembro de 1849 e junho de 1850, período em que assina nada menos do que 20 críticas de óperas naquele jornal. Em setembro de 1848, ao comentar uma apresentação de *La sonnambula*, de Bellini, o poeta dá seu testemunho sobre as manifestações agressivas por parte da plateia. Curiosamente, no entanto, ao contrário de Martins Pena e de Joaquim Manuel de Macedo, não só vê com simpatia essa prática como sai em sua defesa, observando que, no teatro, “tem dever o espectador de aplaudir ou reprovar”. Naquela noite — informava ele — “o tacão pronunciou-se contra a Sr<sup>a</sup>. Trabatinni durante a primeira parte da dança a Silphide”, escreveu ele. O “tacão” era como eram conhecidas informalmente essas manifestações negativas. Ocorre que, na ocasião, a polícia interveio. “Constou-nos porém que alguns dos autores da pateda foram presos!” E pontificava: “Não concebemos que um teatro, onde cada assistente compra junto com seu bilhete o direito de patear

<sup>21</sup> *O Liberal*, 5 maio 1849.

<sup>22</sup> Apud GIRON, op. cit., p. 181.



Até o fim da década de 1840, o nome de Verdi ainda era visto com desconfiança pelas plateias brasileiras, mas em seguida se tornaria um dos compositores mais populares do universo da ópera. Retrato de Giuseppe Verdi, Pilotti & Poysel. Acervo Cedoc/Funarte.

ou de aplaudir um ator, direito inteligente, e único reformador de vícios e animador de talentos, não concebemos que a autoridade lance mão do sistema de terror ou do arbítrio!”<sup>23</sup>

A ópera italiana dominava, soberana, a cena musical. Contudo, no fim da década de 1840, Verdi — observam alguns críticos — ainda era uma novidade vista com certa desconfiança pelas plateias brasileiras. Estas, depois de anos de fidelidade absoluta a Rossini, mostravam sua preferência por Bellini e Donizetti. A este quadro, vem se somar um novo dado quando, em 1846, desembarca no Rio uma companhia lírica francesa à qual seria entregue a programação do Teatro São Januário. Chega com a missão de encenar obras extraídas do repertório cômico francês. A estreia dá-se a 26 de setembro de 1846, com a ópera *Le pré-aux-clercs*, de Ferdinand Hérold. A experiência, contudo, tem vida curta: já no ano seguinte a companhia acabaria sendo dissolvida.<sup>24</sup>

O tema da possível renovação do repertório operístico para além das obras produzidas por compositores e libretistas italianos estava em

<sup>23</sup> Apud GIRON, op. cit., p. 280-281.

<sup>24</sup> MAINENTE, op. cit., 2016, p. 49.



Caricatura ironiza os esforços para se erguer um novo teatro que substituisse o “Barracão” (construção à esquerda), como era conhecido o Teatro Provisório, mais tarde renomeado como Lírico Fluminense. *Jornal Entreacto*, 23 jun. 1860. Acervo FBN.

pauta. Associado a ele, outro assunto frequentava os debates e especulações de intelectuais, músicos e homens de letras do país: a possibilidade de uma contribuição nacional ao gênero. Em um texto publicado na revista *Guanabara*, em outubro de 1852, um articulista proclamava: “O brasileiro que plantar a Ópera no seu país e fizer dela um fruto nacional venceu uma batalha”.<sup>25</sup> Uma nova tragédia na cena teatral da cidade acabaria, indiretamente, por levar um novo impulso a esse esforço.

Em agosto de 1851 um incêndio destruíra o Theatro São Pedro de Alcântara — o único que apresentava condições satisfatórias para a apresentação de óperas. Vinte e oito anos depois do sinistro ocorrido no antigo Teatro de São João — exatamente no mesmo local —, o canto lírico volta a ficar sem um lar na cidade. As produções em andamento são transferidas para o pequeno Teatro São Januário, após uma modesta

<sup>25</sup> *Guanabara: Revista Mensal Artística, Científica e Litteraria*. Tomo II, 1852. p. 154.

reforma em suas instalações. Enquanto isso, um novo teatro é construído em regime de urgência. Em apenas seis meses, está de pé a estrutura batizada inicialmente de Teatro Provisório e chamada informalmente pelo povo de “o Barracão”.

## Uma diva: Madame Stoltz

A reação ao incêndio ocorrido no Largo do Rocio foi rápida. Ainda em 1852, não apenas o teatro substituto, o Provisório, foi inaugurado a 25 de março, como o próprio São Pedro de Alcântara reabriu suas portas a 12 de maio. O Provisório logo passaria, então, a se chamar Teatro Lyrico Fluminense, e seria o escolhido para especializar-se na apresentação de óperas. Loterias foram instituídas para financiar os contratos com companhias líricas estrangeiras, e o São Pedro foi até formalmente proibido de abrigar produções de óperas. E, realmente, até 1875 o Lírico Fluminense seria o palco ocupado pelas temporadas líricas da cidade.



Rosine Stoltz (1815-1903), convidada por Pedro II, estrelaria em 1852 *A favorita*, primeira ópera apresentada no Teatro Provisório, futuro Teatro Lírico Fluminense. Retrato por Nadar. Arquivo Fotográfico da Divisão de Música da Biblioteca Nacional (c. 1850).



E o primeiro capítulo da história do novo teatro estaria associado ao nome de uma cantora francesa, Rosine Stoltz (na imprensa brasileira, Rosina). Convidada por Pedro II para vir ao Brasil para se somar ao esforço de criação de um novo teatro dedicado ao canto lírico, ela seria a estrela de *A favorita*, a obra com que a casa abriria suas portas. Desembarcando em meio a um surto de febre amarela, a contralto francesa vê-se transformada em objeto de outra febre que toma a cidade. Segundo o editor da *Marmota Fluminense*, Paula Brito, o Rio de Janeiro “não pensa, não cuida, senão em Rosina”.<sup>26</sup> E *O Álbum Semanal*: “Todos querem ver e ouvir a Sra. Stoltz — e para isso não recuam diante de nenhum sacrifício”. O período tenso que precedeu a estreia foi comparado por um cronista à “calma que antecede à tempestade”. Seus movimentos, assim como as mínimas alterações em sua disposição, eram monitorados pela imprensa.

O suspense era justificado. Nos dias que precederam a estreia, a febre amarela havia feito várias baixas nas fileiras da companhia lírica italiana. A situação era registrada pela publicação *O Álbum Semanal*:

Nestes justos sete dias, que sensíveis perdas sofreu o mundo *dilettante!* O tenor Bassadona, que tão cheio de vida e de esperanças havia aportado às nossas hospitaleiras praias, depois de cinco dias de sofrimento deu a alma ao seu Criador. [...] O baixo profundo do Sr. Bianchi [...] na quarta-feira, pelas oito horas da noite, seguiu a triste sorte do seu amigo, colega e compatriota. [...] Em consequência dessas duas sentidas mortes de que acabamos de falar, diz-se que a Sra. Stoltz quer deixar o país. A dar-se a retirada da Sra. Stoltz será uma nova calamidade para esta corte.<sup>27</sup>

E não eram aquelas as únicas vítimas entre os italianos: tinham morrido também “o cenógrafo Scarabelloto, o barítono Costa, o baixo Benatti, o tenor Brunacci... e outros muitos de cabelos loiros”. A circunstância chamara a atenção do articulista. De acordo com ele, os fatos

<sup>26</sup> *Marmota Fluminense*, 22 jun. 1852.

<sup>27</sup> *O Álbum Semanal*, 6 jun. 1852.

vinham comprovando que “os que têm cabelos loiros são mais fáceis de sucumbir”. Felizmente Rosina Stoltz tinha cabelos negros.

Escapando à febre amarela, Madame Stoltz viveu sua noite de “completo triunfo”. Na *Marmota Fluminense*, um cronista impressionou-se: “Como sobe essa voz sempre firme e segura às notas mais agudas! Como desce ao baixo o mais profundo, sempre firme, cheia e clara! Como esse rosto diz a voz, e esse gesto, essas posições nobres, todas acadêmicas lhe correspondem! Com tanta naturalidade, filha de tanto estudo e tanta perfeição!”<sup>28</sup>

O triunfo, contudo, não se deu sem alguns pequenos contratempos descritos pelo redator de *O Álbum Semanal*:

Quando, pois, a Sra. Stoltz estava na belíssima ária do terceiro ato, quando o silêncio era quase religioso, entrou um senhor que, pela bulha dos passos, indicava ter botins bem grossos. Não contente com essa perturbação, ainda foi disputar com alguém, que dizia estar em sua cadeira. Essa entrada, essa contestação deram motivo a alguns *psius*, da parte dos espectadores; mas isso não serviu de lição ao interruptor, que, saindo novamente, foi buscar um dos porteiros e, então, houve um quarteto de pés. Essas entradas e saídas, essas intempestivas discussões acerca do direito à cadeira, exasperaram o público, e nessa ocasião, sendo quase gerais os *psius*, foram eles mal compreendidos pela divina cantora que, sobressaltada, interrompeu por duas vezes a sua ária.<sup>29</sup>

Nada disso, contudo, ofuscou o sucesso da prima-dona ao final do espetáculo: “Quando terminou a ópera, ramos, palmas, vivas, agitação de lenços e chapéus, tudo parecia pouco para demonstrar o entusiasmo das senhoras e homens que ainda derramavam lágrimas pela sorte da infausta amante de Fernando” — explique-se: a heroína de *A favorita*, a ópera de Donizetti.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> *Marmota Fluminense*, 18 jun. 1852, apud GIRON, op. cit., p. 171.

<sup>29</sup> *O Álbum Semanal*, 13 jun. 1852.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

Ao idealizar Stoltz, os brasileiros estavam aderindo a mais uma convenção recém-inventada no universo do canto lírico europeu: o culto à diva enquanto celebridade, a consagração da cantora lírica como o arquétipo da mulher romântica. Apenas 16 anos antes, na Europa, o mundo da ópera havia perdido aquela que talvez melhor representasse essa figura ideal, a soprano de origem espanhola Maria Malibran, morta em 1831 com apenas 28 anos. Sobre ela, Rossini havia dito: “Criatura maravilhosa. Com seu talento musical desconcertante, ela superava todas que procuravam rivalizar com ela”. E não apenas isso: segundo o compositor, sua mente “era superior”. A abrangência de seu conhecimento ofuscara o de qualquer outra mulher que ele conhecesse; sua impetuosidade era “inimaginável”; até suas cartas eram “obras-primas de espíritosidade, verve e bom-humor”. Adotada como um fenômeno pelas plateias e pela imprensa parisienses, Malibran teve cada aspecto de sua curta vida — profissional ou pessoal — examinado e acompanhado pela opinião pública: ligações escandalosas, intrigas com outras cantoras, o casamento desfeito e até os acidentes de carruagem de que foi vítima. Nascia, assim, a instituição da diva, personagem que circulava com a mesma desenvoltura pelos palcos e pelas páginas dos jornais.

## Ópera nacional

Foi João Antônio de Miranda, o diretor do “Provisório”, que concebeu a ideia de criar uma ópera com um tema nacional a ser encenada nas comemorações da Independência do Brasil. Em carta a Pedro II, então com 27 anos, procurava envolver o imperador no projeto:

Quero fazer representar no dia 7 de setembro uma ópera em italiano, cujo assunto seja nacional. Para esse fim recorri já hoje a Porto-Alegre. Acham-se todos entusiasmados com essa ideia e Madame Stoltz é a primeira, depois de mim, que se coloca à frente de uma

inovação que deve animar o teatro, sacudindo-lhe o torpor em que parecia submerso.<sup>31</sup>

“Porto-Alegre” era Manuel de Araújo Porto-Alegre. Pintor, escritor, caricaturista, crítico, ele era um intelectual preocupado com a busca de uma identidade nacional na cultura e que fundara com Gonçalves Dias a revista *Guanabara*.

O sonho grandioso de uma ópera para o Sete de Setembro produziria apenas um resultado modesto, uma cantata, e que só seria apresentada seis anos depois da carta dirigida ao imperador. Em 1856, a cantata *Véspera de Guararapes*, sobre a batalha contra a ocupação holandesa no Nordeste, seria encenada no Teatro Lyrico Fluminense e recebida com entusiasmo e boa vontade como um gesto quase simbólico rumo a uma dramaturgia lírica brasileira.

Porém, ainda em 1852, surgiu a ideia de um concurso voltado para a produção de um libreto em português, com temática nacional. As obras submetidas a uma comissão técnica, formada por integrantes do Conservatório Dramático Brasileiro, seriam avaliadas para que o título escolhido fosse musicado e encenado. Como seria de se esperar, pelo momento histórico e pela urgência de se reafirmar uma identidade nacional, todos os três libretos apresentados tinham temas associados ao indigenismo: *Moema e Paraguaçu*, de Francisco Bonifácio de Abreu; *Moema*, de Miguel Alves Vilela; e *Lindóia*, de autoria de Ernesto Ferreira de França Filho. Dois deles, portanto, disputavam o mesmo personagem: Moema. Mais uma vez, o processo de maturação acabaria sendo mais lento e tortuoso do que o previsto. Apenas um dos concorrentes seria levado ao palco — *Moema e Paraguaçu* —, e mesmo assim apenas a 29 de julho de 1861, nove anos depois do concurso.

Outra tentativa girou em torno de um jovem pianista brasileiro, Christiano Stockmeyer. Recém-chegado da Alemanha, ele apresentou no Rio uma composição sua, *Abertura heroica*. A obra foi recebida com entusiasmo patriótico, pela crítica e pelo público. Logo surgiu o projeto da criação de uma ópera brasileira, cujo libreto seria escrito por Araújo

<sup>31</sup> Apud MAINENTE, 2016, p. 59.

Porto-Alegre, com o título de *O sebastianista*. O plano não foi à frente. Contudo, como se verá mais adiante, de um modo ou de outro, estavam lançadas as primeiras sementes que fariam as primeiras óperas brasileiras germinarem poucos anos depois.

Em 1857, as ambições nacionalistas no campo da música e — sobretudo — da dramaturgia lírica ganham novo alento com a fundação da Imperial Academia de Música e da Ópera Nacional. Um músico espanhol, D. José Amat, é recrutado para ficar à frente da instituição. Entre os nomes envolvidos em sua criação, estão Araújo Porto-Alegre e o compositor Francisco Manuel da Silva. O objetivo era inicialmente se manter por meio das contribuições de sócios, porém a instituição recebe apoio oficial com um decreto que determina a criação de quatro loterias anuais, ao longo de três anos, para a manutenção da entidade.<sup>32</sup> O propósito inicial da Academia era produzir a montagem de obras líricas — fossem óperas ou simplesmente cantatas — de origem italiana, francesa e espanhola em versões traduzidas para o português. Quanto a óperas inteiramente nacionais, a meta era apresentar pelo menos uma por ano. Suas ambições, portanto, estavam explicitadas no primeiro ponto de seus estatutos:

Art. 1º: A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional tem por fim: 1. Preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos; 2. Dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais ou estrangeiras vertidas para o português.<sup>33</sup>

Em seus dois primeiros anos de existência, os resultados foram modestos. A *zarzuela*, um gênero de teatro espanhol musicado, foi explorada como veículo dessas tentativas. Também foram realizadas produções em português de óperas consagradas. Um exemplo foi *Norma*, de Bellini, que ganhou versão em português assinada por Quintino Bocaiuva.<sup>34</sup> Nenhuma discussão mais profunda foi promovida sobre a busca de modelos

<sup>32</sup> MAINENTE, op. cit., 2012, p. 38.

<sup>33</sup> Estatutos da Imperial Academia. In: *Coleção de leis do Império do Brasil*, p. 95.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 40.

nacionais ou a respeito da adaptação do gênero em suas modalidades europeias a características brasileiras. O caminho praticado era geralmente o inverso: a adaptação dos criadores brasileiros a rígidos padrões e convenções europeus. O aspecto de sua atuação que envolvia a formação dos artistas não seria o menos importante e, entre os que se beneficiaram da instituição durante os seis anos de sua existência, estaria Carlos Gomes.

Um dos primeiros frutos concretos dos esforços empreendidos pela Academia Imperial de Música e Ópera Nacional foi a apresentação, a 14 de dezembro de 1860, no Theatro São Pedro de Alcântara, da ópera *Noite de São João*, com libreto de José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo. A obra fora escrita por Alencar três anos antes e, em um texto introdutório, ele se desculpava pelo “trabalho incorreto, feito às pressas”. Explicava também que se tratava de uma “ópera cômica”, embora outros pudessem ver nela apenas “uma coleção de maus versos, sem metrificação, sem harmonia”. O enredo, segundo ele, centrava-se em uma lenda portuguesa bastante conhecida a respeito da noite de São João:

Em Portugal a flor sibilina era a alcachofra, tão cantada por Garret e pelos outros poetas portugueses; mas a crença popular lá e aqui no Brasil dava a mesma virtude a outras plantas, sobretudo ao alecrim, talvez pela facilidade de transplantar-se por galho, o que fazia que a sorte agradasse a todos. Pode ser que notem, alguns, muita inocência e muita ingenuidade no amor que forma a pequena ação desta ópera; mas se refletirem que a cena se passa em 1805 no Rio de Janeiro, então colônia, em época de abusos, de prejuízos, de crenças e tradições profundas, ainda não destruídas pela civilização, de certo não estranharão como defeito aquilo que só é naturalidade.<sup>35</sup>

No mesmo ano de 1860, também seria apresentada, sob a égide da Imperial Academia, a ópera revelada pelo torneio promovido pelo Teatro Provisório anos antes, *Moema e Paraguaçu*, e também a adaptação por Machado de Assis de uma ópera cômica, *Pipelet*, com música de Serafino

---

<sup>35</sup> ALENCAR, José de. *A Noite de São João: ópera cômica em um ato*, apud MAINENTE, op. cit., 2012, p. 194.



O romancista José de Alencar foi o autor do libreto da ópera *Noite de São João* (1860), de Elias Álvares Lobo, um dos primeiros frutos dos esforços para a criação de uma “ópera nacional”. Fotografia de Alberto Henschel. Acervo FBN.

Ferrari e libreto inspirado em uma história de Eugène Sue. Machado era, assim, mais um homem de letras que passava das colunas de crítica dos jornais a algum tipo de participação na produção lírica nacional. O escritor acompanhava de perto o debate despertado pela criação da Academia Imperial de Música e Ópera Nacional e seus esforços para estimular compositores e autores brasileiros. Havia quem, inclusive, levantasse objeções à participação de estrangeiros nesse processo. Machado não era um deles. “O talento é cosmopolita, pertence a toda parte. A ópera é nacional porque é cantada na língua do país”, escreveu em uma crônica.

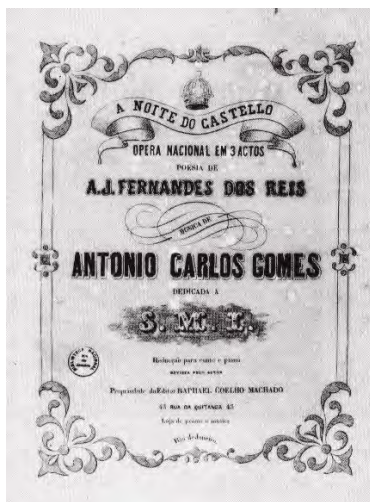
Todavia cumpre lembrar o infundado de certo preconceito que por aqui passa por sentença. Falo do concurso de artistas estrangeiros que para algumas suscetibilidades patrióticas tira a cor nacional à ideia da nova instituição. Os que assim pensam parecem ignorar que o talento não tem localidade, fato reconhecido na Europa. A Ópera, a Grande Ópera de Paris, a capital das civilizações modernas, como começou? Com esse concurso de estrangeiros. [...] Ora, em Paris onde se dão essas coisas, há um Conservatório de Música, em um alto pé de desenvolvimento, há iniciativa do governo, e teatro regularizado.<sup>36</sup>

Isso não quer dizer que o escritor não estivesse envolvido — intelectual e emocionalmente — na causa da “ópera nacional”. Machado de Assis tinha sido um dos jovens intelectuais que haviam comemorado,

<sup>36</sup> O Espelho. *Revista Mensal de Literatura, Modas, Indústria e Artes*, n. 9, p. 10, 30 out. 1859.

lado a lado com Carlos Gomes, o sucesso simbólico da primeira obra relevante do compositor: a ópera *A noite do castelo*, com libreto em português de Antonio José Fernandes dos Reis, apresentada a 4 de setembro de 1861 no Teatro Lírico Fluminense, onde seria reprisada seis vezes. Em carta a Salvador de Mendonça, escrita mais de 40 anos depois, Machado lembraria a noite de estreia: “Tu, eu e tantos outros, cercando o Carlos Gomes, descemos em aclamações ali pela Rua dos Ciganos abaixo”.<sup>37</sup> A manifestação refletia a grande repercussão e a euforia provocada pelo advento daquele compositor, nascido em Campinas, o qual, com apenas 22 anos, demonstrava que a perspectiva de uma produção operística brasileira era mais do que uma miragem.

Consagrando-o como o “mancebo pálido, de olhar ardente e longos cabelos negros” — perfeita figura romântica do compositor —, Joaquim de Saldanha Marinho, em artigo no *Diário do Rio de Janeiro*, saudava a entrada em cena de Carlos Gomes em termos quase messiânicos: “A musa da arte nacional rasgou o crepe que a encobria desde a morte de José Maurício: um novo filho, bem seu — seu pelo berço, pela educação, pelo sentir —, vai continuar a tradição do passado, reavivar a chama quase extinta da pira sagrada”.<sup>38</sup>



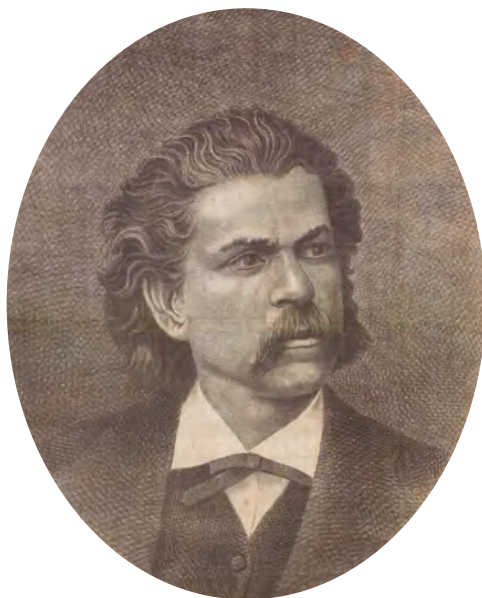
Frontispício de *A noite do castelo*, de Carlos Gomes.

<sup>37</sup> MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. III. São Paulo: Cultrix, 1978.

<sup>38</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 6 set. 1861, apud GIRON, op. cit., p. 198.



O jovem Carlos Gomes entusiasmou uma geração de intelectuais – Machado de Assis entre eles – com a estreia da ópera brasileira *A noite do castelo*, em 1871. Carlos Gomes. Acervo Cedoc/Funarte.



A obra foi saudada também por Joaquim Manuel de Macedo, outro homem de letras que tinha experiência como libretista: “Aos vinte anos de idade ostenta já uma grande inteligência musical: a ovação, que ele acaba de receber, foi um justo prêmio da obra excelente do seu gênio”. E aconselhava: “Meu velho, diz, repete mil vezes a Carlos Gomes que estude, estude muito e sempre, para que o estudo vença, pois que pode vencer, a distância que o separa dos mestres como Rossini, Donizetti e Meyerbeer”.<sup>39</sup>

Inspirada em um poema português, *A noite do castelo* optou por um tema associado ao romantismo medieval, evitando ceder à atração pelo indigenismo. Contudo, viria deste último tema, poucos anos depois, o maior triunfo de Carlos Gomes.

---

<sup>39</sup> *Revista Popular. Noticiosa, Científica, Industrial, Histórica, Litteraria, Artística, Biographica, Anecdótica, Musical etc.* Tomo XII, ano III, out./dez. 1861, p. 251, apud MAINENTE, *Costumes*, p. 119.

**BA-TA-CLAN****JOURNAL SATIRIQUE ILLUSTRÉ**

ABONNEMENTS

RIO ET VICINETS	
Un mois . . . . .	25000
Trois mois . . . . .	35000
Six mois . . . . .	65000
Un an . . . . .	120000

PARAISANT LE MARDI

ABONNEMENTS

PAROISSA	
Trois mois . . . . .	60000
Six mois . . . . .	100000
Un an . . . . .	180000

BUREAUX : RUA DA AJUDA 18, PREMIER ÉTAGE

On s'abonne: — à Rio de Janeiro, au bureau du journal. — à Santa-Catarina chez MM. Costa et Richard. — à S. Paulo, chez M. A. L. Gervais, largo da Sé, 9. — à Pernambuco, chez MM. de Lailacaz et C<sup>o</sup>, rua do Crespo, 9. — à Porto Alegre, chez M<sup>me</sup> veuve Mareus, libraire. — à Ceará, chez M. Joaquim José d'Oliveira. — à Paris, chez M<sup>me</sup> Lacroix, Verboeckhoven et C<sup>o</sup>, librairie internationale, boulevard Montmartre 15, à Bordeaux, chez M. E. Fourcaçon, librairie moderne, place de la Comédie, 2.

ALCAZAR LYRIQUE. — N<sup>OS</sup> MONTEIRO

Utilisant son double talent en dansant une sonate de Beethoven.

O Teatro Alcazar Lírico, aberto em 1859 no Rio tendo como modelo a casa fundada por Offenbach em Paris, é tema da *Ba-Ta-Clan*, publicação em francês editada no Brasil: música, belas pernas e muitos cavalheiros munidos de lunetas e binóculos. Revista *Ba-Ta-Clan*, 29 jun. 1869. Acervo FBN.

## As operetas de Offenbach

Com a inauguração no Rio de Janeiro, a 17 de fevereiro de 1859, do Teatro Alcazar Lírico, abria-se um novo capítulo na vida musical da cidade. Tendo à frente o empresário Joseph Arnaud, a casa inovava pelas suas instalações: o público acomodava-se em mesas dispostas na frente do palco, à moda dos cabarés parisienses. Não se pode dizer que tenha sido o primeiro café-concerto da cidade, porém também procurava inovar pela sua programação: seus espetáculos incluíam apresentação de orquestras, quadros cômicos, números musicais e até ginastas. Tudo interpretado por artistas franceses — ou supostamente franceses. Aos olhos das plateias cariocas, o teatro simbolizava a promessa de trazer até elas as últimas novidades de Paris. O Alcazar pretendia também especializar-se na montagem de peças musicadas de caráter cômico — *vaudevilles* e operetas — apresentadas ao público em seu idioma original, o francês.

Tratava-se, na verdade, do desdobramento de um enredo que havia começado quatro anos antes, em Paris, quando um ex-violoncelista de origem alemã, Jacques Offenbach, desistindo de encontrar um lugar como compositor na Opéra-Comique, onde tocava, decidiu abrir sua própria casa, o Théâtre des Bouffes Parisiennes. Mais do que um teatro, estava inventando um gênero: a *opérette* francesa. Filha do Segundo Império francês, a obra de Offenbach é considerada uma das mais puras expressões culturais de um determinado período, no caso as três décadas em que a França foi governada por Napoleão III.

Os musicólogos Jean e Brigitte Massin chamam a atenção para um aspecto decisivo: “Radicalmente diferente da opereta vienense, a opereta de Offenbach era uma dupla sátira: da ópera e da sociedade”.<sup>40</sup> Se a obra que inaugurou seu teatro, *Ba-ta-clan* (1855) satirizava a ópera *Os huguenotes*, de Meyerbeer; *La belle Hélène* tinha como alvo *Guilherme Tell*, de Rossini. Outro fato notável é frisado pelos mesmos autores: “A opereta de Offenbach reinou em Paris e, a partir de Paris, no mundo”. Quando uma das obras mais famosas de Offenbach, *Orphée aux enfers* (“Orfeu no inferno”), estreia a 13 de janeiro de 1865 no Alcazar Lírico

<sup>40</sup> MASSIN; MASSIN, op. cit., p. 794.



Jacques Offenbach (1819-1880), com suas muitas operetas, criou um gênero cujos ecos chegaram ao Brasil. *A Vida Fluminense*, 1868. Acervo FBN.



O ator Vasques lotou os teatros do Rio de Janeiro com suas paródias às operetas de Offenbach. Acervo Cedoc/Funarte.

do Rio de Janeiro (sete anos depois de seu lançamento na França), o público da cidade já está familiarizado com o nome do compositor. A comédia é, obviamente, uma paródia do *Orfeu*, de Gluck. Só que em vez da sofrida e frustrada descida do poeta Orfeu aos infernos para trazer de volta do mundo dos mortos sua musa, Eurídice, o espectador vê-se diante de uma versão debochada e subversiva do universo dos habitantes do Olimpo. Depois de uma noite de diversão perseguindo mulheres alheias, os deuses bocejam e curtem uma ressaca. Júpiter é um déspota nada esclarecido, sensível a toda sorte de bajulações. Orfeu é enganado sob risos gerais. Uma animada festa no inferno encerra o quarto e último ato, deixando uma entediada Eurídice louca para aderir à folia.

No Brasil, a recepção à obra foi calorosa e o espetáculo alcançaria a marca recorde de 450 apresentações no Alcazar. O *Diário do Rio de Janeiro* registrou a estreia:

Representou-se anteontem à noite, no Alcazar, no meio de grandes aplausos, a ópera cômica de Offenbach *Orphée aux enfers*. Em Paris subiu esta ópera à cena mais de trezentas vezes consecutivas. Offenbach é o homem das originalidades, e entre suas partituras é sem dúvida esta uma das mais notáveis. Há em todas as peças suas alguma coisa de novo, de irresistível que obriga a aplaudir. [...] O final é também de grande efeito. Os deuses entusiasmados pelo ponche dançam nos domínios de Plutão um can-can infernal. A música ruga e arrebatada com verdadeira fúria. É um delírio coreográfico como só o pode sonhar Offenbach.<sup>41</sup>

Afinados com o espírito de Offenbach, os cariocas aderiram à proposta e deram um passo à frente: se o francês parodiava as óperas, por que não parodiar a paródia? Assim, três anos depois da estreia da opereta de Offenbach, chegava ao palco do Teatro Fênix Dramática o espetáculo *Orfeu na roça*, de autoria do ator Francisco Corrêa Vasques (1839-1892) ou simplesmente Vasques, como era conhecido.

*A Vida Fluminense* anunciou a estreia no Fênix: “Três fortes incentivos o chamam atualmente para aquele teatro: a popularidade da original música de Offenbach, o espírito de uma paródia que faz andar aos tombos com riso e a interpretação felicíssima dada por alguns artistas aos diversos caracteres da peça”. Contava também o jornalista que, com cinco apresentações, a peça já teria sido vista por seis mil espectadores: “Equivalentes a sete ou oito contos de réis que passaram pelas mãos do bilheteiro”.<sup>42</sup> E iria bem além disso: o espetáculo chegaria a alcançar 400 apresentações, em uma época em que se considerava um sucesso uma temporada de 12 ou 13 performances. Provavelmente o maior talento

<sup>41</sup> *Diário do Rio de Janeiro*, 13 jan. 1865.

<sup>42</sup> *A Vida Fluminense*, 7 nov. 1868.

cômico do teatro brasileiro no século XIX, Vasques obteve com essa paródia um dos maiores êxitos de bilheteria do seu tempo.

Na versão do brasileiro, a ópera-cômica francesa era adaptada ao universo do interior do Brasil. “Conjugando as estéticas de Offenbach e Martins Pena, o artista teria criado uma paródia de costumes brasileiros”, descreve Andrea Marzano, autora de um estudo sobre Vasques.<sup>43</sup> Orfeu transformava-se no barbeiro e músico Zeferino Rabeca; Júpiter era um juiz de paz, autoridade suprema em uma cidade pequena; Plutão era um escrívão; Baco era um inglês; Marte, um capitão reformado; Diana, caçadora, uma velha fazendeira; Morfeu, deus do sono, era Joaquim Preguiça; Cupido recebeu o nome de Quinquim das Moças.

Na opereta original de Offenbach e do libretista Halévy, a figura da opinião pública — essa deusa das sociedades modernas — era encarnada por um coro grego. Na versão de Vasques, passou a ser representada por Chico da Venda. Este vinha a ser um “pedestre”, nome pelo qual era conhecida a função de vigilante, encarregado de manter a ordem em ruas, praças, botequins e até teatros, vindo a ocupar o mais baixo escalão da polícia. “O Orfeu do Alcazar, passando inteiro para o Orfeu do Fênix, conservadas todas as personagens com diversos nomes e ocupações análogas acomodando a ação, na essência a mesma, ao caráter delas”, descrevia o *Jornal do Commercio*, acrescentando que a música era a mesma — “as vozes é que o não são”.<sup>44</sup>

Outros jornalistas — menosprezando o êxito popular — condenavam abertamente a nova tendência: “Chegou a mania das paródias, infelizmente, para a arte e a literatura. [...] O Alcazar meteu-nos esta peste em casa e em má hora o fez, porque lá lhe vão no encalço a Fênix e o Ginásio, deturpando uns restos de pudor artístico que ainda por aí havia. Este último teatro anuncia uma imitação de *La grande duchesse*”.<sup>45</sup> Tratava-se de uma alusão a outro grande sucesso de Offenbach que se seguiria: a opereta *La grande duchesse de Gérolstein*, apresentada em 1868, menos de um ano após seu lançamento parisiense.

<sup>43</sup> MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2008. p. 69.

<sup>44</sup> *Jornal do Commercio*, 3 nov. 1868.

<sup>45</sup> *Clube XV de Novembro*, 15 nov. 1868.

Representa-se agora no Alcazar a moderníssima ópera-bufa *La grande duchesse de Gérolstein*. Entrechos dramáticos, nenhum. Uma grande duquesa, arrastando uma cauda ainda maior, entra em cena, apaixonou-se logo por um soldado raso e fá-lo incontinenti general. Depois, levada pelo ciúme, rebaixa-o novamente a soldado raso e casa-se com o príncipe Paulo. Ora, está aí como é a coisa. Não pode haver nada mais simples; mas como são engraçados todos aqueles tipos!<sup>46</sup>

A farsa de Offenbach tinha como alvo o militarismo — de preferência, o prussiano — com um personagem, o general Boum, no qual — dizem — o próprio Bismarck havia se reconhecido. Some-se a isso um soldado raso bigodudo, chamado Fritz; uma duquesa que se desmancha diante de uniformes; e a música animada de Offenbach: o conjunto resultou em mais um sucesso de bilheteria. Ou, na gíria teatral da época, em uma “enchente”. Sua ária mais famosa dizia: “*Ah! Que j’aime les militaires! — leur uniforme coquet — leur moustache et leur plumet!*” (“Ah, como adoro os militares! Seus uniformes vistosos, seus bigodes e seus penachos!”).

Apesar do sucesso da peça, a temporada não se deu sem as habituais controvérsias envolvendo o comportamento do público. Irritados com a performance do ator que interpretava o personagem do general Boum, a cada vez que o infeliz entrava em cena os espectadores se manifestavam: “Logo o horizonte escurecia e grossas nuvens se condensavam no ar para despejar daqui a pouco sobre a cena alcazarina compacta saraivada de batatas, cebolas e rabanetes, com acompanhamento de gritos, gargalhadas e bancos quebrados”.<sup>47</sup>

Seguindo o caminho apontado por Vasques, Furtado Coelho — ex-diretor do Teatro de Variedades — apressou-se a lançar uma paródia nacional da opereta. *A baronesa de Caiapó* estreou em 1868 no Ginásio Dramático. “Continuam as enchentes da *Baronesa de Caiapó*, que tem feito verdadeiro sucesso”, anunciava a *Semana Ilustrada*. “Boas risadas e repetidos aplausos, eis a maneira com que o público recebe e se despede todas as noites dos artistas do Ginásio”. E o jornalista revelava que Furtado

<sup>46</sup> *A Vida Fluminense*, 8 fev. 1868.

<sup>47</sup> *A Vida Fluminense*, 29 ago. 1868.

**ESPECTACULOS**  
**THEATRO GYMNASIO DRAMATICO**  
 EMPREZA E DIRECCÃO DO ARTISTA  
**FURTADO COELHO**  
 HOJE  
 Sabbatho 24 de Setembro de 1869  
 47.ª representação de  
**BARONESA**  
 DE  
**CAYAPO'**  
 Opera buffa em 4 actos, traducção de  
**GRÃO DUQUEZA**  
 DE  
**GEROLSTEIN**  
 MUSICA DE OFFENBACH.  
 A's 8 horas.  
 PREÇOS  
 Camarões de 1.ª ordem . . . 12000  
 Idem de 2.ª . . . . . 8000  
 Idem de 3.ª . . . . . 5000  
 Cadeiras numeradas . . . 2000  
 Ditas avulsas . . . . . 7000

**THEATRO LYRICO FLUMINENSE**  
 Companhia de Phœnix Dramaticos di-  
 rigida pelo artista Vasques  
 SEGUNDA-PERDA DO DESETEMBRO DE 1869.  
 BENEFICIO DA SOCIEDADE PORTUGUESA  
**AMOR A MONARCHIA**  
 Honra-se com as seguintes presenças de  
**SS. MM. II.**  
 1.ª representação neste theatro do  
**ORPHEO NA ROÇA**  
 MUSICA DE OFFENBACH  
 2.ª VEZ  
**O BRASIL**  
 poesia recitada pelo artista Sr. Joaquim Au-  
 gusto, escripta por FORTUNO NAVES DE NOVAES,  
 de auides carioca.

**O RELAMPAGO**  
 grande galop de concerto composto e execu-  
 ta pelo Sr. Sincizo Pinheiro, no Carnaval.

**O TROYADOR**  
 grande phantasia de concerto composta pelo  
 Sr. Augusto Vasques e executada pelo Sr. Al-  
 fredo Nogueira.  
 Principia a chegada de Suas Magestades Im-  
 periaes.  
 As ruas do Ovidor n. 61, Quitanda n. 41, e  
 praça da Constituição n. 66, recebem as en-  
 comendas de bilhetes.

**THEATRE LYRIQUE FRANÇAIS**  
 DIRECTION J. ARNAUD  
 TROUPE PARISIENNE  
**AUJOURD'HUI**  
 Samedi, 18 Septembre 1869  
 REPRESENTATION EXTRAORDINAIRE  
**LA PÉRICHOLE**  
 opera en 2 actes de  
**J. OFFENBACH**  
 Mlle. Mathilde Lafresnéa remplit le rôle de  
 La Périchole.  
 3.ª REPRESENTATION DE  
**UN HIRACLE ET UNE JULI FEMME**  
 vaudeville en un acte  
 M. Harisais remplit le rôle de Haricla.  
 A 7 3/4 heures.  
 TYP. DO — THEATRO DO RIO DE JANEIRO —  
 RUA DO OVELHO N. 92.

Na mesma propaganda eram anunciadas a opereta de Offenbach (*La grande duchesse de Gérolstein*), sua paródia brasileira (*A baronesa de Caiapó*) e *Orfeu na roça*, de Vasques, paródia de *Orphée aux enfers*, de Offenbach. *Diário do Rio de Janeiro*, 10 jan. 1869. Acervo FBN.

Coelho já tramava nova versão de mais uma opereta de Offenbach. Desta vez *Barbe-Bleue*, que viraria *O Traga-Moças*. “Será nova dose de enchentes!” — previa. Quanto à *Baronesa*, revelava que o sucesso era tamanho que “a família imperial já assistiu a quatro representações”.<sup>48</sup> Circulando de teatro em teatro, a montagem seguia colhendo bons resultados na bilheteria. Quase quatro anos depois da sua estreia, *A Vida Fluminense* registrava: “No Cassino, representa-se e canta-se hoje a *Baronesa de Caiapó*. É infalível a enchente, o aperto, a invasão”.<sup>49</sup>

O sucesso internacional de Offenbach — atestado pela multiplicidade de versões que suscitou sua obra — se explicaria, para Siegfried Kracauer, pelo fato de o compositor oferecer algo não encontrado em nenhuma outra parte: “Uma música capaz de ser compreendida imediatamente por todos. Essa linguagem musical era uma espécie de Esperanto”. Não era por acaso que as operetas de Offenbach — ele próprio um alemão na Paris das exposições internacionais — faziam alusão a tantos personagens estrangeiros. “A euforia e ternura de sua música evocavam uma pátria que pairava acima das fronteiras, à qual pertenciam todos os habitantes da Terra, não importa quão longe estivessem”.<sup>50</sup>

Ao se falar de Offenbach no Brasil, convém abrir-se um parêntese para uma digressão, porém dessa vez a respeito do Brasil em Offenbach. Quase na mesma época em que Vasques tomava certas liberdades com o libreto de *Orphée aux enfers*, os libretistas

<sup>48</sup> *A Semana Ilustrada*, 3 jan. 1869.

<sup>49</sup> *A Vida Fluminense*, 6 dez. 1872.

<sup>50</sup> KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Berlin: Insel, 1980. p. 151.





“Mísero Offenbach: juraram assassinar-te!” Caricatura ironiza as sátiras às operetas de Offenbach: o compositor aparece cercado pelas versões brasileiras, *A baronesa de Caiapó* (*La grande duchesse de Gérolstein*); *Orfeu na roça* (*Orphée aux enfers*); *O Traga-Moças* e *O Barba de Milho* (*Barbe-Bleue*). *A Vida Fluminense*, mar. 1869. Acervo FBN.



Perseguido pelas paródias, Offenbach (“o maestro da moda”) corre para se refugiar no Teatro Alcazar, onde uma de suas operetas era encenada. *A Vida Fluminense*, mar. 1869. Acervo FBN.

de Offenbach, a dupla Henri Meilhac e Ludovic Halévy, faziam o mesmo em relação ao Brasil. A 31 de outubro de 1866, estreava no Théâtre du Palais Royal, em Paris, *La vie parisienne*, que viria a ser uma das operetas de maior sucesso de Offenbach. Nela, os autores deixavam de lado alusões históricas e mitos da Antiguidade para mergulhar em uma visão contemporânea da capital francesa.

Era ela a estrela: a cidade das exposições internacionais, a vitrine do Segundo Império de Napoleão III, com sua ostentação e suas misérias. A metrópole atraía visitantes de todo o planeta, inclusive personagens ricos e excêntricos, dispostos a dissipar fortunas em poucos meses, perseguindo uma ilusão composta de belas mulheres, fichas de cassino e objetos de luxo. Khalil-Pascha, contemplando a agitação de um *boulevard*, teria dito: “Essa cidade inteira é como se fosse uma amante para mim”. E uma amante dispendiosa. O intelectual vienense Karl Kraus, um entusiasta de Offenbach, disse em um de seus paradoxos que *La vie parisienne* “conseguiu mostrar a vida de forma quase tão inverossímil como ela é na realidade”.<sup>51</sup>

Para representar na opereta a figura do estrangeiro excêntrico, rico e esbanjador, a dupla Meilhac-Halévy poderia ter escolhido um paxá egípcio ou um milionário norte-americano, porém os dois acabaram optando por um brasileiro. A ideia para os observadores da vida parisiense nada tinha de extraordinário. Prova disso é que Balzac, em seu romance *La cousine Bette*, lançado cerca de 15 anos antes, colocava em cena o personagem do barão Henri Montès de Montéjanos, apresentado pelo escritor como “um verdadeiro milionário brasileiro”. Este era dotado “pelo clima equatorial do físico e da cor que damos todos ao Otelo do teatro” e da frente “de um sátiro”. Exibindo uma cabeleira densa “como uma floresta virgem”, seus olhos claros faiscavam uma expressão feroz, “fazendo crer que a mãe do barão, quando grávida dele, havia sentido o pavor de algum jaguar”. Transplantado para a Europa e magnificamente vestido, a única coisa do Brasil que Montéjanos ainda conservava na sua figura era “um enorme diamante valendo cerca de cem mil francos, que brilhava como uma estrela sobre sua suntuosa gravata de seda azul”.

No caso da dupla Meilhac-Halévy, a semente do personagem havia sido plantada em uma comédia de um ato, *Le brésilien*, de 1863, para a qual Offenbach havia composto uma única música, “La ronde du brésilien”. Agora, três anos mais tarde, em *La vie parisienne*, o mesmo personagem cantava uma das árias de maior sucesso do espetáculo: “Je suis le brésilien/j’ai de l’or/Et j’arrive de Rio-Janère/Plus riche aujourd’hui que naguère/Paris, je te reviens encore!/Deux fois je suis venu déjà/J’avais de l’or dans ma

<sup>51</sup> Apud KRACAUER, op. cit., p. 261.



“Le brésilien”, o personagem da opereta *La vie parisienne* (1866), de Offenbach: o milionário vinha a Paris para que a cidade lhe roubasse o que ele havia roubado no Brasil. Dizia sua ária: “Je suis le brésilien/j’ai de l’or/Et j’arrive de Rio-Janère.” Retratos dos atores caracterizados de Draner, 1866. Acervo BNF.

valise/Des diamants à ma chemise” (“Eu sou o brasileiro/Tenho ouro/E estou chegando do Rio de Janeiro/Mais rico do que antes/Paris, volto a te ver!/Já vim duas vezes/Tenho ouro na minha mala/Diamantes na camisa”). E prosseguia, queixando-se de que em seis meses ficara sem nada, tendo de retornar para “a jovem América”, “pobre e melancólico”. Mas ele não descansa e volta a ganhar fortunas para vir perder tudo de novo na capital francesa. “Et je viens pour que tu me voles/Tout ce que là-bas j’ai volé!”. Vinha para que Paris lhe roubasse tudo o que ele mesmo havia

roubado lá — ou seja, no Brasil. O filão voltaria a ser explorado, com humor e pitadas de xenofobia, pelo mesmo libretista Meilhac, dessa vez com o compositor Eugène Cormon na opereta *José-Maria*. Porém dessa vez escapamos ilesos: o personagem principal era um mexicano.

## A ópera nas províncias

Fora da corte, pelo interior do país, a partir da segunda metade do século XIX o canto lírico seguia sua trajetória irregular e desigual, entre avanços e recuos, cativando plateias, conquistando novos espaços e formando públicos para uma forma de arte que — naquele momento — alcançava seu auge na Europa.

Depois da fase áurea do teatro lírico vivido a partir de meados do século XVIII, a Casa da Ópera de Vila Rica viveu um período de decadência associado a seu declínio econômico. A situação refletiu-se nas condições precárias da construção e de suas instalações, tema de repetidos pedidos de reforma em meados do século XX. A cidade — que a partir de 1823 passou a se chamar Ouro Preto — desviou seu foco do canto lírico, abrindo suas portas para uma série de companhias dramáticas. Sua programação incluía apresentações de mágicos e até de ginastas. Um pouco dos velhos tempos foi lembrado com a visita ao teatro, em 1856, de Augusta Candiani, a grande prima-dona consagrada pelas plateias do Rio de Janeiro por aquela época. A cantora apresentou-se em uma das etapas de uma turnê de recitais que a levou a outras cidades mineiras, como São João del-Rei. Na ocasião, um cronista do jornal *Bom Senso* aprovou: “Sua figura e parecer não estão em desarmonia com as belezas da cena, sua voz é extensa, dominante, sonora e justa”. Outra associação — ainda que indireta — ao canto lírico veio com a introdução dos bailes de carnaval na casa de ópera, um costume importado do Rio de Janeiro, onde fora adotado no Teatro São Januário por influência de outra diva — a soprano Clara Delmastro — em 1857.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> BRESCIA, Rosângela. *Nullus locus sine Genio: a Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto nos seus 250 anos de história*. In: BRESCIA, Rosângela. *A Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto*. Belo Horizonte: Idea, 2020. p. 117-139.

Enquanto na corte a tradição das temporadas líricas aos poucos se consolidava, em São Paulo as plateias eram obrigadas a se contentar com uma experiência mais limitada: apresentações eventuais de aberturas de determinadas óperas por orquestras ou então a interpretação de árias isoladas em récitas especiais, no Teatro Provisório ou no Teatro São José. A leitura pelos jornais dos comentários sobre a cena lírica no Rio de Janeiro apenas despertava o apetite do público. A situação começa a mudar em 1874, com o que pode ser considerada a realização da primeira temporada lírica da cidade. Pela primeira vez, uma companhia apresentava uma sequência de óperas devidamente encenadas em sua integridade e de modo fiel a seu conteúdo dramático. Apesar da convenção que levava a que fosse chamado de “companhia italiana”, o reduzido grupo de intérpretes sob a direção de J. Ferri não era integrado apenas por italianos — o regente era o maestro francês Gabriel Giraudon, já conhecido das plateias da capital paulista. O caráter “italiano” vinha, sobretudo, do repertório: sete óperas de autoria de Verdi ou de Donizetti. A abertura deu-se a 1<sup>o</sup> de novembro daquele ano, no Teatro Provisório, com *Atilla*, de Verdi. No dia seguinte, em noite de gala em homenagem ao imperador Pedro II, foi a vez de *Lucrezia Borgia*, de Donizetti.

O público paulistano não demora a aderir às convenções adotadas pelos aficionados em todo o mundo. Já na temporada de 1875, dessa vez no Teatro São José, os amantes do canto lírico e os críticos promoviam seu primeiro duelo entre divas, ao dividirem suas preferências entre Emilia Pezzoli e a soprano Augusta Cortesi. Ao fim do ano, uma companhia espanhola passou pela cidade com uma versão em castelhano de *A filha do regimento*, de Donizetti. Ao mesmo tempo que se familiarizavam com o repertório, os amantes do canto lírico iam gradualmente se tornando mais exigentes. Com a cidade de São Paulo ainda excluída do roteiro das grandes companhias líricas que visitavam a América do Sul, tornavam-se mais frequentes os comentários sobre as limitações do desempenho da orquestra e — principalmente — sobre a inadequação dos teatros, queixa comum entre os empresários.

Ao longo dos anos seguintes, entre avanços e retrocessos, êxitos e fiascos de bilheteria, a situação vai evoluindo, com a adoção de aprimoramentos, como a venda de assinaturas para temporadas. A chegada a



“Basta... Basta... Sufocam-me!” Após a consagração de *Il guarany*, Carlos Gomes é soterrado por tributos e homenagens. Angelo Agostini, *A Vida Fluminense*. Acervo FBN.

São Paulo, em 1880, da companhia de Angelo Ferrari, empresário de sucesso no Rio de Janeiro, elevou a cena a outro patamar. A apresentação em particular de duas das óperas de Carlos Gomes, *Il guarany* e *Fosca*, entusiasmou as plateias, com a presença do próprio compositor na *première* desta última obra. Pareciam ter ficado para trás os tempos em que a cidade era considerada uma metrópole culturalmente provinciana: trazidas pelo empresário Ferrari, desembarcam na cidade celebridades da época, como a soprano dramático Erminia Borghi-Mamo; o tenor Francesco Tamagno, o maior daquele período; e o barítono Mattia Battistini, em sua primeira e última turnê pelo continente americano.

Contudo, a revoada de grandes nomes não se repete no período seguinte, levando a uma queda na venda de ingressos. Os últimos anos daquela década trariam poucas novidades. Entre elas, a participação de Leopoldo Miguez, na temporada em São Paulo de 1886, como regente, e a do até então desconhecido violoncelista Arturo Toscanini. Naquela mesma viagem ao Brasil, ele havia sido convocado para assumir pela primeira vez o posto de regente em uma apresentação no Rio. Toscanini nunca mais largaria a batuta, terminando a carreira como um dos mais célebres maestros da história da música erudita.

## Belém e o Teatro da Paz

Se os paulistanos tinham plateias, orquestras e estrelas internacionais do canto lírico, mas não um teatro à sua altura, Belém durante algum tempo enfrentou o problema oposto. Em 1878, era inaugurado na capital do Pará o imponente Teatro Nossa Senhora da Paz — mais tarde, Teatro da Paz. De acordo com um modelo posto em prática na maioria das grandes cidades europeias do século XIX, foi erguido em um ponto privilegiado da cidade, a então Praça Pedro II, garantindo não apenas seu impacto cênico como um efeito multiplicador em termos de padrões de arquitetura e práticas urbanísticas. O teatro devia sua existência ao início do *boom* econômico propiciado pela exploração da borracha: entre o início da década de 1850 e a de 1860, a receita da província havia praticamente dobrado. Graças a ela, surgia agora a construção com uma fachada de linhas neoclássicas, cujo frontão suscitava da parte de seus

Inaugurado em 1878, o Teatro da Paz, em Belém, exibe fachada de linhas neoclássicas, que lembram as do Teatro Mariinsky, de São Petersburgo, e só apresentou sua primeira ópera dois anos depois: *Ernani*, de Verdi, pela companhia italiana de Tomás Passini. Fotografia de Beethoven Delano. Acervo Cineamazonia.





Varanda do Teatro Santa Isabel, em Recife, inaugurado em 1850 e projetado pelo francês Louis Léger Vauthier. Álbum de Pernambuco, Luis Schlappriz. Acervo Casa Geyer/Museu Imperial/Ibram/MTur.

engenheiros comparações com a do Teatro Mariinski, de São Petersburgo, e com a Ópera de Bordeaux.

Com sua construção iniciada em 1869, ele foi concluído em 1874. Contudo, só entraria em atividade quatro anos mais tarde, devido a uma controvérsia administrativa. A inauguração em si foi um acontecimento, acompanhado pela opinião pública e explorado pela imprensa em seus mínimos detalhes e sobressaltos, como o teste de seu poderoso sistema de iluminação, com 600 combustores, e um princípio de incêndio durante os ensaios. Também foram acompanhadas pelos jornais — com algum suspense — as escalas do navio a vapor que trazia a bordo a companhia responsável pela peça de estreia.<sup>53</sup>

<sup>53</sup> SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz*. Belém: Paka-tatu, 2010. p. 117-140.



Passado o entusiasmo do período inicial, a opinião pública foi se dando conta aos poucos do hiato que existia entre a imponência da nova construção e o repertório de espetáculos ali apresentados. Basicamente, continuavam a ser estes do mesmo tipo daqueles a que os espectadores assistiam nos teatros mais modestos — como o Teatro Providência e o Teatro do Chalé. A programação limitava-se a peças teatrais, incluindo comédias, uma ou outra opereta e até um magnetizador italiano, às voltas com uma “divertida dança magnética” e experiências que incluíam a introdução de um comprido alfinete no braço de um cidadão “magnetizado”, sem falar nas aparentes morte e ressurreição de uma pessoa.

Porém as plateias da cidade ansiavam por algo mais parecido com o que era apresentado nos teatros da Corte. As autoridades paraenses providenciaram, então, a chegada à cidade da companhia lírica italiana de Tomás Passini. A estreia deu-se com *Ernani*, de Verdi, a 7 de agosto de 1880, marcando o início de uma temporada que teve ainda, do mesmo compositor, *Um baile de máscaras* e *O trovador*, além de *Lucrezia Borgia* e *A favorita*, de Donizetti, e *Norma*, de Bellini. De 1881 a 1883, prevalece um acordo envolvendo a administração e as companhias dramática e lírica, de modo que o segundo semestre ficasse sempre reservado à apresentação de óperas. A consolidação desse espaço foi estimulada pelo grande êxito obtido junto ao público com a apresentação de óperas como *Il guarany*, de Carlos Gomes, pela companhia de Passini naquele ano inicial da temporada, em 1880.

A boa impressão não chegou a ser abalada nem mesmo por episódios inusitados, como o ocorrido durante a apresentação de *Lucrezia Borgia*, em 1880. Com um elenco reduzido, o segundo tenor da companhia foi escolhido para desempenhar o papel principal. A plateia não reagiu bem à decisão: os “pateadores” e “assuadores” manifestaram-se ruidosamente durante a atuação do cantor, que, indignado, se recusou a voltar ao palco. Por isso, recebeu voz de prisão pela polícia de Belém, logo seguida da detenção da soprano, que com ele havia se solidarizado. Não se sabe a opinião dos críticos a respeito, mas o espetáculo pode ter sido acusado de tudo, menos de tedioso.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009. p. 26.



Inaugurado em 1838, o Theatro São Pedro, em Porto Alegre, só encenaria sua primeira ópera na íntegra, *Il Trovatore*, de Verdi, em 1861. Cartão-postal de Porto Alegre, sem data.

Foi também de Belém que partiu um grupo de artistas líricos que, em 1885, desembarcou em Manaus, cidade que estava em uma situação mais atrasada no plano da cultura operística. Dele, faziam parte a soprano Rosina Genolini, a meio-soprano Adele Naghel e o barítono Giuseppe Dominici, nomes de experiência internacional e que tinham acabado de cantar na capital do Pará. Os espetáculos, apresentados no modesto teatro da Beneficente Portuguesa, limitavam-se a trechos e cenas de algumas óperas. Até então apenas *vaudevilles* e operetas faziam parte do repertório oferecido ao público de Manaus. Atento às possibilidades comerciais do gênero, o empresário português Benjamin Lucas, proprietário do Hotel do Commercio, decidiu então construir um teatro no terreno contíguo a

seu estabelecimento. Assim, o Édén Theatro foi inaugurado a 3 de maio de 1888 com um programa composto de comédias musicais e operetas. Só com o fim do Império chegariam àquele teatro as primeiras óperas.<sup>55</sup>

Em Recife, a antiga Casa da Ópera — depois rebatizada como Teatro São Francisco — foi demolida em 1850, mesmo ano em que seria inaugurado o Teatro Santa Isabel, cuja construção durou mais de uma década. É verdade que novos teatros tinham surgido na década de 1840: em 1842 havia sido inaugurado o Teatro Apolo; em 1845, o Teatro Philo-Dramático; e, em 1848, o Teatro da Rua da Praia. Contudo, a vida cultural da cidade só iria passar a outro plano com a inauguração do imponente Teatro Santa Isabel. Projeto do engenheiro francês Louis Léger Vauthier, o prédio de inspiração neoclássica foi o primeiro nesse estilo construído na primeira metade do século XIX no país. O teatro abriu suas portas não com uma ópera, mas com uma peça de teatro, *O pajem de Aljubarrota*, do dramaturgo português Mendes Leal, e com a presença da princesa Isabel, homenageada com o nome do novo teatro. Oito anos mais tarde, apresentava-se naquele teatro de Recife a companhia lírica italiana Giuseppe Marinangeli com uma montagem de *La traviata*, de Verdi. Destruído por um incêndio em 1869, o teatro seria reconstruído em 1876.

Em Porto Alegre, com o fechamento da antiga Casa da Ópera, em 1834, os habitantes da cidade perderam seu único teatro. Para suprir essa lacuna, uma recém-organizada Sociedade Dramática Particular assumiu a tarefa de adquirir um terreno e nele construir um novo teatro. Ao agir assim, a elite de Porto Alegre imitava o que há pouco havia acontecido em cidades prósperas do interior, como Rio Grande e Pelotas, onde teatros tinham surgido, não financiadas pelo estado, mas graças à iniciativa privada.

Foi esta a origem do Theatro São Pedro, inaugurado em 1838 na capital gaúcha. Tratava-se de uma construção modesta. Não só quando comparada a teatros que surgiam naquele momento em outras capitais, mas até mesmo em relação a algumas cidades do interior do estado, beneficiadas pelas fortunas surgidas com o negócio da criação de gado e da indústria do charque. Para uma cidade de pouco mais de 20 mil habitantes, a casa

---

<sup>55</sup> PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009. p. 41-43.

impressionava pelo interior de suas instalações: contava com assentos de veludo e era decorada com pinturas murais e detalhes folheados a ouro. Para o viajante Robert Avé-Lallemant, tratava-se “da casa mais esplêndida da cidade e sem dúvida vistosa demais para a capital de uma província”.<sup>56</sup>

Até 1857, o Theatro São Pedro seria o principal palco da vida cultural da cidade.<sup>57</sup> Se não chegou a receber montagens de óperas integrais, em sua programação — com ênfase no teatro dramático e espetáculos de variedades — havia lugar também para a apresentação de recitais com árias extraídas de obras dos compositores mais populares, como Verdi e Donizetti. Porém, em 1861, o público de Porto Alegre teria tido a oportunidade de assistir pela primeira vez a uma ópera na sua forma integral, *Il trovatore*, de Verdi.

## Wagner e Pedro II

A 26 de junho de 1857, o compositor Richard Wagner sentou-se à mesa e escreveu estas linhas dirigidas a Franz Liszt, virtuose do piano, seu mais sólido partidário e futuro sogro:

Tenho um projeto interessante acerca de *Tristão e Isolda*. Penso na sua versão em italiano e oferecerei a estreia ao Teatro do Rio de Janeiro, onde provavelmente será precedida pelo *Tannhäuser*. Vou dedicá-lo ao Imperador do Brasil, que ultimamente recebeu exemplares de minhas óperas mais antigas. Tudo isso, ao meu entender, terá excelentes resultados para mim.

E em outra ocasião: “O Imperador do Brasil acaba de convidar-me para ir ao Rio de Janeiro. Há promessas de maravilhas. Assim, para o Rio de Janeiro em vez de Weimar!”<sup>58</sup> A estreia mundial de *Tristão e Isolda* em italiano no Lírico Fluminense, em pleno Campo de Santana, no

<sup>56</sup> AVÉ-LALLEMANT, Robert. Viagem pelo sul do Brasil no ano de 1858, Primeira parte, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1953, p. 144.

<sup>57</sup> BITTENCOURT, op. cit.

<sup>58</sup> LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II*. v. II. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977. p. 154.

Rio de Janeiro? Disputando espectadores com *Orfeu na roça* e *A baronesa de Caiapó*? A história da ópera está repleta de episódios surpreendentes; este, contudo, acabaria não se concretizando.

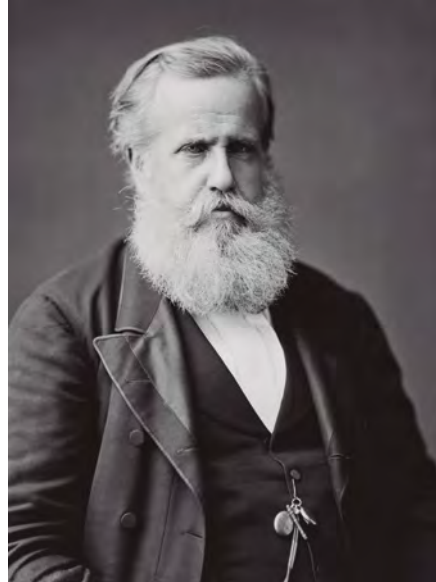
A admiração que Pedro II nutria era real, porém os rumores sobre convites e promessas a respeito de benesses eram, para dizer o mínimo, exagerados. O imperador realmente viria a contribuir para a construção do teatro de Wagner, em Bayreuth. Contudo, os mal-entendidos sobre as intenções de Pedro II surgiram da mediação desastrosa de um brasileiro na Europa, Ernesto Ferreira França Filho, um jovem culto, porém impulsivo e de pouco senso prático. Não tinham como ser satisfeitas as expectativas de Wagner, que colecionava mecenas para seus projetos artísticos e despesas pessoais — com uma inclinação particular por monarcas e aristocratas endinheirados. Naquele primeiro momento, em 1857, Pedro II tinha apenas 32 anos. Só quatro das óperas do compositor tinham sido apresentadas — todas na Alemanha. E o jovem imperador ainda não tinha deixado o Brasil: só viria a conhecer pessoalmente Wagner em 1871, na casa da condessa de Schleinitz, em Berlim.

O segundo encontro entre os dois deu-se em uma ocasião muito mais significativa: a inauguração do teatro erguido pelo compositor, em Bayreuth, destinado a se tornar um centro de peregrinação de seus admiradores. Do século XIX ao XXI, eles retornariam fielmente à cidade para assistir ao festival anual dedicado a Wagner. A 7 de agosto de 1876, escrevia o imperador a um amigo: “Vou a Bayreuth para a abertura do teatro do músico do futuro”.

Naquela ocasião, Pedro II foi uma das celebridades — coroadas ou não — a comparecerem à inauguração para assistir à apresentação completa do ciclo *Der Ring des Nibelungen* (O anel dos nibelungos). Entre elas, estava o imperador Guilherme I, alemão, e o rei Ludwig II, da Baviera, um dos principais mecenas do compositor. Sem falar em personagens do mundo da cultura, como o escritor russo Lev Tolstói e os compositores Bruckner, Saint-Saëns, Tchaikovski e Edvar Grieg. O imperador Pedro II não se limitaria a apoiar a construção do teatro: durante anos integrou o círculo que colaborava regularmente para a formação de uma escola de artistas afinados com os ideais wagnerianos e recebia com frequência no Brasil as *Bayreuther Blätter*, publicação editada pela sociedade.



Richard Wagner — estimulado pela simpatia de Pedro II — pensou em estrear no Rio de Janeiro em 1857 uma versão italiana de *Tristão e Isolda*. Fotografia de Pierre Petit, 1861. *Die Bildnisse Richard Wagners* (Os retratos de Richard Wagner, Munique, 1970).



D. Pedro II, c. 1870. *Brady-Handy photograph collection*. Acervo Library of Congress.

D. Pedro II costumava dizer — meio a sério, meio brincando — que, ao contrário dos recém-convertidos, era um “wagneriano histórico”. Em um panfleto escrito especialmente para a ocasião por Nietzsche — “Richard Wagner em Bayreuth” — e divulgado na inauguração, o pensador resumiu assim o tema do ciclo gigantesco do *Ring*: “O herói trágico é um deus sedento de poder e que, depois se perseguir todos os caminhos que conduziam a ele, se deixa tolher por contratos, perde a liberdade e se vê emaranhado na maldição que é inseparável do poder”.

Como explicar a atração de Pedro II por sua obra? Na década de 1850, Wagner encontrava-se refugiado em Zurique devido à sua participação em um levante revolucionário em Dresden, em 1849. Suas posições aliavam um radicalismo antiabsolutista a um nascente nacionalismo germânico. Amigo do anarquista russo Mikhail Bakunin, o compositor abraçava também opiniões furiosamente antisemitas. E não eram apenas suas atitudes políticas que poderiam afastar o imperador. A própria radicalidade de sua música suscitava muitas resistências e continua a ser

perceptível mesmo em nossos dias. Aos que duvidam, basta ouvir o início do prelúdio de “Das Rheingold”, a primeira “noite” que abre o ciclo de ópera de *O Anel dos nibelungos*, e imaginar como deveriam soar aos ouvidos do século XIX, habituados à música convencional. Tudo começa de forma quase inaudível. Pouquíssimas notas e instrumentos vão se sobrepondo muito lentamente, em um crescendo sutil. O efeito sugere, nas palavras do crítico americano Alex Ross, “a emanção da natureza primordial, um zumbido emitido pelo Cosmo em repouso”. E completa:

Só depois de 136 compassos — quatro ou cinco minutos de execução — a harmonia muda, caindo para lá bemol. O prolongado estado de equilíbrio suscita uma nova noção de tempo, ainda que seja difícil

Ópera de Bayreuth. Na noite de sua inauguração, em 1876, Pedro II esteve presente. O imperador escreveu a um amigo: “Vou a Bayreuth para a abertura do teatro do músico do futuro”. Vistas da Alemanha na coleção de gravuras Photochrom, c. 1890. Acervo Library of Congress.



dizer que tipo de tempo: talvez um instante passando em câmera lenta, talvez milhões de anos passando num clarão.<sup>59</sup>

A alusão do imperador ao termo “músico do futuro” mostra uma adesão consciente à ruptura proposta por sua obra. E por muitos anos ele acompanhará — a distância — a carreira de Wagner. Geralmente por meio de seu correspondente, o conde de Gobineau, que era amigo do compositor. Em 1881, D. Pedro escreve: “Espero impaciente as vossas narrações de Bayreuth, onde certamente exprimistes a Wagner a estima em que tenho o seu talento”.<sup>60</sup> E o bombardeava com perguntas ansiosas sobre a esperada estreia de *Parsifal*: “Se for a Bayreuth ouvir o *Parsifal*, sente-se na primeira fila, bem perto do palco, de onde ouvi o “Rheingold”, e pense no meu pesar por não estar aí”.<sup>61</sup>

Como era de se esperar, seus súditos não se mostrariam ainda por muitos anos tão receptivos. Carl von Koseritz descreveu assim uma apresentação de *Lohengrin* à qual assistira em setembro de 1883 no Rio de Janeiro:

No dia 19 deste mês foi levado o *Lohengrin* de Wagner pela companhia italiana e — *mirabile dictu* — não desagradou completamente. O primeiro ato foi mesmo fortemente aplaudido, mas depois as melodias de Wagner parecem ter fatigado o público, pois ele se manteve muito frio [...]. Algumas críticas eram mesmo cômicas. Assim, por exemplo, diz o crítico da *Gazeta de Notícias*: “Como concepção musical, o *Lohengrin* é um aborto. Não tem pé nem cabeça [...]. Como manifestação do progresso musical, Wagner não nos ofereceu nada de novo. Dissonâncias orquestrais já ouvimos muitas.”<sup>62</sup>

Entre os brasileiros, o compositor alemão encontraria poucos discípulos. Um deles seria Leopoldo Miguez (1850-1902). Agraciado com

<sup>59</sup> ROSS, Alex. *Wagnerism*. New York: Knopf, 2020.

<sup>60</sup> RAEDERS, George. *Pedro II e o conde de Gobineau (correspondência inédita)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938. p. 356.

<sup>61</sup> LYRA, op. cit., p. 241.

<sup>62</sup> Apud MARTINS, op. cit., v. IV, p. 182.



um auxílio financeiro concedido graças a um projeto de lei proposto pelo visconde de Taunay na Câmara dos Deputados, Miguez partiu para a Europa em 1882. Retornou convertido e decidido a propagar no país os ideais estéticos divulgados desde Bayreuth.<sup>63</sup>

## Carlos Gomes

O partidário de Wagner mais convicto talvez tenha sido mesmo o imperador. Anos antes, em 1863, quando outro jovem havia recebido uma bolsa para quatro anos de estudo na Europa, Pedro II teria tentado convencê-lo a ir para a Alemanha. O rapaz, contudo, acabou optando pela Itália “por interferência decisiva da imperatriz, filha de Nápoles e apaixonada pelo *bel canto*”.<sup>64</sup> Aquela decisão determinaria seu futuro. O jovem promissor chamava-se Antônio Carlos Gomes (1836-1896) e sete anos mais tarde, a 19 de março de 1870, sua ópera *Il guarany* era apresentada com grande sucesso no Teatro alla Scala, em Milão. As expectativas messiânicas em torno de Carlos Gomes acabaram, de certo modo, por se concretizar. Ao voltar ao Brasil, o compositor teve uma recepção consagradora. A reação popular não poderia ter sido mais calorosa, com manifestações típicas do culto à celebridade que costumamos associar aos ídolos da música pop do século XX. Uma caricatura de Ângelo Agostini mostra o maestro assediado por um bando



A imperatriz Teresa Cristina, de origem napolitana, insistiu para que o jovem Carlos Gomes aproveitasse sua bolsa estudando na Itália, não na Alemanha, como teria preferido Pedro II, admirador de Wagner. Fotografia de José Insley Pacheco. Acervo FBN.

<sup>63</sup> Ibidem, p. 207.

<sup>64</sup> OTÁVIO, Rodrigo. *Minha memória dos outros*. v. III, p. 23, apud MARTINS, op. cit., v. IV, p. 308.

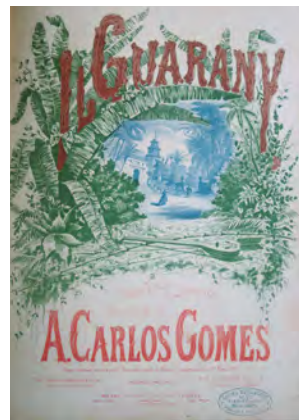
de admiradores que estendem as mãos na direção da sua cabeça: “Consta até que alguns diletantes, julgando que o gênio musical do maestro está na cabeleira, arrancaram uns poucos fios de cabelo. O que vale é ele ter muitos.”

Nascido em Campinas, São Paulo, em uma família de músicos, ele se formou no Rio de Janeiro, estudando no Conservatório de Música e beneficiando-se da atuação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, instituição extinta em 1860. Nela, começou a atuar primeiramente como músico, ensaiador e, em seguida, regente e compositor. Com *Il guarany*, ele se afirmaria como o único compositor brasileiro a se consagrar como autor de óperas na Europa.

Inspirado no romance de José de Alencar, *Il guarany* é uma ópera em italiano, em quatro atos, com libreto escrito pelo italiano Antonio Scalvini. Publicado originalmente em forma de folhetim, em 1857, o romance histórico acompanha as atribulações do amor impossível entre Peri, um integrante da etnia goitacá, e Cecília, filha do fidalgo português D. Antônio de Mariz. Seria o primeiro de uma trilogia de romances de Alencar, completada por *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). A temática indigenista acabaria, assim, prevalecendo na corrida para dar origem à primeira — e em certo sentido, a última — grande ópera brasileira a obter reconhecimento no plano internacional.

Do ponto de vista brasileiro, a obra podia ser considerada o ápice de todo um esforço para integrar o país no universo do consumo e da produção de óperas, por meio de instituições como a Ópera Lírica Nacional e a Imperial Academia. Esforços que iam desde versões em português de *La traviata* ou de *Norma* à criação de obras de compositores brasileiros. Nesse

Frontispício da partitura de *Il guarany*, dedicada a D. Pedro II. A obra de Carlos Gomes, que estreou a 19 de março de 1870 no Scala, de Milão, foi a única ópera brasileira a obter reconhecimento no plano internacional.



O compositor Carlos Gomes assediado por admiradores: “Foram tantos os abraços e os apertões! Consta até que alguns diletantes, julgando que o gênio musical do maestro está na cabeleira, arrancaram uns poucos fios de cabelo. O que vale é ele ter muitos.” Acervo FBN.



processo, os desafios da “nacionalização” da ópera conduziam a algumas situações irônicas. Algumas das obras iniciais de Carlos Gomes tiveram sua apresentação prejudicada no Rio de Janeiro pelo fato de seus libretos em português serem interpretados por cantores italianos com forte sotaque. A esse propósito, nove meses depois de sua estreia em Milão, *Il guarany* era encenado a 2 de dezembro de 1870 — data do aniversário de Pedro II — no Rio de Janeiro, com um libreto traduzido para o português.

Será interessante contrapor uma perspectiva europeia à visão brasileira do sucesso de *Il guarany*. A esse respeito, vale a pena citar extensamente a avaliação do êxito de Carlos Gomes pelo musicólogo Jean-François Labie, situada significativamente no capítulo “A ópera italiana: depois de Verdi, Puccini”, da obra *História da música ocidental*, de Jean & Brigitte Massin:

O romantismo da liberdade e dos grandes sentimentos tinha seus adeptos. O ano de 1870 viu justamente aparecer um estranho personagem, brasileiro de origem: Antônio Carlos Gomes [...] estudou música em Milão e compôs uma ópera estranha, *O guarany*, em que se encontram todos os temas patrióticos tão caros a Verdi, a isso o compositor acrescentava uma espécie de homenagem a Rousseau, ao fazer de seu herói um índio guarani (o próprio Carlos Gomes tinha ascendência indígena) que, depois de sofrer todos os malefícios por parte dos europeus, acaba — oh! Escândalo — por merecer o amor da heroína branca deste suntuoso melodrama. A música da obra é sólida, densa e apresenta por momentos aquela imperiosa urgência que prende a atenção nas obras de Verdi. Carlos Gomes foi saudado como o herdeiro presuntivo do mestre e, em seguida, foi rapidamente esquecido entre os inúmeros compositores de dramas mais ou menos históricos; tomou ainda de empréstimo a Victor Hugo os temas da ópera *Maria Tudor* (1879) e *Marion de*

*Lorme*, de menor interesse. Depois voltou ao Brasil para compor em 1889 [...] *Lo schiavo* (*O escravo*).

O Grand Hotel de Milan tem até hoje em seu vestíbulo uma escultura cuja simbologia tortuosa é capaz de intrigar visitantes mais curiosos. Principalmente ao saber que a estatueta em um dos mais sofisticados hotéis de Milão é uma homenagem a Pedro II, que ali se hospedou a 30 de abril de 1888, durante uma de suas últimas viagens à Europa. O mesmo hotel serviu de residência a Verdi, em suas estadias em Milão: em uma de suas suítes o compositor deu os últimos retoques em *Othello* e *Falstaff*, entre visitas ao La Scala, nas proximidades. Gravemente doente, Pedro II prolongou sua estadia no hotel para dar oportunidade à princesa Isabel de assinar a Lei Áurea. Na escultura — encomendada pelo proprietário do hotel —, o artista havia retratado a figura estilizada de um índio esmagando a cabeça de uma serpente. A inscrição no pedestal incumbe-se de elucidar o mistério: a “víbora” da escravidão era exterminada graças à intervenção do imperador. O detalhe menos lembrado é que a escolha do tema e da simbologia provavelmente também tem sua explicação no universo da ópera.

A 27 de setembro de 1889, era apresentada no Rio de Janeiro a ópera *Lo schiavo*, de Carlos Gomes, composta sob a inspiração de um tema escolhido pelo visconde de Taunay. A produção havia contado com o patrocínio da princesa Isabel. E era a ela que o compositor, escrevendo de Milão a 29 de julho daquele ano, dedicava a obra, esclarecendo que nela “um brasileiro tentou representar o nobre caráter de um indígena escravizado”:

Na memorável data de 13 de maio, em prol de muitos semelhantes ao protagonista deste drama, Vossa Alteza, com ânimo gentil e patriótico, teve a glória de transmutar o cativo em eterna alegria da liberdade. Assim, a palavra *escravo* no Brasil pertence simplesmente à lenda do passado. É, pois, em sinal de profunda gratidão e homenagem que, como artista brasileiro, tenho a honra de dedicar este meu trabalho à Excelsa princesa.<sup>65</sup>

Na mesma carta, explicava que via nela “a mesma grandeza de ânimo de D. Pedro II”, lembrando a “mesma generosa proteção” que re-

<sup>65</sup> Apud MARTINS, op. cit., p. 307.

cebera do imperador ao longo de sua carreira. A história sugerida por Taunay e elaborada pelo libretista italiano Rodolfo Paravicini passava-se às margens do rio Paraíba. Nela, o índio Iberê é escravizado pelo conde Rodrigo, um fazendeiro português de atitudes feudais. Seu filho, o jovem Américo, apaixona-se pela índia Ilara, criada como agregada na casa-grande. O leitor atento perceberá algo familiar na trama. “*Lo schiavo*, quanto ao libreto” — observa Wilson Martins — “é *Il guarany* ao contrário. [...] Depois de haver feito de Peri um negro, os libretistas italianos [...] fizeram do escravo... um índio”.<sup>66</sup> E, de fato, é digno de nota que, mesmo depois de a causa abolicionista ter varrido e mobilizado o país até sua vitória final, não coubesse a um personagem negro o papel central de uma ópera cujo tema era — justamente — a escravidão.

A princesa Isabel adotou para si a missão de apoiar o projeto, adquirindo os ingressos e quase todos os assentos nos camarotes. Contudo, a morte do irmão do rei, D. Luís de Portugal, deixou a família imperial de luto. Impossibilitada de comparecer à estreia, ela só assistiria a *Lo schiavo* no dia 2 de outubro, poucas semanas, portanto, antes da Proclamação da República. Em retrospecto, o que deveria ter sido um grande acontecimento adquiriu um tom melancólico, não muito diferente daquele assumido pelo Baile da Ilha Fiscal. Aos olhos da nova geração, a gratidão de Carlos

Gomes pelo apoio recebido pelo imperador seria vista com suspeitas.

O compositor olhava para trás; o país olhava para a frente. A ironia no âmbito da política repetia-se também no plano musical: a vitória internacional de Carlos Gomes no interior da tradição da ópera italiana representada por Verdi dava-se quando esta já vivia seus sinais de declínio.

Com a República, um novo capítulo abria-se para a história do país e para o mundo da ópera no Brasil.



Em 30 de abril de 1888, D. Pedro II se hospeda no Grand Hotel et de Milan, onde Verdi residiu de 1872 até sua morte em 1901. Durante a estada do Imperador a Princesa Isabel assinou no Brasil a Lei Áurea, que aboliu a escravatura em nosso país. Em sequência, o proprietário do hotel comissionou uma escultura na qual uma índia esmaga a serpente da escravidão. Divulgação do Grand Hotel em 2011.

<sup>66</sup> Ibidem.



CAPÍTULO 4

**A República: no espírito da**  
*belle époque*



O lustre central da sala de espetáculos do Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi fabricado em bronze e cristal pela empresa inglesa F&C Osler e tem 118 lâmpadas. Fotografia de Bernardo Santos Cox.



A transformação vivida pela Amazônia na virada do século XIX para o XX já foi contada de muitas maneiras. O escritor francês Jean Soublin, em sua *História da Amazônia*, comparou a experiência a um conto infantil, imaginando uma fada que tivesse “espalhado pela floresta uma poeira de estrelas que acabou por se fixar sobre certas árvores de grande porte”. Essas árvores produziam um sumo providencial, que servia para a fabricação de “mil objetos curiosos”, feitos de um material chamado borracha. “A pequenos golpes de sua varinha mágica, a fada fez então aparecer palácios, festas, cantoras e bondes elétricos”.<sup>1</sup> Historicamente, o baile foi fugaz e a região logo voltou — aos olhos dos contemporâneos — à condição de Gata Borralheira. Contudo, em um lapso de tempo de uma ou duas gerações, o látex produzido pela *Hevea brasiliensis* espalhou-se pelo planeta na forma de utensílios associados a uma pequena revolução nos transportes. E mesmo antes da popularização dos automóveis: em 1890, existiam 250 mil bicicletas na França; em 1914, elas já eram

---

<sup>1</sup> SOUBLIN, Jean. *Histoire de l'Amazonie*. Paris: Payot, 2000. p. 229.



5 milhões — todas rodando sobre pneumáticos. Em plena Amazônia, o *boom* econômico promoveu uma associação improvável entre os sobrenomes de Monsieur Dunlop e Mister Goodyear com os de Puccini e Verdi...

## Um sonho na Amazônia

Esse episódio de nossa história cultural e econômica baseava-se em uma estranha troca comercial: do Porto de Belém, partiam vapores carregados de látex... E chegavam outros trazendo sopranos, tenores e barítonos — todos com sobrenomes invariavelmente italianos. A borracha representava 40% das exportações do país, e a Amazônia respondia, por volta de 1900, por quase metade da produção mundial. O lado sombrio dessa expansão econômica escondia um drama humano, oculto na floresta. A face esfuziante exibia-se nas cidades. Belém e Manaus encheram-se de avenidas e construíram dois teatros imponentes, respectivamente o Teatro da Paz e o Teatro Amazonas. Em seus palcos, durante certo tempo, apresentaram sobretudo óperas — ainda que não exclusivamente. Por quê? Forma de arte por excelência do século XIX, a ópera servia às elites como um elo com a Europa e o que ela representava para uma região de dimensões continentais, porém cuja solidão — a seus olhos — era quase a de uma ilha. Nesse período, Manaus e Belém chegaram a presenciar temporadas líricas com quase 30 títulos diferentes e cerca de 40 récitas — performance de despertar inveja nas plateias de cidades bem maiores, mesmo nos dias de hoje, inclusive na Europa.

Em Belém, o ponto de partida para tal período feérico foi a reinauguração, em julho de 1890 — depois de amplas reformas —, do Teatro da Paz. Pelas convenções arquitetônicas, urbanísticas e culturais da época, mais do que uma casa de espetáculos, o teatro de ópera era um templo, no qual deveriam ser cultuados certos valores não apenas artísticos, mas cívicos. Dois pintores foram convocados para a tarefa de redecorar o teatro. O pernambucano Chrispim do Amaral, encarregado do pano de boca, pintou uma *Alegoria à República* (nem 12 meses tinham se passado desde o advento do novo regime). E o italiano Domenico de Angelis foi o responsável pela decoração do *plafond*. Enquanto ouviam os músicos afinarem os

instrumentos e aguardavam pelo início da ópera, os espectadores deveriam apreciar e decifrar um denso emaranhado de personagens, símbolos e seus significados que pairavam à sua frente e sobre suas cabeças.

Chrispim do Amaral recrutou — para figurar em sua alegoria — representantes da população mestiça da Amazônia, misturando índios, negros e caboclos com personagens da mitologia greco-romana, todos confraternizando em torno de uma figura feminina representativa da jovem República — a arquifrancesa Marianne. O conjunto surgia ornamentado pela bandeira nacional e sob o título “República Brasileira” — ainda que a cortina tivesse sido toda confeccionada em Paris. Trazida a bordo de um vapor, a peça chegou em Belém em uma data já próxima da reinauguração. E, curiosamente, o pano de boca provocou polêmica pelo caráter “moreno” dos personagens. O administrador do teatro teria adotado o pano de boca a contragosto. Anos depois, falaria no “estado de revolta” que teria provocado, contando ter sido a cortina até mesmo “vivamente vaiada”. Nascia, assim, a República sob um signo nada igualitário. Chrispim do Amaral seria mais tarde convidado a pintar o pano de boca do Teatro Amazonas, em Manaus. E acabaria indo para o Rio de Janeiro, onde se tornou um dos fundadores da revista *O Malho*.<sup>2</sup>

Já Domenico de Angelis, trabalhando com uma equipe de auxiliares italianos e brasileiros, colocou no *plafond* quatro cenas também com personagens mitológicos, como o deus Apolo; Tália, a musa da comédia; Diana, a caçadora; e — retratada aqui como uma pintora — Mnemosine, deusa da memória e mãe das outras musas ali representadas, como Calíope, Urânia, Clío e Terpsícore. Contudo, a figura que serve de modelo para a pintora Mnemosine não saiu da mitologia antiga:

No centro desta cena há uma imagem instigante a revelar o objeto da pintura de Mnemosine. Uma tapuia jovem posa ajoelhada e com uma das mãos sob o queixo, de uma certa forma característica do gestual do caboclo amazônico, evidenciando o senso de observação do pintor sobre os habitantes da região. A retratada visualiza um ponto no infinito, sob a orientação da pintora, que lhe indica a direção do olhar com

<sup>2</sup> SILVEIRA, op. cit., p. 251.

um bastão. Com a outra mão, a moça segura o pergaminho onde se lê “Sciencia”, entregue a ela por um anjo. Uma ideia bastante sintética da missão civilizatória do europeu no território do novo mundo: os ideais da razão e da harmonia pela estética.<sup>3</sup>

Na noite de 22 de julho de 1890, a “melhor sociedade” de Belém acomodou-se nas poltronas do reinaugurado Teatro da Paz para apreciar a ópera *La sonnambula*, estrelada pela soprano Ada Bonner e pelo tenor Angelo Bersani e apresentada pela recém-desembarcada Companhia Lírica Italiana. Ela contava com uma orquestra de 30 integrantes e um corpo de baile com oito dançarinos. Entre artistas e técnicos, eram cerca de 80 profissionais.

Conjugando um dos *plots* mais triviais da história da ópera à música mais maravilhosa, *La sonnambula*, de Vincenzo Bellini, leva os espectadores a um albergue suíço. Ali, a jovem Amina está prestes a se casar com Elvino. Tudo sob os olhares invejosos da dona da estalagem, Lisa, secretamente apaixonada pelo noivo. Os preparativos para o casamento são interrompidos por um episódio aparentemente inexplicável: a noiva é denunciada por Lisa ao ser surpreendida, à noite, no quarto de um dos hóspedes. Com o casamento ameaçado, Amina chora pelo sonho desfeito. O final feliz é garantido pela explicação que logo vem à tona: o mal-entendido deve-se a um simples caso de sonambulismo. A história singela culmina em uma ária belíssima, cantada quase no fim: “Ah! non credea mirarti/Sì presto estinto, o fiore”. Amina mal consegue acreditar que as flores de sua felicidade, há pouco tão viçosas, logo estariam sem vida. Estas palavras acabaram inscritas no túmulo do próprio Bellini, morto com apenas 34 anos.

Em retrospecto, a escolha da ópera não poderia ser mais apropriada para a elite da Amazônia. Como uma sonâmbula, ela atravessaria os anos de prosperidade e abundância inteiramente cega à dura realidade na qual tropeçaria mais à frente. Contudo, enquanto as flores estivessem viçosas, cabia aos protagonistas dessa história viver intensamente aquele período. E foi o que fizeram.

A mesma companhia apresentaria ainda *Gioconda*, de Amilcare Ponchielli; *Carmen*, de Georges Bizet; *Ruy Blas*, de Filippo Marchetti; e *A*

---

<sup>3</sup> Ibidem.

*favorita*, de Gaetano Donizetti; além de *I due Foscari*, *Um baile de máscara* e *Ernani*, de Verdi. No entanto, a mais interessante novidade naquela temporada de 1890 seria a estreia de uma ópera brasileira, *Bug Jargal*, do maestro paraense José Cândido da Gama Malcher. Era ele, aliás, o empresário à frente da companhia italiana. Filho de um ex-governador da província, fizera a vontade do pai ao estudar Engenharia na Pensilvânia, nos Estados Unidos. Contudo, obedecendo à sua vocação, em seguida investiu em sua formação musical, na Itália. Lá, começou a compor *Bug Jargal*, que teve alguns trechos executados anos antes em uma apresentação diante de Pedro II, em 1888, em um hotel de Milão, juntamente a aberturas de Verdi e de Carlos Gomes.

*Bug Jargal* tem como tema a revolta dos escravizados no Haiti, ocorrida em 1791, quase exatos 100 anos antes, portanto, da estreia da obra de Malcher. A revolução no Haiti fora sempre um tema onipresente nos debates em todo o mundo a respeito da escravidão — fossem os oradores progressistas, conservadores, abolicionistas ou escravagistas. O Haiti e a revolta ali ocorrida eram um espantinho a ser agitado, ora como um alerta sobre os perigos da concessão de uma maior liberdade à população negra, ora como um risco criado pelos que insistiam em represar e reprimir um anseio legítimo por liberdade. O tema, contudo, não saiu de nenhum panfleto abolicionista ou da pena de um libretista brasileiro. O autor do libreto, Vincenzo Valle, era italiano. E a história foi extraída da obra do mesmo romancista que inspirou óperas como *Ernani*, *Rigoletto* e *Ruy Blas*: Victor Hugo. O escritor francês teria terminado a primeira versão do romance *Bug Jargal* aos 16 anos.

A história contada no romance fala, sim, de uma revolta de escravizados, mas sob a ótica do mais desenfreado romantismo. Lembre-se, além disso, que o Victor Hugo das causas progressistas e da simpatia pelos oprimidos era o escritor do período da maturidade: o jovem Victor Hugo era monarquista convicto, tendo sido eleito inclusive deputado. O autor de *Os miseráveis* fez, assim, a trajetória inversa à de tantos escritores e intelectuais: migrou da direita para a esquerda. Não que a trama de *Bug Jargal* exalte a opressão. O retrato de seu herói, contudo, é uma síntese de todos os clichês românticos atribuídos ao rebelde oprimido. O escravizado Bug Jargal é, na verdade, um príncipe negro, o herdeiro do trono do rei do Congo.

Destemido e tomado por sentimentos nobres, ele se apaixona por Maria, a pura e virtuosa filha de D. Antonio d’Auvergne, cruel proprietário e senhor de escravizados. Maria, no entanto, está noiva de Leopoldo. O leitor mais atento — e até o menos atento — perceberá neste triângulo ecos de *Il guarany* e de *Lo schiavo*. Na violenta revolta dos escravizados que se segue, Bug Jargal intervirá para salvar Maria e seu noivo da fúria dos revoltosos. Acaba por sacrificar a si mesmo, seguindo fielmente, até sua conclusão final, o papel de nobre selvagem que lhe foi reservado.

Em Belém, a ópera foi bem recebida pela crítica e pelas plateias, com um sentimento de aprovação que não escondia uma dose de orgulho nativista.

Ouvimos aquela sublime harmonia que o cérebro de um meridional compendiou em ópera; ouvimos ali a exibição da imagem cálida do americano — ora nuns suaves tons da harmonia extasiante, ora nos arrebatamentos da música selvagem, como selvagens são as nossas florestas.<sup>4</sup>

E, no mesmo jornal, vinha o veredicto consagrador não apenas para a obra, como para a sua montagem:

Rica encenação, admiráveis toaletes. Repetimos, o *Bug Jargal* é obra de grande aparato. A plateia do Pará aplaudiu delirantemente o nosso patricio. Gama Malcher deu o primeiro passo no caminho da glória e vai longe, assim o determinam o seu talento, os seus estudos, sua inspiração sublime. Com satisfação levamos ao paraense artista a nossa coroa de louros e repetimos, imitando o extraordinário poeta da *Divina comédia*: ‘Honorate L’Altissimo artista’.<sup>5</sup>

*Bug Jargal* teve cinco apresentações no Teatro da Paz, em Belém, antes de seguir para ser posta à prova diante de outras plateias em duas récitas no Rio de Janeiro, no Teatro Lírico, e uma em São Paulo, no Teatro São José.

<sup>4</sup> *Diário de Notícias*, 19 set. 1890, apud PÁSCOA, *Ópera em Belém*, op. cit., p. 109.

<sup>5</sup> *Ibidem*.



Em 1895, Antônio Carlos Gomes foi convidado a assumir a direção do Conservatório de Belém, cidade onde morreria no ano seguinte. Carlos Gomes em desenho de Angelo Agostini. Acervo FBN.

As reações foram mistas. Um crítico paulista mais severo fez restrições aos modelos adotados por Malcher:

A música, vazada na sua máxima parte nos moldes já gastos da velha escola italiana, não corresponde no seu todo às exigências da música moderna, não parece acompanhar a evolução vencedora da música, como em todas as artes, e por isso não agrada, como deveria fazê-lo.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> *Jornal do Commercio*, São Paulo, 5 jan. 1891.



No Rio, outro jornalista fazia objeção exatamente oposta: “Talvez fosse mais feliz não querendo parecer tão moderno, se fosse mais preciso e mais simples no seu modo de escrever. Abusa dos recitativos que causam, às vezes, monotonia nas peças”.<sup>7</sup> Difícil entender os críticos. Oscar Guanabara, de *O Paiz*, talvez a voz de maior influência na imprensa da época em se tratando de óperas, ofereceu uma avaliação mais ponderada:

A ópera do maestro Malcher é um conjunto de boas e más qualidades, como quase todas as produções dos estreadores em tão difícil arte, como é a música. [...] Muitos trechos isolados da parte cênica são de alto valor artístico [...] bem harmonizados, originais, tratados com rigor, e agradáveis como desenvolvimento melódico.<sup>8</sup>

Malcher, que nessa empreitada acumulou as funções de empresário, compositor e maestro, ainda compôs outra ópera, *Jara*, em 1895. A experiência com *Bug Jarmal*, segundo o musicólogo Márcio Páscoa, deixou um saldo que transcende a reputação pessoal de Malcher:

Num país que pouco valorizava sua produção cultural, em detrimento do que lhe era mandado do exterior como modelo pronto para consumir, pode-se mesmo dizer que a aventura do paraense é um dos primeiros episódios nacionalistas tão comuns às gerações vindouras.<sup>9</sup>

O jovem paraense Malcher e o grande nome da ópera no Brasil, Carlos Gomes, tiveram uma relação marcada por intrigas e rivalidades no período em que ambos viveram na Itália. Só mais tarde a paz seria selada entre os dois. O autor de *Il guarany* estava destinado a manter uma ligação particular com o Pará. Em uma visita a Belém ainda em 1882, Gomes foi submetido a uma barragem cerrada de demonstrações de consideração e afeto — tanto de ordem oficial quanto por parte do sentimento popular. Ainda antes de atracar e debaixo de chuva torrencial, o vapor onde estava

<sup>7</sup> *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 27 fev. 1891.

<sup>8</sup> *O Paiz*, 27 fev. 1891, apud PÁSCOA, *Ópera em Belém*, op. cit., p. 117.

<sup>9</sup> PÁSCOA, *Ópera em Belém*, op. cit., p. 118.

foi cercado por outras duas embarcações — cada uma com sua banda de música a bordo —, ambas carregando admiradores e autoridades. Uma vez desembarcado, lá foi a celebridade pelas ruas, em meio a vivas, acompanhado pelas bandas e arrastando com ela uma massa de populares. Em outra esquina, esperava-o o maestro Malcher acompanhado de nova banda. Nos dias seguintes, a recepção calorosa desdobrou-se — em diferentes cenários de Belém — em novas caminhadas, discursos e mais música.

O padrão se repetiria em nova visita a Belém, em 1895, com apresentações concorridas de óperas suas no Teatro da Paz e outras manifestações calorosas. E calor era algo de que o compositor necessitava naquele novo Brasil nascido com a República. O novo regime veio frustrar sua expectativa de se ver nomeado diretor do Conservatório de Música, cargo que seu protetor Pedro II lhe prometera. *Colombo*, seu coral sinfônico, fora apresentado em 1892, porém sem grande sucesso. Viu, então, com bons olhos o convite que lhe foi oferecido pelo estado do Pará, em 1895, para montar e dirigir o Conservatório de Belém. O compositor voltaria ainda à Itália para rever amigos e pôr em ordem seus assuntos pessoais antes de retornar ao Brasil. Porém, já nessa época, um câncer na garganta dava-lhe poucas esperanças de vida. De volta ao Pará no início de 1896, chega a assumir o cargo de diretor do Conservatório de Música do estado, mas morre em Belém a 16 de setembro de 1896, amparado pelo afeto dos paraenses e cercado pela atenção da opinião pública de todo o país, que acompanhou, quase dia a dia, sua agonia pelo telégrafo e pelas páginas dos jornais.

Em uma de suas crônicas, Machado de Assis registrou o desaparecimento do compositor: “A maior das notícias para nós, a única nacional, não preciso dizer que é a morte de Carlos Gomes. O telégrafo no-la deu tão pronto se fecharam os olhos do artista e deu mais a notícia do efeito produzido em todo aquele povo do Pará, desde o chefe do Estado até o mais singelo cidadão”. Porém, mais do que uma celebridade, Carlos Gomes tinha sido um personagem da juventude do escritor e dos círculos intelectuais nos quais se havia batalhado por uma contribuição brasileira à ópera, enquanto gênero.

Agora que ele é morto, em plena glória, acode-me aquela noite da primeira representação da *Joana de Flandres*, e a ovação que lhe fizeram os rapazes,

que são sempre os clarins do entusiasmo. Ia à frente de todos Salvador de Mendonça, que era o profeta daquele caipira de gênio. Vínhamos da Ópera Nacional, uma instituição que durou pouco e foi muito criticada, mas que, se mereceu acaso o que se disse dela, tudo haverá resgatado por haver aberto as portas ao jovem maestro de Campinas.<sup>10</sup>

Cerca de três meses depois da morte de Carlos Gomes, a 31 de dezembro de 1896 era inaugurado com um recital em Manaus o Teatro Amazonas, talvez o mais exuberante legado deixado pela era áurea da ópera na região, que se estendeu de 1890 até 1907. O primeiro passo fora dado 15 anos antes, quando, em 1881, um deputado da província apresentou um projeto de lei para a construção de um teatro em Manaus. Depois de alguns anos com as obras paralisadas, em 1892 o governador Eduardo Gonçalves Ribeiro decide retomar o projeto de construção do teatro, recrutando e trazendo para o canteiro de obras mais de 200 operários e técnicos de outros lugares do país e até mesmo do exterior.

Os detalhes do acabamento e da decoração dessa construção eclética são sempre citados quando se trata de ilustrar a atmosfera de prosperidade e luxo propiciada pelo auge do chamado ciclo da borracha. As colunas com base em mármore de Carrara; os 32 lustres de vidro de Murano; os espelhos trazidos da Itália e da França; a cúpula composta de 36 mil escamas de cerâmica esmaltada e telhas vitrificadas, vindas da Alsácia e adquiridas na Casa Koch Frères, em Paris — tudo isso serve como um símbolo mais eloquente a respeito dessa era do que meros números e cifras.

Para a decoração interna, as autoridades do Amazonas recorreram à mesma dupla que havia deixado sua marca no Teatro da Paz, em Belém: o pernambucano Chrispim do Amaral e o italiano Domenico de Angelis. O *plafond* do salão nobre exibe a pintura *A glorificação das belas-artistas na Amazônia*. Cerca de 12 mil peças de madeira encaixadas formam o piso com desenho geométrico projetado por De Angelis. A pintura ornamental da cúpula é de autoria de Lourenço Machado.

---

<sup>10</sup> MACHADO DE ASSIS, Joaquim. Crônica de *A Semana*, *Gazeta de Notícias*, 20 set. 1896.

Apesar de a inauguração oficial do Teatro Amazonas ter se dado no último dia do ano de 1896, a primeira ópera só foi levada à cena na semana seguinte, pela companhia lírica comandada pelo empresário Joaquim Franco, recém-chegada de Belém. *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli, foi a primeira de cerca de 20 óperas diferentes encenadas nos três primeiros meses de 1897, entre elas *La favorita*, *Ernane*, *Otello*, *La sonnambula* e *Il guarany*. Integrada por um elenco de cantores líricos qualificados — quase todos italianos —, a companhia atraiu um público disposto a pagar mais caro do que no antigo Éden, até então o teatro tradicional da cidade.

Os aficionados distribuíam-se pelo teatro segundo um rígido sistema de estratificação, que ia das frisas e dos camarotes superiores, passava para os camarotes de segunda ordem e para os assinantes e culminava — se não em prestígio social, pelo menos em altura — no chamado “paraíso”, o último pavimento da plateia, o mais “democrático”, no qual se instalavam os que só podiam pagar os ingressos mais baratos. A convivência nem sempre era harmoniosa. Era evidente o ressentimento com que certos espectadores encasacados olhavam lá para cima. Quando um crítico de Manaus resolveu investir contra a apresentação de vulgares espetáculos de revista no Teatro Amazonas, não hesitou em escolher seu alvo: “Versos detestáveis [...], cenas destituídas de interesse e graça [...], maxixes escandalosos dançados com um impudor revoltante para arrancar bravos entusiásticos à ralé que garante o paraíso e as torrinhos”.<sup>11</sup> Eventualmente, em casos graves de desordem, policiais uniformizados podiam invadir o Paraíso.

Naquele mesmo ano de 1897, a primeira temporada lírica no Teatro Amazonas seria sucedida pela visita de outras companhias e atrações. Primeiramente, uma dedicada às operetas, comandada pelo empresário Rafaele Tomba, apresentando obras como *Orfeo all'inferno*, versão italiana da obra de Offenbach. A ela, seguiu-se outra, especializada em zarzuelas, *vaudevilles* e espetáculos de revista, como *Bendengó*, e, por fim, peças de teatro e números de mágica.

---

<sup>11</sup> *A Federação*, 23 nov. 1900, apud PÁSCOA, *Ópera em Manaus*, op. cit., p. 115.

## Posturas: dentro e fora do teatro

Como aconteceria em outras partes do Brasil — e na realidade, em todo o mundo, do Rio de Janeiro ao Cairo —, o teatro de ópera, tanto em Belém quanto em Manaus, era mais do que um mero edifício. Geralmente concebido no âmbito de um projeto urbano mais amplo, funcionava como um vetor de transformação da cidade. Conferindo monumentalidade ao local de destaque onde estava plantado, servia de exemplo para ditar certo padrão arquitetônico a seu entorno. Para além do aspecto físico, havia também os padrões de comportamento a serem disseminados. O regulamento interno do Teatro da Paz, com sua preocupação em evitar desordens em seu interior, mostrava-se afinado com o Código de Posturas do Município de Belém, instituído em 1880, que listava atitudes que não seriam toleradas nas ruas e praças da cidade:

Estavam proibidos, nos locais públicos e ruas, gritar, proferir palavras obscenas, promover tumultos, fazer vozerios, assim como organizar batuques e sambas, e tocar tambor e carimbó. Estava igualmente proibido o ajuntamento de escravos, empregados domésticos e de lojas em tabernas, açougues e praças.<sup>12</sup>

O Código datava de antes da Abolição.

Também o modo de se vestir era parte importante do código de comportamento que pautava o ato de ir à ópera. Várias casas comerciais de artigos de luxo administravam suas publicidades e suas compras de estoque ao ritmo das temporadas líricas. E não se tratava apenas de roupas: os utensílios dos aficionados e aficionadas iam de perfumes e bengalas até o instrumento que valia como símbolo de refinamento e distinção: o binóculo. “Binóculos de todas as qualidades, elegantíssimos, com finas lentes e cristal de rocha, em couro, marfim, tartaruga, esmalte e madreperola”, anunciava o Centro Comercial Paraense.<sup>13</sup> Não por acaso, um dos críticos de ópera da imprensa de Manaus tinha o pseudônimo de Binoculini.

<sup>12</sup> SILVEIRA, op. cit., p. 154.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 174.

# NO MUNICIPAL



O que vae para vê... o que não se passa em scena..



O que vae para ser visto  
(Quasi sempre chea no ultimo acto)



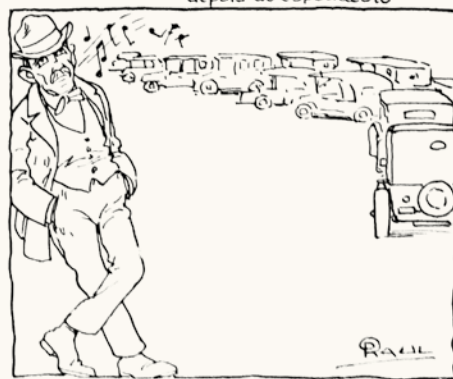
O que vae para ouvir  
(sabe tudo de cór)



O que vae para acompanhar...  
depois do espectáculo



O que nunca vê nem ouve a peça  
(porque nunca aparece á frente da frisa)



O assignante do sereno.  
fem o ouvido apurado e as fisanças em apuros...

Raul

No Brasil, como em toda parte, a ópera parece ser um fenômeno tanto social quanto musical: um caricaturista ironiza os muitos motivos para se ir ao Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Charge de Raul Pederneiras. Acervo FBN.

Com o novo teatro, impunha-se um novo padrão de comportamento para os amantes da ópera. Em Manaus, era chegada a hora de aposentar certos costumes que tinham prevalecido na época do antigo Édén Theatro. Um articulista investia, por exemplo, contra o empresário que recorria a uma tática barulhenta para atrair uma parcela do público por ele classificada de “povinho”: “Foguetes à porta de um teatro lírico! Oh, Manaus, esconde a tua cara envergonhada. Tu queres te elevar na riqueza e nos costumes e eles fizeram do teu teatro a barraca de feira, com foguetes à porta”.<sup>14</sup> Nos novos tempos, esperava-se também que os espectadores abandonassem certos hábitos, como cuspir no chão, ou outros ainda mais peculiares. Um jornalista, quatro anos antes da inauguração do Teatro Amazonas, criticava a insistência de alguns em ir à ópera acompanhados de seu “melhor amigo”. Estes tinham “a veleidade de querer intervir garganteando intempestivamente os seus latidos”. E ainda por cima queriam fazer o cachorro entrar de graça. Protestava: “A compra do bilhete pelo proprietário desses amáveis bichanos não lhes confere direito além de suas próprias pessoas. Se querem levar um amigo na sua companhia, paguem”.<sup>15</sup>

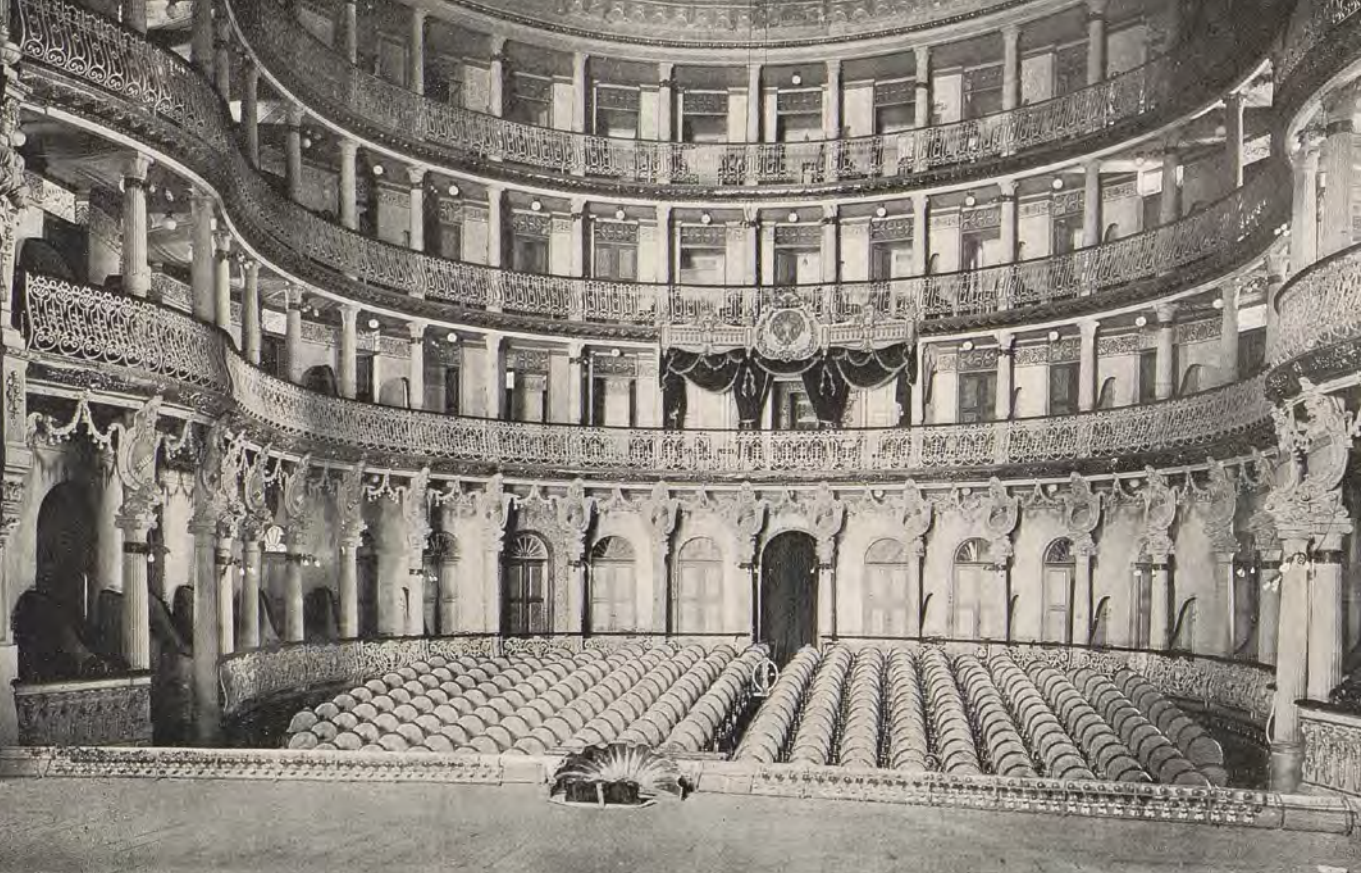
Entre os novos hábitos adquiridos, estava a adesão às polêmicas apaixonadas que dividiam as plateias entre divas rivais, como Anita Gattini e Cesira Gori, em Manaus, em 1902, com batalhas travadas com confetes, flores e versos. Os admiradores idolatravam determinadas cantoras — como ocorreu com Adele Marchesi em 1898 — e não se furtavam a demonstrar seus sentimentos da maneira mais entusiástica. O que haveria de mais lírico e poético do que promover uma revoada de pombos em homenagem à sua soprano favorita? Nenhum problema em princípio — mas não dentro do teatro, criticavam alguns.<sup>16</sup>

As temporadas líricas foram se sucedendo em Manaus, e o gosto das plateias foi se apurando na mesma medida do grau de exigência dos críticos. Não apenas quanto à qualidade musical dos espetáculos, mas também quanto ao profissionalismo da produção. Em uma montagem do *Fausto*, de Gounod, no Teatro Amazonas, em 1906, um crítico flagrou um problema

<sup>14</sup> PÁSCOA, *Ópera em Manaus*, op. cit., p. 110.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 121.



Financiadas pelo *boom* da borracha, a imponência e a exuberância arquitetônicas do Teatro Amazonas, inaugurado em 1896 em Manaus, foram aprimoradas com colunas em mármore de Carrara, lustres de Murano e espelhos vindos da Itália e da França. Sala de espetáculos do Teatro Amazonas. Fotografia de F. A. Fidanza. *Álbum do Amazonas: 1901-1902*. Acervo da Câmara dos Deputados.



Vista do Teatro Amazonas a partir do Largo de São Sebastião. No primeiro plano, o monumento em homenagem à abertura dos portos criado por Domenico de Angelis. Fotografia de F. A. Fidanza. *Álbum do Amazonas: 1901-1902*. Acervo da Câmara dos Deputados.



no figurino. Alguns dos soldados que apareciam no quarto ato calçavam sapatos; outros, botinas; outros ainda, borzeguins, constatou ele contrariado, depois de estudar detidamente o palco, provavelmente com um binóculo de madreperla e finas lentes de cristal. O ápice desse processo talvez tenha sido a temporada de 1907: foram impressionantes 38 récitas entre julho e agosto. Convocar e produzir uma *troupe* lírica representava um investimento altíssimo, impossível sem o apoio por parte do Estado. “Uma boa *troupe* lírica para uma estação no Amazonas não despende menos de uns duzentos contos de réis”, constatava um jornalista. “Artistas, coros, corpo de baile, orquestra, cenários, guarda-roupa, passagens, organização etc., vai tudo a um preço muitíssimo alto. Daí ser impossível vir ao Amazonas uma companhia de óperas sem uma larga subvenção”. Tudo se justificava, pois “não é apenas uma obra de diversão; é uma obra de educação”.<sup>17</sup>

Se a temporada lírica de 1907 foi a última a ser formalmente montada em Manaus, espetáculos avulsos continuaram sendo apresentados até que o fim do ciclo da borracha e a crise econômica, mais evidente a partir de 1911, fizessem com que a cortina finalmente baixasse sobre o palco e sobre a era de ouro da ópera na Amazônia.

## Positivistas × passadistas

Sabe-se que o jovem Auguste Comte era um apaixonado por Bellini, Rossini e Donizetti. Seus devaneios a respeito de uma nova organização da sociedade foram embalados enquanto estava sentado nas poltronas do Odeon, em Paris, assistindo às óperas, cujos libretos colecionava e memorizava. Apesar disso — as simpatias e antipatias culturais seguem caminhos tortuosos — os primeiros tempos da República positivista e jacobina foram marcados por uma nítida antipatia pela ópera italiana — pelo menos por parte dos círculos intelectuais. Passadismo, tradicionalismo, conservadorismo: as acusações e suspeitas eram vagas, porém pairavam claramente — como uma nuvem agourenta — sobre os personagens de *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviatta* e sobre seu criador, Giuseppe Verdi.

<sup>17</sup> *A Platea*, 1º jul. 1907, apud PÁSCOA, *Ópera em Manaus*, op. cit., p. 131.



Alberto Nepomuceno chocou o público e a crítica com o tema mórbido de sua ópera *Artemis*, de 1898. Retrato de Alberto Nepomuceno (1904) por Henrique Bernardelli. Coleção particular. Fotografia de Gedley Belchior Braga.

O compositor Leopoldo Miguez, autor de *Saldunes*, baseado em poema de Coelho Neto, fez parte de uma geração que se opôs à tradição da ópera italiana. Desenho de Angelo Agostini.



Nas colunas de certos críticos, multiplicavam-se profecias prevendo para breve a segunda morte do compositor italiano. Logo, anunciava um deles, o público acabaria por rejeitar o “italianismo musical”. Ninguém iria querer saber da “velha ópera italiana, gasta, exausta e morta”. O gênero “era falso: só podia ter sido efêmero”.<sup>18</sup> Falsos eram — é claro — os prognósticos. Mais de 100 anos depois, Verdi e sua reputação vão muito bem de saúde, obrigado.

No entanto, na época, ele e sua obra por algum tempo serviram de antípodas da ideia de modernidade. Contra Verdi levantavam-se o espectro

<sup>18</sup> *A Notícia*, 30 out. 1898, apud FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica*. XXVIII Simpósio Natural de História, 2015.

ora de iniciativas nacionais no campo da ópera, ora da sombra do alemão Richard Wagner. Em Manaus, um jornalista anunciava: “Wagner invadiu os teatros italianos. Hoje, o público aplaude com calor as *Walkyrias*, *Siegfried* e *Mestres cantores* e na próxima estação do Scala de Milão, o clou será *Tristão e Isolda*”.<sup>19</sup> Em crônica de 1892, Machado de Assis associava a estreia de *Tannhäuser*, de Wagner, à substituição dos bondes puxados por burros pelos elétricos nas ruas do Rio de Janeiro: “O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Tudo depende das circunstâncias”.<sup>20</sup> A apresentação à qual Machado se referia seria a estreia de *Tannhäuser* não apenas no Brasil, mas na América do Sul. Contudo, no termômetro do gosto popular, o calor nunca se igualaria ao manifestado pelos críticos. De 1889 a 1914, as plateias da então capital do país assistiriam a apenas 37 récitas de Wagner, abrangendo seis de suas óperas: *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristão e Isolda*, *Meistersinger*, *As valquírias* e *Parsifal*.

Em outra frente nessa batalha pelo gosto do público, contrapondo-se à herança de Carlos Gomes, jovens compositores como Leopoldo Miguez, Francisco de Assis Pacheco e Alberto Nepomuceno consideravam a ópera italiana como algo ultrapassado. Em 1898, Alberto Nepomuceno estrearia *Artemis*. Com libreto de Coelho Neto, a obra provocaria alguma polêmica, principalmente devido ao tema, de uma morbidez típica do *fin de siècle*. Buscando inspiração na mitologia, a ópera acompanhava o delírio de um escultor que, apaixonado por Artemis, a estátua feita por ele, assassina a própria filha, uma criança, para dotar sua criatura de um coração humano. “Se há monstros dessa têmpera nas aberrações da natureza, devem eles figurar em tratados de criminologia”, mas não nos libretos de ópera, reprovou Oscar Guanabara. Para o crítico, o compositor e o escritor teriam errado ao expor “um povo civilizado e de caráter bondoso” a um tema tão hediondo.<sup>21</sup> Apesar de

<sup>19</sup> *Amazonas*, 5 ago. 1901.

<sup>20</sup> MACHADO DE ASSIS, op. cit., v. III, p. 546.

<sup>21</sup> *O Paiz*, 16 out. 1898, apud FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa carioca: cultura, processo civilizador e sociedade na belle époque (1889-1914)*. Tese (Doutorado) — Universidade de Brasília, 2017. p. 103.

apresentada em apenas duas récitas no Rio, a obra chegou a ser levada à cena em Buenos Aires e Montevideú. Também de Coelho Neto veio a inspiração para uma obra lírica de Leopoldo Miguez, *Saldunes*, baseada em um dos poemas do escritor.

## A plateia na vitrine

A crise financeira que abala a República já em seu advento não poderia deixar de afetar um setor do entretenimento tão dispendioso como a produção de espetáculos de ópera. A contratação de companhias líricas trazidas da Itália, o aluguel dos teatros, a confecção de cenários e figurinos, as passagens e a hospedagem das estrelas do canto lírico, sem falar de orquestras inteiras — tudo isso não implicava apenas grandes investimentos; exigia também altos preços para assinaturas de temporadas e ingressos avulsos. Em 1890, foram vãos os esforços de empresários para trazer para o Rio de Janeiro companhias europeias que passariam por Buenos Aires. A notícia estampada na primeira página do jornal *O Paiz* arrancou um suspiro de decepção dos aficionados de ópera na cidade: naquele ano simplesmente não haveria temporada lírica na capital federal. “Apesar dos esforços que empreguei para realizar tão alto encargo [...], todos os demais empenhos naufragaram, perante as enormes exigências dos [...] artistas” — justificava um empresário.<sup>22</sup>

As temporadas, contudo, já seriam retomadas no ano seguinte. Contornando crises econômicas como o encilhamento e as turbulências políticas como a Revolta da Armada, nos primeiros anos da República o Teatro Lírico seguiria acolhendo repetidas levas de espectadores que — a duras penas — se esforçavam para manter um hábito caro e exclusivo. O que movia as plateias não era apenas o interesse pela cultura e o prazer estético: o ato de ir à ópera; de ir e ser visto no teatro, assim como o ritual e as exigências materiais (roupas, joias, perfumes) que isso envolvia eram parte de um esforço para configurar a adesão a um determinado setor da sociedade e ao prestígio a ele associado. Uma nova elite endinheirada subs-

<sup>22</sup> *O Paiz*, 26 ago. 1890, apud FERREIRA, op. cit., 2015. p. 4.

Pietro Mascagni (1863-1945), o compositor de *Cavalleria rusticana* e grande nome do verismo em destaque na temporada teatral de 1911. Caricatura de J. Carlos para a revista *Careta*, 1911.



tituí a antiga aristocracia dos tempos do Império. Namoros, casamentos, alianças — comerciais ou políticas —, avanços na carreira profissional, amizades, contatos e oportunidades de negócios, para não falar na simples vaidade pessoal — tudo poderia ser determinado no burburinho do saguão durante o intervalo ou mesmo numa troca de olhares ao som de Verdi ou Donizetti. Tudo isso — lembra o historiador norte-americano Jeffrey Needell — acontecia no Teatro Lírico.

O Lírico oferecia, também, uma atração da qual as novas gerações, ou os novos-ricos, poderiam tomar parte sem que necessitassem de uma preparação tradicional. Como no caso das corridas de cavalos, a ópera exigia apenas uma participação passiva. Apesar de certa familiaridade com a arte torná-la mais palatável para aqueles que sufocavam numa gravata branca ou num corpete parisiense, todos concordavam que a ópera em si era secundária, comparada à ostentação evidente e à congregação da elite, que era, de fato, o centro dos acontecimentos. Parte da plateia, de

acordo com o que se dizia na época, tinha apenas uma vaga ideia do que estava ouvindo. Mas todos, sem dúvida, tinham uma noção precisa do que estavam fazendo.<sup>23</sup>

As consequências do ato de frequentar a ópera — e os custos que ele implicava — variavam conforme o bolso de cada um. Como não eram apenas as finanças do estado que estavam abaladas, alguns viam nela uma ameaça a pairar sobre os lares de certas famílias — algo comparável aos cassinos, às cortesãs, à agiotagem e às corridas de cavalo. Em 1893, um leitor — em carta ao jornal *O Tempo* — chega a pedir uma atitude drástica das autoridades: “Dizem que durante as estações líricas a paixão pela música leva a sacrifícios pecuniários muitas famílias e até aumenta, em detrimento da felicidade doméstica, o negócio das casas de penhores. Por que em nome da ordem moral o Sr. Dr. Chefe de Polícia não manda fechar os teatros líricos?”<sup>24</sup>

Para desafiar a noção da ópera como um entretenimento caro destinado a uma minoria, alguns empresários no Rio de Janeiro se mobilizam em 1892 em torno da ideia de promover uma “ópera popular”, apresentando espetáculos num circuito alternativo a preços mais acessíveis. Nos teatros Recreio Dramático e São Pedro de Alcântara foram encenadas 20 récitas da ópera *Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni, além de outros espetáculos, geralmente por companhias líricas de menor prestígio. Já a temporada lírica tradicional desdobrava-se no inverno, do período de junho a setembro, no Teatro Lírico. “O marasmo dura de dezembro a maio [...]. As companhias estrangeiras vêm como as andorinhas e os deputados”, queixava-se um cronista.<sup>25</sup> Ao sabor desse ritmo sazonal, animavam-se as plateias, as bilheterias e o humor dos jornalistas. “Eis que volta a estação dos espetáculos. Dos concertos e das festas. A crítica está a postos, de espingarda engatilhada, pronta a fazer fogo, quer sobre

<sup>23</sup> NEEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 103.

<sup>24</sup> *O Tempo*, 16 ago. 1893, apud FERREIRA, 2015, op. cit., p. 5.

<sup>25</sup> *Dom Quixote*, 3 ago. 1901, apud FERREIRA, 2015, op. cit., p. 7.

os artistas, quer sobre si mesma, dividida que está em dois partidos adversos”, comemorava um jornalista.<sup>26</sup>

O resto do calendário ficava ocupado por companhias de segundo plano, dedicadas a operetas, zarzuelas e *vaudevilles* — e mesmo óperas — em salas mais modestas. A iniciativa da “ópera popular” era um empreendimento comercial, porém supostamente animado por princípios didáticos e educativos, como o de “aprimorar” o gosto musical do povo.<sup>27</sup> Nas páginas dos jornais, era comum encontrar exortações como a de um articulista de *O Paiz*, que tentava mobilizar a opinião pública contra a ameaça do “mau gosto” — representado pelas operetas frívolas, como *A viúva alegre* — e seus efeitos deletérios sobre a população.

Que espécie de gente somos nós, que assim nos menosprezamos, indo pedir emprestado à opereta ou à ópera cômica as canções para os nossos filhos pequeninos? Que será feito de nós, dentro de vinte anos, se às mães e aos homens desse tempo nós hoje ensinamos, certamente à guisa de educação cívica, os trechos populares e lascivos de uma viúva alegre qualquer? Esta terra é a Cafraria ou é um país que presume ter um lugar na civilização?<sup>28</sup>

Assim se manifestava uma visão que, mais do que elitista, era abertamente racista. “Cafraria” era a denominação genérica pela qual era conhecida no século XIX a região da África subsaariana; palavra derivada de “cafre”, termo pejorativo para se referir aos negros africanos. Nos dicionários, “cafraria” ganharia o sentido de “aglomeração ou ajuntamento de pessoas grosseiras, estúpidas e ignorantes”. Aos olhos do autor do artigo, o nosso “lugar na civilização” expunha-se a uma ameaça amorfa e sombria, um composto cultural tóxico, que começava em *A viúva alegre*, do vienense Franz Lehár, e — de modo misterioso — terminava em algum batuque de negros em uma esquina carioca.

<sup>26</sup> *Gazeta de Notícias*, 26 maio 1897.

<sup>27</sup> FERREIRA, 2015, op. cit., p. 7.

<sup>28</sup> *O Paiz*, 18 ago. 1912, apud FERREIRA, Liliane Carneiro dos Santos. A ópera no projeto de modernização do Brasil (Rio de Janeiro 1889-1914). *História*, v. 37, p. 21, 2018.

## A vitória de Puccini

Na verdade, na batalha pelo gosto popular, o vencedor na virada do século não seria nem Wagner, nem Verdi. Este último conservaria sua popularidade, enquanto o compositor alemão manteria os devotos à sua arte. Contudo, o verdadeiro vitorioso seria personificado pela figura despreziosa do homem elegante, de terno claro e chapéu cinza que, a 21 de agosto de 1905, desceu a escada do vapor italiano *Umbria* para pisar no cais da Praça Mauá, no Rio de Janeiro. Que ninguém se enganasse com o ar afável e as maneiras gentis: Giacomo Puccini era um conquistador. Como maior nome da corrente batizada de *verismo*, o autor de clássicos como *Tosca*, *La bohème*, *Madama Butterfly* e *Turandot* abriu caminho para uma nova geração de compositores italianos, como Pietro Mascagni (*Cavalleria rusticana*), Ruggero Leoncavallo (*Pagliacci*), Umberto Giordano (*Andrea Chénier*) e Francesco Cilea (*Adriana Lecouvreur*).

Em sintonia com a corrente literária do naturalismo, representada pelo francês Zola e pelo italiano Giovanni Verga, esses compositores e os autores de seus libretos optaram por reconduzir aos bastidores os personagens da mitologia, os reis, as rainhas e as figuras excessivamente idealizadas que até então tinham ocupado o primeiro plano. Esforçando-se para adotar uma ótica mais realista, fizeram entrar em cena personagens antes ignorados pelos libretistas. Apresentavam maior afinidade com os espectadores daquele início de século XX e — muitas vezes — iam além disso, optando por integrantes de grupos marginalizados da sociedade. Propunham uma conexão sobretudo com suas emoções, fossem elas de natureza romântica, violenta ou sexual.



Giacomo Puccini, autor de clássicos como *Tosca*, *La Bohème*, *Madama Butterfly* e *Turandot*, abriu caminho para os compositores italianos da corrente do verismo na ópera. Giacomo Puccini em 1907. Acervo Library of Congress.



*Cavalleria rusticana*, a obra de Pietro Mascagni considerada o ponto de partida da nova tendência, é baseada em um conto de Giovanni Verga que tem como tema um caso de infidelidade e assassinato entre camponeses da Sicília. *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo, repete a receita de paixão e violência, situando-a dessa vez em uma trupe de atores ambulantes. Na verdade, as óperas de Puccini, o maior nome do verismo no plano musical, não recorrem a situações tão extremas. De qualquer modo a nova escola exerceu grande impacto junto ao público e aos críticos, chegando a suscitar aversão em muitos deles. Um ensaísta norte-americano manifestou essa impressão, escrevendo na última década do século XIX:

Meios simples sacodem o espectador. A sucessão dos eventos mexe com seus nervos. Os toques dramáticos constituem verdadeiros golpes, tão diretos são [...], as frases são curtas. O ritmo é enervante. As dissonâncias gritam. Há uma febril inquietação. [...] Examinem os libretos de *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *A Santa Lucia*, *Mala vita* [...]. Vão achar que são episódios trágicos na vida dos não favorecidos. Os personagens são camponeses, estivadores, bêbados, marginais. A tragédia é a consequência de relações sexuais ilícitas. Paixões animais grassam e gritam. Os elementos são a imundície, a luxúria e o sangue. A vida aí descrita é curta, brutal e asquerosa.<sup>29</sup>

A opinião do crítico americano não foi compartilhada pelas plateias de todo o mundo. Muito pelo contrário. Um interessante levantamento feito pela historiadora Liliâne Carneiro dos Santos Ferreira a respeito do repertório operístico apresentado nos teatros do Rio de Janeiro entre 1889 e 1914 revela a que ponto o verismo foi vitorioso. A campeã absoluta em número de récitas foi *Cavalleria rusticana*, de Mascagni (171), seguida por *La bohème* (147) e *Tosca* (137) — ambas de Puccini —, *Aída*, de Verdi (131), e *Pagliacci*, de Leoncavallo (98). Assim, das cinco mais encenadas, quatro eram representantes do verismo. Wagner vinha ao final da fila, com números bem modestos: *Lobengrin* (17), *Tannhäuser* (11) e *Parsifal* (3). Uma curiosidade: *Norma*, que

<sup>29</sup> HALE, Philip. Of Realism in Opera. *The Looker-on*, jul./dez. 1896, apud ABBA-TE; PARKER, op. cit., p. 470.

tinha sido sucesso absoluto na segunda metade do século XIX, teve apenas sete apresentações durante esse período de um quarto de século.

Se a presença das óperas de Puccini nos palcos brasileiros foi duradoura, a passagem do compositor pelo Brasil foi fugaz: permaneceu apenas uma tarde no Rio de Janeiro. Acompanhado da esposa e da cantora lírica espanhola Maria Barrientos, Puccini respondeu às perguntas dos jornalistas. Um crítico tradicionalista perguntou-lhe, aflito, se era verdade que o coro do Scala de Milão cantara de costas para o público em uma recente apresentação de *Tosca*. Não, tranquilizou-o Puccini: apenas em diagonal.

Seguido por um cortejo de repórteres, artistas e homens de letras, o compositor visitou as obras da Avenida Central, conheceu o Jardim Botânico e percorreu a orla da cidade, desmanchando-se em elogios à paisagem carioca. Garantiu a todos não temer a insalubridade do Rio de Janeiro. Porém, às 16h30, já estava de novo, são e salvo, a bordo do navio, pronto para zarpar no dia seguinte: todos sabiam que apenas três anos antes um irmão de Puccini havia morrido de febre amarela na cidade.<sup>30</sup>

## Verismo à moda gaúcha

Não foi só na capital do país que compositores brasileiros se aventuraram a compor óperas: a maior novidade da primeira temporada lírica do século XX em Porto Alegre, em 1902, no Theatro São Pedro, foi justamente a presença no repertório de duas óperas de autoria de compositores gaúchos: *Sandro*, de Murilo Furtado (1873-1958), e *Carmela*, de José Araújo Viana (1871-1916). Desde 1861, quando a Companhia Lírica Italiana passara por Porto Alegre, a cidade vinha assistindo esporadicamente a temporadas. Se não contavam com o mesmo grau de profissionalismo das produções apresentadas no Rio de Janeiro — com seus músicos, cenários e técnicos importados —, esses espetáculos acabaram por formar um público para o canto lírico. Naquela extensa temporada de 1902 (com a apresentação de 14 títulos ao longo de dois meses), o nível das produções

<sup>30</sup> *O Paiz*, 22 ago. 1905.

pode ter sido irregular, porém entre os sucessos de público figuraram certamente as duas óperas de autores gaúchos.

Curiosamente, ambos os compositores mandaram às favas qualquer veleidade nativista ou ambição de injetar no gênero algum elemento nacional. O libreto de *Sandro*, assinado por Artur Evangelisti, vinha a ser simplesmente uma continuação para a história de *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, um dos sucessos de bilheteria mais garantidos da história da ópera. Os intelectuais do Distrito Federal que resmungavam contra “italianismos” foram supremamente ignorados pelo jovem compositor gaúcho que havia estudado no Conservatório Verdi, em Milão. Ao som de uma música na qual transparecia sua admiração por Mascagni, Puccini e Leoncavallo, os personagens de *Cavalleria* voltam a entrar em cena, esticando sua história passional, temperada por cenas de amor, ódio, perdão, vingança e a inevitável morte violenta.

*Carmela*, de Araújo Viana, adotava a mesma fórmula. Uma história de paixão, ciúmes e violência vivida por personagens rústicos, à moda do verismo — pescadores de Sorrento, nos arredores de Nápoles — em um libreto escrito pelo cearense Leopoldo Brígido. Libreto devidamente vertido para o italiano por Ettore Malaguti. Nele, uma jovem é disputada por dois pescadores. Um amor aparentemente não correspondido, uma cena de ciúmes entre os dois rivais e uma punhalada empurram a trama até o desfecho previsível: agonizante, o herói morre nos braços da amada, que lhe confessa — como só uma soprano seria capaz de fazer — que era ele que a jovem sempre havia amado. No jornal *A Federação*, o crítico elogiava “o *ensemble* final onde tumultuam as paixões dos personagens, até a cena de morte, num crescendo empolgante em que a orquestra se desdobra majestosamente, reproduzindo o espanto do povo, a dor de Carmela e os estos de agonia do infortunado Renzo”.

As duas óperas foram encenadas para casas lotadas durante a temporada e recebidas com entusiasmo — tanto pela crítica quanto pelo público. *Carmela*, a ópera de Araújo Viana, seria encenada com sucesso — quatro anos mais tarde — no Theatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro. Um detalhe: nessa versão, a ópera foi refundida em dois atos e — mais importante — traduzida e adaptada para o português pelo poeta Osório Duque Estrada. Na capital do país, repetiu-se o sucesso de público e



os comentários da crítica não foram menos entusiasmados. No *Jornal do Commercio*, um crítico refere-se à ópera como “de beleza pouco comum e impregnada de doce poesia” e conclui com um comentário que deve ter deixado amargurados outros compositores: “Feliz artista o Sr. Araújo Viana, que começa com um triunfo semelhante, como nunca tiveram Miguez e Nepomuceno!”<sup>31</sup>

## Um teatro para a Capital Federal

Em sua visita ao enorme canteiro de obras em que havia se transformado o centro do Rio de Janeiro do prefeito Pereira Passos, Giacomo Puccini certamente avistou o tapume que cobria uma grande área no antigo Largo da Mãe do Bispo, área que mais tarde passaria a ser conhecida como Cinelândia. Atrás daqueles estrados de madeira e entre a movimentação de dezenas de trabalhadores, ganhava forma o sonho de muitos amantes da ópera na capital: um teatro imponente o bastante para rivalizar com os de muitas cidades europeias. O terno claro de Puccini não havia sido exposto às nuvens de pó que se erguiam ali. Porém, o repórter de um diário da capital havia se aventurado no local para oferecer um relato aos seus leitores:

Esgueirando-nos pelas escassas e insuficientes sombras da Rua Treze de Maio, quando a canícula e o pó tudo assoberbavam, chegamos a I hora da tarde no lugar em que se está construindo o edifício do Theatro Municipal. O *férvor opus* lá dentro é terrível, mortificante: 280 operários esbaforiam-se naquele ambiente de fogo. [...] Em toda a extensão, o pó revolvido, a entrar pela boca, pelos ouvidos, pelos olhos, pelos colarinhos. Um pequeno Saara em dias de Simoun!<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> MORITZ, Paulo Antonio; DAMASCENO, Athos. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1975. p. 158-163.

<sup>32</sup> DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (Org.). *O Rio de Janeiro, uma cidade em questão*. v. II. Rio de Janeiro: Index, 1985. p. 335.



O Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em construção, em 1905: inaugurado quatro anos depois, o edifício seria um ícone da *belle époque* carioca. Fotografia de Augusto Malta, 1905. Acervo Museu da República.

O Rio de Janeiro do início do século XX contava com vários teatros onde óperas eram eventualmente apresentadas, como o Apolo, que funcionava na Rua do Lavradio, e o Carlos Gomes, batizado em homenagem ao compositor em 1905, na Praça Tiradentes. O Parque Fluminense abriu suas portas em 1902 no Largo do Machado com uma ópera, *Fausto*, de Gounod. Havia o Fênix, reinaugurado na Rua Almirante Barroso, em 1906. E, sobretudo, o Teatro Lyrico, o antigo “Provisório”, a principal casa de ópera na cidade. No entanto, a capital do país à época encontrava-se em uma situação menos favorável do que Belém ou Manaus, que contavam respectivamente com o Teatro da Paz e o Teatro Amazonas. Nada de imponência semelhante havia na cidade. Para corrigir essa lacuna, foi inaugurado a 14 de julho de 1909 o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. O projeto do edifício havia nascido de um polêmico concurso: o resultado fundia as linhas das propostas de dois arquitetos: o projeto “Isadora”, do francês Albert Guilbert, e o “Áquila”, assinado pelo engenheiro Francisco de Oliveira Passos, o filho do prefeito.



Vista aérea do Theatro Municipal do Rio de Janeiro: como nas metrópoles europeias, para a casa da ópera foi reservado um espaço simbólico e estratégico na cidade. Fotografia de J. Kfuri, c. 1930. Acervo Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha.

“Suntuoso monumento”, “edifício colossal e soberbo”: os adjetivos que se empilhavam nas colunas dos jornais na época dão o tom do efeito obtido. O teatro, nas palavras de um jornalista presente à inauguração, parecia “uma imensa mole de granito, mármore, ouro, bronze e vidros, resplandecendo à luz branca que jorrava de seu bojo numa fulguração que deslumbrava”. O efeito era o mesmo produzido sobre os curiosos que se comprimiam à sua entrada: “a multidão olhava para o teatro como que tomada de assombro ante aquela grandeza, fruto de uma megalomania”.<sup>33</sup> O contraste com o quadro anterior não poderia ser mais gritante. Muitos observadores, como o cronista Luís Edmundo, compararam a nova casa ao velho Teatro Lírico, no Largo da Carioca, onde grandes nomes internacionais tinham se apresentado. Aquele não passaria de “uma ruína mal dourada”, “obsoleto e antipático”, “com uns espelhos muito velhos, sujos e enodados pelo tempo e uns porteiros gafarinheiros e malvestidos”.

<sup>33</sup> *Jornal do Commercio*, 15 set. 1909.

De um teatro para o outro o salto era “colossal”: “Passa-se de um barracão, sem galas e conforto, para um paço de pompa e absoluta comodidade”.<sup>34</sup>

Em sua configuração original, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro tinha capacidade para 1.739 espectadores, distribuídos por plateia, frisas, camarotes e galerias. Porões foram criados sob o palco para aumentar os recursos das equipes cenográficas. Em sua construção, foram utilizadas cerca de 1.500 toneladas de mármore, além de seis quilômetros em estacas de madeira de lei. Seus sistemas de ventilação e refrigeração eram o que de mais avançado existia na época. E uma usina geradora de eletricidade distribuía energia pelos três pavimentos. Como era de se esperar, vários orçamentos foram sucessivamente estourados, provocando discursos da oposição e polêmicas na imprensa.

Plantado em um ponto estratégico da cidade, no âmbito da ambiciosa reforma urbana promovida sob a liderança do presidente Rodrigues Alves e do prefeito Pereira Passos, o Theatro Municipal estava na cabeceira da recém-aberta Avenida Central. Se esta fora projetada como uma espécie de vitrine para a Capital Federal, o novo teatro — com sua arquitetura exuberante — era a joia mais vistosa a ser exibida. Mas não era a única: o edifício foi idealizado para compor um conjunto com a nova sede da Biblioteca Nacional e a Escola Nacional de Belas Artes. Os três edifícios-monumentos simbolizavam a adesão à “alta” cultura europeia. O ecletismo de suas linhas arquitetônicas, com sua linguagem carregada de citações e alusões a diferentes estilos e épocas, era o instrumento adequado para isso. Em sucessivas camadas sobrepostas, o acúmulo daquelas imagens e símbolos deveria sugerir o que o escritor João do Rio, no álbum comemorativo da inauguração do teatro, chamou de “húmus da História”. Gravados em sua fachada, misturavam-se os nomes de Molière e Martins Pena, Verdi e Carlos Gomes.

Curiosamente, a abertura do novo teatro não se deu sob a égide do canto lírico: o Theatro Municipal do Rio de Janeiro abriu suas portas — após a noite de celebração inicial — com uma temporada de uma companhia dramática francesa, estrelada pela atriz Réjane. Só um

<sup>34</sup> EDMUNDO, Luís. *Recordações do Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1950. p. 165.





A cantora italiana Gemma Bellincioni (1864-1950) atuou em *Salomé*, polêmica ópera modernista de Richard Strauss, no Theatro Municipal do Rio, em 1910. *Fon-Fon*, 1910. Acervo FBN.

ano depois de sua inauguração o novo teatro daria início, em julho de 1910, à sua primeira temporada de ópera. Em meados de julho, chegava à Praça Mauá, vindo de Buenos Aires, o vapor *Ceará*, da companhia Lloyd Brasileiro. Trazia a bordo cerca de 70 músicos que compunham a orquestra, 60 coristas e 16 bailarinas, além dos integrantes da equipe técnica, do coro e — mais importante — os cantores. Seriam eles os responsáveis pela primeira temporada lírica no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com a apresentação de 16 espetáculos entre 20 de julho e 7 de agosto. A estreia deu-se com *Aída*, de Verdi, estrelada por Cecilia Gagliardi. A estrela mais famosa, contudo, era a então célebre Gemma Bellincioni, que se apresentaria em *Salomé*, de Richard Strauss, ópera que estreara havia apenas cinco anos, em Dresden. Entre os outros títulos apresentados, estavam *Tosca*, *Madama Butterfly*, *Rigoletto* e *Forza del destino*.

## Dissonâncias modernistas

Interessante é observar o efeito exercido por uma obra modernista sobre críticos e espectadores para os quais a experiência tinha algo de inédito. Inspirada na peça de Oscar Wilde, a ópera em um ato de Strauss era provocadora não apenas no plano musical. Nela, *Salomé* — depois de executar a dança dos sete véus — exige de Herodes como recompensa a cabeça decepada de São João Batista, a qual recebe um beijo da jovem.

Não por acaso, as crônicas dos jornais cariocas estavam cheias de expressões como “sensualidade bruta” e “beijo animal”, mencionando a “profanação dos lábios santificados do precursor de Cristo”. Musicalmente, a obra representava um desafio. “Os níveis de dissonância, de volume orquestral, de pura cacofonia e ruído musical em *Salomé* são sem precedentes”, observa Carolyn Abbate.<sup>35</sup> Se uma musicóloga contemporânea assim opina no século XXI, só nos resta imaginar o impacto provocado sobre os ouvidos e mentes no Rio de Janeiro daquele ano de 1910.

---

<sup>35</sup> ABBATE; PARKER, op. cit., p. 496.

O crítico de maior prestígio, Oscar Guanabara, nas páginas do jornal *O Paiz* mencionou as curtas frases musicais, que encantavam, seduziam ou inspiravam “terror”:

Subindo sempre pela escala das gradações até que chega ao auge do desespero musical, como se a orquestra executasse no inferno a tarantela da epilepsia [...] tempestade que subiu às regiões das nuvens e que desaba com brutalidade, martelando o cérebro do auditório para acordá-lo do torpor, anunciando o epílogo da tragédia.

Mesmo uma plateia composta de músicos, alertava o crítico, teria necessitado de mais de uma audição para “compreender aquela conjugação de melodias” por parte de um compositor que havia “ido mais longe do que o mestre de Bayreuth” — leia-se Wagner. Porém, apesar de todas as dificuldades, insistiu ele, o público havia aplaudido “calorosamente” a interpretação da obra pelo maestro Baroni e pela soprano Gemma Bellincioni.<sup>36</sup>

Na *Gazeta de Notícias*, um cronista observou que em meio à “longa e prodigiosa sucessão de emaranhamentos de tonalidades, de ritmos febris e agitados”, o espírito procurava em vão por “um oásis de repouso”. Porém ele elogiava a atuação da cantora e agradecia a Bellincioni pela “inesquecível sensação de beleza e arte”. Contudo, o artigo publicado pelo *Correio da Manhã* é, provavelmente, o que transmite com maior fidelidade o impacto vivido pelo público. Na visão do crítico, “confrontado com os farrapos melódicos que o autor de *Salomé* torce e retorce”, o ouvinte parece menos um amante da música sentado na poltrona do teatro do que um paciente preso à cadeira de um dentista com propensão ao sadismo:

*Salomé* é tóxico e sutilmente devastador, pílula dourada com o pó falseante da arte orquestral, amodorra e tortura a sensibilidade do espectador, o qual, pelo espaço de duas horas, é fatalmente acorrentado à cadeira, num estado de atordoamento, de inconsciência. [...] Como resistir à tamanha opressão? Pensar no que se vê, no que se ouve, analisar as próprias sensações com as trevas no cérebro, com a angústia na alma,

<sup>36</sup> *O Paiz*, 26 jul. 1910.

é esforço sobre-humano. Somente ao desvanecer desse sonho, povoado de sinistras visões, é que o paciente volve à realidade do mundo e pode dar graças aos céus por não ter ainda perdido o direito a um pouco de oxigênio para os pulmões inanidos...<sup>37</sup>

Questões musicais à parte, o certo é que *Salomé* exerceu um impacto sobre a opinião pública ilustrada da capital. Se não contribuiu para avançar a causa da estética modernista, pelo menos serviu de pretexto a ser explorado pelos artistas que acompanhavam a cena política. Em uma das caricaturas publicadas à época, a cabeça de Rui Barbosa aparece em uma bandeja; em outra, o deputado Alfredo Backer — eminência parda da política do Rio de Janeiro naqueles tempos — surge como uma Salomé a colecionar as cabeças de seus adversários.

A temporada seguinte — a de 1911 — teve como atração extra a presença do compositor e maestro italiano Pietro Mascagni, o autor de *Cavalleria rusticana*, em turnê pela América do Sul. No Rio de Janeiro, ele regeu cinco óperas de sua autoria — metade dos títulos encenados naquele ano. Outra estrela foi a cantora Celestina Boninsegna, que se apresentou em seis óperas. O público respondeu com entusiasmo à temporada. “A companhia lírica dirigida pelo maestro Mascagni tem atraído meio mundo. As récitas contam-se por enchentes à cunha, sinal evidente de que a coisa agradou e continua a agradar”, registrava a *Revista da Semana*. O cronista só fazia objeções ao projeto da sala do novo Theatro Municipal:



Da ópera de Strauss, a personagem de Salomé é incorporada à caricatura política em 1910, tendo Rui Barbosa como vítima. *O Malho*, 1910. Acervo FBN.

<sup>37</sup> *Correio da Manhã*, 26 jul. 1910.

Dos camarotes de segunda ordem não se enxerga um palmo do que se passa no palco; efeitos da arquitetura solene e grave do elefante branco que nos custou um baralhão de dinheiro para mostrar dúzia e meia de defeitos. Exibição permanente de casacas e roupas vistosas, que fazem parte integrante dos espetáculos líricos.<sup>38</sup>

Menos mal-humorado, um cronista da revista *Fon-Fon* chegou a falar no “crime horrendo de não ver Mascagni”. Um crime em que não deviam incorrer mesmo os que não tinham conseguido obter um ingresso. Para esses, o jeito era recorrer ao fonógrafo.

Não ver Mascagni seria para minha elegância e o meu culto mundanismo um pecado tão monstruoso como todos aqueles a que se referem os mandamentos da Igreja. Mascagni é hoje uma função social tão agradável quanto um *five-o-clock* ou uma noite no Municipal. [...] As óperas de Mascagni infiltraram-se tão vigorosamente no nosso gosto musical que não há família bem formada, bem distinta que não possua uma chapa da ária de Santuzza para os seus íntimos deleites musicais. [...] Demais, tu sabes que tenho casaca e *smoking*, luvas claras e sapatos de verniz, que possuo enfim todos os elementos indispensáveis e úteis para a audição de Mascagni. *E ainda não foste ver o Mascagni.* [...] És injusta! Eu já vi o Mascagni, sim. Eu vi outro dia o Mascagni... passeando solitariamente pela Avenida Beira-Mar, em hora de ocaso, contemplando o mar e pedindo, talvez, à exuberância da nossa natureza assunto e inspiração para novos cometimentos musicais.<sup>39</sup>

Já em 1912, a estrela da temporada seria outra: o maestro Gino Marinuzzi. Regente de grande prestígio, ele se tornaria uma figura familiar para as plateias da cidade, apresentando-se em II temporadas entre 1912 e 1933, nas quais somou 192 espetáculos. Para o crítico Bruno Furlanetto, um estudioso da ópera no Brasil, essa marca não foi igualada por nenhum outro maestro estrangeiro que passou pelo Rio de Janeiro. Marinuzzi dividiu as atenções da imprensa e do público com uma diva, Rosina Storchio,

<sup>38</sup> *Revista da Semana*, 22 jul. 1911.

<sup>39</sup> *Fon-Fon*, 29 jul. 1911. p. 34.

a primeira intérprete de *Madama Butterfly*, papel em que ela se apresentou para os cariocas, além de cantar em *Manon* e *La traviata*.

As companhias italianas que desembarcavam em formação completa no cais da Praça Mauá, no Rio de Janeiro, eram trazidas por empresários empreendedores, muitas vezes sem contar com subsídios por parte do Estado. De origem italiana, eles buscavam sócios para dividir os custos que podiam incluir mesmo o frete de um navio inteiro para transportar a companhia de Buenos Aires até a cidade, como foi o caso na primeira temporada do Municipal, em 1910. Essas sociedades, que por muitos anos animaram a vida musical da Capital Federal, costumavam ser sacramentadas por um hífen: Rotolli-Biloro, Millone-Rotoli, Schiaffino-Riva, Schiaffino-Toffanelli e Sansone-Rotoli, entre outras.<sup>40</sup>

## O dono da ópera

Contudo, o grande nome de destaque entre os empresários na história do Theatro Municipal é o do italiano Walter Mocchi. Foi ele que empresariou quase todas as temporadas líricas do Municipal entre os anos de 1912 e 1926, trazendo ainda como complemento nomes míticos do balé mundial, como Diaguilev e Anna Pavlova. Não era raro na época brindar a plateia — depois de uma ópera — com uma apresentação de Pavlova... Faça-se que, anos depois, mereceria não reticências, mas muitos pontos de exclamação. Nascido em Cesena, na Itália, Mocchi dedicou sua juventude à atividade política, tendo participado de um grupo estudantil associado às origens do Partido Socialista Italiano. Com panfletos e conferências, apoiou greves de trabalhadores, sobretudo na região de Nápoles. Acusado de promover motins, acabou submetido a prisão domiciliar. E teria sido durante um desses períodos que acabou se casando com uma famosa cantora lírica, a soprano Emma Carelli. Essa vida rocambolesca parece ter servido como preparação para um papel tão ou mais arriscado do que o de militante revolucionário: o ofício de

<sup>40</sup> FURLANETTO, Bruno. Ópera. In: SANTOS, Nubia M. (Org.). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz*. Petrópolis: Jauá; Rio de Janeiro, Senac, 2011. p. 114.

empresário de óperas. Mocchi acabaria levando suas gestões e seus negócios até o Teatro Colón, na Argentina, chegando a montar no auge de sua carreira um eixo Buenos Aires-Montevideú-Rio-São Paulo.<sup>41</sup>

Entre 1870 e 1914, cerca de 1 milhão de imigrantes italianos aportaram no Brasil. No início do século XX, a maioria deles foi trabalhar nas lavouras de café de São Paulo. Gradualmente, com o processo de industrialização e a crise do setor cafeeiro, muitos foram se estabelecendo nos grandes centros urbanos. Em uma crônica de 1896, Machado de Assis fez uma digressão sobre um humilde tocador de realejo que vira quando criança e que acabara por se tornar um próspero homem de negócios. A lembrança era um pretexto para comentar a imigração italiana:

A propósito do realejo napolitano, li que em uma das levas de Gênova para cá veio como agricultor um barítono. Ele, e um mestre de música, perguntando-se-lhes o que vinham fazer ao Brasil, parece que responderam ser este país grande e cá enriquecerem todos: “Por que não enriqueceremos nós?” — concluíram. Não há que censurar. A voz pode levar tão longe como a manivela. Demais a terra é de música, e a música é de todas as artes aquela que mais nos fala à alma nacional. Um barítono, com boa voz e alma castigada, pode muito bem enriquecer — ou pelo menos viver à larga. Tanto ou mais ainda um tenor e um soprano. Nem só de café vive o homem, mas também de Verdi e Carlos Gomes.<sup>42</sup>

Um detalhe que Machado não comenta é que — deixando de lado o barítono-agricultor — até mesmo o velho realejo que esteve no início da carreira do próspero empresário napolitano também tinha alguma relação com o universo da ópera. No fim do século XIX e no início do século XX, os milhares de realejos que tocavam pelo mundo afora já se serviam de rolos de música, nos quais estavam gravados pequenos trechos de obras populares. Entre estas, não faltavam melodias de árias das óperas mais célebres. Essa tradição chegou às ruas de São Paulo, ajudando a popularizar o canto lírico. Porém, a maior contribuição da imigração italiana nesse

<sup>41</sup> Ibidem, p. 115.

<sup>42</sup> MACHADO DE ASSIS. *A Gazeta de Notícias*. A Semana, 18 out. 1896.



Gabriella Besanzoni, que se apresentou ao lado de Caruso, foi uma das muitas estrelas internacionais do canto lírico que participaram de temporadas no país. Nos anos seguintes, a cantora acabaria se estabelecendo no Brasil. Acervo Divisão de Música e Arquivo Sonoro da FBN.

campo, especialmente na capital paulista, deu-se mesmo por meio dos cantores e — sobretudo — dos empresários, dos quais Walter Mocchi foi o mais famoso.

O modelo de gestão trazido por ele ao Brasil fora forjado em uma tradição 100% italiana. Marcadas por um forte componente familiar, as empresas italianas de produção teatral eram a um só tempo provincianas — definidas por uma cultura regional — e internacionais, com atividades que obrigavam os empresários a interagir com públicos e profissionais de diferentes países e idiomas. Mocchi era, como escreve a musicóloga Juliana Marília Coli, uma personalidade ambivalente.

Uma figura ambígua. Amada e odiada ao mesmo tempo, responsável pela vinda para a cidade de São Paulo de grandes cantores, como Beniamino Gigli, Emma Carelli, Gabriella Besanzoni e Enrico Caruso, e de maestros como Pietro Mascagni, entre tantos outros artistas consagrados pela ópera italiana do início do século, e o responsável por um dos maiores *trusts* do espetáculo lírico, motivo de grandes e arrebatadoras críticas nacionais.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 180, dez. 2016.



Beniamino Gigli (1890-1957), em 1914: o tenor italiano seria uma presença constante nas temporadas brasileiras até a década de 1950. Acervo Divisão de Música e Arquivo Sonoro da FBN.



Tratava-se, na prática, da criação de um organismo teatral interoceânico, como jamais se havia visto, audaciosamente concebido e depois gerido com singular virtuosismo e competência. Formidável iniciativa que seria realizada embarcando em Gênova, na primavera, a inteira companhia do Teatro Costanzi — pelos elementos escalados graças ao contrato de amizade com o duque Visconti di Modrone —, a qual repetiria no Brasil e na Argentina tudo de mais belo e de mais suntuoso que o La Scala e o Costanzi tinham revelado em suas grandes temporadas italianas.<sup>44</sup>

Mocchi era, na realidade, o último e mais bem-sucedido integrante de uma linhagem de empresários teatrais que, em São Paulo, remontava a

<sup>44</sup> COPPOTELLI, Maria Rita. Il Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913). L'Archivio storico capitolino di Roma. *Fonti Musicali Italiane*, Roma, v. 4, p. 219-234, apud COLI, op. cit.

nomes como Angelo Ferrari, o qual, ainda no Império, organizou em 1874 no Teatro Provisório a primeira temporada lírica da cidade. Entre as duas maiores cidades do país, Walter Mocchi montou um quase monopólio das temporadas líricas: na década de 1920, cerca de 24 horas depois de terminada a última apresentação da temporada no Rio, tinha início a temporada de São Paulo. O empresário foi muito além do que sonhavam os pioneiros desse ramo no Brasil. Ao associar-se com Charles Seguí, proprietário do Teatro Coliseo e do Teatro Colón em Buenos Aires, Mocchi criou a Società Teatrale Ítalo-argentina. Em menos de um ano, a empresa já controlava cerca de 12 teatros na América do Sul, abrangendo salas de espetáculo em Buenos Aires, Santa Fé, Santiago e Valparaíso. Sua ligação com os meios teatrais da Itália era fundamental para abastecer esse circuito com a matéria-prima pela qual ansiavam as plateias: a arte do canto lírico.<sup>45</sup>

## São Paulo ganha um teatro

Desde 1874, as temporadas líricas em São Paulo vinham regularmente ocupando o Teatro São José — e apenas ele. A partir de 1894, o Politeama Nacional passa, eventualmente, a abrir seu palco para as produções de ópera. Quatro anos depois, um incêndio destrói o Teatro São José, no qual tinham sido encenadas até então 453 apresentações de 58 óperas. O Politeama, que compensava a falta de imponência com uma excelente acústica, passa a sediar as temporadas líricas em um período em que — a exemplo do que ocorria no Rio de Janeiro e em todo o mundo — as obras de Puccini conquistam um apreço cada vez maior por parte das plateias paulistas. Contudo, em 1901 a primeira temporada do século XX tem lugar em outra sala, o Teatro Santana, que dividiria o calendário lírico da cidade com o Politeama até 1911, quando seria inaugurado o Teatro Municipal de São Paulo.

Sua origem pode estar em um projeto que, 16 anos antes, fora apresentado na Câmara Municipal oferecendo uma isenção de três anos no pagamento de impostos a quem construísse um teatro na cidade. Ninguém se interessou por esse benefício. Depois que o São José foi destruído pelas

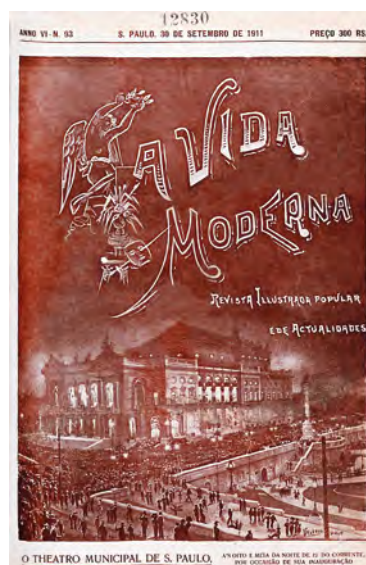
<sup>45</sup> COLI, op. cit., p. 184.

chamas, um novo projeto estendeu a isenção para 20 anos. Mesmo assim, nenhum interessado apareceu. Quando a isenção foi estendida para 50 anos, até apareceram interessados, porém nenhum dos planos surgidos na ocasião se tornou realidade. Inconformados, muitos lembravam o exemplo do Teatro da Paz, em Belém, e do Teatro Amazonas, em Manaus, para justificar que o estado mais próspero do país não poderia ficar sem uma sala à sua altura.

O impasse foi rompido com a desapropriação de um terreno pelo estado no Vale do Anhangabaú e a constatação de que o projeto não sairia do papel sem o apoio decisivo do estado e da prefeitura. A 5 de junho de 1903 — quase um ano antes de ser lançada a pedra fundamental do Municipal do Rio —, foram iniciadas as obras, que se prolongariam por mais de oito anos.

Na noite de inauguração, a 12 de setembro de 1911, repetiram-se em São Paulo as mesmas cenas ocorridas no Rio, com senhores de fraque e damas de figurino sofisticado descendo de automóveis ou carruagens ladeados por *chauffeurs* e cocheiros uniformizados. Eles subiam as escadarias do teatro sob o olhar curioso da multidão que se comprimia por ali. “A inauguração do Municipal está sendo um genuíno sucesso de distinção. É de ver a fineza de linha dos espectadores desse teatro; correta, sem *am-plots* artificiais, mas envergadura nobre de quem, acostumado a sentir com

A inauguração do Theatro Municipal de São Paulo em setembro de 1911: para o colunista de uma revista elegante, mais do que um templo para a ópera, o novo edifício significava “o pensamento, a aspiração de não permanecer inferior aos demais na conquista da idealidade e da civilização”. *A Vida Moderna*, 30 set. 1911.



fineza, não faz esforço em se manter assim porque lhe é natural”, celebrou um cronista na semana seguinte.<sup>46</sup>

Era de bom-tom ostentar um toque de elegância até mesmo no ato de ir à ópera. No Rio de Janeiro, ficou conhecido como “bonde de ceroulas” o bonde elétrico especial cujos bancos eram cobertos com capas de linho branco: o cuidado extra era para não sujar os vestidos e os fraques dos espectadores que tomariam o veículo para ir até o Theatro Municipal. Em São Paulo, no fim da década de 1920, ficou famoso o “trem da ópera”. Durante as semanas da temporada lírica, uma composição especial partia da estação ferroviária de Campinas em direção a São Paulo. Nos carros Pullman de primeira classe, garçons atendiam os passageiros — todos aficionados de ópera que tinham como destino o Theatro Municipal de São Paulo. O trem esperava até que o último espectador — muitas árias e taças de champanhe depois — retornasse à sua poltrona no vagão, tarde da noite, para voltar para casa.

O mesmo jornalista que exaltara a “distinção” dos espectadores na noite de abertura do Municipal de São Paulo tinha convicções sólidas a respeito do significado daquele edifício imponente e de sua inauguração. O dia 12 de setembro, lembrava ele, “era esperado com alvoroço”:

A sacração, o batismo inaugural já abriu as portas douradas do monumento paulista, do templo magno da arte — o Teatro Municipal — símbolo de intensa aspiração, forte coeficiente de progresso para a conquista na civilização. [...] Era um acontecimento primordialmente afetivo que implicava o nosso bairrismo, a nossa satisfação por possuírmos um monumento artístico [...] que se prestasse a representação de quaisquer produções de arte, documentando assim o adiantamento de uma metrópole que cresce em tamanho e beleza a olhos vistos. [...] É isso que significa a agitação em volta da inauguração do Theatro Municipal. [...] Significa o pensamento, a aspiração de não permanecer inferior aos demais na conquista da idealidade e da civilização.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> *Gazeta Artística*, set. 1911.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

No semanário *Vida Ilustrada*, outro articulista ponderava que o edifício em si, por suas linhas arquitetônicas, acabaria por exercer um efeito “civilizador” sobre os habitantes da cidade.

A fisionomia viva do monumento, insinuante e sugestiva, varia ao infinito suas expressões, as suas maneiras de impressionar a multidão de admiradores e discípulos [...]. Cada um desses aspectos desperta novas expressões de sentimentalidade artística, sugere a imaginação, produz fórmulas diversas de combinação estética. Esta é a função educativa e moralizante do monumento.<sup>48</sup>

Contudo, em uma cidade cada vez mais industrializada, na qual se animavam os movimentos sociais fortemente influenciados pelos anarquistas, o efeito de ostentação e luxo projetado pelo novo Theatro Municipal não era exatamente o esperado pelos cronistas das publicações elegantes. Naqueles que jamais viriam a passar entre as “portas douradas do monumento”, o sentimento despertado poderia ser não de admiração, mas de ressentimento e revolta. Dedicada às sátiras políticas e literárias, a publicação *O Pirralho*, fundada por Oswald de Andrade, chegava a antever um futuro em que os oprimidos viriam “lançar dinamites ao Theatro Municipal, o monumento erguido à basbaquice com cinco mil contos que dariam casa a cinco mil operários, que amanhã desencadearão por essas ruas as incompressíveis revoltas dos humilhados”.<sup>49</sup> As dinamites — felizmente — nunca caíram. As bombas lançadas por Oswald seriam de outra natureza — cultural — e explodiriam dez anos mais tarde no palco do mesmo Theatro Municipal durante a Semana de Arte Moderna de 1922.

Especulou-se que o teatro seria inaugurado com uma temporada estrelada pelo compositor e maestro Pietro Mascagno. Afinal, de Buenos Aires ele viria para o Rio de Janeiro. Contudo, o compositor de *Cavalleria rusticana* apresentou-se em São Paulo, sim, mas nas modestas instalações do Teatro Politeama, abrindo em 31 de julho uma série de récitas que

<sup>48</sup> *Vida Ilustrada*, set. 1911.

<sup>49</sup> *O Pirralho*, 8 jun. 1912.

incluiram ainda *Pagliacci*, *Aída*, *La bohème*, *La Gioconda*, *Iris* e *Isabeau*. A grande estrela da inauguração, portanto, não seria Mascagni, mas o barítono italiano Titta Rufo, que, então aos 34 anos, vivia seu apogeu. Por insistência sua, a ópera escolhida para abrir o Municipal paulista não foi um dos clássicos do repertório italiano, como seria de esperar, mas *Hamlet*, do francês Ambroise Thomas.

Ao som dos acordes da protofonia do *Il guarany*, de Carlos Gomes, foram inaugurados o Theatro Municipal de São Paulo e a temporada de 1911, antes de a orquestra passar à abertura de *Hamlet*. Transparece em alguns dos relatos a má vontade de alguns críticos em relação à escolha dessa “ópera envelhecida” antes de dirigirem elogios à voz “maleável, extensa, vivaz, com timbre multicolor” de Titta Rufo. “Quanto à representação de *Hamlet* como peça escolhida para a inauguração dos espetáculos, houve opiniões de todas as cores e algumas até descorteses”, resumiu a *Gazeta Artística*.<sup>50</sup> Também participaram da temporada sopranos, como Adelina Agostinelli, Lina Pasini-Vitale e Graciela Pareto; e tenores, como Alessandro Bonci, Edoardo Ferrari-Fontana e outros.

Inovadora foi a inclusão no programa de *Tristão e Isolda*, de Wagner, em duas récitas nas vozes da soprano Lina Pasini-Vitale e do tenor Ferrari-Fontana, conhecido por suas interpretações das óperas do compositor alemão. O público — habituado ao repertório italiano — parece ter apresentado alguma resistência. Esta transparece em comentários debochados em certas publicações. Um colunista de *Vida Moderna* desfia uma história supostamente cômica, a respeito de certo médico “desta capital” cujo paciente sofria de surdez incurável. Os dois adquirem ingressos para *Tristão e Isolda*, nas poltronas da fileira “A”, “para que o efeito fosse mais pronto”. À espera dos sucessivos *fortissimos* da orquestra, o médico mostra-se “atento” e o enfermo, a princípio, “indiferente”...

Vem outro *fortissimo*. E outro e mais outro. A orquestra ribombeia! Os violinos arquejam, as trompas gritam lancinantemente, os bumbos trovejam! [...] Vem mais outro *fortissimo*! [...] Outra tempestade da orquestra. O doente se remexe. [...] Agarra-se ao seu médico. [...] A orquestra

<sup>50</sup> *Gazeta Artística*, dez. 1911.

faz um barulho infernal. [...] O doente dá uma gargalhada, levanta-se, puxa o médico pela casaca, num ímpeto de entusiasmo. Tristão cai com uma síncope, a orquestra esfuzia e Isolda abre o registro à toda força. Um barulho ensurdecedor! O doente alucinado, sôfrego, irrequieto, sacode o seu médico, sacode mais e afinal dá um grito. — Doutor! Doutor! Já estou bem! Estou ouvindo tudo, tudo! — O médico, indiferente. A orquestra diminui. Tristão e Isolda se abraçam e, afinal, cai o pano. Resultado: o doente ficou bom e o médico... ficou surdo.<sup>51</sup>

A historinha cômica é um episódio na guerra do gosto, na qual, ao longo de récitas sucessivas, gerações de melômanos — entre aplausos e vaias — vão resistindo ou digerindo as inovações revolucionárias introduzidas por certos compositores. As primeiras salvas de tiros dessa batalha tinham sido escutadas na estreia da obra em 1865, em Munique, quase meio século antes. No entanto, seus ecos ainda ressoavam do outro lado do Atlântico, na São Paulo de 1911. Nessa disputa, contudo, os wagnerianos teriam a última palavra. Onze anos mais tarde, em 1922, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro apresentaria em sua temporada lírica, com um naipe de cantores alemães de grande prestígio, dois ciclos completos da tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (*O anel dos nibelungos*), de Wagner: “Das Rheingold” (“O ouro do Reno”), “Die Walküre” (“A valquíria”), “Siegfried” e “Götterdämmerung” (“O crepúsculo dos deuses”). O ciclo perfaz ao todo cerca de 15 horas de duração. Trinta horas em se tratando de duas performances do ciclo inteiro. Depois dessa dieta, talvez até o médico da anedota dessa vez recuperasse sua audição.

## As grandes companhias

Apesar da abertura em grande estilo do Theatro Municipal de São Paulo, a nova casa não monopoliza as apresentações de ópera na cidade. Depois da temporada “paralela” de 1911 do Politeama, que seria destruído por um incêndio em 1914, o posto de segunda casa da ópera na cida-

<sup>51</sup> *A Vida Moderna*, 30 set. 1911.

de é assumido pelo Teatro São José. Ali, até 1920 temporadas com boas companhias — apesar de consideradas “de segunda linha” — oferecem espetáculos a preços mais baratos do que os do Municipal. A partir de 1921, com o fechamento do São José, as temporadas paralelas têm lugar até meados da década de 1930 no novo Teatro Santana. Além disso, o próprio Theatro Municipal de São Paulo oferece, em 1915, 1924 e 1926, duas temporadas: uma, oficial; e outra, popular. Essa dinâmica — generosa para os amantes da ópera — proporciona uma extraordinária oferta de espetáculos — pelo menos aos olhos das plateias de hoje. Em 1915, por exemplo, foram 15 óperas na temporada oficial do Municipal, mais quatro títulos em sua edição “popular”. Em 1916, às 20 óperas encenadas pelo Municipal vieram se somar outras 20 apresentadas no Teatro São José, totalizando 40 montagens diferentes.<sup>52</sup>

Essa abundância de espetáculos atendia a uma demanda que transcendia o público de elite. Em uma cidade de forte imigração italiana, árias de óperas não eram ouvidas apenas nos teatros, mas também no interior das cantinas do Brás, em torno de mesas animadas por macarronadas, vinho tinto e doses generosas de Verdi e Puccini. Em uma história ouvida da colônia italiana, Sergio Casoy lembra o caso de um grupo de amigos que, na década de 1910, eram “tão fanáticos por ópera que chegavam ao ponto de assistir ao 1º ato de *Tosca* no Municipal, atravessar correndo o Viaduto do Chá e ouvir o 2º ato de *Carmen* no São José, entrando em ambos os teatros pela porta de serviço, evidentemente sem pagar nada”.<sup>53</sup>

No Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o ritmo não era menos vertiginoso. Em 1913, sob a coordenação do regente italiano Gino Marinuzzi, seriam apresentados 12 espetáculos em 12 dias, representando 10 óperas diferentes. Nem mesmo a Primeira Guerra Mundial impediu o ir e vir de vapores carregados de artistas, técnicos e cenários entre a Europa e a América do Sul. Para se ter a ideia da rotina exigida pela programação intensa dessas companhias no hemisfério sul, é interessante mencionar uma carta do maestro Marinuzzi — que esteve várias vezes no Rio de Janeiro à frente das temporadas líricas. Escrevendo à família, ele contava:

<sup>52</sup> CERQUEIRA, Paulo. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: O Guia Fiscal, 1954. p. 90.

<sup>53</sup> CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo, 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 27.



Eis breves notícias do teatro. Ontem de manhã ensaiei com a orquestra *La Wally* (três horas)... Ontem de noite, às nove, ensaio geral de *Un ballo in maschera*, que está muito bem. Agora estou indo para o ensaio geral da *Wally* e, à noite, *première*. Amanhã, geral da *Traviata* e estreia de *Aída!!!* Sábado, geral da *Bobème* e estreia de *Traviata* e domingo, *matiné* de *Ballo* e estreia de *Bobème!!!* Desculpem se é pouco!... O trabalho pesado será aqui, porque, depois, na turnê, não ensaiaremos mais.<sup>54</sup>

Eventualmente o público era surpreendido por uma presença internacional inesperada, como uma *Madama Butterfly* japonesa, com Tamaki Miura, em 1921, ou como a Grande Companhia de Ópera Russa do Théâtre des Champs Elysées, que aportou no Brasil em 1929. Porém, o predomínio dos italianos era absoluto: dos empresários à equipe técnica, passando pelos cantores. Desse modo, em muitas temporadas o público foi brindado com versões em italiano de obras clássicas: *Tristano e Isotta* (*Tristan und Isolde*), de Wagner; *Gli ugonotti* (*Les huguenotes*), de Meyerbeer; ou *I pescatori di perle* (*Les pêcheurs de perles*), de Bizet. Eventualmente, a tradição germânica reagia e vingava-se: em 1920, foi encenada no Municipal do Rio uma versão de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, em alemão...

Dos planos grandiosos do empresário Walter Mocchi, fazia parte a integração no seu esquema do próprio Teatro alla Scala de Milão, que se somaria assim ao Colón, de Buenos Aires, e ao Theatro Municipal do Rio e ao de São Paulo. O projeto não vingou, devido à resistência dos italianos. Apesar disso, as plateias brasileiras ganharam com a negociação, pois em 1917, como já havia se comprometido com o elenco de Milão, o empresário traz para o Brasil 70 músicos da orquestra, outros 20 da banda, mais 24 bailarinas e 60 integrantes do coro diretamente do Scala de Milão. Porém, a maior atração daquele ano de 1917 seria inegavelmente a vinda de Enrico Caruso, a estrela absoluta do canto lírico internacional.

---

<sup>54</sup> Carta de 8 maio 1912 apud FURLANETTO, op. cit., p. 124.

## Caruso, o dono da voz

A 29 de maio de 1917, desembarcava Caruso do vapor *Saga*, no cais da Praça Mauá do Rio de Janeiro. Não era sua primeira vez no Brasil: tinha cantado por aqui em 1903, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro. Dessa vez, no Municipal do Rio, canta sete óperas diferentes em dez apresentações. Em São Paulo, o tenor napolitano abriu a temporada em *Elisir d'amore*, de Donizetti, a 25 de setembro, exigindo duas récitas extraordinárias para atender ao que um cronista chamou de “entusiasmo indescritível” do público, que pôde aplaudi-lo em outras seis óperas.<sup>55</sup>

Caruso era, já há alguns anos, um nome mítico. E os preços dos ingressos para suas apresentações faziam jus à sua fama, sendo proibitivos para grande parte do público. Em uma charge de *O Malho*, dois cavalheiros e uma senhora aparecem de ceroulas e camisola sendo inquiridos por um policial, que lhes pergunta se tinham sido vítimas de algum assaltante. Nada disso: para comprarem os ingressos para as récitas de Caruso tinham sido obrigados a empenhar até as roupas. “Só não botamos a alma no prego porque... não há casas para isso”, esclarece um deles.<sup>56</sup>

Para os que não podiam pagar pelos ingressos, restava o recurso a uma invenção da virada do século: o fonógrafo. Mesmo antes da inauguração do Theatro Municipal do Rio, na época em que o Teatro Lírico era o centro do universo da ópera no Rio, uma revista semanal já havia decretado: “O fonógrafo é o Lírico do pobre”. “Pobre”, é claro, entre aspas, pois os verdadeiramente pobres não podiam comprar nem ingressos para ouvir Caruso, nem fonógrafos. No entanto, os anúncios de fonógrafos que frequentavam as páginas das revistas ilustradas da época são um termômetro para aferir a popularidade da ópera naqueles dias. Neles, os rolos e chapas oferecidos eram, sobretudo, de árias de ópera. E o principal garoto-propaganda vinha a ser o próprio Caruso, “o maior tenor do mundo” — mesmo antes de sua visita ao Brasil. “Renovei o contrato atualmente em vigor com a Victor Talking Machine Company por mais um período de vinte e cinco anos”, proclamava em um anúncio com seu rosto estampado.

<sup>55</sup> CERQUEIRA, op. cit., p. 95.

<sup>56</sup> *O Malho*, 1917.

Enrico Caruso, c. 1910.  
Acervo Library of Congress.



A Victor Talking Machine era — é claro — a avó do que viria a ser conhecido como vitrola. Na publicidade, o tenor dizia ter concedido o direito exclusivo de fazer e vender em todo o mundo “discos reprodutores da minha voz”. A seguir, vinha a lista de discos com árias de óperas como *Tosca*, *Carmen* e *Forza del destino*.

Para a difusão e a democratização da ópera, outra ferramenta importante — talvez mais ainda do que o fonógrafo — seria o rádio. Em uma iniciativa pioneira, no Rio de Janeiro em 1922, a Rádio Sociedade espalhou alto-falantes pela Avenida Rio Branco, onde uma multidão de curiosos pôde acompanhar a transmissão de uma encenação de *Il guarany* no interior do Theatro Municipal. A emissora, que viria a se transformar na Rádio MEC, transmitiria regularmente a apresentação de óperas na íntegra ao longo das décadas seguintes, ideia seguida em São Paulo por emissoras como a Rádio Educadora Paulista. A opção de uma rádio pela música clássica e pelas óperas também era alvo de algum preconceito, sendo às vezes estigmatizada como “elitista”, “séria” e “velha”. Uma marchinha de Lamartine Babo — “As cinco estações do ano” — satirizou, em 1933, as principais rádios do Rio. Na voz de Carmen Miranda e de modo bem-humorado, sua letra batia nesta mesma tecla: “Sou conhecida aos quatro cantos da cidade/Sou a Rádio Sociedade, fico firme,



**Os Novos Discos de Caruso**  
15 de Novembro de 1909.

"Renovei o contracto actualmente em vigor entre mim e a Victor Talking Machine Company por mais um periodo de vinte e cinco annos, concedendo a esta Companhia o direito exclusivo de fazer e vender em todo o mundo discos reproductores da minha voz."

*Enrico Caruso*

O maior tenor do mundo regressou á America no Outono com a sua voz cada vez mais suave e poderosa, e a Victor reproduzirá como nunca o tinha feito antes.

Os nove discos que acabamos de pôr á venda são os seguintes:—

10041 Roma—Madama Butterfly  
10042 Para un bacio—Ella Bruschini  
10043 Meno me che e un core (Cavalli) (Borghese)  
10044 Tema del Destino—Da la rita regna tal' angeli  
10045 Carmen—Ma de la France—Les Fiancés  
10046 Torna—Il trovatore  
10047 Caruso—Il fior che aveti a me  
10048 Il canone—Mormore—Pa. Belmonte  
10049 Caruso—Il fior che aveti a me

Dellese estas reproduções são em Italiano excepta as dos discos Nos. 10042 e 10043 que são em Francés.

Vão ouvir hoje estes novos discos de Caruso em qualquer estabelecimento de venda de artigos da Victor, e apreciarão os assombrosos progressos feitos recentemente pela Victor na arte de reproduzir a voz.

Victor Talking Machine Co., Camden, N. J., E. U. da A.

Todos os productos Victor autenticos, devem ter a nossa marca de fabrica. Cuidado com o cópi!

E não deixem de ouvir a



**Victrola**



Os ingressos para assistir às apresentações de Caruso não estavam ao alcance de qualquer um. Um policial pergunta por que todos estão em roupas de baixo. Teria sido um assalto? Nada disso. Foram obrigados a empenhar as roupas para comprar as entradas. “Só não botamos a alma no prego porque... não há casas para isso...” *O Malho*, 1917. Acervo FBN.

Desde a Europa, Caruso conquista os ouvintes brasileiros em 1910 graças aos discos da Victor Talking Machine Company. *O Malho*, 1910. Acervo FBN.

aguento o tranco/Adoro o clássico, odeio a fuzarqueira/Minha gente, fui parteira do Barão do Rio Branco”.

Esporadicamente, um esforço de popularização da ópera transferia o canto lírico das salas luxuosas dos teatros para ambientes como estádios e quadras esportivas. Um dos primeiros gestos nesse sentido — se não o primeiro — deu-se em 1915, quando os altos preços da temporada lírica fizeram com que aficionados — imigrantes italianos em sua maioria — se mobilizassem em uma manifestação de rua no centro de São Paulo. O fato foi e permaneceu inédito: em vez de “Queremos pão” ou “Melhores salários”, “Queremos ópera!”. Seja como for, o protesto deu resultado. Os mecenas de então providenciaram uma apresentação de *Aída* para o grande público no estádio de futebol Palestra Itália, no

Parque Antártica. Oitenta anos mais tarde, essa récita especial seria celebrada com nova montagem de *Aída*, no Centro Poliesportivo do Ibirapuera, com regência do Maestro Júlio Medaglia.<sup>57</sup>

## De Zola Amaro a Bidú Sayão

Atrações internacionais à parte, aos poucos os valores nacionais começam a se destacar, dividindo o palco com grandes nomes consagrados na Europa. Em 1919, a gaúcha de Pelotas Zola Amaro fez sua estreia diante dos brasileiros depois de fazer sucesso na Itália. Naquele ano, a então jovem soprano brasileira apresentou-se, no Rio e em São Paulo, no papel de Cecília, em *Il guarany*, em uma montagem da obra de Carlos Gomes que contou — fato extraordinário — com a participação de Anna Pavlova na coreografia. Amaro cantou, ainda, em *Aída* e *Mefistófele*. Foi talvez a única brasileira a interpretar o papel de Norma. A cantora gaúcha continuaria a se apresentar em várias temporadas, vivendo o ponto alto da sua carreira em uma montagem de *Mefistófele*, no Scala de Milão, em 1923, sob a regência de Arturo Toscanini.<sup>58</sup>

Em 1926 o empresário Walter Mocchi vive uma crise que põe fim à sequência de quase 15 anos de temporadas por ele promovidas no Rio de Janeiro e em São Paulo. Naquele ano, terminava o acordo que determinara a cessão gratuita dos teatros a seu uso pelo empresário. Sem esse tipo de subvenção, o alto custo das produções tornava inviável a dinâmica mantida até então. Ironicamente, seu ocaso coincidiu com a ascensão de uma



A gaúcha Zola Amaro estreou no Brasil em 1919, em *Il guarany*, depois de ter cantado na Itália. Acervo Bruno Furlanetto.

<sup>57</sup> CASOY, op. cit., p. 26.

<sup>58</sup> FURLANETTO, op. cit., p. 122.

jovem cantora trazida por ele para aquela última temporada. Bidú Sayão (1902-1999) — que se casaria com Mocchi — acabaria por se tornar a mais famosa cantora lírica brasileira de todos os tempos. Naquele ano, ela cantou em *Barbiere di Siviglia* e *Il matrimonio segreto*. No ano anterior, ela já havia se apresentado no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em um recital no qual a soprano brasileira cantara árias de óperas de Händel, Mozart e Bellini, culminando com um trecho de *Lucia di Lammermoor*, a ária “Spargi d’amaro pianto”, ornamentando a loucura da personagem acompanhada pela flauta de Ary Ferreira.<sup>59</sup> Bidú havia estreado no Teatro Costanzi, em Roma, em 1926, como a Rosina de *O barbeiro de Sevilha*.

Ela havia começado a estudar no Brasil, sob a orientação da professora romena Elena Teodorini, que a levou para a Romênia. De lá, prosseguiu seus estudos na França, com o célebre tenor polonês Jean de Reszke, antes de estrear na Itália. Milão, Nápoles, Turim, Lisboa, Rio e São Paulo integraram seu roteiro como cantora ainda nos anos 1920. Na década seguinte, faria sucesso na Opéra e no Opéra-Comique, de Paris, nos papéis de Juliette, Manon e Lakmé. Sua carreira seria elevada a um novo plano depois de uma viagem a Nova York, onde se apresentou em um recital no Town Hall ao lado de Beniamino Gigli. Ali, chamou a atenção do maestro Arturo Toscanini, que a convidou para interpretar a cantata de Debussy *La demoiselle élue* com a Filarmônica de Nova York.



Bidú Sayão (1902-1999), a mais célebre cantora lírica brasileira, começou a se apresentar no circuito internacional já na década de 1920. Acervo FBN.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 166.

Esporádicas “temporadas nacionais” procuraram aos poucos abrir espaço para os talentos brasileiros. Em 1928, uma iniciativa pioneira, em São Paulo, levou à criação de uma companhia lírica nacional para oferecer espetáculos a preços populares na cidade. Em seu livro *Um século de ópera em São Paulo*, Paulo de Oliveira Castro Cerqueira menciona os nomes das sopranos Carmen Eiras, Abigail Alessio Parecis e Margarida Simões e dos tenores Reis e Silva, Felix Bocchini e Machado del Negri, assim como dos barítonos Ernesto de Marco e Victor Abruzzini. A participação de alguns cantores italianos nessa iniciativa para popularizar a ópera fez com que a companhia ganhasse o rótulo de “italo-brasileira”.

## Machado vai à ópera

Na noite de 22 de outubro de 1922, o presidente da República Epitácio Pessoa acomodou-se em seu camarote no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A ocasião era especial; a récita, de gala. A apresentação marcava o encerramento da temporada lírica no ano do Centenário da Independência. A ópera escolhida não era de Verdi, de Puccini, nem de Donizetti. Tratava-se de uma ópera brasileira — mas não de Carlos Gomes. A obra deste esteve representada apenas pela execução cerimonial da protofonia de *Il guarany*, sempre recebida pelas plateias com certo frisson patriótico. A atração principal era a ópera *Dom Casmurro*, do maestro e compositor paulista João Gomes Júnior, que viria a dar importante contribuição ao ensino da música no estado. O libreto era de autoria de Antonio Piccarolo, jornalista e professor italiano radicado no Brasil. E, se a ideia de uma ópera baseada no romance de Machado de Assis parece surpreendente para o leitor de nossos dias, isso não deixa de ser revelador. Nas décadas seguintes — passado aquele momento de glória —, a obra mergulharia na obscuridade. Um destino semelhante ao da maioria das óperas nacionais que — animadas por um espírito de pioneirismo — foram encenadas nas primeiras décadas do século.

Gomes Júnior, maestro e compositor nascido em Pindamonhangaba, iniciara os estudos na Itália — onde, aliás, conviveu com Carlos Gomes. O compositor viu sua obra ser cercada de boa vontade de jornalistas, críticos e plateia. Dele, o público já conheceu o “episódio lírico” em um ato *Annita*,

sobre a vida de Anita Garibaldi. Dois anos antes, ao assumir a presidência do estado de São Paulo, Washington Luís — seguindo uma tradição — deveria escolher uma ópera para marcar a ocasião. A obra escolhida tinha sido *La boscaiola* (“A sertaneja”), uma ópera de Gomes Júnior. Agora com *Dom Casmurro*, esperava-se — diziam os jornais — não apenas “uma bela celebração patriótica [...] como um legítimo sucesso para a arte nacional”.<sup>60</sup> A nova obra era “tanto mais digna de curiosidade quanto nela não entram índios com arcos e flechas e tacapes, assunto em que tanto se apraziam os compositores de outros tempos, com o imortal Carlos Gomes à frente”. E complementava o articulista: “Se o assunto não reflete a alma brasileira, por não exprimir o sentir dos que vivem no sertão, revela, todavia, o novo espírito de nossa vida, a vida das cidades, com seus dramas e frivolidades”.<sup>61</sup>

A pedra no meio do caminho dessa ópera e de sua recepção pela crítica residia — como tantas vezes — no libreto. Para a arte de Gomes Júnior, sobravam palavras de elogio: “música magistralmente elaborada”, “belos efeitos”, “mão segura no trabalho orquestral”. A um repórter do jornal carioca *A Noite*, o compositor anunciara sua intenção de “acompanhar a evolução moderna da música”, dando-lhe um caráter individual, “libertando-se da influência marcada dos grandes mestres em voga”.<sup>62</sup> Em relação ao libreto, contudo, as reações eram exaltadas — às vezes passionais. O jornalista Múcio Leão, futuro integrante da Academia Brasileira de Letras, mesmo antes de assistir à ópera e com base apenas no “poema em italiano” que tinha em mãos, “extraído do romance pelo Sr. Piccarolo”, ofereceu seu veredicto:

Li este libreto e tenho agora minha alma triste. Machado de Assis foi vítima de um cruel atentado. Tudo quanto em seu livro é belo, é alto, é humano, aqui se acha adulterado e desvirtuado. Sinto vontade de chorar com as musas sobre o túmulo onde repousa o romancista morto. [...] *Dom Casmurro* é um livro absolutamente impróprio para ser musicado. [...] O que é belo no livro é justamente o que nunca poderia ser transposto para o libreto de uma ópera: é a visão filosófica da vida que revela Machado de Assis.

<sup>60</sup> *Correio da Manhã*, 13 out. 1922.

<sup>61</sup> *Fon-Fon*, 21 out. 1922.

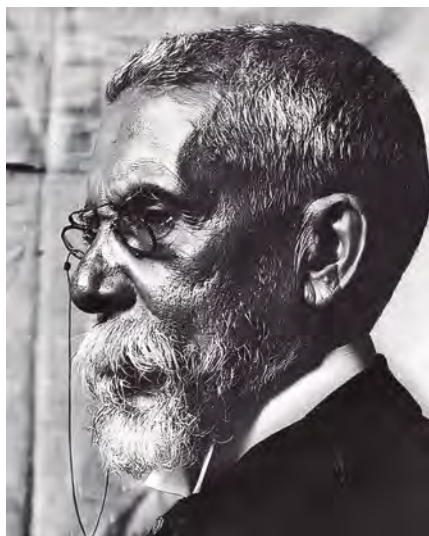
<sup>62</sup> *A Noite*, 12 out. 1922.



[...] Ora, não é com filosofia, não é com reflexões que se fazem os libretos das óperas. [...] Machado de Assis é o menos teatral dos escritores.<sup>63</sup>

“*Dom Casmurro* no palco é uma coisa chocante”, anunciava o jornalista, querendo dizer com isso que a história reduzida à sua ação se resumia a um caso de adultério banal. No mesmo jornal, o crítico que analisara a ópera elogiava o compositor: “A música do maestro João Gomes Júnior é magistralmente elaborada [...], foge estudadamente aos lugares comuns e convencionalismos”. Porém insistia nas mesmas críticas ao libreto: “O romance de Machado de Assis [...] traça lentamente, paulatinamente, a matreira psicologia de Capitu, e o leitor, em doses homeopáticas, infinitesimais, sorve páginas e páginas, naquele estilo caprichoso de Machado de Assis, a negra traição de Capitu”. Contudo, no palco, não havia espaço para sutilezas: “No segundo ato, para grande espanto da plateia, Capitu aparece como a mais refinada adúltera!”.

A trajetória de Antonio Piccarolo, o autor do libreto, é curiosa. Professor, pensador e jornalista, em 1904 ele tinha sido enviado ao Brasil pelo Partido Socialista Italiano para editar o jornal *Avanti!*, publicado em italiano na capital paulista. Ali se radicou, ensinou, militou e escreveu cerca de 40 livros, a maioria obras de política e ciências sociais. Teria Piccarolo



Machado de Assis teve seu romance *Dom Casmurro* transformado numa ópera (ainda que cantada em italiano). A obra do compositor paulista João Gomes Júnior foi assistida em 1922 pelo presidente Eptácio Pessoa. Fotografia de 1904. Acervo Arquivo Nacional. Fundo *Correio da Manhã*.

<sup>63</sup> *Correio da Manhã*, 13 out. 1922.

atropelado a sutileza de Machado ao empurrar seu romance psicológico na direção de um verismo, à moda de Mascagni? Possivelmente. Mas por que foi ele o escolhido para a tarefa? Certamente porque — seguindo a convenção lírica mais estrita e tradicional — o libreto deveria ser inevitavelmente escrito em italiano. Desse modo, depois de ter perdido um amigo, o amor e se ver abandonado por Capitu, a Bentinho só restava bradar, em uma ária pouco filosófica e nada machadiana: “*Silensioso vivró nel mio dolor!*” Curiosamente, 70 anos mais tarde o Theatro Municipal de São Paulo novamente abriria seu palco para a montagem de uma nova ópera inspirada no romance *Dom Casmurro*. Dessa vez, de autoria do compositor Ronaldo Miranda, com libreto assinado por Orlando Codá. A versão de 1992 era uma ópera em três atos com mais de duas horas de duração, com o cantor Paulo Fortes como Bentinho e a cantora Céline Imbert no papel de Capitu. Nos anos seguintes, Ronaldo Miranda assinaria duas outras óperas, *A tempestade* (2006) e *O menino e a liberdade* (2013).

*Dom Casmurro* de Gomes Júnior foi uma das poucas óperas nacionais a figurar nas temporadas líricas oficiais no Rio de Janeiro e em São Paulo até o fim da década de 1920. Algumas foram de compositores que deixariam uma importante contribuição à história da música brasileira, como Alberto Nepomuceno, com *Abul*, em 1913; ou Francisco Mignone, com *O contratador de diamantes*, em 1924. No ano seguinte, Anton Assis Republicano estrearia sua ópera *O bandeirante*. Houve o caso curioso de Carlos de Campos, importante político paulista que chegou a governar o estado entre 1924 e 1927. Foi ele o compositor justamente de *Um caso singular*, apresentada no Rio de Janeiro e em São Paulo na temporada de 1926. Em sua trama, em 1650 um fidalgo português, perseguido pelos espanhóis, foge de Castela com a filha rumo ao Brasil. Para despistar os perseguidores, a jovem é criada como um rapaz — Mário. Nos trópicos, uma “terna e pura amizade” desenvolve-se entre “ele” e um rapaz brasileiro, Nuno. No último ato, a tensão esvazia-se com a revelação providencial: Mário era, na verdade, Maria. Seguem-se o casamento e o final feliz. Cai o pano.

\*

Ao fim da década de 1920, cai também o pano sobre uma época. A crise econômica de 1929 e a Revolução de 1930 promovem transformações que não deixam intocado nenhum aspecto da vida nacional, inclusive a cultura e — nela — o nicho das temporadas de ópera. Adotada pela elite da Primeira República, a ópera e seu universo aparecem como que tingidas por um verniz de aprovação oficial. Como vimos, o presidente do estado de São Paulo — era esse o cargo antes de 1930 — tradicionalmente marcava a posse com sua presença em um espetáculo de ópera. E a adesão dos líderes partidários chegava ao ponto de um político profissional acumular seu ofício com a vocação de compositor de óperas — caso de Carlos de Campos. Em épocas normais, a aura de apoio oficial até ajuda. Em momentos revolucionários, contudo, atrapalha. No momento imediatamente posterior à Revolução de 1930, os habituais mecenas que costumavam socorrer a ópera somem de cena: não querem ser associados a uma atividade transformada em símbolo de privilégio aristocrático, a uma forma de arte que as novas gerações julgavam anacrônica. As subvenções do Estado que garantiam a viabilidade das temporadas líricas “oficiais” passam a enfrentar resistências nas câmaras e assembleias.

O momento era de transição — e não apenas na política. Da mesma forma que, com o advento da república em 1889, a nobreza decadente do império deu lugar a uma classe privilegiada em ascensão, com o fim da Primeira República uma nova elite — econômica e política — aguardava nos bastidores sua hora de entrar em cena. E, com ela, passaria a ocupar as poltronas um novo público para a ópera.



CAPÍTULO 5

# **Tradição e renovação: de 1930 ao ano 2000**



**E**m 1930, às voltas com a Revolução, o Brasil não tem tempo para óperas. Não houve temporada lírica naquele ano. No Rio de Janeiro, a multidão não se comprimiu no interior do Theatro Municipal: o drama estava desenrolando-se do lado de fora. Na realidade, das escadarias do teatro teria sido possível ver, a algumas centenas de metros, os cavalos dos revoltosos gaúchos amarrados no obelisco da Avenida Rio Branco. Apenas um ano depois da revolução, o Municipal — a 3 de outubro de 1931 — volta a abrir suas portas para uma plateia lotada. “Nos camarotes e as frisas, inúmeras senhoras e senhorinhas emprestavam ao ambiente um aspecto alegre e risonho. [...] Cada minuto que se passava, mais se avolumava a multidão. E todos ansiavam pelo início da solenidade” — relatou um jornal.<sup>1</sup> Mas o que se ouviu em seguida não foram os acordes da abertura de *Aída* ou *La bohème*. No máximo, o toque de um clarim e o Hino Nacional: a estrela da ocasião não era nem uma soprano ou um tenor, mas Getúlio Vargas, o qual, como chefe do Governo Provisório,

---

<sup>1</sup> *Diário Carioca*, 4 out. 1931.

tinha escolhido o Theatro Municipal do Rio para comemorar o primeiro aniversário da revolução lendo seu “Manifesto à nação”.

## Adeus às grandes companhias

A nova época traria mudanças também para o universo da ópera. Com alguns contratemplos e hiatos, apesar das turbulências políticas e econômicas, o modelo das grandes companhias líricas completas havia resistido mesmo durante a Primeira Guerra Mundial, fazendo com que continuassem a cruzar o Atlântico os navios que traziam a bordo as estrelas do canto lírico, acompanhadas de seus músicos, técnicos, caixas e baús carregados de figurinos e cenários. Porém, nos anos 1930, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, seguindo os passos do Colón, de Buenos Aires, fez com que a municipalidade assumisse a gestão do teatro, decidindo criar seus próprios coro e orquestra. Grandes estrelas e maestros continuariam a vir, mas a era das grandes companhias havia passado. Na temporada de 1931, o Theatro Municipal do Rio anuncia que contará pela primeira vez com sua própria orquestra, integrada por 60 músicos, e um corpo de baile com 20 bailarinos formados na escola do teatro. O coro, contudo, naquele ano ainda seria trazido de Buenos Aires.<sup>2</sup>

Em São Paulo, à turbulência de 1930, seguiu-se a Revolução Constitucionalista de 1932, fazendo com que Theatro Municipal só voltasse a montar óperas em 1933. Nem por isso o público ficou abandonado: uma temporada lírica ocupou o Teatro Santana e o Cassino Antarctica. Apenas em 1933 as duas principais casas dedicadas à ópera, o Municipal do Rio e o de São Paulo, voltam a apresentar temporadas oficiais. No Municipal de São Paulo, a presença de Beniamino Gigli fez lotar o teatro — ainda mais por cantar ao lado da brasileira Bidú Sayão, em uma récita extra de *Lucia di Lammermoor*. A popularidade de Gigli — particularmente junto ao público paulista — não pode ser exagerada. Durante aquela temporada, em agosto de 1933, o cantor italiano foi à Igreja Bom Jesus do Brás assistir à missa em uma manhã de domingo. No momento em que um coro de meninos

---

<sup>2</sup> FURLANETTO, op. cit., p. 181.



participava da cerimônia, Gigli colocou-se entre eles, cantando. A voz e seu dono foram logo reconhecidos, e a notícia correu pelo bairro enquanto a multidão na porta da igreja aumentava, com os lugares lá dentro já tomados. Entre aplausos e apertos de mão, Gigli abriu caminho para sair, pois tinha um compromisso: era naquela mesma tarde que estava escalado para cantar ao lado de Bidú.<sup>3</sup>

O maestro italiano Silvio Piergili, radicado no Brasil, passaria a ser o empresário das temporadas líricas do Municipal do início da década de 1930 até 1945. Graças ao prefeito do Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, em 1934 o Municipal reabre reformado, com sua plateia ampliada. A reabertura dá-se com a ópera de Carlos Gomes *Maria Tudor*, com cantores brasileiros. Naquele mesmo ano, as montagens das óperas de Wagner — *Die Walküre* e *Tristan und Isolde* — beneficiam-se da colaboração do regente Fritz Busch e do diretor Carl Ebert, ambos alemães fugidos do nazismo.<sup>4</sup>

Com o ocaso das grandes companhias, aumentam as oportunidades para artistas nacionais. No entanto, estrelas internacionais continuam a chegar. Em 1935, por exemplo, desembarcam Claudia Muzio, Beniamino Gigli e Gabriella Besanzoni. Esta última, casada agora com o empresário Henrique Lage, estabelece-se no Brasil e, animada com o crescente número de talentos nacionais, decide abrir uma escola de canto, insta-



O maestro e empresário Silvio Piergili com Arturo Toscanini, em 1940, no Rio de Janeiro. Acervo FBN.

<sup>3</sup> CASOY, op. cit., p. 28.

<sup>4</sup> FURLANETTO, op. cit., p. 183.

lada em sua mansão, Villa Gabriella, no Rio de Janeiro, mais tarde sede do Parque Lage. Ali, busca formar uma nova geração de cantoras e cantores. Em 1938, Besanzoni dá um passo além, fundando a Sociedade Anônima Teatro Brasileiro, que nos anos seguintes desempenharia papel importante nas temporadas líricas do Rio e de São Paulo. A iniciativa abriu espaço para vários cantores líricos nacionais. Muitos desenvolveriam suas carreiras, outros não. Porém, a companhia em si não foi em frente: o caráter desigual de seu elenco e um excesso de nomes acabariam limitando suas ambições. Contudo, ao lado de artistas estrangeiros, eles forneceram o elenco para “temporadas líricas nacionais” no Rio de Janeiro, em 1937, e no Theatro Municipal de São Paulo, em 1938. Nesses dois anos, a companhia de Gabriella Besanzoni montou 36 espetáculos. Também no Teatro Santana, em São Paulo, entre 1943 e 1946 seriam realizadas temporadas nacionais.

Esse esforço contribuiria para o surgimento de nomes como Abigail Alessio Parecis, Machado del Negri, Carmen Gomes, Reis e Silva, Maria



Gabriella Besanzoni no seu palacete, Villa Gabriella (atual Parque Lage), no Rio de Janeiro, onde fundou na década de 1930 uma escola de canto lírico. Acervo FBN.

Sá Earp, João Athos e Silvio Vieira. Entre estes se destacaria a soprano Violeta Coelho Netto de Freitas (1909-1997). Sua estreia em 1937, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em *Madama Butterfly*, consagrou-a naquele que viria ser o grande papel de sua carreira durante a qual faria 26 apresentações como a estrela da ópera de Puccini. E outras revelações se seguiriam na década de 1940, como Armando de Assis Pacheco e Paulo Fortes, este último um recordista em apresentações no Theatro Municipal do Rio de Janeiro: 330 performances em 57 óperas diferentes.<sup>5</sup>

## Porto Alegre

Fora dos dois grandes centros urbanos do país, as dificuldades para se montar óperas eram ainda maiores — o eventual apoio do poder público era mais modesto; o público, menos numeroso; e o bolso dos possíveis mecenas, menos profundo. Nessas circunstâncias pouco favoráveis, desenvolveram-se experiências regionais. Uma das mais interessantes ocorreu em Porto Alegre. Ali, em 1930, um grupo de amadores fundou uma sociedade de canto, o Orpheão Riograndense. O núcleo inicial fora formado às pressas para participar da apresentação de um cantor lírico de passagem pela capital gaúcha, João Edgard Oberstetter. Este havia composto um arranjo a quatro vozes para o Hino Nacional Brasileiro e precisava de ajuda. A meta inicial da formação não poderia ser mais modesta: criar um coral amador estritamente masculino. Também o repertório prometia ser restrito: apesar de a maioria dos integrantes ser egressa de corais de sociedades de imigração alemã, as obras deveriam se limitar a composições em português. Nada pareceria menos propício para uma associação se aventurar pelo universo da ópera. E, no entanto, foi exatamente isso o que aconteceu.

A transformação — ao longo de uma série de apresentações — foi rápida. Não demorou para que o grupo se abrisse aos talentos femininos e promovesse a formação de uma orquestra sob sua influência — e que, em certa medida, viria a ser o embrião da futura Orquestra Sinfônica de

---

<sup>5</sup> FURLANETTO, op. cit., p. 220.

Porto Alegre. Já em 1934 o Orpheão Riograndense promovia sua primeira temporada lírica em Porto Alegre, encenando quatro óperas: *Tosca*, *La bohème*, *Rigoletto* e *Cavalleria rusticana* no Theatro São Pedro. A experiência — ousada, porém bem-sucedida — repetiu-se em 1935 e 1936. A partir de então, com a interrupção do apoio oficial, ocorre um hiato na apresentação de óperas na capital gaúcha, que só seria retomada em 1943, dessa vez por iniciativa do tenor Demétrio Ribeiro, que consegue obter o apoio do governo estadual para organizar uma temporada lírica.

Aproveitando o momento favorável, o Orpheão Riograndense retoma, então, sua atividade, voltando a assumir a produção de temporadas líricas — de 1944 até 1951, quando, incapaz de arcar com os custos crescentes de produção, põe fim a esse importante ciclo na história da música erudita em Porto Alegre. Para esse desfecho, pesaram os honorários cada vez maiores cobrados por cantores líricos estrangeiros, convidados regularmente para tomar parte nas produções, sempre ao lado de talentos regionais. Ao longo das duas fases de atividades — 1934-1936 e 1944-1951 —, uma geração de cantores líricos gaúchos foi formada. Contudo, foram poucos os que conseguiram ou optaram por abandonar a experiência como amadores para fazer a transição para uma carreira profissional.<sup>6</sup> Depois de presenciar uma das apresentações, Bidú Sayão fez elogios a algumas dessas vozes descobertas no âmbito das atividades do Orpheão Riograndense:

Estou emocionada com o que acabo de ouvir. O tenor Porcello tem uma voz encantadora e o barítono Falcão, com o extenso registro e o belo volume de sua voz potente, é bem a afirmativa de um futuro brilhante, devendo não deixar esmorecer seus esforços para a continuidade dos estudos que terão o aperfeiçoamento de sua arte. Branca Bagorro possui, realmente, um longo registro de soprano lírico. Agradou-me intensamente não só a vocalização como a interpretação das árias que ouvi. Se ela tiver perseverança, estou certa da vitória de sua carreira artística e espero ouvi-la, no próximo ano, nos teatros municipais do Rio e de

<sup>6</sup> A experiência do Orpheão Rio Grandense é tema da tese de doutorado de Kênia Simone Werner, *Orpheão Rio Grandense (1930-1952): vinte e dois anos na vida cultural de Porto Alegre*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

São Paulo. De todo coração, farei o que estiver ao meu alcance para que Branca Bagorro conquiste os louros de que é merecedora.<sup>7</sup>

\*

As transformações ocorridas em todo o país na era de transição que teve início com a Revolução de 1930 não se limitavam ao plano das produções operísticas. Naqueles anos, uma alteração sutil ocorria paulatinamente nas plateias. Uma mudança assim definida por um observador atento da cena lírica de São Paulo e do Brasil:

As três categorias clássicas em que se divide o público de ópera — a dos entendidos e cultos, a dos apaixonados sinceros sem conhecimentos técnicos e a dos exibicionistas de elegância exterior — subverteram-se de maneira imprevista: a alta sociedade primitiva se escondeu, a classe média teve de garantir sozinha a assinatura e os entendidos passaram a não entender a ópera, envenenados por falsas opiniões oriundas de pedante movimento renovador da nossa cultura artística.<sup>8</sup>

Após a experiência de Gabriella Besanzoni, o empresário Silvio Piergili voltou a gerir as temporadas líricas de Rio e São Paulo. Entretanto, durante a Segunda Guerra, foi interrompido o habitual fluxo de artistas que desembarcavam diretamente da Europa: só chegavam os que vinham passando pelos Estados Unidos. Deste país veio, aliás, no período da guerra, o barítono Leonard Warren, que fazia enorme sucesso junto ao público brasileiro, em *Il trovatore*, *La traviata* e *Rigoletto*. A guerra e as oscilações da política internacional acabavam por estremecer os bastidores do mundo da música, com seus efeitos negativos e — muito raramente — positivos. Em 1942, por exemplo, com a entrada do Brasil na guerra ao lado dos aliados, dois italianos — o barítono Manacchini e o baixo Baronti — foram forçados a deixar o elenco no meio da tempo-

<sup>7</sup> Apud WERNER, op. cit., p. 147.

<sup>8</sup> CERQUEIRA, op. cit., p. 156.



A soprano Bidú Sayão, que participou de temporadas líricas no Brasil de 1935 a 1940, em seguida acabou por se integrar ao elenco da Metropolitan Opera de Nova York. Acervo FBN.

rada. Por outro lado, talentos que fugiam da Alemanha de Hitler vieram participar de temporadas no Brasil. No caso de Fritz Busch, regendo, em 1937, *Die Walküre* e *Tristan und Isolde*.<sup>9</sup>

Eram mais raros os talentos que faziam o caminho inverso, deixando o Brasil para brilhar no exterior. Foi o caso da soprano Bidú Sayão, talvez a mais célebre cantora lírica brasileira. Para isso, foi decisiva uma viagem que fez aos Estados Unidos na década de 1930. Anos depois, ela lembrou ter chegado “apenas como uma turista”, indo assistir a Arturo Toscanini reger uma ópera.

Estava entusiasmada por estar na plateia do Metropolitan! Eu e meu marido fomos falar com o maestro, já que eu o conhecia do Scala e ele me disse que eu faria minha estreia no Carnegie Hall! Eu disse que ali não me conheciam e que ninguém apareceria para me ouvir. Mas ele me tranquilizou: “Eu vou apresentar você; isso não é o suficiente?” Ele — é claro — tinha razão.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> FURLANETTO, op. cit., p. 183.

<sup>10</sup> Texto do encarte do CD *Bidú: Bachiana Brasileira nº 5, opera arias & folksongs*. Sony Classical, 1986, p. 6.

Em 1937, Bidú Sayão passou a integrar o elenco da Metropolitan Opera de Nova York como a Manon, da ópera de Massenet. O triunfo fez com que o restante de sua carreira tivesse como centro os Estados Unidos, país onde morou durante grande parte de sua vida e onde morreu em 1999.

Depois da guerra, em 1946, Bidú Sayão voltaria ao Brasil para se apresentar no Rio e em São Paulo, em *La bohème*. Aquela seria sua última participação, depois de ter cantado nas temporadas de 1935, 1936, 1937, 1939 e 1940. Estrela internacional, a partir de agora ela passaria a brilhar mais regularmente na órbita do Metropolitan de Nova York.

## Callas no Brasil

Entre os aficionados da ópera no país, o ano de 1951 figuraria para sempre como inesquecível. Sob a direção do empresário Alfredo Gagliotti, foi reunido um elenco que, ao lado de estrelas já conhecidas do público brasileiro — como Beniamino Gigli, Tito Gobbi e o maestro Tullio Serafin e outros —, incluía dois nomes que vinham ganhando projeção na cena internacional: Maria Callas e Renata Tebaldi. O subsídio oferecido pelo poder público — no Rio e em São Paulo — determinava a obrigação de



Maria Callas, aos 28 anos, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, com elenco de *La traviata* em uma das apresentações durante sua única turnê no Brasil, em 1951. Acervo Antonio Lembo.

que houvesse espetáculos com renda destinada a entidades beneficentes e a participação de um número mínimo de artistas nacionais. Até no Frei Caneca — conhecido presídio no Rio de Janeiro — o tenor Beniamino Gigli cantou. No auditório lotado da então Penitenciária Central do Distrito Federal, ele cantou árias de ópera e canções napolitanas para uma plateia composta de socialites e da primeira-dama do país, Darcy Vargas. A renda dos ingressos — vendidos no Jockey Club — reverteu para as famílias dos presos. Ao fim da apresentação, foi a vez de o Coro Orfeônico da Penitenciária cantar, recebendo ao final os elogios do tenor.<sup>11</sup>

O nome de Callas — na época com 28 anos — não estava ainda associado a uma aura mítica, mas já despertava grande curiosidade pela projeção que adquiriria internacionalmente. A 28 de agosto, começava a temporada em São Paulo, cercada de grande expectativa. A estreia era *Aída*, estrelada por Callas. O ensaio geral fora na véspera, ocasião em que Callas impressionara a todos com sua performance. No dia seguinte, porém, a temperatura na cidade despencara dos 34 graus durante o dia para 18 graus à noite. A voz da cantora sumiu, mas ela não se conformava, insistindo que iria se apresentar. O começo do espetáculo foi sendo adiado até as 22h, quando Callas admitiu que estava afônica e se rendeu à realidade. No teatro lotado, a plateia esperava. O que fazer? À última hora, o empresário Gagliotti recorreu à cantora Norina Greco — que fazia parte da temporada, mas que estava completamente desprevenida, sentada em uma poltrona na plateia. Greco subiu ao palco para cantar com o vestido de gala que estava usando. Assim, descaracterizada, a cantora — loura — apresentou-se no primeiro ato. Só no segundo seria maquiada como a etíope escravizada pelos egípcios.<sup>12</sup>

Apesar dos percalços, a temporada foi um grande sucesso, animada pelas performances — e pela rivalidade — entre as duas principais sopranos, Maria Callas e Renata Tebaldi. Callas apresentou-se em *Norma*; Tebaldi, em *Andrea Chenier*. Porém, as duas foram escaladas para se apresentar em récitas diferentes de *La traviata*, o que propiciava comparações e certa competição. Ao que parece, as plateias brasileiras teriam se inclinado para Tebaldi. Corre a história de que em uma de suas apresentações de *La traviata*, Tebaldi teria

<sup>11</sup> *A Manhã*, 14 set. 1951.

<sup>12</sup> História contada por João Cândio Póvoa Filho a CASOY, op. cit., p. 47.





Renata Tebaldi (ao centro), em 1951, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, quando a soprano italiana se apresentou pela primeira vez no Brasil e teve início uma longa rivalidade artística e pessoal com Maria Callas. Acervo Antonio Lembo.

sido agraciada com um pedido de bis — e Callas, não. Um artigo do diário carioca *O Jornal*, de 1959 — oito anos, portanto, depois da turnê —, conta uma versão diferente. Segundo o jornalista, o empresário, para evitar possíveis atritos entre as duas divas, teria procurado coordenar suas aparições: “Quando Renata Tebaldi cantava no Rio de Janeiro, Maria Callas fazia-se ouvir em São Paulo; igualmente, quando a Callas era aplaudida no Rio, a Tebaldi alcançava pleno êxito na capital paulista”. Apesar disso, as duas teriam acabado se encontrando durante um concerto beneficente no Rio. Pelo contrato, a empresa obrigava-se a fazer apresentações daquele tipo e récitas a preços populares. “Ocorreu, então, imediatamente um incidente. A Callas censurou a Tebaldi por um bis que reduzira o tempo destinado à primeira”, conta o artigo. Como se não bastasse, teve a ousadia de lhe oferecer conselhos sobre a maneira correta de interpretar *La traviata*...<sup>13</sup>

Folclore ou não, o certo é que a rivalidade entre as duas — arrastada pelas capitais do mundo da ópera — a partir de então só teria crescido. E, de fato, apesar de os atritos entre os admiradores das sopranos só terem se agravado a partir de 1955, as biografias das duas mencionam que era pesada a atmosfera durante a turnê sul-americana de 1951, em particular devido às declarações agressivas de Callas. Anos depois, ela teria feito um paralelo entre champanhe e Coca-Cola ao se comparar com Tebaldi...

<sup>13</sup> *O Jornal*, 2 ago. 1959.

A voz de Callas era diferente. Daí o misto de estranheza e admiração que provocou e que transparece nas impressões da época. No *Jornal do Commercio*, Andrade Muricy escreveu, comentando sua atuação em *Norma*:

Esperava-se muito da estreante, o soprano Maria Callas, de que se dizem maravilhas. Por isso mesmo a impressão inicial foi de estranheza, e por fim prazer e admiração, porém de forma inesperada. Aquela cantora dispõe de técnica vocal não digo completa e perfeita, porém extraordinária e rara. Os seus *pianos* e *pianíssimos* são de tocante doçura e agilidade notável. [...] Acresce não ser bela em si mesma a sua voz, que só emitida *piano* adquire cor insinuante. É boa atriz dramática, dominando completamente o seu difícil papel.<sup>14</sup>

Fisicamente, a Callas que as plateias do Rio e de São Paulo viram — com o figurino de uma matrona — era bem diferente da imagem que mais tarde ficaria fixada na imaginação do público. Entre 1952 e 1954, ela perdeu quase 30 quilos, apresentando-se então com grande sucesso em Milão — esbelta e com figurinos sofisticados — em produções dirigidas por Luchino Visconti. Quatro anos depois de sua passagem pelo Brasil, certos jornalistas, em vez de se deterem sobre as qualidades de sua voz, preferiam remoer aquela impressão inicial: “O público do nosso Municipal lembra a Callas



Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Coleção Assis Pacheco/Arquivo Fotográfico MHN/Ibram/MTur.

<sup>14</sup> *Jornal do Commercio*, 14 set. 1951, apud SANTOS, op. cit., p. 273.

na *Norma*, na *Tosca* e na *Traviata*; e lembra principalmente sua figura, excessivamente ampla, e sobretudo no rosto, de queixo abundante, e nas pernas, verdadeiramente hipertróficas”.<sup>15</sup> Callas jamais voltaria ao Brasil, mas Tebaldi estaria de volta para se apresentar nas temporadas de 1952, 1953 e 1954.

## Villa-Lobos

Se cantores líricos brasileiros vinham aos poucos ganhando espaço nos elencos das temporadas, o que dizer das tentativas de compositores brasileiros de pôr seus talentos à prova em uma área tão restrita? O que tinha acontecido com o sonho em torno de uma “ópera nacional” que animara jovens músicos e intelectuais no fim do século XIX? Aqui, as dificuldades não eram apenas de ordem geográfica. O Brasil, é verdade, encontrava-se na periferia do sistema econômico, político e cultural. Porém, mesmo nas capitais da Europa e da América do Norte, compositores contemporâneos encontravam dificuldade para introduzir novas obras em um repertório que havia se cristalizado em torno de alguns poucos grandes nomes clássicos.

Esporadicamente eram feitas tentativas nesse sentido. E as décadas de 1940, 1950 e 1960 não foram exceção a essa regra. A 6 de abril de

O compositor Heitor Villa-Lobos fez sua primeira incursão no universo da ópera com uma obra de juventude, *Izalt* (1914) – as últimas seriam *Yerma* (1956) e *A menina das nuvens* (1957). Postal de Villa-Lobos, 1943. Acervo Ester Carlos Chamma.



<sup>15</sup> *Diário da Noite*, 16 fev. 1956.

1940, em uma noite de sábado, Villa-Lobos, à frente de um elenco que se apresentava sem figurinos ou cenário, promoveu uma récita no Theatro Municipal do Rio de Janeiro de uma obra de juventude, a ópera *Izabt*, em quatro atos, com libreto de Fernando Azevedo Júnior. Composta entre 1912 e 1914, ela foi apresentada em forma de oratório, sem figurinos ou cenários, em uma audiência gratuita, aberta ao público. Da obra, apenas o prelúdio era conhecido das plateias, já tendo sido apresentado várias vezes em concertos. Perfilados no palco, cantaram suas partes lendo os “grandes e surrados cadernos de música”, os quais, dizia um crítico de passagem, “não apresentavam recomendável aspecto”. Depois dos elogios de praxe ao compositor, Arthur Imbassahy observa que a ideia de apresentar uma ópera daquela forma despojada não lhe “pareceu das mais felizes”. Diz que foram poucos os períodos e as páginas que lhe pareceram inspirados.<sup>16</sup>

Outro crítico, apesar de louvar o “drama lírico, interessante, vivo, apaixonado, escrito com clareza e entusiasmo”, faz ao compositor o seguinte “elogio”, que só pode ser considerado, assim, entre aspas: “Desde os primeiros compassos de *Izabt*, qualquer ouvinte ficará logo possuído do mais perfeito sentimento de tranquilidade: não é o Villa-Lobos de hoje que fala... Não estamos diante de nenhuma música algébrica ou ‘futurista’, na linguagem comum, para exprimir o incompreensível ou o pouco acessível aos neófitos”. Apesar disso, chamava a atenção para o “trabalho orquestral dos mais difíceis, sob a regência alerta de Villa-Lobos”.<sup>17</sup> Outros viram a iniciativa com bem menos boa vontade: “Não interessa a nós, como não interessou a ninguém ouvir uma ópera em forma de oratório. [...] A música apenas não dizia nada como nada diziam aqueles cantores à paisana, de colarinho e gravata, representando ciganos e fidalgos do século XIX”. Da forma como foi ouvida, condenava o crítico do *Diário de Notícias*, *Izabt* “não conseguiu sair do ostracismo que vivia desde 1912”.<sup>18</sup>

A obra, contudo, teria nova chance em 1958, quando foi levada à cena no Theatro Municipal do Rio no âmbito das comemorações dos 70 anos do compositor. Ao ouvir *Izabt*, um crítico comentou que, diante dos

<sup>16</sup> *Jornal do Brasil*, 13 abr. 1940.

<sup>17</sup> *Correio da Manhã*, 7 abr. 1940.

<sup>18</sup> *Diário de Notícias*, 9 abr. 1940.

dois últimos atos da ópera, alguns poderiam se perguntar se não se estava sendo comemorado Giacomo Puccini, tal a influência do compositor italiano naquela obra de juventude que conseguia combinar “esses influxos, de Puccini e de outros, com doses, embora pequenas, de afirmações de seu estilo pessoal nascente”. A obra revestia-se de “valor histórico e afetivo bastante alto”. Enquanto o primeiro e o segundo atos soavam mais originais, os dois últimos eram marcados pela influência italiana: o terceiro lembrava *Tosca*; e o quarto, *La bohème*. Do segundo ato, “admirável”, o crítico destacava um coro feminino: “a boca fechada [...] que tinha o sabor precioso das bachianas”. Tratava-se, resumia ele, de “uma ópera onde o gênio de Villa-Lobos apenas aflora”.<sup>19</sup> A soprano Maria Sá Earp foi elogiada em elenco que contava ainda com Aracy Bellas Campos, Paulo Fortes e Assis Pacheco e regência de Edoardo de Guarnieri.

Contudo, um ano antes o compositor havia mostrado a um jornalista o telegrama recebido da Comissão Artística do Theatro Municipal do Rio, propondo a montagem de duas óperas suas, *Izabt*, da juventude, e *Yerma*, ainda inédita. A primeira fora afinal, encenada.<sup>20</sup> Em 1956, voltara de uma temporada na Alemanha mostrando ao compositor Renzo Massarani, crítico do *Jornal do Brasil*, os três volumes da partitura da ópera inspirada na peça de García Lorca.<sup>21</sup> O Municipal do Rio cumpriu sua promessa em relação a *Izabt*, mas não quanto a *Yerma*. Estaria esta ópera fadada — como *Izabt* — a ficar quase 40 anos inédita?

Cartaz da montagem de *Izabt*,  
de Villa-Lobos, 1958. Coleção  
Assis Pacheco/Arquivo Fotográfico  
MHN/Ibram/MTur.



<sup>19</sup> *Correio da Manhã*, 16 dez. 1958.

<sup>20</sup> *Correio da Manhã*, 28 jul. 1857.

<sup>21</sup> *Jornal do Brasil*, 5 ago. 1956.



O tenor Assis Pacheco, caracterizado como o personagem Peri, da ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes. Assis Pacheco é considerado pela crítica o Peri do século XX e recordista de interpretação do personagem. Coleção Assis Pacheco/Arquivo Fotográfico MHN/Ibram/ MTur.

Quase isso na verdade: *Yerma* só veio a estrear no Brasil em 1983, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 27 anos depois de ser composta. Foi encenada sob a regência de Mário Tavares e direção cênica de Adolfo Celi, contando no elenco com Ruth Staerke, Silea Stopatto e Keila de Moraes. Na realidade, a verdadeira estreia deu-se não em um teatro brasileiro, mas nos Estados Unidos. A ópera foi levada à cena pela primeira vez no Santa Fe Opera House, no Novo México, em 1971, com regência de Christopher Keene e coreografia especial de José Limón. Uma disputa legal a respeito dos direitos sobre a obra de García Lorca também contribuiu para o longo hiato entre a concepção e a estreia da obra.

Além de *Izabt* e *Yerma*, Villa-Lobos compôs óperas que permaneceriam inéditas — como *Jesus* (1918) e *Zoé* (1920), e *A menina das nuvens* (1957). Uma curiosidade à parte é *Magdalena* — obra entre opereta e musical — que estreou na Broadway em 1948. Tendo como cenário a Amazônia — o título é uma referência a um rio na Colômbia —, a história tem roteiro assinado pelos americanos Bob Wright e Chet Forrest. Na trama, um general e oligarca um tanto caricato divide a cena com um líder rebelde, tendo como

pano de fundo a exploração da população indígena em uma mina de esmeraldas. Na partitura, Villa-Lobos reciclou trechos de obras suas como peças para piano, *Impressões Seresteiras* e as *Bachianas nº 4. Magdalena* mereceu elogios de Leonard Bernstein, mas só raramente voltou a ser apresentada. Depois de ter montada uma versão brasileira no Festival de Ópera de Manaus, em 2003, a opereta voltou a ser encenada em 2010, desta vez no Théâtre du Châtelet, em Paris.

No entanto *Yerma* é considerada sua contribuição mais importante ao gênero. Apesar disso, a obra — embora objeto de algumas montagens e de críticas favoráveis — acabaria por não se integrar ao repertório lírico. Talvez sua principal característica — e originalidade — estivesse no fato de o compositor não ter recorrido à intermediação de um libreto, preferindo compor diretamente sobre o texto da peça de teatro escrita pelo poeta espanhol. Tal opção enquadra a obra em um subgênero dentro da ópera, o da chamada *Literaturoper*, do qual são exemplos *Pelléas et Mélisande* (1902), de Debussy, com texto de Maurice Maeterlinck; *Salomé* (1905), de Richard Strauss, baseado na peça de Oscar Wilde; e *Wozzeck*, de Alban Berg, extraída da peça de Georg Büchner.<sup>22</sup> Ao contrário desses exemplos, *Yerma* distingue-se pelo fato de o compositor ter aproveitado o texto original praticamente na íntegra. Aliás, mesmo tendo se originado de uma encomenda feita por John Blankenship, diretor do departamento de Arte Dramática da Sarah Lawrence College (Estados Unidos), o compositor optou, afinal, por manter o texto em espanhol, afastando-se da ideia inicial de trabalhar com uma tradução em inglês.

A utilização — em forma direta — do texto teatral tem implicações importantes para a parte musical da obra. Opina Nazir Bittar Filho em seu estudo:

A música de Villa-Lobos, atrelada rigidamente ao texto de García Lorca, trouxe complicações no que se refere à prosódia musical. O tempo da fala no teatro fez com que Villa-Lobos, quiçá no afã de manter-se fiel à

---

<sup>22</sup> A filiação da ópera de Villa-Lobos a esse subgênero e suas implicações são discutidas extensamente em BITTAR FILHO, Nazir. *Yerma de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos*. Tese (Doutorado) —, Universidade Estadual de Campinas, 2012.

métrica de Lorca, realizasse uma ópera que talvez possa ser considerada experimental, literalmente buscando soluções para tal questão.<sup>23</sup>

O resultado do esforço do compositor em conciliar música e texto nessas condições levaria a obra a apresentar o aspecto de um extenso recitativo — a exemplo do ocorrido em *Salomé*, de Strauss, e *Pelléas et Mélisande*, de Debussy. Contudo, a subordinação rígida da parte musical à métrica do texto não deixa de ser problemática para o aspecto do canto lírico: “Villa-Lobos, para ser coerente ao que se propusera a fazer, sacrifica as linhas melódicas dos cantores, podendo apenas dar vazão às inovações e melodias na orquestração e nas aparições dos coros”.<sup>24</sup>

Apesar de ter sido apresentado fora dos grandes centros, em Santa Fé, no Novo México, a obra chamou a atenção de publicações americanas de projeção nacional, que acompanharam sua estreia. Após elogiar a regência e a cantora espanhola Mirna Lacambra, Robert Sherman, em crítica para o *The New York Times*, observou que a ópera teria chances de ser montada no circuito operístico — inclusive na Europa — se seu texto fosse em inglês. A exemplo de outros críticos, associou a música de Villa-Lobos nessa obra à de Puccini. No *San Francisco Chronicle*, o crítico aborda a dinâmica entre texto teatral e música como problemática para a obra. Nas revistas *Time* e *The New Yorker*, as críticas — textos curtos e anônimos — condenam a ópera de Villa-Lobos como uma obra malsucedida e enfadonha. No *Los Angeles Times*, o crítico Martin Bernheimer mostra-se mais severo em relação ao trabalho de composição de Villa-Lobos, mostrando-se um pouco decepcionado pela falta de um elemento mais nacional em sua música, que se mostraria excessivamente influenciada por Puccini.<sup>25</sup>

A obra de Villa-Lobos acabaria não sendo incorporada ao repertório operístico internacional. O compositor brasileiro, porém, não esteve sozinho nessa condição: foi apenas mais um a tentar — em vão — romper o monopólio mantido pelo repertório clássico sobre a programação dos teatros especializados em todo o mundo. Com exceção de Stravinsky

<sup>23</sup> BITTAR FILHO, op. cit., p. 44.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 84-87.



(*The Rake's Progress*, 1951), Francis Poulenc (*Dialogues des Carmelites*, 1957; *La voix humaine*, 1959) ou Benjamin Britten (*The turn of the screw*, 1954; *Death in Venice*, 1973), poucos são os que conseguiram acrescentar uma obra sua ao repertório operístico desde a Segunda Guerra Mundial. Em *Uma história da ópera*, talvez a melhor síntese sobre o assunto, Carolyn Abbate e Roger Parker mencionam justamente Villa-Lobos e *Yerma* em uma lista de “desastres de grandes proporções” ocorridos entre 1950 e 1980, vividos por “compositores com formidável reputação”, cujos projetos estavam quase todos amparados por “associações literárias da maior grandeza possível”. Da relação, também fazem parte *Troilus and Cressida* (1954), de William Walton, baseada em Chaucer; *Assassinio nella cattedrale* (1958), de Ildebrando Pizzetti, baseada em T. S. Eliot; *Don Rodrigo*, de Alberto Ginastera; *Miss Julie* (1965), de Ned Rorem, baseada em Strindberg; *A visita da velha senhora*, de Gottfried von Einem, baseada na peça de Dürrenmatt; e *Paraíso perdido* (1978), de Krzysztof Penderecki, baseada em Milton.<sup>26</sup> Permanece o desafio de saber por que no campo da ópera a paisagem é tão diferente da que prevalece em outras áreas da cultura, como na literatura e nas artes plásticas, onde novos autores e novas obras surgem regularmente, compondo um cenário vibrante.

No Brasil, outros compositores lançaram-se na mesma aventura, tendo como palco, quase sempre, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Ali, Lorenzo Fernandes (1897-1948), com libreto inspirado em Graça Aranha, estreou sua ópera *Malazarte*, em 1941, mesmo ano e mesmo teatro em que Eleazar de Carvalho estreou *Tiradentes*. Tendo como ponto de partida uma conversa que o então jovem compositor teve com Mário de Andrade, em 1928, sobre a possibilidade de uma ópera brasileira, Camargo Guarnieri (1907-1993) comporia *Pedro Malazarte*, com o libreto escrito pelo poeta paulista, ópera cômica em um ato que só viria a estrear em 1952, também no Municipal do Rio. E ganharia novas apresentações, no Theatro Municipal de São Paulo, em forma de concerto, em 1975 e 1994, sob a regência do próprio Camargo Guarnieri. Em 1955, o compositor gaúcho Walter Schültz Portoalegre (1907-1957) estreou sua ópera *Boiúna*, a lenda da noite, com libreto do poeta Sylvio Moreaux.

<sup>26</sup> ABBATE; PARKER, op. cit., p. 586.



Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, respectivamente, compositor e libretista da ópera cômica *Pedro Malazarte*; Arquivo Nacional. Sem data. Fundo *Correio da Manhã*.

Com um enredo menos convencional, Camargo Guarnieri voltou a explorar o gênero em 1960 em uma parceria com o ator e dramaturgo Gianfrancesco Guarnieri na ópera *Um homem só*, estreada no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1960. Uma proposta realista que inovava ao desprezar temas históricos, folclóricos ou mitológicos para abordar uma história 100% contemporânea de um personagem urbano. O protagonista, o “homem só” do título, tenta dar sentido a uma vida banal, marcada por uma rotina comum e um emprego desestimulante. Como personagens secundários: a esposa, o filho, o cachorro Barão e um passarinho. Já o compositor paraibano José Siqueira (1907-1985) foi buscar inspiração na peça *O auto da compadecida*, grande sucesso de Ariano Suassuna. O resultado foi *A compadecida*, ópera que estreou no Municipal do Rio em 1961.

O compositor Francisco Mignone (1897-1986) foi um pioneiro em se tratando de óperas nacionais, pois, como vimos, teve uma ópera sua incluída em uma temporada lírica de 1925. Surpreendentemente, a década de 1970 veria a estreia de duas de suas óperas: *O Chalaça*, em 1973, com Paulo Fortes, e *O sargento de milícias*, em 1978, ambas também no Theatro Municipal do Rio de Janeiro.



*O sargento de milícias*, a ópera de Francisco Mignone, inspirada no romance de Joaquim Manuel de Macedo, foi encenada em 1978. Programa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro/Acervo Bruno Furlanetto.

## Novos tempos, novos desafios

Com a aprovação da lei, em 1956, que determinava a futura transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília, as verbas deixam de fluir com a mesma intensidade também para a área cultural da cidade, e seu Theatro Municipal ressentir-se com a nova situação. Os espetáculos de ópera tornam-se mais esporádicos na década de 1960; e as visitas de estrelas internacionais, mais raras. Geralmente, servem de pilar de um elenco formado por valores nacionais. Estes, recrutados para as chamadas “temporadas nacionais”, acabam prisioneiros de uma fórmula que termina por levar ao desgaste: ao longo da década, repertório e elenco repetem-se, desestimulando um público que não se dispunha a voltar ao teatro para ver as mesmas óperas, interpretadas pelos mesmos cantores. Raramente a programação abre espaço para títulos menos usuais, como *L'enfant prodigue*, de Claude Debussy, apresentada por Aracy Bellas Campos, Assis Pacheco e Ricardo Villas, em 1964, no Theatro Municipal de São Paulo, ou *The telephone*, de Gian Carlo Menotti, em 1971, também em São Paulo.

As duas principais casas de ópera do país, depois de décadas de funcionamento, exigem cuidados para sua manutenção: o Theatro Municipal do Rio de Janeiro fecha as portas entre 1975 e 1978 para uma ampla reforma. O mesmo aconteceria com o Municipal de São Paulo, que permaneceu fechado entre 1984 e 1988. A reabertura do Municipal do Rio, tendo como diretor artístico o maestro Edino Krieger, dá-se com uma bem cuidada produção de *Turandot*, de Puccini, em 1978. E o teatro encerra a década obtendo grande êxito em 1979 com uma ambiciosa montagem de *La traviata*, sob a direção do italiano Franco Zeffirelli e com o barítono Nelson Portella no elenco. O mesmo cantor estaria presente na montagem de *Evgueni Oneguín*, de Tchaikovski, em 1981. Em São Paulo, é possível perceber na década de 1980 um esforço para promover uma renovação no repertório. Antes de o Theatro Municipal fechar as portas para reforma, a programação habitual é enriquecida com atrações menos usuais, como *Oedipus Rex*, de Stravinsky (1981), *Wozzeck*, de Alban Berg (1982), *La vida breve*, de Manuel de Falla (1983), *Eight Songs for a Mad King*, de Maxwell Davis (1984) e *Os sete pecados capitais*, de Kurt Weill (1984).

Com os teatros fechados para reforma, o público aficionado da ópera iria buscá-la em outros lugares. Em São Paulo, durante o período da reforma do Municipal disseminaram-se experiências como clubes improvisados, nos quais pessoas se encontravam para assistir a vídeos de filmes de ópera — uma opção que descortinava um potencial que só viria a ser explorado plenamente no século XXI. Em 1998, em São Paulo, o antigo Theatro São Pedro reabre as portas totalmente reformado com uma montagem de *La cenerentola*, de Rossini, devolvendo à ópera mais um espaço na cidade. Mas nem só de teatros vive a ópera. Buscando derrubar o estigma de arte de elite, esporadicamente grandes espetáculos ao ar livre foram montados. Com produção de Fernando Bicudo, Plácido Domingo e Aprile Millo apresentaram-se ao ar livre na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, em 1986. No ano seguinte, o mesmo cantor foi estrela de uma montagem no Palácio das Convenções no Anhembi, apresentando três atos completos de óperas diferentes: *Tosca*, de Puccini; e *Otello* e *Aída*, de Verdi.

Reaberto o Theatro Municipal de São Paulo, o esforço para abrir espaço para novos títulos continua em 1989 com *Maria de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla. No mesmo ano, reforçando a ênfase na renovação,



Elenco de *La traviata*, de Zeffirelli. 1979. Programa do Theatro Municipal do Rio de Janeiro/Coleção Bruno Furlanetto.

foi apresentada no Theatro Municipal de São Paulo *Matogrosso*, de Philip Glass, sob a regência de Michael Riesman e direção cênica de Gerald Thomas. O mesmo diretor havia montado um ano antes no Municipal do Rio de Janeiro um polêmico *Fliegende Holländer*, de Wagner, recorrendo pela primeira vez entre nós à apresentação de legendas durante espetáculo. A prática, introduzida no circuito internacional nos anos 1980, é hoje de uso corrente e tem se revelado uma ferramenta formidável para a formação de plateias e a plena comunhão do público com um tipo de arte que sempre teve a ambição de aliar o elemento musical ao dramático.

Essa questão também provaria ser relevante para as óperas nacionais — o aspecto que se mostrou mais frágil nesse esforço geral de renovação que transpareceu nas novas montagens de antigos clássicos. As iniciativas da parte de compositores brasileiros no gênero mostraram-se pontuais e esporádicas. Ronaldo Miranda, autor de uma das óperas brasileiras do fim do século XX, *Dom Casmurro* (1992), atribui à ausência de legendas a certa dificuldade do público de se conectar plenamente com o aspecto dramático do espetáculo. A ópera, uma obra de sua juventude, teve como embrião um trabalho para a graduação em composição quando o autor estudava na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de

Janeiro (UFRJ) em 1976. “Eu precisava de 15 a 20 minutos de música dramática orquestrada para o trabalho de final de curso. Assim, surgiram as primeiras ideias para o Primeiro Ato de *Dom Casmurro*”, recorda.

Depois do auxílio de uma bolsa da Fundação Vitae e de mais três anos de trabalho, ele concluiu a obra em parceria com Orlando Codá, autor do libreto. A ópera ficou com cerca de mil páginas, totalizando 2 horas e 15 minutos de música em três atos. “Formato de uma *Tosca*, por exemplo”, observa Ronaldo. *Dom Casmurro* foi escolhida para ser montada no Theatro Municipal de São Paulo, onde estreou em maio de 1992. “Eu tinha 44 anos de idade e enfrentei um difícil e conflituoso processo de montagem dessa minha primeira ópera. Mudanças foram feitas à minha revelia e, ao final, percebi que era melhor ceder do que brigar e ter a encenação cancelada”, relembra. A montagem contou com Paulo Fortes, Céline Imbert, Silvia Tessuto e Patrícia Endo. Recebeu críticas negativas e positivas, chegando à sua quarta e última récita com o Theatro Municipal de São Paulo lotado.

Ronaldo Miranda escolheu o romance de Machado de Assis pelo fato de ele conter, segundo o compositor, os ingredientes de uma boa ópera: “Um triângulo amoroso, um final triste e sombrio, uma paixão arrebatadora, ciúmes doentios e intrigas familiares”. Por outro lado, apresentava o desafio de — segundo Miranda — “teatralizar” um livro que não apenas narra acontecimentos, mas extrai sua força de um “clima de introspecção psicológica”. O compositor acredita que — em colaboração com Orlando Codá — conseguiu alcançar seu propósito. Contudo, avalia que uma das falhas da encenação de *Casmurro* foi justamente não contar com legendas: “O canto lírico não é totalmente perceptível, mesmo na língua materna. Logo em seguida, todas as óperas brasileiras passaram a ser legendadas, inclusive minhas duas óperas posteriores”.

Sua obra e a de outros compositores de sua geração inscrevem-se em um esforço coletivo que deu forma a uma produção brasileira moderna e contemporânea. Afirmo Ronaldo:

No Brasil do século XX eu destacaria, entre as óperas a que assisti pessoalmente, *Yerma*, de Villa-Lobos; *O Chalça*, de Francisco Mignone (ótima música em um só ato); e *Um homem só*, de Camargo Guarnieri. No início do século XXI, eu apontaria *Olga*, de Jorge Antunes (sobre libreto

de Gerson Valle), e dois títulos de João Guilherme Ripper: *O anjo negro* (a partir da peça de Nelson Rodrigues) e *Piedade* (a história de Ana de Assis e Euclides da Cunha, com libreto do próprio compositor).<sup>27</sup>

\*

A participação de Gerald Thomas e de outros diretores marcava o início de uma tendência que já se afirmava na cena internacional. Lá fora, a atuação de diretores teatrais inovadores como o americano Peter Sellars, o canadense Robert Carsen e o inglês Peter Brook deu uma importante contribuição para a renovação do gênero. A experiência levou a uma revalorização do elemento dramático — incluindo aí a cenografia. Assim, a diretora de teatro Bia Lessa assinou uma versão de *Pagliacci* em 1997, mesmo ano em que a coreógrafa alemã Pina Bausch apresentou sua montagem provocadora de *Ifigênia em Táuris*, de Gluck, também no Theatro Municipal do Rio, com os dançarinos de seu grupo Tanztheater no palco e os cantores apresentando-se desde os camarotes. Como era de se esperar, a recepção foi polêmica. Ainda em 1997, em uma iniciativa pioneira, Carla Camurati lança sua adaptação para o cinema da ópera de Pergolesi *La serva padrona*. Em São Paulo, o diretor Jorge Takla assinou versões de *La traviata* (1996) e *La bohème* (1998). O diretor, cenógrafo e dramaturgo Naum Alves Souza dirigiu *Jenufa*, de Janáček (2003), e *Les pêcheurs des perles*, de Bizet (2004), enquanto José Possi Neto apresentou sua visão de *Roméio et Juliette*, de Gounod (2004).

No Theatro Municipal do Rio de Janeiro, Gerald Thomas voltaria à direção com *Tristão e Isolda*, em 2002; e, dois anos mais tarde, *A flauta mágica*, de Mozart, retornaria aos palcos em uma montagem assinada pelo diretor de teatro Moacyr Góes. Dessa forma, uma nova geração de diretores teatrais renovaria o gênero, trazendo uma visão inovadora e não viciada a respeito das possibilidades dramáticas de clássicos do repertório. Era revigorada assim, mais uma vez, a dinâmica palavra-música, já discutida por Salieri no século XVIII: *prima la musica e poi le parole*. Uma polêmica saudável e eterna que promete ressuscitar a ópera cada vez que previsões pessimistas anunciarem sua morte iminente.

---

<sup>27</sup> Depoimento de Ronaldo Miranda aos autores.





EPÍLOGO

## **Um futuro para a ópera?**



Sessão do Festival Ópera na Tela em 2021: registros cinematográficos de apresentações de ópera ao vivo chegam a um público mais amplo com imagem e som de alta qualidade. Fotografia de Davi Campana.

**E**m março de 2020, depois de meses de ensaios e preparativos para a montagem de uma ambiciosa versão de *Aída*, de Verdi, no Theatro Municipal de São Paulo, a diretora cênica do espetáculo, Bia Lessa, foi forçada — a 15 dias da estreia — a suspender o projeto devido à pandemia do novo coronavírus. Os dois elencos de cantores solistas, os músicos da orquestra, os mais de 100 integrantes do coro, os 40 bailarinos, os figurinistas responsáveis por mais de 400 figurinos, todos foram obrigados a se dispersar depois de um comovido discurso da diretora, que se disse “de coração partido”: “Isso tudo ficará aqui — o cenário. Nada será retirado. Tudo ficará esperando pela nossa volta”. A situação era inédita. Mais do que os objetos do cenário, toda a energia acumulada pelas centenas de participantes em um crescendo de expectativa tensa em relação à estreia se transformou em algo que poderia ser descrito como um “grito parado no ar”, para evocar o título da famosa peça de Gianfrancesco Guarnieri.

Energia que não é pequena, apesar da natureza efêmera de uma montagem. “Todo mundo fala que ópera é uma obra de arte total”, diz a diretora Bia Lessa no documentário que realizou sobre o projeto.

É uma emoção única. É uma relação linda entre o profano e o sagrado, que tem a ver com todas as mazelas humanas. Um evento muito poderoso que atrai pessoas de vários lugares. Elas se encontram por um mês e aquilo nasce, ocorrem algumas récitas e acabou. Ao mesmo tempo tem esse desafio gigante que é o de criar uma ópera contemporânea. Que culpa tenho de estar vivendo neste tempo em que estou vivendo agora?

A experiência vivida pela equipe — semelhante à de muitos artistas e técnicos em teatros de ópera de todo o mundo — serve como uma metáfora para uma “parada para reflexão”. Interrupção que — se abrange todas as formas de espetáculo ao vivo — afeta o universo da ópera em toda a sua especificidade. Diante das poltronas vazias, cantores e diretores não só refletiram a respeito, mas sentiram a presença do público como uma necessidade visceral. Uma pergunta que há muito ronda o gênero volta a se apresentar com maior urgência: para onde vai a ópera?

Tradição *versus* renovação, forma *versus* conteúdo, música *versus* drama — seja qual for a dinâmica a ser explorada e debatida, o certo é que as novas tecnologias de comunicação desempenham um papel cada vez mais relevante quando se discute o futuro da ópera. As condições extraordinárias impostas pela pandemia da Covid-19 reforçaram uma tendência que já vinha se afirmando: o do recurso ao *streaming* e a oferta de espetáculos *on-line* — de forma gratuita ou paga — pelos maiores teatros de ópera do mundo, como a Metropolitan Opera de Nova York, mas também pelas companhias e teatros de médio e pequeno portes. Uma das iniciativas mais interessantes foi a do projeto Opera Vision, organizado pela entidade Opera Europa, que reúne 29 teatros e mais de 200 companhias de ópera de mais de 20 países do continente.

Criada em 2017, a plataforma Opera Vision já disponibilizou *on-line* a íntegra de óperas produzidas por mais de 70 companhias desde seu lançamento. As transmissões são gratuitas, com legendas em inglês, francês e alemão. E registrou audiência recorde quando, na semana do Dia Mundial

da Ópera, a 25 de outubro de 2020, já em plena pandemia, mais de 120 mil pessoas visualizaram os concertos de 45 minutos gravados em Tóquio, Moscou, Londres e Nova York, em um período em que foram disponibilizadas três versões diferentes da ópera *Fidelio*, de Beethoven.

Em meados do ano de 2021, o canal da plataforma Opera Vision, no YouTube, registrava 65 mil inscritos. Menos do que os 105 mil da Ópera de Paris ou do que os 188 mil do Metropolitan de Nova York. Porém, por mais bem-sucedidas que tenham sido essas experiências, todos esses resultados são tímidos diante da performance da Royal Opera House, de Londres, que exibe mais de 1 milhão de inscritos em seu canal do YouTube. O resultado pode ser atribuído a uma política consistente ao longo dos últimos anos de formação de um público jovem e de acesso a plateias mais amplas. Um esforço cuja face mais evidente talvez seja a iniciativa de projetar suas novas montagens não apenas em salas de cinema, espalhadas pela Grã-Bretanha — e pelo mundo — como também as projeções de óperas ao ar livre. Nelas, plateias populares e mais jovens, em um ambiente festivo e descontraído, assistem a versões inovadoras de obras clássicas longe da atmosfera de pompa e formalidade associadas até então ao universo da ópera.

No Brasil, o casal de produtores culturais Christian e Emmanuelle Boudier, ativos no âmbito do cinema por meio de sua distribuidora, a Bonfilm, deu início a uma iniciativa pioneira ao promover o evento Ópera na Tela, em 2009, no Rio de Janeiro. Unindo duas paixões da dupla — ópera e cinema —, o projeto nasceu de um propósito relativamente modesto: prestar uma homenagem ao conhecido produtor de cinema francês Daniel Toscan du Plantier, que havia criado o conceito inovador de filme-ópera ao produzir obras como *Carmen*, de Francesco Rossi; *Madama Butterfly*, de Frédéric Mitterrand; *Tosca*, de Benoît Jacquot; e sobretudo *Don Giovanni*, de Joseph Losey. Ao organizarem a mostra, tiveram a ideia de ampliar a seleção para outro gênero: o dos filmes que registravam a apresentação de óperas ao vivo, captadas com câmeras digitais, com som e imagem de alta qualidade.

O sucesso obtido fez com que investissem num projeto maior: a realização regular do Festival Ópera na Tela. Para o primeiro evento, tinham contado com o apoio de um fundo franco-alemão, que não foi renovado.

Restava agora buscar recursos no Brasil. Não foi fácil: demoraram três ou quatro anos para convencer patrocinadores dispostos a aderir à ideia. “As pessoas tinham dificuldade para visualizar o projeto, sem falar em certo preconceito em relação à ópera, vista como algo elitista, quando nosso propósito era justamente de democratizar o acesso ao gênero”, relembra Christian. Ao perseguir esse objetivo, ele era animado por uma convicção a respeito da relevância daquele esforço. “Pessoalmente acredito que a cultura e a música podem mudar uma vida. Acredito nisso porque aconteceu comigo”, diz.

Em sucessivas edições, o projeto expandiu-se do Rio para São Paulo e outras cidades brasileiras e consolidou-se em torno de uma fórmula: a projeção dos filmes das óperas em cerca de 20 cinemas diferentes em várias cidades brasileiras, mas também em um cenário especial. No Rio de Janeiro, o local escolhido foi o Parque Lage, no palacete que pertenceu à cantora lírica Gabriella Besanzoni; em São Paulo, as projeções foram em locais como o Parque Ibirapuera e o Museu da Casa Brasileira.

A experiência proporcionada ao espectador é algo que está a meio caminho entre dois extremos: de um lado, a fruição solitária do espectador de uma ópera via *streaming* em sua casa; do outro, a ida a um teatro para assistir à apresentação de uma ópera ao vivo. “Além da comunhão com outros espectadores presentes, há o charme do local, o ato de ir até lá, as cadeiras especiais, o bar, tudo isso reproduz de certa forma, em pequena escala, o ritual de se ir até o teatro de ópera”, explica Christian. Recitais com cantores líricos brasileiros e internacionais, a realização de *masterclasses* com jovens cantores e atividades voltadas para o público infantil durante o evento são outros aspectos que mostram um esforço em plantar sementes que possam ir além do simples entretenimento e contribuam para fortalecer a atividade operística no Brasil.

Para além da mera difusão e de possíveis estratégias de divulgação, a tecnologia tem para muitos um papel mais profundo a desempenhar na própria linguagem da ópera. É o caso da pianista e compositora Jocy de Oliveira, pioneira da música eletrônica no país. Após anos de experiências no âmbito da música contemporânea em colaborações com alguns dos maiores nomes do século XX, como Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, Luciano Berio, Stockhausen e John Cage, a compositora decidiu explorar

as possibilidades da ópera a partir de *Fata Morgana* (1987). Depois de trabalhar com o formato de vídeo-óperas e óperas multimídia, como *Inori, a prostituta sagrada* (1993), *Illud tempus* (1994), *As malibrans* (2000) e *Berio sem censura* (2012), Jocy deu um passo além com *Liquid voices: a história de Mathilda Segalescu* (2017), definida por ela como uma “ópera cinematográfica”. A partir de um episódio real — o afundamento por um submarino do navio *Struma* com mais de 700 refugiados judeus em 1941 —, a obra acompanha uma personagem fictícia, uma cantora lírica vítima do naufrágio. Aqui não se trata mais de registrar meramente em vídeo a apresentação de uma ópera num palco convencional, esclarece a compositora:

É um novo formato que procura repensar o conceito de ópera. É uma ópera com um roteiro escrito para o cinema. Porém nela a música tem prioridade e é ela que determina a duração das cenas. Foi pensada para ser encenada em locações diferentes e usando técnicas de cinema.

No plano de uma linguagem mais convencional, uma das iniciativas mais notáveis é a realização anual desde 1997 do Festival Amazonas de Ópera, em Manaus. Inspirando-se no período áureo vivido no início do século XX, o projeto é parte de um esforço para incorporar a ópera à identidade cultural de Manaus. Com mais de 20 anos de existência, o festival acumula 370 mil espectadores de mais de 70 óperas encenadas no Teatro Amazonas, em outros espaços e ao ar livre. Durante esse período, passaram por suas *masterclasses* e oficinas cerca de 4 mil artistas e técnicos. O projeto teve um ponto de partida modesto: em suas primeiras edições, orquestras, solistas e cenários vinham da Europa, sobretudo do Leste Europeu. Ao longo dos anos, contudo, corpos artísticos próprios foram sendo criados, como a Amazonas Filarmônica, o Coral do Amazonas e o Corpo de Dança do Amazonas. Produções passaram a ser executadas localmente: desde 2004, cenários e figurinos vêm sendo confeccionados em uma Central Técnica de Produção, que já detém um acervo com 58 mil peças. Um reflexo importante do evento foi a criação, em 2002, do Festival de Ópera do Theatro da Paz, em Belém. A partir daí, produziram-se 43 óperas no âmbito do evento, que, a exemplo de Manaus, também investe na formação de profissionais por meio de cursos e oficinas.

A cargo do maestro Luiz Fernando Malheiro, regente da Amazonas Filarmônica, a direção artística do Festival Amazonas de Ópera dirige sua programação não apenas para clássicos do repertório, mas procura abrir espaço também para obras menos conhecidas do público, como *Lulu*, de Alban Berg, além de obras de compositores brasileiros. Em sua edição de 2021, o evento voltou sua atenção para a ópera brasileira, encomendando a compositores contemporâneos três obras especialmente para o evento. *Três minutos de sol*, de Leonardo Martinelli, é uma ópera de câmara, abordando as relações à distância entre três pessoas, tendo como pano de fundo a pandemia da Covid-19. Já *O corvo*, de Eduardo Frigatti, tem como tema o poema de Edgar Allan Poe em sua tradução por Machado de Assis. *Moto-contínuo*, de Piero Schlochauer, parte de um libreto assinado por Beatriz Porto e Isabella Pretti e pelo compositor, que tem como personagem uma inventora a quem encomendam um mecanismo capaz de levar um viajante ao espaço.

Contudo, para além das dificuldades de produção e difusão, das discussões a respeito das diferentes mídias, no debate sobre as perspectivas para a ópera permanece implícita a controvérsia sobre as óperas em si: estariam os esforços de renovação do gênero condenados a se limitar a releituras e reinvenções dos mesmos clássicos que vêm ocupando a cena há quase dois séculos? Não se pode dizer que o século XX tenha se mostrado indiferente ao gênero. Mal ou bem, no plano internacional foram mantidos patrocínios de empresas e o apoio oficial ao gênero. Com projetos mais ou menos arrojados, novos teatros de ópera foram inaugurados em vários países no período, despertando um espírito de saudável polêmica. Porém, uma questão de fundo permanece não resolvida, e ela diz respeito ao aspecto musical. O modernismo é um fato incontornável de nossa época, mas seria a distância crescente entre compositores e o público sua consequência inevitável?

“Do ponto de vista privilegiado do presente, um presente no qual Puccini ainda reina de forma suprema, um presente no qual a melodia ainda segue sendo vital para capturar a atenção e a emoção, o desafio representado pelas óperas difíceis do século XX tem sido de ordem musical, não dramática, nem verbal”, sustenta o jornalista e crítico de óperas britânico Tom Sutcliffe, colaborador da revista *Opera Now*, em seu livro *Believing*



*in opera*.<sup>1</sup> Para ele, o número de grandes óperas criadas no século XX e seus compositores — Strauss, Janáček, Stravinsky, Poulenc e Britten, entre outros — permaneceu bastante modesto. Na visão de Sutcliffe, o sucesso dos grandes musicais junto ao público demonstra que existe da parte deste um interesse “pelos elementos musicais e teatrais com os quais também uma ópera pode ser construída”. Sem defender um retrocesso musical, ele argumenta: “Se a ópera deseja ter um futuro é preciso que a tradição da música associada ao canto seja respeitada pelos compositores e que eles se coloquem a seu serviço”.

A fronteira entre o musical e a ópera — tão categórica em termos teóricos e conceituais — aparece menos nítida na carreira de certos artistas do canto lírico. O barítono brasileiro Paulo Szot — uma das grandes vozes da atualidade — tem transitado com desenvoltura entre as duas áreas. Com uma carreira na Broadway, ele ganhou o cobiçado prêmio Tony por seu desempenho em *South Pacific*, de Rodgers e Hammerstein, um dos vários musicais em que atuou. Isso, no entanto, não o afastou de uma carreira como cantor lírico, que já o levou aos principais teatros de ópera do mundo. Ele preferiu ignorar as advertências dos que o aconselharam a recusar o convite para fazer uma incursão pela Broadway. Conta que gostou de se afastar um pouco só para sentir mais saudades da ópera e para ela voltar com empenho ainda maior. Apesar de atuar em obras clássicas e em operetas, Szot diz apreciar em particular as óperas modernas — como *O nariz*, de Shostakovich, no Met, de Nova York — ou mesmo contemporâneas, como *A Dog’s Heart*, do compositor também russo Alexander Rakatov.

“Adoro óperas contemporâneas porque são desafiadoras e por apresentarem uma ligação estreita com o teatro”, diz ele em uma entrevista. “Ao longo dos séculos, os compositores acreditavam que, quanto melhor fosse o aspecto dramático, melhor seria sua música. Acredito que os compositores contemporâneos estão mais preocupados em unir esses dois mundos”. Com base em um conto do escritor russo Mikail Bulgakov, *A Dog’s Heart* é uma ópera na qual Szot interpretou o papel de um certo

---

<sup>1</sup> SUTCLIFFE, Tom. *Believing in opera*. New Jersey: Princeton University Press, 2014. p. 413-425.

professor Preobrajenski, uma espécie de cientista louco que submete um cachorro a uma cirurgia para transformá-lo em um ser humano — como era de se prever, sem sucesso. Ele admite que ficou apreensivo por apresentar uma obra tão pouco convencional justamente no Teatro Scala, de Milão, historicamente considerado um templo da tradição operística. Para sua surpresa, descobriu que o público italiano era menos convencional do que alguns temiam: “Eles são tradicionalistas em relação à música deles, mas se mostram muito abertos em relação a tudo mais”.<sup>2</sup>

A tradição e a renovação também não aparecem como polos opostos e excludentes no trabalho de outro nome que transita com desenvoltura entre os universos dos musicais e da ópera, o diretor cênico Jorge Takla. Ao comentar seu trabalho na montagem de *La traviata*, em 2018, no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, ele reafirmou a necessidade de se montarem regularmente clássicos como esse. “Acho que teríamos de montar uma *Traviata*, uma *Tosca*, uma *Butterfly* a cada cinco anos. São as óperas de que o público gosta e que a gente não pode deixar de apresentar sempre. Montar uma ópera hoje *comme il faut* é um oxigênio, um pulmão de civilização e cultura. Um seguro-saúde para a alma”, diz ele. Daí a permanente atualidade dessas obras. Takla diz não ser desses diretores que tentam “destruir a música para achar alguma outra coisa melhor por trás dela”, preferindo aceitar a música “como ela foi escrita”. Ao conceber a encenação de uma determinada ópera, ele diz adotar a música como guia: “Eu me deixo levar pela música. Sou tomado por ela, como uma intuição. E sigo meu coração”.<sup>3</sup>

O compositor Ronaldo Miranda não acredita que o gênero tenha sua existência ameaçada. Pelo menos lá fora: “A ópera sobrevive nos grandes centros da Europa e dos Estados Unidos. Sua situação é semelhante à da música de concerto. Países como Alemanha, Inglaterra, França e Estados Unidos continuam cultivando os concertos e a ópera com temporadas regulares e casas superlotadas”. Quem chega, por exemplo, a Munique — ele observa — constata que “os espetáculos da Ópera Estatal da Baviera estão quase sempre com ingressos esgotados, numa agenda que prevê qua-

<sup>2</sup> Entrevista ao site *Classic Talks*, 2014.

<sup>3</sup> Depoimento em vídeo da Fundação Clóvis Salgado, Palácio das Artes, 2018.

tro a cinco óperas diferentes por semana. Os títulos mudam diariamente, repetindo-se espaçadamente no decorrer de um mês. Com este panorama, não é possível falar em falência do gênero”. No Brasil, a situação é outra: “O cenário operístico é pobre, principalmente no Rio de Janeiro, que abriga um dos mais belos teatros de ópera do mundo. São Paulo funciona melhor, como uma das poucas exceções”.

Na condição de compositor, Ronaldo Miranda é um dos que enfrentaram o desafio de adequar o gênero às linguagens, ao público e à realidade do mundo contemporâneo da maneira mais ousada possível: criando. Sua experiência pessoal é relevante como uma amostra dos desafios e recompensas que aguardam um compositor que se propõe a compor óperas no Brasil do século XXI. Vale como exemplo de sua aventura criativa a composição das duas últimas de suas óperas. A primeira nasceu do convite feito em 2005 por Abel Rocha, maestro titular e diretor artístico da Banda Sinfônica do Estado de São Paulo: compor em poucos meses uma ópera para a temporada de 2006 da Banda Sinfônica no Theatro São Pedro. “Optei por fazer uma ópera sobre uma bela peça de Shakespeare — *A tempestade* — que eu havia assistido em Paris, no Théâtre de L’Odeon, numa montagem maravilhosa de Giorgio Strehler com o Piccolo Teatro di Milano”, conta.

O próprio compositor fez o libreto recorrendo a diferentes traduções da peça. “Eliminei personagens — de tripulantes a espíritos da floresta — e condensei os cinco atos em apenas dois. Mas a história de Próspero — isolado numa deserta ilha do Mediterrâneo com sua filha Miranda — ficou intacta, focalizando o momento em que ele recebe seus detratores após um terrível naufrágio”. Segundo ele, nada poderia ser mais atual do que a peça, compreendida como “uma fábula sobre o poder”: “Quando Miranda vê pela primeira vez os integrantes da corte que acabam na ilha após o naufrágio, ela diz: *Ó admirável mundo novo, que tem gente tão bela! Que maravilha! Como é bonita a humanidade!*... Mal sabia ela que estava vendo um bando de assassinos e corruptos”.

A produção da ópera em si, em um prazo tão exíguo, já foi uma aventura.

Musicar *A tempestade* foi um trabalho titânico, pelo curto prazo de tempo de que eu dispunha. Compus toda a partitura na versão de canto e

piano até junho de 2006 e orquestrei quase todo o primeiro ato para os sopros da Banda Sinfônica. No mês seguinte caí doente e o trabalho de orquestração teve que ser concluído por três jovens compositores: Mateus Bitondi, Felipe Sena e Alexandre Fracalanza Travassos.

Com direção de William Pereira e regência de Abel Rocha, *A tempestade* estreou em setembro de 2006 no Theatro São Pedro, em São Paulo, com um elenco que incluía Homero Velho, Rosana Lamosa, Fernando Portari, Regina Elena Mesquita e Sebastião Teixeira. A ousadia da produção foi recompensada: bem recebida pela crítica, a obra valeu a Ronaldo Miranda o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte.

Em termos musicais, o compositor define a partitura de sua ópera como “predominantemente neotonal, convivendo com o livre atonalismo na cena inicial, que retrata a tormenta e o naufrágio”. O primeiro ato termina com um dueto apaixonado entre Miranda e Ferdinando. O segundo e último ato termina com uma ária especial:

O monólogo de Próspero com que Shakespeare concluiu sua peça. Tive a ousadia de acrescentar um coral para terminar a ópera — único momento que não é cantado em português e, sim, no inglês shakespeariano original: *O Brave New World that has such people in it. O Wonder! How many goodly creatures are there here, how beautiful mankind is.*

Esta não foi a última ópera composta por Ronaldo Miranda. Em 2013, também no Theatro São Pedro, em São Paulo, ele estreou *O menino e a liberdade*, com regência de Roberto Duarte e direção de Mauro Wrona. A obra, com libreto de Jorge Coli tendo como base um poema de Paulo Bonfim, é contemporânea, tanto pelo formato quanto pelo tema: são 50 minutos de música em um único ato. “Nada mais paulistano do que essa história: a mãe, o menino, a moça, o rapaz e o senhor distinto viajam dentro de um táxi, guiados por um chofer especialíssimo”, explica o compositor. O ponto de partida é a curiosidade infantil, que leva o menino — ao ver a menção à palavra “livre” no taxímetro à sua frente — a perguntar à mãe o que ela significa. Os seis personagens discutem então — vigorosamente — o que é a liberdade, recorrendo a pensadores que abordam o

tema, da Grécia Antiga aos contemporâneos. *O menino e a liberdade* contou no elenco com Luciana Bueno, Flávio Leite, Caroline de Comi, Sebastião Teixeira, Inácio de Nonno e o menino Ivan Marinho. A ópera valeu ao compositor um novo Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (Melhor Obra Vocal), o terceiro de sua carreira.

“A partitura é lírica e burlesca, acompanhando o clima do libreto. Quero ser livre como um táxi, cantam todos no *concertato* pré-final”, descreve o compositor. Assim, nada mais adequado para encerrar essa viagem sobre o universo da ópera entre nós. Das tramas típicas dos clássicos do gênero — reunindo tropas, grandes corais, imperadores e rainhas vagando por aposentos de seus palácios —, chegamos ao interior de um táxi, onde seis personagens de classe média travam uma acalorada discussão sobre um conceito filosófico. No entanto, a sensação de confinamento é ilusória. Afinal, o táxi é livre e as possibilidades, infinitas. E, aos que perguntam para onde vai a ópera neste século XXI, só resta responder: para onde ela quiser.



# Agradecimentos

Alberto Bitar

Arquivo Nacional

Bárbara Primo

Beethoven Delano

Bernardo Santos Cox

Bruno Furlanetto

Casa Geyer

Cedoc/Funarte

Christian Boudier

Daniella Gomes dos Santos

Davi Campana

Emmanuelle Boudier

Fernanda Kopanakis

Fundação Biblioteca Nacional

José Jurandir da Costa

José Maurício Moreira

Lucas Godoy

Maria Isabel Ribeiro Lenzi

Marisa F. de Assis Pacheco

Museu da República

Museu Histórico Nacional

Museu Imperial

Patrícia Brígida Pimentel

Paulo Knauss de Mendonça

Paulo Santos Filho

Roberto Sussuca

Ronaldo Miranda

Teatro Municipal de Ouro Preto





# Bibliografia

**P**anorama da ópera no Brasil pretende apresentar uma visão histórica ampla — em uma linguagem acessível para o público geral — da difusão da ópera no Brasil. A abordagem é centrada menos no aspecto musical do que na interação do gênero com outros aspectos da vida brasileira, como costumes, crítica, teatro, arquitetura, urbanismo, jornalismo e política. Por não se tratar de uma obra exaustiva, inevitavelmente, personalidades, artistas e instituições relevantes terão deixado de ser mencionados. Até a década de 1980, eram poucos os estudos a respeito do tema, porém nos últimos anos muitos trabalhos de alta qualidade abordando aspectos específicos foram produzidos na academia. Muitas dessas teses, ainda inéditas, mereceriam ter sido já publicadas em forma de livro — uma injustiça que, espera-se, ainda venha a ser reparada. Recorreu-se a essas pesquisas, procurando sempre atribuir a procedência dessas informações nas notas bibliográficas. Esses estudos não são — é claro — responsáveis por quaisquer lapsos ou equívocos que tenham sido inadvertidamente introduzidos nesta obra.

- ABBATE, Carolyn; PARKER, Roger. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert, Viagem pelo sul do Brasil no ano de 1858, Primeira parte, Instituto Nacional do Livro, Rio de Janeiro, 1953, p. 144.
- BALBI, Adrien. *Essai statistique sur le Royaume du Portugal e d'Algarves*, 1822. In: MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- BECKFORD, William. *Diário*. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1957.
- BITTAR FILHO, Nazir. *Yerma de Villa-Lobos: um estudo dos aspectos dramático-musicais e performáticos*. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- BITTENCOURT, Ézio da Rocha. *Os primeiros teatros do Rio Grande do Sul*. Comunicação no XXIV Simpósio da Associação Nacional de História (Anpuh), São Leopoldo, 2007.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Teatro Municipal de São Paulo: grandes momentos*. São Paulo: DBA, 1993.
- BRESCIA, Rosana. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas de Ópera em l'Amérique portugaise (1719-1819)*. Tese (Doutorado) — Université Paris IV, Sorbonne/Universidade Nova de Lisboa, 2010.
- BRESCIA, Rosana. Nullus locus sine Genio: a Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto nos seus 250 anos de história. In: BRESCIA, Rosana. *A Casa da Ópera de Vila Rica/Ouro Preto*. Belo Horizonte: Idea, 2020.
- BRITO, Bernardo Gomes de. *História trágico-marítima*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores/Contraponto, 1998.
- BUDASZ, Rogério. *Opera in the Tropics: Music and Theater in Early Modern Brazil*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- CARDIM, Fernão. *Tratados da terra e gente do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria J. Leite, 1925.

- CASOY, Sergio. *Ópera em São Paulo, 1952-2005*. São Paulo: Edusp, 2006.
- CERQUEIRA, Paulo. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: O Guia Fiscal, 1954.
- COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 180, dez. 2016.
- CONRAD, Peter. *A Song of Love and Death: The Meaning of Opera*. New York: Poseidon Press, 1987.
- DANTAS FILHO, Alberto. *A grande música do Maranhão imperial*. Teresina: Halley, 2014.
- DEBRET, Jean-Baptiste. *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil*. Paris: Firmin Didot Frères, 1839.
- DEL BRENNNA, Giovanna Rosso (Org.). *O Rio de Janeiro, uma cidade em questão*. v. II. Rio de Janeiro: Index, 1985.
- DENT, Edward J. *Mozart's Operas: A Critical Study*. Oxford: Oxford University Press, 1947.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro no tempo dos vice-reis, 1763-1808*. Brasília: Senado Federal, 2000.
- EDMUNDO, Luís. *Recordações do Rio Antigo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1950.
- ESTATUTOS da Imperial Academia. In: *Coleção de leis do Império do Brasil*, 1853, p. 95.
- EXTRATO de um jornal da campanha das naus do rei às Índias Orientais no ano de 1748. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, v. 280, jul./set., p. 240, 1968.
- FAGERLANDE, Sergio Moraes Rego. As casas de ópera e o Rio de Janeiro no século XVIII: novos espaços de liberdade. *Urbana*, Campinas, v. 10, n. 1, p. 111, 2018.
- FAZENDA, Vieira. *Antiquilhas e memórias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1921.
- FERRAZ, Leidson. *Casa da Ópera na lama e com má fama*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.
- FERREIRA, Liliâne Carneiro dos Santos. A ópera no projeto de modernização do Brasil (Rio de Janeiro 1889-1914). *História*, v. 37, 2018.
- FERREIRA, Liliâne Carneiro dos Santos. *A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica*. XXVIII Simpósio Natural de História, Florianópolis, 2015.
- FERREIRA, Liliâne Carneiro dos Santos. *Cenários da ópera na imprensa carioca: cultura, processo civilizador e sociedade na belle époque (1889-1914)*. Tese (Doutorado) — Universidade de Brasília, 2017.
- FLEIUSS, Max. O teatro no Brasil, sua evolução. In: *Dicionário histórico, geográfico e etnográfico do Brasil*. v. I. Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1922.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Outras visões do Rio de Janeiro colonial, 1582-1808*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- FRANÇA, Jean Marcel Carvalho. *Visões do Rio de Janeiro colonial: antologia de textos, 1531-1800*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FREYCINET, Louis de. *Voyage autour du monde*. Paris: Pilet Ainé, 1824-39. p. 216. In: MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- FURLANETTO, Bruno. Ópera. In: SANTOS, Nubia Melhem (Org.). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2011. p. 114.
- FURQUIM, Evelyn. Modelos de edifícios teatrais no Brasil antes da Independência. *Revista Acervo*, v. 24, n. 2, p. 71-88, dez. 2011.
- GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte, 1826-1861*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ediouro/Edusp, 2004.
- GRAHAM, Maria. *Journal of a Voyage to Brazil*. London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown, and Green, and J. Murray, 1824.
- Instituição da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte, Lisboa, Regia Typografia Silviana, s/d., p. 17.
- KIDDER, Daniel P.; FLETCHER, James C. *O Brasil e os brasileiros*. v. II. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1941.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- KRACAUER, Siegfried. *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*. Berlin: Insel, 1980.
- KUHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da Ópera no Brasil — Século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: CEPAB-IA/Unicamp, 2003.

- LEEUVEN, Alexandra van. *A cantora Joaquina Lapinha: sua contribuição para o repertório de soprano coloratura no período colonial brasileiro*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- LUCCOCK, John. *Notas sobre o Rio de Janeiro e partes meridionais do Brasil, tomadas durante uma estada de dez anos neste país, de 1808 a 1818*. São Paulo: Livraria Martins, 1942.
- LUSTOSA, Isabel. *Dom Pedro I*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- LYRA, Heitor. *História de Dom Pedro II*. v. II. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1977.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim. Crônica de 1º de janeiro de 1877. In: *Obra completa*. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim. *Obra completa*. v. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- MAINENTE, Renato Aurélio. *Música e civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. Dissertação (Mestrado) — Universidade Estadual Paulista, Franca, 2012.
- MAINENTE, Renato Aurélio. O período joanino e as transformações no cenário musical no Rio de Janeiro. *Revista História e Cultura*, v. 2, n. 1, p. 135-145, 2013.
- MAINENTE, Renato Aurélio. *Reformar os costumes ou servir o público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista*. Tese (Doutorado) — Universidade Estadual Paulista, Franca, 2016.
- MANN, William. *The Operas of Mozart*. London: Cassell, 1977.
- MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. v. IV. São Paulo: Cultrix, 1978.
- MARTINS PENA, Luís Carlos. Folhetins — A Semana Lírica. In: *Comédias de Martins Pena*. DAMASCENO, Darcy (Org.). Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- MARTINS PENA, Luís Carlos. O diletante. In: *DAMASCENO, Darcy (Org.). Comédias de Martins Pena*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.
- MARZANO, Andrea. *Cidade em cena: o ator Vasques, o teatro e o Rio de Janeiro (1839-1892)*. Rio de Janeiro: Folha Seca/Faperj, 2008.
- MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- MAXWELL, Kenneth. *A devassa da devassa: a Inconfidência Mineira — Brasil e Portugal, 1750-1808*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- MORITZ, Paulo Antonio. *O Teatro São Pedro na vida cultural do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Sul, 1975.
- MOURA, Carlos Francisco. *O auto de Santiago de Afonso Álvares (Bahia 1564)*. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2006.
- MOURA, Carlos Francisco. *Teatro a bordo de naus portuguesas nos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Rio de Janeiro: Instituto Luso-brasileiro de História/Liceu Literário Português, 2000.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle-Époque tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- OSTERHAMMEL, Jürgen. *The Transformation of the World: a Global History of the XIX Century*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.
- PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2009.
- PAIXÃO, Múcio. *O teatro no Brasil*. São Paulo: Moderna, 1936.
- PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Valer, 2009.
- PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Manaus*. Manaus: Valer, 2009.
- PÁSCOA, Márcio. Ópera na Amazônia durante o século XVIII. *Música em Perspectiva*, n. 47, 2008.
- PEREIRA, Cláudia Gomes. *Beatriz Brandão: mulher e escritora no Brasil do século XIX*. São Paulo: Scortecci, 2005.
- PEREIRA, Paulo Roberto. A música nas óperas de Antônio José, o Judeu. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano (Orgs.). *O teatro no século XVIII: homenagem a Antônio José da Silva*. São Paulo: Perspectiva/Unesp, 2008.
- POHL, Johann Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1976.
- POLASTRE, Cláudia. A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, 2010.
- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre José Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, XIX, 1856 (354-369).

- PORTO-ALEGRE, Manuel de Araújo. Cenografia. In: O Guanabara. Rio de Janeiro, 1849-1856, p. 20.
- RAEDERS, George. *Pedro II e o conde de Gobineau (correspondência inédita)*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.
- RANGER, Terence; HOBSBAWM, Eric. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- ROSE, Michael. *The Birth of Opera*. New York: W. W. Norton, 2013.
- ROSS, Alex. *Wagnerism*. New York: Knopf, 2020.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Voyage dans les provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais*. Paris: Grimbret et Dorez, 1830.
- SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem à província de São Paulo*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1972.
- SANTOS, Nubia Melhem (Org.). *Theatro Municipal do Rio de Janeiro: um século em cartaz*. Rio de Janeiro: Jauá Editora, 2011.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SILVA, Lafayette. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- SILVEIRA, Rose. *Histórias invisíveis do Teatro da Paz*. Belém: Paka-Tatu, 2010.
- SOLOMON, Maynard. *Mozart, a Lífé*. New York: Harper Perennial, 1995.
- SOUBLIN, Jean. *Histoire de l'Amazonie*. Paris: Payot, 2000.
- SOUTTO MAYOR, Mariana. A Casa da Ópera de Vila Rica através do estudo de duas cartas de João de Souza Lisboa. *Sala Preta*, v. 17, n. 2, p. 236-248, 2017.
- SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich Philipp von. *Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. v. II. São Paulo: Melhoramentos, 1961.
- STENDHAL. *Vie de Henri Brulará, oeuvres intimes*. Paris: Gallimard, 1982.
- SUTCLIFFE, Tom. *Believing in Opera*. New Jersey: Princeton University Press, 2014.
- WERNER, Kênia Simone. *Orpheão Rio Grandense (1930-1952): vinte e dois anos na vida cultural de Porto Alegre*. Tese (Doutorado) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.
- X: *Propriedade do Clube X*, 15 de novembro de 1868, p. 2.

## Periódicos

<i>A Borboleta: Periódico Miscelâneo</i>	<i>Diário da Noite</i>	<i>Minerva Brasileira</i>
<i>A Federação</i>	<i>Diário de Notícias (Belém)</i>	<i>O Álbum Semanal</i>
<i>A Manhã</i>	<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	<i>O Espelbo</i>
<i>A Noite</i>	<i>Dom Quixote</i>	<i>O Jornal</i>
<i>A Notícia</i>	<i>Fon-Fon</i>	<i>O Liberal</i>
<i>A Platea</i>	<i>Gazeta Artística</i>	<i>O Malbo</i>
<i>A Semana Ilustrada</i>	<i>Gazeta de Notícias</i>	<i>O Paiz (Belém)</i>
<i>A Vida Fluminense</i>	<i>Gazeta do Brazil</i>	<i>O Paiz (Rio de Janeiro)</i>
<i>A Vida Moderna</i>	<i>Gazeta do Rio de Janeiro</i>	<i>O Pirralbo</i>
<i>Álbum Semanal</i>	<i>Guanabara: Revista Mensal Artística,</i>	<i>O Tempo</i>
<i>Amazonas</i>	<i>Scientífica e Litteraria</i>	<i>Revista da Semana</i>
<i>Astréia</i>	<i>Jornal do Brasil</i>	<i>Revista Popular</i>
<i>Correio da Manhã</i>	<i>Jornal do Commercio</i>	<i>Sentinela da Monarquia</i>
<i>Diário Carioca</i>	<i>Marmota Fluminense</i>	<i>Vida Ilustrada</i>

# Índice onomástico

## A

Abbate, Carolyn 208, 255  
Abreu, Francisco Bonifácio de 138  
Abruzzini, Victor 229  
Acquaviva, Claudio 33  
Agostini, Ângelo 167  
Aguirre, Juan Francisco 68  
Albani, Mariana 71  
Alencar, José de 126, 131, 140, 141, 168  
Almeida, Fernando José de 88, 120  
Alves, Francisco de Paula Rodrigues 206  
Amaral, Chrispim do 177, 178, 185  
Amaro, Zola 227  
Amat, D. José 139  
Anchieta, padre José de 33  
Andrade, Antônio Manuel de Jesus 103  
Andrade, Mário de 255, 256  
Angelis, Domenico de 177, 178, 185, 190  
Antunes, Jorge 260  
Aragão, Francisco Alberto Teixeira de 109  
Arnaud, Joseph 145  
Assis, Ana de 261  
Assis, Joaquim Maria Machado de 22, 60,  
126, 140, 141, 184, 193, 213, 229,  
230, 231, 260, 270  
Athos, João 241

## B

Babo, Lamartine 225  
Bach, Johann Sebastian 15  
Backer, Alfredo 210  
Bagorro, Branca 242, 243  
Bakunin, Mikhail 164  
Balbi, Adrien 81, 107  
Balzac, Honoré de 152  
Barbieri, Elisa 110  
Barbieri, Marina 128  
Baronti, Duílio 243  
Barrientos, Maria 200  
Bassadona, Giovanni 135  
Battistini, Mattia 156

Bausch, Pina 261  
Beckford, William 66  
Beethoven, Ludwig van 20, 267  
Bellincioni, Gemma 208, 209  
Bellini, Vincenzo 18, 22, 115, 119, 120, 121,  
131, 132, 139, 159, 179, 191, 228  
Berg, Alban 253, 258, 270  
Berio, Luciano 268  
Bernheimer, Martin 254  
Bernini, Gian Lorenzo 22  
Bersani, Angelo 179  
Besanzoni, Gabriella 214, 239, 240, 243, 268  
Bicudo, Fernando 258  
Binoculini 187  
Bitondi, Mateus 274  
Bittar Filho, Nazir 253  
Bizet, Georges 179, 223, 261  
Blankenship, John 253  
Boaventura, padre 42  
Bocaiuva, Quintino Antônio Ferreira  
de Sousa 139  
Bonaparte, Napoleão 13, 85  
Bonfim, Paulo 274  
Bonifácio, José 90, 91  
Boninsegna, Celestina 210  
Borghi-Mamo, Erminia 156  
Boudier, Christian 267  
Boudier, Emmanuelle 267  
Bougainville, Louis Antoine de 41, 43  
Bragança, Pedro Pereira 55  
Brandão, Beatriz Francisca de Assis 69  
Brescia, Rosana 34, 43, 56  
Brito, Francisco de Paula 135  
Britten, Benjamin 255, 271  
Brook, Peter 261  
Bruckner, Josef 163  
Brulard, Henry 13, 14  
Büchner, Georg 253  
Budasz, Rogerio 36  
Bueno, Luciana 275  
Bulgakov, Mikail 271  
Busch, Fritz 239, 244

**C**

Cage, John 268  
 Caldas, João Pereira 53  
 Calderón de la Barca, Pedro 55, 61  
 Callas, Maria 245, 246, 247, 248, 249  
 Campos, Aracy Bellas 251, 257  
 Campos, Carlos de 232  
 Camurati, Carla 261  
 Candiani, Augusta 121, 128, 154  
 Capránica, Giuseppe 102  
 Cardim, Fernão 33  
 Carelli, Emma 212, 214  
 Carsen, Robert 261  
 Caruso, Enrico 214, 223  
 Casoy, Sergio 222  
 Castro, Domitila de 101  
 Castro, Fernando José de Portugal e 88  
 Catalani, Angela 83  
 Celi, Adolfo 252  
 Cerqueira, Paulo de Oliveira Castro 229  
 Cervantes, Miguel 59  
 Chaucer, Geoffrey 255  
 Cicconi, Antonio 79  
 Cimarosa, Domenico 19  
 Codá, Orlando 232, 260  
 Coelho, Furtado 149  
 Coelho Neto, Henrique Maximiliano  
 193, 194  
 Coli, Jorge 274  
 Coli, Juliana Marília 214  
 Comi, Caroline de 275  
 Cormon, Eugène 154  
 Correggio, Antonio 29  
 Cortesi, Augusta 155  
 Costa, Cláudio Manuel da (Glauceste Satúrnio)  
 46, 47, 48, 56  
 Costa, José Leandro da 90  
 Coutinho, Gastão Fausto da Câmara 85  
 Coutinho, Luís Pinto de Souza 35  
 Cranmer, David 61  
 Cunha, Euclides da 261

**D**

Da Vinci, Leonardo 29  
 Davis, Maxwell Thomas 258  
 Debret, Jean-Baptiste 90, 91, 92, 97  
 Debussy, Claude 228, 253, 254, 257  
 Delmastro, Clara 122, 125, 154  
 Dent, Edward J. 19  
 Deperini, Margherita 122

Diaguilev, Serguei 212  
 Dias, Antônio Gonçalves 126, 131, 138  
 Domènech, Mirna Lacambra 254  
 Domingo, Plácido 258  
 Dominici, Giuseppe 160  
 Donizetti, Gaetano 18, 122, 126, 128, 130,  
 132, 136, 143, 155, 159, 162, 180,  
 191, 195, 224, 229  
 Donizetti, Giuseppe 17  
 Duarte, Roberto 274

**E**

Earp, Maria Sá 240, 251  
 Ebert, Carl 239  
 Edmundo, Luís 41, 42, 205  
 Einem, Gottfried von 255  
 Eiras, Carmen 229  
 Eliot, T. S. 255  
 Endo, Patrícia 260  
 Estrada, Osório Duque 201  
 Evangelisti, Artur 201  
 Evelyn, John 16

**F**

Fagerlande, Sergio Moraes Rego 43, 47  
 Falla, Manuel de 258  
 Fasciotti, Giovanni Battista Francesco 79, 102,  
 110, 112  
 Fasciotti, Maria Thereza  
 110, 111, 112, 113, 114  
 Fazenda, José Vieira 58  
 Fernandes, Lorenzo 255  
 Fernandes Sardinha, Pero 33  
 Ferrari, Angelo 156, 216  
 Ferrari-Fontana, Edoardo 220  
 Ferrari, Serafino 140  
 Ferreira, Alexandre Rodrigues 53  
 Ferreira, Liliane Carneiro dos Santos 199  
 Ferri, J. 155  
 Figueiredo, José Marcelino de 54  
 Fleiuss, Max 45  
 Fortes, Paulo 232, 241, 251, 256, 260  
 França Filho, Ernesto Ferreira de 138, 163  
 Franco, Joaquim 186  
 Freitas, Violeta Coelho Netto de 241  
 Freycinet, Louis 80  
 Frigatti, Eduardo 270  
 Furlanetto, Bruno 211  
 Furtado, Murilo 200

## G

Gagliardi, Cecília 208  
Gagliotti, Alfredo 245  
Galuppi, Baldassare 56  
Gama, Basílio da 56  
Garcia, José Maurício Nunes 71, 81, 82  
Garibaldi, Anita 230  
Garret, Almeida 140  
Gattini, Anita 189  
Gay, John 61  
Generali, Pietro 108  
Genolini, Rosina 160  
Gerbini, Luisa 71  
Gigli, Beniamino 214, 228, 238, 239,  
245, 246  
Ginastera, Alberto 255  
Giordano, Umberto 198  
Giraudon, Gabriel 155  
Glass, Philip 259  
Gluck, Christoph 18, 100, 146, 261  
Gnecco, Francesco 108  
Gobbi, Tito 245  
Gobineau, conde 166  
Goldoni, Carlo 50, 56, 62  
Gomes, Antônio Carlos 8, 140, 142, 143,  
156, 159, 167, 168, 169, 170, 171,  
180, 182, 183, 184, 185, 193, 204,  
206, 213, 220, 227, 229, 230, 239, 252  
Gomes, Carmen 240  
Gomes Júnior, João 229, 231  
Gori, Cesira 189  
Gori, José 79  
Gounod, Charles 189, 204, 261  
Graham, Maria 93, 95  
Greco, Norina 246  
Grétry, Ernest Modeste 67  
Grieg, Edvar 163  
Guanabarino, Oscar 183, 193, 209  
Guarnieri, Camargo 255, 256, 260  
Guarnieri, Edoardo de 251  
Guarnieri, Gianfrancesco 256, 265  
Guilbert, Albert 204  
Guilherme I 163

## H

Händel, Georg 228  
Haydn, Joseph 21, 56, 82  
Hérolf, Ferdinand 132  
Hugo, Victor 126, 169, 180

## I

Imbassahy, Arthur 250  
Imbert, Céline 232, 260  
Isabel, princesa 161, 170, 171

## J

Jacquot, Benoît 267  
Janáček, Leoš 261, 271  
João VI, D. 19, 76, 78, 79, 82, 83, 84, 86, 87,  
94, 102, 103, 105, 114  
Joaquim, Leandro 46  
José I, D. 37, 38, 46, 77, 78  
Joseph II 22

## K

Keene, Christopher 252  
Koseritz, Carl von 166  
Koster, Henry 39  
Kracauer, Siegfried 150  
Kraus, Karl 152  
Krieger, Edino 258  
Kühl, Paulo 84

## L

Labie, Jean-François 169  
Lage, Henrique 239  
Lallemant, Robert Avé 162  
Lamosa, Rosana 274  
Landi, Antonio Giuseppe 53, 106  
Lapinha, Joaquina Maria da Conceição 69, 70,  
71, 83  
Lasagna, Adeodata 128, 130  
Lavrado, marquês do 43  
Leão, Múcio 230  
Leeuwen, Alexandra van 71  
Lehár, Franz 197  
Leite, Flávio 275  
Leoncavallo, Ruggero 198, 199  
Leopoldina, imperatriz 69, 102  
Lessa, Bia 261, 265, 266  
Limón, José 252  
Lisboa, João de Souza 49, 50  
Liszt, Franz 162  
Lobo, Elias Álvares 140  
Lorca, Federico García 251  
Losey, Joseph 267  
Lucas, Benjamin 160  
Luccock, John 84, 93  
Ludwig II 163

**M**

Macedo, Joaquim Manuel de 125, 126, 131, 143  
 Machado, Amaro de Sousa 55  
 Machado del Negri 229, 240  
 Machado, Lourenço 185  
 Maeterlinck, Maurice 253  
 Malaguti, Ettore 201  
 Malcher, José Cândido da Gama 180, 181, 182, 183, 184  
 Malheiro, Luiz Fernando 270  
 Malibran, Maria 137  
 Manacchini, Giuseppe 243  
 Marchesi, Adele 189  
 Marchetti, Filippo 179  
 Marco, Ernesto de 229  
 Maria I, Dona 66, 68, 83, 85  
 Maria Thereza, Dona 53  
 Marinangeli, Giuseppe 161  
 Marinangeli, Marietta 128  
 Marinho, Ivan 275  
 Marinho, Joaquim de Saldanha 142  
 Marinuzzi, Gino 211, 222  
 Mariz, D. Antônio de 168  
 Mariz, Vasco 7  
 Martinelli, Leonardo 270  
 Martins, Wilson 171  
 Martius, Carl Friedrich Philipp von 81, 91, 104  
 Marzano, Andrea 148  
 Mascagni, Pietro 196, 198, 199, 201, 210, 211, 214, 220, 232  
 Massarani, Renzo 251  
 Massin, Brigitte 145, 169  
 Massin, Jean 145, 169  
 Mazziotti, Giovanni 102  
 Medaglia, Júlio 227  
 Meilhac, Henri 151  
 Mendes Leal, José da Silva 161  
 Mendonça, Salvador de 142, 185  
 Menotti, Gian Carlo 257  
 Mesquita, Regina Elena 274  
 Messiaen, Olivier 268  
 Metastasio, Pietro 43, 56, 58, 78, 96, 102  
 Meyerbeer, Giacomo 143, 145, 223  
 Mignone, Francisco 232, 256, 260  
 Miguez, Leopoldo 156, 166, 167, 193, 194, 203  
 Millo, Aprile 258  
 Miranda, Carmen 225  
 Miranda, João Antônio de 137

Miranda, Ronaldo 232, 259, 260, 272, 273, 274  
 Mitterrand, Frédéric 267  
 Miura, Tamaki 223  
 Mocchi, Walter 212, 223, 227  
 Modrone, Visconti di 215  
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin 58, 60, 61, 100, 206  
 Molina, Tirso de 100  
 Montéjanos, Henri Montès de 152  
 Montenegro, Maria Benedita de Queiroz 55  
 Monteverdi, Claudio 15, 16, 20, 24  
 Moraes, Keila de 252  
 Moreaux, Sylvio 255  
 Mourão, D. Luís Antônio de Sousa Botelho 50  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 19, 21, 23, 61, 63, 82, 96, 101, 108, 223, 228, 261  
 Muzio, Claudia 239

**N**

Naghel, Adele 160  
 Napoleão III 145, 152  
 Needell, Jeffrey 195  
 Nepomuceno, Alberto 192, 193, 203, 232  
 Nietzsche, Friedrich 164  
 Nonno, Inácio de 275

**O**

Oberstetter, João Edgard 241  
 Offenbach, Jacques 22, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 186  
 Oliveira, João Fernandes de 49  
 Oliveira, Jocy de 268  
 Osterhammel, Jürgen 18

**P**

Pacheco, Armando de Assis 241, 251  
 Pacheco, Francisco de Assis 193  
 Paer, Ferdinando 108  
 Paravicini, Rodolfo 171  
 Parecis, Abigail Alessio 229, 240  
 Parker, Roger 255  
 Páscoa, Márcio 54, 183  
 Pasha, Ismail 17  
 Pasini-Vitale, Lina 220  
 Passini, Tomás 159  
 Passos, Pereira 203  
 Paula, Antônio José de 65  
 Pavlova, Anna 212, 227



Pedro I, D. 75, 98, 103, 114  
Pedro II, D. 121, 164, 170  
Pena, Martins 125, 126, 129, 130, 131, 206  
Penderecki, Krzysztof 255  
Pereira, Paulo Roberto 61  
Perez, David 78  
Pezzoli, Emilia 155  
Piacentini, Fabrício 120  
Piazzolla, Astor 258  
Piccarolo, Antonio 229, 231  
Piergili, Silvio 239, 243  
Pizzetti, Ildebrando 255  
Plantier, Daniel Toscanu 267  
Poe, Edgar Allan 270  
Pohl, Johann Emanuel 67  
Pombal, marquês de 37, 53  
Ponchielli, Amilcare 179, 186  
Ponte, conde da 104  
Ponte, Lorenzo da 23, 94, 96, 101  
Porcello 242  
Portari, Fernando 274  
Portella, Nelson 258  
Porto-Alegre, Manuel de Araújo 82, 120  
Portoalegre, Walter Schültz 255  
Porto, Beatriz 270  
Portugal, Marcos 71, 83, 84, 102, 108  
Possi Neto, José 261  
Poulenc, Francis 255, 271  
Preobrajenski, Ievguêni 272  
Pretti, Isabella 270  
Puccini, Giacomo 169, 177, 198, 199, 200,  
201, 203, 216, 222, 229, 241, 251,  
254, 258, 270  
Pucitta, Vincenzo 108  
Purcell, Henry 61

## Q

Queiroz, D. João 53

## R

Rakatov, Alexander 271  
Realli, Francesco 79  
Reis, Antonio José Fernandes dos 142  
Reis e Silva, Elias 229, 240  
Reis, João dos 102  
Republicano, Anton Assis 232  
Reszke, Jean de 228  
Ribeiro, Demétrio 242  
Ribeiro, Francisco Jorge de Paula 103  
Riesman, Michael 259

Ripper, João Guilherme 261  
Risco, Juan 61  
Rocha, Abel 273  
Rodrigues, Nelson 261  
Romani, Felice 119  
Rorem, Ned 255  
Rosquelas, Paulo 93  
Ross, Alex 165  
Rossi, Francesco 267  
Rossini, Gioachino 17, 18, 39, 93, 95, 96, 97,  
98, 99, 100, 102, 106, 107, 108, 110,  
112, 121, 132, 137, 143, 145, 191, 258  
Ruders, Carl Israel 70  
Rufo, Titta 220

## S

Saint-Hilaire, Auguste de 65, 68, 103  
Saint-Saëns, Camille 163  
Salieri, Antonio 23, 94, 108, 261  
Sayão, Bidú 8, 227, 228, 238, 239, 242, 244,  
245  
Scalvini, Antonio 168  
Scarlatti, Alessandro 62, 63, 77  
Scarlatti, Domenico 77, 78  
Schlochauer, Piero 270  
Schubert, Franz 102  
Seguín, Charles 216  
Sellars, Peter 261  
Sena, Felipe 274  
Serafin, Tullio 245  
Shakespeare, William 61, 273, 274  
Sherman, Robert 254  
Silva, Antônio José da 42, 51, 53, 58, 59, 60,  
61, 62, 63  
Silva, Chica da 46, 49  
Silva, Francisco Manuel da 139  
Silva, Joaquim José Freire da 103  
Silva, José da Costa e 88  
Silva, Nicolau Luís da 58  
Simões, Margarida 229  
Siqueira, José 256  
Smith, Adam 48  
Soares, Francisco da Costa 105  
Soublin, Jean 175  
Soumet, Alexandre 124  
Souza, Naum Alves 261  
Spix, Johan Baptiste von 81, 104  
Staerke, Ruth 252  
Stendhal (Henri-Marie Beyle) 14, 19  
Stockmeyer, Christiano 138  
Stoltz, Rosine 134, 135, 136, 137

Stopatto, Silea 252  
Storchio, Rosina 211  
Strauss, Richard 208, 210, 253, 254, 271  
Stravinsky, Igor 254, 258, 268, 271  
Strindberg, Auguste 255  
Suassuna, Ariano 256  
Sue, Eugène 141  
Sutcliffe, Tom 270, 271  
Szot, Paulo 271

## T

Takla, Jorge 261, 272  
Tamagno, Francesco 156  
Tani, Marcello 79  
Tani, Pasquale 79, 102  
Tchaikowski, Piotr Ilitch 163, 258  
Tebaldi, Renata 245, 246, 247, 249  
Teixeira, Antônio 63  
Teixeira, Sebastião 274, 275  
Teodorini, Elena 228  
Tessuto, Silvia 260  
Thomas, Ambroise 220  
Thomas, Gerald 259, 261  
Tinelli, Angelo 79  
Tollenare, Louis-François 39  
Tolstói, Lev 163  
Tomba, Rafeale 186  
Toscanini, Arturo 156, 227, 228, 239, 244  
Travassos, Alexandre Fracalanza 274  
Tuckey, James Kingston 44

## V

Valadares, conde de 48  
Valentiniano, imperador 54  
Vargas, Darcy 246

Vargas, Getúlio 237  
Vasques, Francisco Corrêa 147, 148, 149, 150  
Vauthier, Louis Léger 158, 161  
Velho, Homero 274  
Verdi, Giuseppe 17, 18, 19, 22, 130, 132, 155,  
157, 159, 160, 161, 162, 169, 170, 171,  
177, 180, 191, 192, 193, 195, 198, 199,  
206, 208, 213, 222, 229, 258, 265  
Verga, Giovanni 198, 199  
Viana, José Araújo 200, 201, 203  
Vicente, Gil 59, 61  
Vieira, Silvio 241  
Vilela, Miguel Alves 138  
Villa-Lobos, Heitor 8, 249, 250, 251, 252,  
253, 254, 255, 260  
Villas, Ricardo 257  
Visconti, Luchino 248  
Vitale, Lina Pasini 220  
Vivaldi, Antonio 20  
Voltaire (François-Marie Arouet) 58, 66

## W

Wagner, Richard 17, 18, 25, 162, 163, 164,  
166, 167, 193, 198, 199, 209, 220,  
221, 223, 239, 259  
Walsh, Robert 93  
Walton, William 255  
Warren, Leonard 243  
Weill, Kurt 258  
Wilde, Oscar 208, 253  
Wrona, Mauro 274

## Z

Zefirelli, Franco 258  
Zola, Émile 198

Voltada para o público não especializado, ***Panorama da ópera no Brasil*** — obra enriquecida com cerca de 100 imagens — apresenta, numa linguagem acessível, um painel da difusão do gênero no Brasil: de seus primórdios na era colonial até o século XX. A abordagem contempla menos o aspecto musicológico do que a interação do gênero com outros aspectos da vida brasileira, como arquitetura, urbanismo, costumes, crítica, teatro, jornalismo e política. Desse modo, a obra atenta para aspectos menos conhecidos dessa história, como a presença marcante dos afrodescendentes brasileiros no mundo musical do Brasil colônia; a atração de personagens como D. João VI, Pedro I e a princesa Leopoldina pelo universo da ópera; e as disputas apaixonadas entre torcidas em torno de cantoras líricas rivais nos teatros do Brasil do século XIX — um conflito em que divergências musicais se confundiam com rixas políticas. Uma história fascinante em que figuram não apenas personagens do mundo do teatro e da música, como Antônio José da Silva, o Judeu; o padre José Maurício, a cantora negra Joaquina Lapinha e os compositores Carlos Gomes e Villa-Lobos, mas também nomes como o inconfiante Cláudio Manuel da Costa, o pintor Jean-Baptiste Debret, o poeta Gonçalves Dias, Pedro II e Machado de Assis.



*Bicentennial*  
DA INDEPENDÊNCIA DO BRASIL  
1822-2022



FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES  
**funarte**  
SECRETARIA ESPECIAL DA  
CULTURA

MINISTÉRIO DO  
TURISMO